

00263
3

La variación como elemento plástico en el grabado



Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales. Especialidad Grabado

presenta
Rafael Ruiz Moreno

ASESOR: Mtro. Eduardo A. Chávez Silva

EJEMPLAR UNICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

México, D.F., Agosto de 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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

Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo I. Propiedades esenciales de la técnica	13
La matriz	13
Una definición amplia	13
Matriz imagen	15
La matriz en la estampa	17
La estructura del proceso	19
Generación de la matriz calcográfica	21
La impresión	24
Capítulo II. Lo múltiple como propiedad intrínseca del proceso	27
Lo múltiple y la estampa	27
La invariable del proceso	28
La parte inestable del proceso	30
La estampa: resultado de constantes y variables	31
La flexibilidad del proceso	32
La variación en grabado	32
La variación en la etapa de impresión	33
La variación a través de la modificación de la matriz	39
El registro de la transformación de la matriz	43
Capítulo III. Las estrategias del proceso	55
Las estrategias	55
Polípticos	62
El conjunto y las partes	62
Repetición	66
Secuencias	70
Obra	71
Mezcal I	72
Vigilia	80
Cicatriz	82
Taco de trompa	84

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mimismo	84
El trabajo sucesivo de la matriz	88
Modificación y registro	88
Variación y metamorfosis	96
El rastro y el palimpsesto	99
Técnicas y estrategias de modificación	107
La plancha usada como materia prima	110
Capítulo IV. El significado del proceso	113
El valor semántico del proceso en grabado	113
El significado del proceso en mi obra	115
El grabado y la memoria	118
Palimpsesto y analogía con la memoria humana	120
La serie y la representación del paso del tiempo	121
Conclusiones	127
Apéndice	135
Bibliografía	137

Agradecimientos

Agradezco a la maestra María Eugenia Quintanilla, por abrirme las puertas de su taller, por enseñarme todas aquellas cosas que yo creía saber del proceso de creación de un grabado y que en realidad no sabía, y por el apoyo y la confianza que en los últimos seis años me ha brindado.

A la doctora Antonia Vila, por su valiosa asesoría durante mi estancia en la Universidad de Barcelona.

A Tomás Granados, que fiel a su costumbre, se hizo cargo de la última etapa de creación del objeto que el lector ahora tiene en sus manos. Tomás se adentró en el tema de que ocupa este texto, para cuidar el estilo como pocas personas hubieran podido hacerlo, y supervisó su formación e impresión.

A Alejandro Cruz, por su esmerada labor en la formación de esta tesis.

A Guadalupe Moreno, por desempeñar la labor de madre de forma impecable.

A Simoneta, por estar siempre a mi lado, de una forma u otra.

Y a todas las personas que escucharon pacientemente acerca de mis avatares en la creación de este trabajo.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Introducción

La presente tesis es producto del análisis de los caminos que ha recorrido mi quehacer plástico en el área del grabado en metal. No pretende ser una justificación de mi obra gráfica, sino el desarrollo de ciertas ideas, relacionadas con el proceso de producción en la estampa, que a mi entender explican el rumbo que ha seguido mi trabajo. Es también, a la vez, resultado de un esfuerzo por establecer los antecedentes históricos de la forma en la que abordo esta disciplina. Surge, en suma, de la necesidad de explicarme mi propio trabajo, de ubicarlo en un contexto más amplio. Varias preguntas dieron cuerpo y fuerza a esta necesidad: ¿por qué hago grabado y no otra cosa?, ¿cuál es la intención que se esconde detrás de mi obra y qué relación tiene con el medio en el que la desarrollo?, ¿dónde encaja mi trabajo?

Mentiría si dijera que antes de comenzar la tesis no tenía respuesta alguna a estos cuestionamientos. Sin duda tenía algo que decir al respecto, aunque también resulta evidente que esas respuestas no me satisfacían; en caso contrario no habría emprendido esta labor que ha requerido no poco esfuerzo y tiempo.

Al comienzo me percaté de que, para dar respuesta a las preguntas originales, tenía que formular y responder otras: ¿qué es el grabado?, ¿cuáles son las características que lo distinguen de otros medios?, ¿en qué difieren las imágenes que se generan a través del grabado de las producidas por otras vías?, ¿cuáles son los aspectos que intencionalmente mantengo constantes en la creación de mi obra?, ¿con qué parte del proceso están relacionados?, ¿qué otros artistas han generado obras parecidas y cuál ha sido el sentido de su realización?, ¿qué se ha escrito con respecto a estos asuntos?

Además de estas preguntas, tenía una idea acerca del tipo de exploración plástica que favorece el grabado; la idea consistía en que cuando un artista se aproxima al medio, sin sujetarse a las prácticas o normas dictadas por la ortodoxia existentes en las técnicas tradicionales de la estampa, se encuentra con que el grabado resulta ser un medio idóneo para el desarrollo de propuestas estéticas cuyo eje se encuentra en la acumulación, la transformación y la variación de imágenes.

Así, esta idea, que se puede señalar como una primera hipótesis, y los cuestionamientos, previamente mencionados son el motor de la

investigación y del análisis que conforman el presente trabajo, que se puede entender como una síntesis de la confrontación entre la experiencia adquirida a través de mi quehacer como grabador y el estudio de aspectos históricos y teóricos relacionados con dicho quehacer.

La manera en la que enfrenté la investigación y la estructuración de la tesis no se podría entender cabalmente sin antes mencionar algunos aspectos relacionados con mi experiencia, como estudiante y productor de grabado, y con el contexto en el que ésta se ha desarrollado.

En lo que se refiere a la situación de arranque, me parece importante señalar que mi formación en el área gráfica estaba marcada por un desequilibrio entre los conocimientos técnicos de la disciplina y los teóricos. Si bien desde la licenciatura y posteriormente en la maestría se me ofrecieron guías y espacios para conocer y perfeccionar los aspectos técnicos del proceso de creación de una estampa, con mayor o menor apertura hacia la experimentación, la oferta en lo referente a la formación teórica de la disciplina fue prácticamente inexistente: enfrenté la falta de materias en las que se hiciera una revisión histórica del grabado y los grabadores, así como de espacios y de interés hacia la discusión teórica, además de un enorme hueco en los estantes de grabado de nuestras bibliotecas, donde apenas se asomaban algunos manuales de las técnicas en grabado.

Así, antes de comenzar mi investigación contaba con un camino de varios años en el desarrollo de propuestas en grabado, con una desinformación acentuada en la historia de la técnica y una falta de práctica en la discusión teórica de mi quehacer. Por un lado me encontraba desarrollando proyectos que requerían de una gran destreza técnica y, por el otro, me enfrentaba con dificultades para definir los aspectos básicos relacionadas con mi propio quehacer. Las posiciones e ideas preponderantes en el entorno no se adecuaban a mi intención artística y la manera en la que se entendía el grabado no alcanzaba para explicar mis intereses.

Tomando en cuenta lo anterior, no pudo ser más afortunado el hecho de haber obtenido una beca para realizar mi investigación de tesis en la Universidad de Barcelona, donde conté con la asesoría de Antonia Vila y tuve acceso a una gran cantidad de material bibliográfico concerniente al tema: revistas de obra gráfica (estadounidenses y europeas), textos teóricos sobre el grabado, catálogos razonados y revisiones de la obra de artistas de distintas épocas y textos de áreas indirectamente relacionadas con el tema.

El eje de la investigación es el análisis de los procedimientos técnicos y compositivos que sigo en el desarrollo de mi obra gráfica, desde un punto de vista teórico e histórico. Así, el objeto central de estudio es el proceso que sigo para generar mi obra gráfica, el cual consiste básicamente en la creación de imágenes, producto del registro de la transformación de su origen (la matriz), para la conformación de series y polípticos. Elegí el análisis de los procedimientos que empleo en la producción de las imágenes ya que, según mi punto de vista, éste además de explicar por qué he desarrollado mi obra grabando en metal y no con otros medios hará explícitos ciertos caminos expresivos del grabado que no han sido suficientemente explotados.

Para abordar el tema decidí ir de lo general a lo particular: comencé por hacer un análisis de los elementos estructurales del proceso de producción del grabado, el cual me permitiría sentar las bases para tratar con mayor claridad las particularidades de mi propio desarrollo.

Posteriormente analicé cómo el grabado tiene un principio único para generar imágenes, que conduce a trabajar sobre una imagen múltiple, en varias direcciones; y cómo es que este principio posibilita la generación de variaciones de imágenes a través de la manipulación de las acciones que conforman el proceso. Este asunto resultaría de vital importancia para entender cabalmente cómo se engarza el sentido de mi obra con una característica inherente al grabado.

Acto seguido me aboqué a realizar una revisión de la manera en la que este principio ha sido explotado de diversas maneras por artistas europeos y estadounidenses, desde la aparición del grabado en metal y hasta finales del siglo XX. Esta revisión sirvió para identificar los antecedentes de mi propio quehacer y así poder identificar coincidencias y diferencias entre el sentido de mi obra y la de artistas del pasado.

Después hice una descripción de los procedimientos que he ido adoptando en la producción de mi obra gráfica, tanto los referidos a la repetición y la variación de una imagen como elementos compositivos, como a los relacionados con las estrategias que sigo para las transformaciones de mis placas y el registro de dichas modificaciones.

Por último, abordé algunos conceptos que desde mi punto de vista están ligados a la razón de utilizar los procedimientos antes mencionados, en un intento por develar el valor semántico de mi proceder plástico.

La tesis consta de cuatro capítulos. El primero está destinado a delimitar las características estructurales del proceso de grabado en metal, es decir, cuáles son las partes que se mantienen constantes independientemente de la técnica calcográfica que se utilice; además subrayo las afinidades que tiene con otros procesos para generar imágenes impresas. Estudio el elemento más importante de toda técnica de reproducción gráfica: la matriz, con especial atención a sus cualidades específicas en grabado en metal. Posteriormente señalo cuál es la parte fundamental de cada una de las dos etapas en las que se divide el proceso y cuál es el papel que desempeña en ambas la matriz.

En el segundo capítulo analizo el carácter múltiple de la imagen en grabado y la relación que este carácter guarda con el proceso de producción. Explico en qué radica dicho carácter múltiple y cómo es que tal característica está ligada al proceso. En primera instancia propongo que la estampa es resultado de la combinación entre elementos de la composición que más o menos se mantienen constantes al estar contenidos en una matriz y de la manipulación de elementos compositivos que tienden a ser variables. En segundo término sostengo la afirmación de que es precisamente la posibilidad de manejar elementos constantes y variables de una composición o serie de composiciones, durante el proceso de producción en grabado, la que le da el carácter múltiple a la imagen impresa, y cómo la posibilidad de generar variaciones en una composición proviene precisamente de esta propiedad del proceso. Al mismo tiempo incluyo ejemplos de artistas que explotaron esta posibilidad de generar variaciones a través de la manipulación de los procedimientos tradicionales, como son Hércules Seghers, Rembrandt, Ludovic Lepic, Camile Pissarro, Pablo Picasso y William Hayter.

En el tercer capítulo hago una descripción de dos de las estrategias que sigo en la conformación de mi obra: una relacionada con la creación de obras polípticas a partir de la repetición y la diferencia como elementos compositivos; y otra vinculada con las técnicas que utilizó dependiendo del tipo de incisiones que se obtienen con cada una de ellas, y de cómo éstas se combinan, contraponen o refuerzan al momento de ser superpuestas en trabajos sucesivos sobre una misma plancha. En seguida describo cinco de las obras más representativas de mi producción, deteniéndome especialmente en algunos aspectos de su génesis. Tras esto, hago una rápida revisión de los antecedentes históricos de la modificación sucesiva de la matriz como una vía para hacer diversas propuestas estéticas; en esta revisión se incluyen de

nueva cuenta a artistas como Seghers, Rembrandt, Picasso y Hayter, pero además se analiza la obra de artistas más contemporáneos como Jasper Johns, Tom Philips y Elizabeth Murray.

El último capítulo está encaminado a indagar acerca de la intención expresiva de los procedimientos y estrategias que sigo para conformar mi obra. En primer lugar analizo el peso semántico que puede llegar a tener el proceso en el grabado: cómo es que en grabado, para algunos teóricos del medio, los procedimientos técnicos pueden adquirir un peso semántico especial. Después señalo cómo los conceptos de memoria y cambio están detrás y dan sentido al proceso de producción de mi obra, independientemente de sus motivos icónicos o elementos formales. Asimismo, intento hacer ver cómo estos conceptos han sido ligados a la producción gráfica por varios artistas y teóricos del grabado.

El propósito central de la investigación es definir el marco teórico en el que orbita mi quehacer como grabador y del que parten mis propuestas estéticas. Espero que esta tesis logre transmitir parte de la experiencia y los conocimientos que he adquirido a partir del ejercicio que implicó la confrontación de mi quehacer artístico con lo hecho por otros artistas en el pasado y el análisis realizado por algunos teóricos acerca del medio. Y espero que sirva a todas las personas interesadas en el grabado como una opción para desarrollar una propuesta estética, o que intenten encontrar la forma para conjugar los aspectos prácticos de su trabajo con los teóricos.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Capítulo I. Propiedades esenciales de la técnica

En esta sección definiré las características y propiedades estructurales del proceso calcográfico, es decir, aquellas partes del proceso que se mantienen constantes independientemente de la técnica que se utilice en la creación del grabado. Comenzaré por analizar el elemento más importante de toda técnica de reproducción gráfica, la matriz: cuáles son sus características generales y cuáles las específicas en huecogrado. Posteriormente expondré cual es el papel que desempeña la matriz en las dos etapas en que se divide el proceso.

LA MATRIZ

Una definición amplia

El historiador y crítico de arte Michel Melot señala que lo que hace que una imagen sea considerada como estampa “no es su materia, ni su técnica, sino un conjunto de condiciones a las que debe responder. La primera de ellas tiene que ver con las características del soporte de la imagen, que en el caso de la estampa es autónomo, flexible y ligero. La segunda condición es la posibilidad de reproducción” (Melot, 1981: 23). Dichas cualidades están estrechamente ligadas con los tres elementos fundamentales, que constituyen cualquier proceso de reproducción gráfica; estos son: “*la matriz, el material de transporte y el soporte final* de la imagen impresa.” (Melot, 1981: 9)

De estos tres elementos, mencionados por Melot, sobresale la matriz, ya que distingue a las técnicas de reproducción gráfica de otros medios para generar imágenes; de los tres, es el único elemento exclusivo de este tipo de medios. Los otros dos pueden encontrarse tanto en el dibujo como en la pintura, pues en ambos casos existe también un soporte sobre el que se fija un material para conformar una imagen, lo que implica que existe tanto un material de “transporte” como un soporte de la imagen final.

Por otra parte, la importancia de la matriz se acentúa al observar que es el objeto que posibilita la reproducción de una imagen y que es el elemento alrededor del que gira cada una de las etapas del proceso. El proceso comienza con la creación de una matriz y termina

con la impresión de la misma. Según Juan Martínez Moro “el principio unificador que aglutina a los procedimientos que componen el universo de las técnicas de reproducción gráfica, es la existencia de una imagen sobre un soporte o matriz que permite su reproducción o traspaso a otro soporte” (Martínez Moro, 1998: 24). Y para Michel Melot “la posibilidad de reproducción, que ofrece la matriz, es la que da su propia dimensión a la estampa, impidiendo que esta se confunda o convierta en dibujo” (Melot, 1981: 17).

El origen de los medios de reproducción gráfica es la invención de un método para transferir los elementos grabados sobre una superficie a otro soporte. El grabado surgió como un avance tecnológico para cubrir la necesidad de reproducir una imagen fácilmente. En un principio la matriz se entendía exclusivamente como “molde, que proporcionaba a todos el mismo objeto y a cada uno su objeto. Con la impresión de una matriz se obtiene un objeto (la imagen impresa) de sustitución suficientemente unido a su arquetipo como para ser considerado como su emanación directa, aunque lo bastante independiente de él para satisfacer nuevas leyes de producción y distribución” (Melot, 1981: 26). Vista desde esta perspectiva, la matriz se considera un instrumento que en sí mismo carece de valor como objeto estético; resulta ser un objeto auxiliar para reproducir un cúmulo de características de una composición. “Por varios siglos los grabadores tuvieron la misión de ‘re-presentar’ las pinturas de los artistas y la única razón de existir de la matriz era como un objeto que facilitaba el multicopiado” (Sinte, 1998: 5).

Antes de continuar me parece importante proponer una definición de matriz que englobe las distintas formas que esta puede llegar a adoptar en las diferentes técnicas de reproducción gráfica, para ello debemos partir de una definición generada a partir de la función que tiene en dichas técnicas, independientemente de su forma material. Así, planteo que la matriz se puede entender como un *conjunto de parámetros contenidos en un soporte, susceptibles de ser traducidos como imagen y fijados sobre diferentes superficies*. Esta definición tiene un carácter amplio, que contempla inclusive a las matrices en los medios electrónicos de reproducción gráfica, en donde los parámetros de la imagen son almacenados de manera digital y el soporte que los contiene es un concepto tan abstracto como el de espacio en memoria; cabe mencionar además que en estos medios el reporte de los parámetros de la matriz se lleva a cabo de una manera totalmente automatizada.

De esta definición se desprenden dos condiciones que debe cumplir la matriz en cualquier medio de reproducción de imágenes:

1. La matriz debe tener la capacidad de almacenar los parámetros iniciales de la composición de una imagen de una manera “permanente”.
2. La forma en la que dichos parámetros están almacenados debe permitir su transferencia para ser fijados sobre otro soporte en múltiples ocasiones. Los parámetros contenidos en la matriz pueden estar descritos de muy diversas maneras: el único requisito es que estos puedan ser transferidos y fijados en forma de imagen sobre otra superficie.

La función de la matriz en el proceso de creación de la obra hace que esta tenga ciertas cualidades. La primera es la de ser un elemento independiente al soporte final de la imagen, lo que por un lado permite su reutilización, es decir, puede ser impresa en varias ocasiones; y por el otro que la matriz pueda ser reintervenida sin afectar las impresiones hechas anteriormente.

Otra cualidad de la matriz es la de ser un elemento intermedio, que se interpone entre el artista y la imagen final, lo que provoca que el artista enfrente de manera distinta el proceso creativo, en comparación con la manera en la que lo afronta en otras disciplinas plásticas, donde se trabaja directamente sobre la imagen final. La obra como tal es un reflejo del trabajo que se realiza esencialmente sobre un objeto que no se presenta, es una huella, un registro de la transformación de un objeto “ausente”. El trabajo realizado sobre este objeto intermedio no es lo que se verá en el producto final, de hecho en muchas ocasiones la imagen resultante de la impresión de lo grabado sorprende al mismo creador de la obra.

Matriz imagen

En la mayoría de los procesos de reproducción gráfica, la matriz es al mismo tiempo imagen, con excepción de la gráfica realizada por computadora, en la que la matriz puede consistir en la *descripción* de una imagen a partir de un conjunto de ecuaciones, o a través de una serie de *instrucciones* dirigidas a un grupo de funciones gráficas de determinado software.

Quando los parámetros están contenidos en forma de imagen, uno puede referirse a la matriz como *matriz-imagen*. En estos casos la

matriz simplemente se entiende y conforma como imagen desde el momento en el que se crea. Las relaciones de líneas, espacios y texturas que se fijan sobre el soporte de la matriz son las que la conforman; es decir, la imagen contenida en ella es al mismo tiempo lo que la constituye como matriz. Como se mencionó anteriormente, el valor de la imagen contenida en la matriz está dado por ser un conjunto de parámetros traducibles en otro tipo de imagen, y no por sus cualidades plásticas. La matriz-imagen es más común dentro de los procesos de reproducción gráfica; de hecho, fuera del ámbito computacional la matriz siempre es una imagen al mismo tiempo, ya sea un negativo en fotografía, un estencil en serigrafía o una plancha grabada en estampa.

Uno de los aspectos más interesantes del proceso de creación de un grabado es la relación que guarda la imagen impresa con la matriz. Cada uno de los elementos estructurales de la imagen contenida en la matriz tiene una correspondencia con los de la imagen impresa; dicha correspondencia depende de la manera en la que se lleve a cabo la transferencia de la imagen grabada al soporte final.

Esta correspondencia no implica que la imagen resultante sea una copia de la imagen contenida en la matriz; es más, en muchas ocasiones el tipo de correspondencia resalta el hecho de que se trata de dos imágenes estructuralmente distintas.

Las diferencias entre la matriz-imagen y la imagen impresa varían enormemente dependiendo del medio; en fotografía, por ejemplo, las diferencias entre la imagen que se aprecia en la matriz, el negativo en este caso, y la que resulta de su impresión son evidentes: por un lado los valores tonales se invierten, es decir, lo que en el negativo se ve claro resultará oscuro en la impresión y viceversa, y por otro las dimensiones de la imagen impresa son por lo regular mayores que las de la imagen del negativo. Resulta significativo que la imagen impresa en fotografía se considera una *ampliación* y no una *copia* del negativo.

En los sistemas de fotocopiado, en cambio, las diferencias entre ambas imágenes, la impresa y la contenida en la matriz, pueden llegar a ser mínima; tanto las dimensiones como los valores tonales pueden mantenerse iguales en ambas imágenes. El fotocopiado permite que cualquier imagen pueda funcionar como matriz, pues no hace falta realizar ningún procedimiento intermedio con la imagen que quiere ser reproducida para que el proceso se pueda realizar. Es en estos sistemas en donde resulta más acertada la idea de que la imagen impresa es una copia de la imagen que funciona como matriz.

Según Claude Sinte, crítico y artista belga, “la paradoja del grabado consiste en la dualidad matriz/imagen, la cual puede generar un dialogo, un encubrimiento o una fusión... cada una de ellas existe solo con la ayuda de la otra” (Sinte, 1998: 7). A pesar de que la matriz rara vez sale del taller, siempre está presente de cierta manera en la imagen final recalcando su existencia.

La matriz en la estampa

Las particularidades de la matriz en las técnicas inscritas en el amplio espectro de la estampa están estrechamente relacionadas con los procedimientos que se siguen para la impresión, los cuales implican los principios de presión y relieve: la impresión se realiza gracias al reporte del relieve de la matriz mediante la presión de ésta con un soporte flexible.

La idea del reporte de un relieve nos conduce a abordar un principio, señalado por algunos teóricos, como definitorio de la matriz en estampa; dicho principio indica que la matriz en estampa tiene que estar descrita en *tres dimensiones*, por lo que su soporte debe ser capaz de contener cierto relieve. William Hayter señala que “el grabado es un arte eminentemente lineal, pero de un tipo de línea tridimensional.” (Hayter, 1966: 24)

La matriz en la estampa está constituida por la relación entre los espacios que se adentran y los que sobresalen de una superficie, es decir, por el relieve morfológico de la placa que le sirve de soporte: es una especie de terreno donde los parámetros de la imagen están contenidos en las rugosidades y los desniveles resultantes de las excavaciones hechas en ella. Si se hiciera un corte transversal se podría apreciar los distintos niveles que tiene una plancha grabada (imagen 1).

Otra característica de la matriz calcográfica, que puede entenderse más como una condición, se refiere al tipo de acción que se lleva a cabo para generarla. Para Michel Melot “la estampa no puede pres-



Imagen 1. Corte transversal de placa en la que se puede apreciar distintos niveles y formas del grabado de una placa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cindir del grabado: el reporte se realiza gracias al relieve de la matriz y hasta el año de 1778, en que se invento la litografía, la imagen impresa necesitaba del grabado” (Melot, 1981: 10); Melot señala que de hecho es la acción de moldear una superficie lo que distingue a la estampa de lo que se conoce como estampado, ya que en éste puede tomarse una superficie cualquiera para hacer un reporte de sus valores tridimensionales sin necesidad de modificarla previamente. De igual forma Martínez Moro hace referencia al grabado de una placa metálica como una condición de la matriz calcográfica cuando dice que “La plancha de grabado calcográfico no es una superficie llana, sino un espacio que se talla como se trabaja una mina” (Martínez Moro, 1998: 37).

Partiendo de lo anterior, lo que distingue a la estampa del estampado es el procedimiento que se sigue para obtener la matriz. Mientras en el estampado lo que se hace es designar los valores tridimensionales que la superficie posee de origen como los parámetros que conforman la matriz; en la estampa se modifican los valores espaciales originales de la plancha, horadándola para obtener un relieve específico. En el estampado el énfasis se encuentra en la definición de la matriz a través de la designación de una función al relieve de una superficie; en cambio, en la estampa se genera la matriz a partir de la modificación de las características tridimensionales de una superficie.

Así, puede concluirse que en la estampa, y por lo tanto en el grabado en metal, la definición de los parámetros que contendrá la matriz sucede irremediablemente a partir de la modificación del relieve original de una superficie.

Como la matriz se genera modificando la superficie de una plancha, el material de la que está constituida es una de sus características importantes; el material determina por un lado las estrategias y las herramientas que se utilizan para incidir en la plancha y por el otro la resistencia a la “degradación” de la matriz una vez terminada.

Por lo tanto, el equilibrio entre la maleabilidad del material y su resistencia a la presión es un aspecto que debe atenderse al momento de seleccionar el soporte de la matriz; si el material de la plancha es poco maleable, resulta muy difícil de trabajar y el control que se tiene sobre los parámetros que se pretende fijar es menor; pero, por el contrario, si el material es poco resistente a la presión su capacidad para almacenar parámetros disminuye; con el uso es más susceptible a la pérdida de los mismos y la cantidad de modificaciones a las que se le puede someter es menor. En síntesis, la importancia del material se

relaciona con su maleabilidad, en la etapa de definición de parámetros, y con la resistencia que opone a que dichos parámetros se modifiquen cuando se lleva a cabo la impresión.

En grabado en metal, tanto el cobre como el zinc y el hierro, materiales que más comúnmente se utilizan como soporte de la matriz, tienen las cualidades antes mencionadas: son maleables y a la vez resistentes, lo que permite horadar las planchas de diversas maneras, modificarlas en cualquier momento e imprimirlas en varias ocasiones sin que se pierda fácilmente lo que se ha grabado en ellas.

La matriz en estampa tiene ciertas particularidades en cuanto a la relación que guarda la imagen grabada en ella y la imagen que se obtiene cuando se imprime; dicha relación se basa principalmente en dos ejes: la relación que guardan ambas imágenes en cuanto a dimensiones y la relación de espejo existente entre ellas.

La relación de dimensiones entre ambas imágenes se define por que lo alto y lo largo de ambas imágenes son iguales, y por que se diferencian en el volumen. Por una parte, el hecho de que la impresión de la imagen grabada se lleve a cabo a través del contacto directo de la matriz con el soporte final de la imagen impresa hace que las dimensiones de altura y ancho de ambas se encuentren irremediablemente ligadas. Los límites de la imagen se definen desde el mismo momento en el que se determina el tamaño de la plancha que servirá de soporte a la matriz.

Por otro lado, mientras que la imagen contenida en la matriz caligráfica está definida tridimensionalmente, la imagen impresa es una imagen bidimensional. Esto es, la imagen grabada no sólo tiene dimensiones a lo largo y a lo alto, sino también tiene profundidad, volumen; en cambio, la imagen impresa es prácticamente plana. Por lo general las incisiones y los agujeros de la plancha se vuelven líneas o puntos bidimensionales en la imagen impresa.

La segunda particularidad que surge de la manera en que se efectúa el traspaso en grabado es la del efecto espejo, que invierte la relación derecha-izquierda que guarda la imagen-matriz.

LA ESTRUCTURA DEL PROCESO

El proceso de realización de una estampa se divide básicamente en dos grandes etapas: una en la que se genera la matriz modificando la superficie de una plancha y otra en la que se realiza el reporte de la matriz sobre un soporte flexible.

Dichas etapas son independientes entre sí y están perfectamente delimitadas, al punto que se llevan a cabo en dos momentos distintos, lo que implica que la creación de una estampa responde a un proceso discreto y no a uno continuo, como sucede en la pintura y el dibujo. Es importante hacer notar que, aunque las etapas en las que se puede dividir el proceso son hasta cierto punto independientes, no se puede entender la razón de una etapa sin la existencia de la otra: sin la creación de una matriz no habría parámetros que reportar, y si no se imprime la matriz su creación carece de sentido. En palabras de Martínez Moro la estampa se le debería llamar

“grabado y estampación”, un binomio que denota la estrecha complicidad entre dos momentos correlativos en la realización de la obra gráfica, formando ambos parte de un único acontecer creativo. Tal formulación viene a explicitar, por otra parte, la especificidad misma de cada una de estas dos actividades, en la que ambas se complementan y enriquecen, atendiendo no sólo a un sentido diferencial basado en su desarrollo secuencial, sino aludiendo también a un cierto grado de autonomía o, cuando menos, de relativa libertad de los dos momentos entre sí. (Martínez Moro, 1998: 24-25)

Las dos grandes etapas antes mencionadas pueden subdividirse a su vez en más partes, ya que cada una de ellas está compuesta por varias acciones. Si se analiza dichas acciones uno se percató de que éstas, independientemente de la técnica que se utilice, se pueden agrupar dependiendo de su función; en:

1. Las que tienen como finalidad modificar la plancha: barnizado-rayado-acidulado- resinado-acidulado-bruñido.
2. Las que tienen como objetivo hacer un reporte de la superficie de la matriz: entintado-desentrapado-impresión.

Una característica del proceso de realización de una estampa es que las acciones que se llevan a cabo no se suman como parte del resultado, sino se articulan para cumplir su función en las distintas etapas. Por ejemplo, para modificar la superficie de la placa utilizando la técnica del aguafuerte se requiere una secuencia de acciones, que incluye el barnizado de la plancha, el rayado del barniz y el acidulado de la misma. Las primeras dos acciones no afectan la placa metálica, pero

resultan indispensables para controlar la forma en que va a modificarse. En el proceso de creación de la matriz solo se suman, y tienen efecto en el resultado final, las modificaciones del relieve de la plancha obtenidas al cabo de cada secuencia de acciones.

Por lo regular, estos grupos de acciones se realizan con un orden más o menos preestablecido, conformando secuencias que no cobran sentido sino hasta el momento en que cumplen su función: modificar la matriz o reportar su relieve.

A pesar de que la complejidad del proceso para generar una estampa varía enormemente, éste puede ser relativamente simple: rayado-entintado- impresión, o francamente intrincado barnizado-rayado-acidulado-bloqueo-acidulado-resinado-bloqueo-acidulado-bloqueo-acidulado-bruñido-rayado-entintado-desentrapado-entintado-impresión. El proceso siempre sigue la estructura básica de generación de una matriz y de transferencia de la imagen grabada a otro soporte. A fin de cuentas, el proceso en la estampa se puede entender como “una disposición o forma de trabajo creativo relacionado con un principio general de transferencia de una imagen de un soporte a otro, antes que como un arte sólo vinculado a una suma de técnicas y procesos predeterminados y cerrados” (Martínez Moro;1998: 27).

Generación de la matriz calcográfica

La mayoría de los análisis de esta etapa del proceso se concentra en la descripción minuciosa de las diferentes técnicas que se utilizan para incidir en una plancha metálica, y de los efectos visuales que produce cada una de estas técnicas, es decir, se describen algunos procedimientos seguidos para grabar la plancha, pero no se ahonda en otros aspectos importantes que implica la creación de una matriz calcográfica. La etapa de conformación de la matriz consiste en definir ciertas características de una superficie como los parámetros que se almacenan, para posteriormente ser impresos sobre otro soporte. En el caso de la calcografía las características de la superficie que resultan significativas son las del relieve que se genera a partir del grabado de la plancha metálica.

Para determinar el momento en que da inicio esta etapa, la pregunta que debe responderse es cuándo se comienzan a definir los parámetros de la futura matriz. Tomando en cuenta que el tamaño de la plancha está directamente ligado al que tendrá la imagen final, se considera que el proceso comienza desde el mismo momento en que

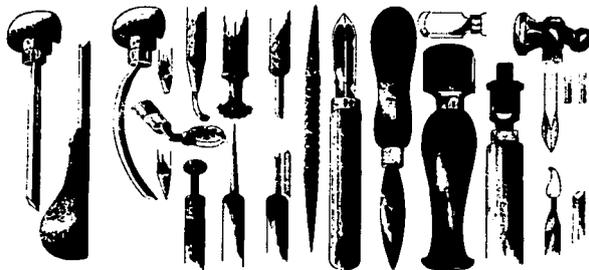


Imagen 2. Herramientas usadas en varios métodos de grabado directo y aguafuerte.

se selecciona o corta una placa con las dimensiones con las que se va a imprimir. Además de las dimensiones y el formato, toda superficie metálica tiene cierta textura, marcas que pueden ser reportadas al momento de que ésta se imprima, por lo que no puede hablarse de una superficie totalmente lisa. Esto resulta más evidente en el caso de la xilografía, donde en muchos casos la selección de la madera que servirá como plancha se hace tomando en cuenta la veta que afectará todo el proceso de grabado y que incluso aparecerá como un elemento más en la imagen final.

La generación de la matriz en grabado no parte de la transformación de materiales para la conformación de una superficie con ciertas características, sino de la modificación de las características iniciales de una superficie cualquiera. El trabajo sobre la placa se basa en la modificación más que en la creación de una superficie.

El moldeado de la matriz en calcografía puede ser producto de una compleja orquestación de acciones en la que se raya, se desbasta, se acicala, se carcome, se rae, se orada, se araña o se raspa una superficie, haciendo uso de una inimaginable variedad de herramientas, que más parecen instrumentos de tortura en miniatura, que utensilios para obtener un relieve con cualidades particulares. (véase la imagen 2).

A pesar de la gran variedad de técnicas utilizadas para modificar la superficie metálica, éstas son únicamente algunos de los muchos

métodos que podría utilizarse para crear una matriz. Hay que tener presente que el único requisito para que se pueda hablar de una matriz en estampa, es que la superficie original de una plancha haya sido grabada con la intervención directa o indirecta del hombre, sin importar cómo o qué tanto se haya grabado dicha superficie, o incluso quién o qué haya producido tales incisiones.

Bajo este "cielo" actuaría tanto el artista cuyo método para generar matrices consiste en dejar placas a la intemperie durante un tiempo determinado para que el grabado se lleve a cabo por su oxidación y otras reacciones químicas; en este caso, existe la modificación de una superficie, aunque no la efectúe el artista directamente. El artista podría también basar su método para hacerse de matrices en el reciclaje de placas trabajadas, desbastando luego algunas partes, no grabando sino "desgrabando".

Dos puntos a analizar en este momento son cuándo la plancha metálica se convierte en matriz y en qué momento se da por terminado el proceso de creación de la misma. Con respecto al primer punto podría pensarse que una plancha se convierte en matriz al momento en que se comienza a grabar; sin embargo, hay que considerar que existen otros tipos de grabados que no tienen como objetivo generar una matriz, como es el caso de la orfebrería. Entonces podría pensarse que la placa metálica se convierte en matriz cuando comienza a grabarse con la intención de imprimirla, pero esto nos deja una definición muy burda, sustentada en la intención de la persona que realiza el grabado. En cambio, si el énfasis se pone en la función de la matriz para definirla, puede plantearse que la plancha se convierte en matriz en el momento en que ésta se utiliza como tal, es decir, cuando se realiza una impresión con ella.

Este planteamiento da pie para abordar un segundo aspecto, referente a la conclusión del proceso de creación de una matriz. En sentido estricto una plancha grabada se convierte en matriz justo cuando se obtiene una impresión de ella, es decir, cuando se completa un ciclo de grabado e impresión. Esto no implica que tras haber concluido un ciclo el resultado obtenido sea definitivo. La matriz calcográfica no es un objeto cuyas cualidades no puedan ser modificadas una vez que fue impresa; al contrario, el artista puede iniciar cuantas veces quiera el ciclo, modificar la superficie de la plancha cada vez que quiera para usarla como una nueva matriz, o matriz modificada.

Así, la respuesta de cuándo se convierte una plancha de una matriz es distinta a la de cuándo se da por terminado el proceso de crea-

ción de “la matriz”, entendida como un molde que nos permite la reproducción de una imagen. En esta caso, el proceso termina cuando, tras la ejecución de varios ciclos de grabado e impresión, se genera un relieve cuyas cualidades permiten obtener una imagen impresa, que a ojos del artista merece ser reproducida; en otras palabras, cuando se obtiene una impresión tan buena como para realizar un tiraje con lo que se ha grabado sobre la plancha.

La impresión

La etapa de impresión consiste básicamente en la transferencia de los parámetros contenidos en la matriz a una superficie flexible; esto sucede mediante el reporte del relieve de la plancha sobre un soporte final. El material de transferencia, el soporte final y la presión son los elementos constantes en la etapa de impresión de la matriz. La tinta funciona como material de transferencia en la mayoría de los casos; ésta se acumula en las incisiones o en las áreas más sobresalientes, dependiendo de la manera en la que se aplica sobre la plancha, para reportar el relieve o el hueco de la plancha.

El soporte final en grabado en metal tiene que contar con una serie de cualidades para que el reporte del relieve se realice cabalmente: El soporte tiene que ser lo suficientemente flexible como para entrar en contacto con las partes más profundas de la plancha metálica sin romperse; asimismo tiene que tener capacidad de absorción para poder retener la tinta.

La presión entre ambas superficies se aplica con máquinas especialmente diseñadas para esta tarea; difícilmente se puede pensar en efectuar la impresión a través de métodos que no contemplen el uso de una prensa o tórculo.

Por la relación que guardan las marcas que conforman la imagen en la matriz con las líneas y valores tonales que componen la imagen impresa, resultaría poco acertado decir que la impresión consiste en transportar una imagen contenida en una superficie a otra; en realidad, la imagen de la matriz se transforma drásticamente al momento de ser reportada en el soporte final. Quizá la idea de traducción ayude a explicar con mayor precisión lo que sucede al momento de imprimir los parámetros contenidos en la matriz. Una traducción implica llevar una expresión estructurada siguiendo las directrices de un lenguaje a otra expresión equivalente en otro lenguaje. Así como en la traducción de una palabra o una frase de un idioma a otro el signi-

ficado cambia, la imagen contenida en la matriz se transforma cuando se traduce en una imagen impresa. En el caso de la impresión de un grabado se trata de "traducir" una imagen definida a partir de valores tridimensionales a otra definida a través de valores tonales en un espacio bidimensional.

La etapa de impresión tiene múltiples variables que pueden ser controladas por la persona que efectúa el proceso, gracias a lo cual pueden producirse distintos resultados a pesar de que se parta de una misma matriz. La manera en que se efectúa el reporte depende en gran medida de una serie de decisiones tomadas a partir del carácter expresivo que se le quiera dar a la imagen impresa. Por esto se considera que la impresión de una matriz en grabado en metal es más un acto de interpretación que una conversión estandarizada o un proceso de descodificación. En un proceso de descodificación la correspondencia entre el elemento a traducir y el resultado de la traducción se establece mediante una relación uno a uno: a cada elemento le corresponde otro y solo ese. Por ejemplo, el punto-rayo-punto en clave Morse siempre tendrá una correspondencia con una *e*. En cambio, las incisiones de una plancha pueden dar como resultado imágenes muy distintas, dependiendo de la manera en que se imprima.

La matriz con la que se va imprimir puede contar con una gran diversidad de texturas, marcas y niveles, algo que puede asemejarse a un paisaje lleno de accidentes, o más bien a una planicie con apenas unas cuantas variaciones en toda su extensión. Sea cual sea la naturaleza del paisaje, las diversas maneras en las que puede efectuarse el reporte abre un gran abanico de posibles resultados. Al igual que en la traducción de un texto, donde según la persona que realiza la traducción, pueden encontrarse distintas frases o palabras que equivalgan a la original, el resultado de la etapa de impresión depende de la interpretación que se dé a la matriz mediante una manera de efectuar el reporte.

Las variables controlables se encuentran en las cualidades de los elementos que intervienen en el reporte o en el método que se utiliza para efectuarlo. En cuanto a los elementos que intervienen, la variación puede radicar en el tipo y la manera en la que se aplica la tinta, las características y el estado del soporte en el que se fijará la imagen, y la cantidad de presión empleada.

Para efectuar el reporte de una matriz se siguen básicamente dos métodos: el del intaglio o hueco y el del relieve. En el intaglio lo que se reporta son los huecos, las incisiones hechas sobre la placa en donde la tinta se queda después de entintar y limpiar la matriz; así, las

partes con tinta de la imagen impresa corresponden a lo grabado en la placa. En cambio, en el método del relieve lo que se reporta, lo que se entinta, son las áreas de la matriz que sobresalen; esto hace que lo grabado aparezca como espacios en blanco en la imagen impresa. Por otro lado existen métodos de reporte que combinan tanto el reporte del hueco como el del relieve, por ejemplo el *roll up*.

Por tanto resulta evidente que la etapa de impresión, lejos de ser una procedimiento preestablecido, es una etapa donde se toman muchas decisiones que intervienen en la configuración de la imagen final. Para Hayter el proceso de impresión era una etapa crucial en la creación de la imagen, "cuando la imagen sufría la última metamorfosis; un momento tan importante y definitorio como la creación de la plancha grabada" (Black; 1992, 48). Hayter decidía la manera en la que iba a llevar a cabo las impresiones definitivas de la matriz interpretando de distintas maneras la matriz, entintando con diferentes métodos la matriz para descubrir cual era la opción que más lo convenía. La interpretación de la matriz al momento de imprimirla puede cambiar dramáticamente el carácter de la misma. "Bajo esta perspectiva el estampador, a pesar de ser el mismo autor de la matriz, puede plantear esta etapa como un segundo momento creativo y de intervención, con una problemática y recursos específicos" (Martínez Moro, 1998: 71).

Martínez Moro subraya que la plancha es y ha sido siempre, en el momento de la estampación, un potencial campo de intervención y re-elaboración de la imagen, que se convierte, en portadora de una imagen cuyas dimensiones estructurales elementales pueden ser consideradas estables, pero susceptibles de que sobre ellas se ejecuten muy distintas interpretaciones. "Desde una óptica idealista, la plancha de grabado como texto a interpretar se articula en un entorno eminentemente polisémico, pues sus soluciones no se agotan en una primera estampación, y ni tan siquiera en la última" (Martínez Moro, 1998: 71).

Capítulo II. Lo múltiple como propiedad intrínseca del proceso

El presente capítulo aborda el carácter múltiple de la imagen calco-gráfica y en la relación que guarda con el proceso de producción. Iniciaré por definir en que términos se hablará de “lo múltiple” de la imagen impresa, para después sostener que dicha característica está ligada al mismo proceso de realización de este tipo de imágenes. Se propone que la estampa es resultado de la combinación entre elementos compositivos que se mantienen constantes, al estar contenidos en una matriz, y de la manipulación de elementos compositivos que tienden a ser variables; y que es precisamente la posibilidad de manejar elementos constantes durante la producción de una serie de imágenes lo que le da el carácter múltiple a la estampa. Como parte del análisis haré una revisión de la manera en la que ha sido utilizado el carácter múltiple de la imagen impresa por diversos artistas a lo largo de la historia del grabado y cómo se aborda hoy en día.

LO MÚLTIPLE Y LA ESTAMPA

Parto de la base de que el concepto de lo múltiple se puede entender de dos maneras distintas; por un lado, lo múltiple puede referirse a un conjunto compuesto por varios objetos del mismo tipo o iguales: múltiples electrones; por otro lo múltiple puede referirse a la idea de variedad, es decir, a un conjunto compuesto por objetos con características distintas. Lo múltiple es un concepto que se refiere a un grupo de cosas que se encuentran relacionadas entre sí, gracias a que comparten una serie de cualidades o que se encuentran en situaciones comunes; se entiende, por supuesto, que lo múltiple es contrario a lo único.

En estampa ambas formas de entender lo múltiple tiene cabida, ya que pueden obtenerse varias imágenes “iguales” o producirse imágenes variadas a partir de una misma matriz. Además, puede decirse que la estampa tiene carácter múltiple ya que las imágenes que se generan a través de este medio no están aisladas, parte de su naturaleza es que tienen relación directa con todas aquellas imágenes que provienen de la misma matriz. Cuando se está frente a una estampa se sabe que dicha imagen es una entre varias imágenes que comparten en menor o mayor medida cualidades compositivas. Claude Sinte se-

ñala que “el término de matriz proviene del latín mater que significa madre, por lo que puede considerarse que la imagen impresa es progeñie de la placa grabada” (Sinte, 1998: 5). Desde esta perspectiva, todas las imágenes impresas que surgen de una misma matriz pueden ser identificadas como hermanas. Y así como entre los hermanos existen ciertas similitudes, a veces más, a veces menos, entre las imágenes provenientes de una misma matriz existen similitudes y diferencias que varían dependiendo de ciertos factores.

El carácter múltiple de la imagen impresa se basa en la posibilidad de reproducir, de mantener estables, las características de una composición a lo largo de la producción de varias imágenes. Este principio de generación de varias imágenes vinculadas proviene de lo que Michel Melot describe como “la posibilidad de la estampa de ofrecer una invariante (la matriz o alguno de sus elementos) a partir de la que cada tirada sufre una variación, ya sea por efecto del entintado o ya sea por el coloreado de las pruebas o las diferencias de papeles y tintas” (Melot, 1981: 36). Lo múltiple de la imagen impresa puede entenderse como una cualidad del medio que posibilita la reproducción de una imagen o la creación de variaciones de una estructura compositiva, dependiendo de las similitudes y las diferencias que se establecen entre las impresiones de una misma placa. En cuanto más elementos se mantienen constantes dentro del proceso de creación de un grupo de imágenes, el parecido entre las impresiones resultantes aumenta y con ello se acentúa la apreciación de éstas como copias o reproducciones. En cambio, conforme más elementos se modifican o varían, crece el número de diferencias entre las imágenes resultantes y con ello éstas se perciben más bien como variaciones.

Resulta importante subrayar que, aunque existe la posibilidad de generar varias imágenes que compartan características compositivas utilizando otros medios, la imagen impresa es el único medio cuyo proceso está diseñado precisamente para tal fin, ya que surgió de la necesidad de reproducir imágenes. Este hecho vincula al grabado desde su origen con la noción de lo múltiple.

La invariable del proceso

Como se mencionó anteriormente, la posibilidad de tener una invariante en la creación de varias imágenes se debe a la existencia de una matriz, la cual tiene la capacidad de almacenar algunos parámetros compositivos de la imagen. Al emplear una matriz para producir dis-

tintas imágenes, éstas comparten su origen, y por lo tanto ciertas características compositivas.

Las características físicas de las planchas en grabado determinan que dicha capacidad de almacenamiento tenga sus limitaciones, pues el grabado de la placa se desgasta inevitablemente con el uso de la plancha. Los parámetros que uno pretende mantener constantes van perdiendo definición poco a poco, cediendo ante la fuerza de la presión que ejerce la prensa sobre la superficie de la plancha. La actitud que los creadores de grabados han tomado ante este fenómeno de desgaste se transformó en varias ocasiones a lo largo de la historia. Si en un principio, el desgaste de la plancha era visto como algo que había que evitar o contrarrestar a toda costa, para obtener el mayor número de impresiones posibles; en otro momento el desgaste dejó de ser el factor para limitar el número de impresiones a imprimir a partir de una matriz.

El desgaste de la placa originó la idea de vida útil de la matriz, que se considera llega a su fin cuando las impresiones obtenidas de la plancha pierden definición en una parte considerable de sus rasgos. En los albores de la técnica, muchas placas se imprimían hasta que las incisiones que conformaban la imagen grabada eran tan tenues que no había manera de sacar una copia que hiciera recordar la impresión primera. El número de impresiones que se obtenían de una sola plancha grabada no estaba limitado de antemano, sino que la única limitación estaba determinada por la vida útil de la matriz, que en ocasiones se extendía mediante el reforzamiento del grabado original. No existía, como hoy en día se concibe, el concepto de tiraje limitado, que define *a priori* el número de impresiones, independientemente del estado físico de la matriz. Según Martínez Moro es hasta mediados del siglo XIX cuando “la obra gráfica cobra una dimensión cuantitativa distinta a la que tenía en el pasado, convirtiéndose un objeto más restringido y limitado... a partir de este momento la edición o tirada de pruebas será establecida *a priori*. Con esta imposición del valor de la obra gráfica quedaba determinado de antemano, aunque en ocasiones la ‘vida’ de la matriz pudiera ser más larga de lo que el editor o el artista habían decidido” (Martínez Moro, 1998: 64-65). El concepto de tiraje limitado introdujo prácticas, como la de la cancelación de la placa, que busca asegurar que sólo se obtengan el número de impresiones establecido de principio afectando físicamente la matriz después de concluido el tiraje, para que de ésta no puedan obtenerse más impresiones de la imagen grabada.

La parte inestable del proceso

A pesar de que el origen de la imagen impresa se haya debido a la necesidad de reproducción de imágenes, parte del proceso de las primeras técnicas, entre las que se encuentra el grabado, y buena parte de las que se desarrollaron posteriormente hacen que algunas de las características de la imagen resultante se pueden considerar variables. En estampa, la etapa de impresión incluye una serie de procedimientos cuyas características hacen que el resultado varíe con gran facilidad. El proceso de transferencia de los parámetros de la matriz a otro soporte se efectúa manualmente, por lo que existen ciertas diferencias entre las imágenes resultantes. La forma en que se aplica el material de transporte y la presión, y los pasos seguidos para preparar el soporte sobre el que se imprime la imagen son factores inestables, ya que tienden a variar con gran facilidad. Por ejemplo, en lo que se refiere al material de transporte, la forma en que se prepara la tinta, el tiempo que transcurre desde el momento en que se prepara hasta que se imprime, la temperatura ambiental y los instrumentos que se utilizan para aplicarla sobre la plancha son algunos de los factores que pueden modificar el resultado. De ellos depende qué tanto se adhiere la tinta a la placa, qué tanto penetra en las incisiones y hasta qué punto puede limpiarse; basta con que uno de estos elementos varíe levemente para que el resultado cambie a su vez; de igual manera, existen también otros factores relacionados con la presión y el soporte final, que difícilmente pueden mantenerse constantes a lo largo del tiraje, y por lo tanto hacen que el resultado resulte altamente variable.

Así, la tendencia natural del proceso no es que se produzcan imágenes iguales, sino variaciones de un tema; es decir, imágenes que, además de compartir características compositivas, poseen también cualidades que las distinguen. Por esto se considera que al abordar el grabado como una vía para reproducir imágenes, lo que implica que las impresiones resultantes del proceso deberían ser iguales, se fuerza la tendencia natural del proceso. Cuando se quiere reproducir una imagen, el transporte de la matriz tiene que efectuarse exactamente de la misma manera en cada impresión; es decir, no tiene que existir variación alguna en los procedimientos y en el estado físico de los elementos que intervienen en esta etapa del proceso. La reproducción de una imagen en grabado implica no sólo el uso de una misma matriz para efectuar varias impresiones, sino también la reproducción de los pasos que se siguieron para obtener

la impresión que sirve de parámetro para todas la demás: la famosa *bon à tirer*.

Para Martínez Moro “la repetición de una serie de estampas cuya intención sea conservar una cierta homogeneidad entre ellas, no consigue nunca imágenes iguales. Por lo que el concepto de copia en grabado se mueve en el ámbito de la intencionalidad utópica que poco tiene que ver con la realidad” (Martínez Moro, 1998: 69). En este punto hay que hacer hincapié en que la función de medio de reproducción, que le dio origen a la imagen impresa y que determinó parte de su desarrollo, es sólo una de las opciones que proporciona el carácter múltiple: la de generar varios “iguales”.

La estampa: resultado de constantes y variables

La imagen impresa, por lo tanto, puede entenderse como el resultado de combinar ciertos elementos que se pretende mantener constantes en una serie de composiciones y otros elementos que por la naturaleza del proceso tienden a variar de una impresión a otra, a pesar de que provengan de la misma matriz; así, la estampa surge del anclaje de algunos valores compositivos y del juego de las posibles variaciones de otros. Por lo regular, el anclaje se lleva cabo con la creación de la matriz y el juego de variaciones sucede en la etapa de impresión. El hecho de que dentro del proceso existan algunos elementos constantes y otros variables hacen que cada imagen resultante represente una solución, de muchas posibles, de una estructura compositiva.

La naturaleza del proceso de creación de una estampa puede compararse con la de las funciones en matemáticas de tipo $y = f(x_1, x_2, \dots)$, por ejemplo $y = x_1 + 2x_2$. La imagen impresa, y, sería el resultado que se obtiene tras definir los argumentos (valores de x_1, x_2, \dots) de la función. La función en estampa se definiría por la serie de relaciones espaciales entre los elementos que se graban en la plancha: la función es la estructura compositiva (la forma funcional), la imagen que se graba en la matriz. Los valores que recibe la función se definen en la etapa de impresión: todas aquellas decisiones que tienen que ver con la tinta, el soporte final y la presión son las variables de entrada. Las variaciones que se pueden obtener de una misma placa se deben en primera instancia a la posibilidad que ofrece la función de aceptar diferentes valores; cuando los valores cambian: el color de la tinta o su ductilidad, el papel que se usa para la impresión y las condiciones en

las que se le utiliza y la cantidad de presión que se ejerce al momento de imprimir, el resultado varía también.

La flexibilidad del proceso

A pesar de que “la invariante” está conformada por los parámetros contenidos en la matriz y la parte variable del proceso se concentra en la etapa de impresión, este principio puede cambiar o invertirse en algún momento, ya que, por un lado, la matriz es un objeto independiente del resultado final y por tanto puede ser modificada en un instante cualquiera; y, por otro, la naturaleza inestable de la etapa de impresión puede modularse para que ésta suceda de una forma relativamente homogénea a lo largo de la realización de un tiraje. Lo anterior permite que el proceso en grabado puede utilizarse tanto para reproducir una imagen, como para generar distintas soluciones de una misma estructura compositiva, ya sea con el registro de interpretaciones de una matriz o con las modificaciones a las que se puede someter. Las opciones que ofrece el proceso de modular la cantidad de elementos constantes y variables, y de ubicarlos tanto en la matriz como en la impresión, dotan al proceso de una gran flexibilidad, que converge en la expansión de las posibilidades en la creación de imágenes múltiples.

LA VARIACIÓN EN GRABADO

El carácter múltiple del grabado, como posibilidad de obtener variantes de un mismo objeto, se obtiene cuando se estampa una misma matriz, procurando mantener estables los factores que intervienen en la etapa de impresión. En cambio, el carácter múltiple, como posibilidad de generar variaciones de una imagen, se debe a que la matriz puede ser interpretada de diversas maneras cada vez que se imprime, y a que ésta puede ser intervenida en cualquier momento, modificando el resultado final, gracias a que la matriz “es un elemento autónomo del soporte definitivo (el papel), y por tanto manipulable y reinterpretado periódicamente (Martínez Moro, 1998: 58). Así, la posibilidad de generar variaciones a través del grabado se presenta en cualquiera de las dos etapas del grabado: al momento de trabajar la plancha-matriz o cuando se imprime.

La variación en la etapa de impresión

“La variación es un elemento constitutivo e ineludible del grabado, sobre todo en la segunda parte de la ejecución de la obra, la de su estampación” (Martínez Moro, 1998: 68). En la etapa de impresión puede elegirse de entre una serie de opciones que afectan el resultado final pero no la matriz. Al hacer un recuento de la forma en la que diferentes artistas han aprovechado la posibilidad de obtener variaciones de una imagen, a través de la interpretación de la matriz al momento de estamparla, se pueden distinguir dos tendencias muy marcadas: una en la que la obtención de variaciones sólo se considera como parte del procedimiento para crear una estampa y otra en donde la posibilidad de interpretación sirve como medio para generar variaciones de una imagen, a las que el artista confiere un valor estético propio.

La primera tendencia ve las variaciones que surgen de la manipulación de los elementos que intervienen en esta etapa como meras pruebas de impresión: imágenes que sirven para encontrar la manera “idónea” de llevar a cabo la transferencia del grabado de la plancha a la superficie final, los pasos precisos para obtener el “mejor fruto” de la matriz, y a partir de ello intentar reproducir dichos pasos durante la producción de un tiraje. Las variaciones desde este punto de vista son “pruebas de estado de color o de impresión como registros de los disparos que se acercan al blanco; un trabajo de variaciones mínimas en las que se busca el equilibrio perfecto, la combinación adecuada, la transparencia precisa” (Armstrong, 1987: 72). Esta manera de entender las variaciones que surgen al momento de imprimir la matriz de diversas formas es la que predominó totalmente antes de mediados del siglo XIX, cuando empezaron a ser apreciadas como obras en sí mismas. A pesar de este predominio pueden destacarse algunos casos asilados que valoraron dichas variaciones de otro modo antes del siglo XIX.

Hércules Seghers, artista holandés que vivió en el siglo XVII, fue el primero en entender las variaciones que se obtienen en estampa desde otra perspectiva. Para Seghers el grabado representaba una vía para generar un gran número de imágenes únicas, con un valor estético propio, y por ello “usó el proceso de estampa no con propósitos de reproducción sino de individualización” (Freedberg, 1980: 45); no consideraba la impresión de grabado como un medio de reproducir varias veces una misma imagen y más bien opinaba que la plancha grabada es un tema del que se debía obtener el ma-



Imagen 3. Hércules Seghers, *Montañas y barrancos, un hombre caminando a la derecha*; versión 1, HB 19d, (1623 - 1631). Aguafuerte, impresa en verde azulado impreso sobre papel ligeramente entintado con acuarela rosa, 14. 4 × 18. 8.

por número posible de variaciones. Casi no existen dos pruebas idénticas de las 183 que se conocen, impresas a partir de 54 planchas. Lo que más llama la atención es el empleo del color: tintas de colores, papeles de colores y coloreado a mano de las imágenes grabadas (imágenes 3 y 4).

Para asegurar el carácter individual de sus impresiones, y para hacer de cada una de ellas una pieza de arte original —como una obra pictórica—, Seghers implementó una sorprendente gama de procesos completamente novedosos para su época. Utilizó tintas de diferentes colores para imprimir (aunque nunca empleó más de un color por placa). Realizaba las impresiones sobre papeles o lienzos que habían sido o que fueron subsecuentemente coloreados. “Ciertas áreas fueron retocadas o aclaradas con una brocha, utilizando más colores, y metahs impresiones fueron cubiertas con barniz transparente... frecuentemente dejó errores de impresión como un elemento más que distinguía a una impresión de otras” (Freedberg, 1980: 45). Seghers entendió antes que nadie una gran cantidad de posibilidades del medio y jugó con sus variables, al punto que lo que se entendía como limitantes o fallas de la técnica él las vio como posibilidades expresivas, “desarrolló una experimentación sin precedentes, que solo sería comprendida en su justa medida y continuada



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 4. Hércules Seghers, *Montañas y barrancos, un hombre caminando a la derecha: versión II*, HB 20 (1623 - 1631). Aguafuerte, impresa en blanco sobre papel café preparado con negro bodycolor, 15. 4 × 20. 5 cm.

siglos más tardes por los aguafuertistas de los siglos XIX y XX” (Marínez Moro, 1998: 145).

Entre los artistas a los que influyó el trabajo de Seghers se encuentran el mismo Rembrandt, quien, empeñado en explorar las posibilidades de la placa, generó una serie de variaciones sobre un mismo tema, quitando más o menos tinta sobre distintas áreas de la placa al limpiarla, de tal suerte que cada impresión mostrara una composición lumínica distinta. “Es este magistral e imaginativo uso del tono lo que hace a muchas de las impresiones realizadas por Rembrandt tan preciadas y únicas” (Reed, 1969: 11).

Las prácticas de entintado de Rembrandt coinciden en el tiempo con las realizadas por el inventor de la monotipia. Por el mismo tiempo, a mediados de la década de 1640, y de manera aparentemente independiente, dos pintores-grabadores Rembrandt en Ámsterdam y Castiglione en Génova comenzaron a manipular la tinta de impresión en placas de cobre para imprimir un tono continuo, tal como las veladuras de tinta o acurela. “El único método disponible en grabado en ese tiempo para producir un valor tonal continuo era la mezzotinta. Ninguno de los dos exploró esta técnica, en vez de eso ellos ‘pintaron’ con tinta para impresión sobre sus placas de cobre. Una diferencia básica entre estos dos artistas fue que: mientras Rembrandt dejaba una



Imagen 5. Adolphe Appian, *Un Rocher dans les communaux de Rix* (1862).
Aguafuerte 1er estado, 8 × 14. 7 cm.



Imagen 6. Adolphe Appian, *Un Rocher dans les communaux de Rix* (1862).
Aguafuerte 1er estado entintado tonal, 8 × 14. 7 cm.

película de tinta sobre sus placas grabadas, Castiglione dibujaba sobre la tinta esparcida en una placa lisa para producir la primera verdadera monotipia.” (3-4 SWR *The painterly Print*) Durante dos décadas Rembrandt realizó impresiones a partir de la misma placa que dife-
rían drásticamente una de la otra gracias al desentrapado selectivo.

De las muchas ideas inspiradas en las estampas de Rembrandt que los grabadores de mediados del siglo XIX retomaron con entusiasmo, la más importante fue la de que el grabado podía ser un arte mayor, no sólo una prosaica manera de reproducir imágenes. “El trabajo de Rembrandt se ubicó como una fuente de inspiración entre no pocos artistas grabadores de esa época” (EPJ *The painterly Print* pag 9); entre los que se encontraban el inglés James Whistler, y los franceses Auguste Delâtre, Adolphe Appian (imagen 5 y 6) y Ludovic Lepic quienes retomaron la práctica del desentrapado iniciada por Rembrant, pero realizándola de manera sistemática y presentando en muchas ocasiones las variaciones de impresión como series. Para ellos cada impresión era una imagen independiente con cualidades plásticas particulares: en una palabra, obras únicas. “Whistler llegó a afirmar que el grabador no podía ser otro que su propio impresor, dada la importancia que a su parecer tenían los efectos del entintado” (Melot, 1981: 15)

De estos artistas, Lepic fue el que llevó más lejos la exploración de la variación a partir de la manipulación de la tinta sobre la placa. Lepic inventaba elementos que no estaban grabados en la matriz, como árboles, soles y lunas; generó series conformadas por numerosas impresiones creadas a través de la interpretación de una sola matriz; para él lo grabado en la matriz era una base de la que partía su inspiración para producir diversas imágenes, y por eso un paisaje podía cambiar dramáticamente de una impresión a otra (imágenes 7, 8 y 9). “Lepic acuñó el concepto de aguafuerte ‘versátil’ (*‘eau-forte mobile*) en su escrito *Comment je devins graveur à l’eau-forte* (1876). Se trataba de reconocer y fomentar el estatus de cada prueba en cuanto a obra distinta y única, con lo que, lo que se conocía como ‘prueba rara’, pasó a llamarse *belle épreuve*” (Martínez Moro, 1998: 69)

Algunos estudiosos del grabado ven en estas prácticas el principio de la liberación del medio, lo que le permitió mostrarse como una vía para desarrollar ideas y conceptos estéticos que no habían sido explorados antes. “Jesusa Vega ha señalado que la principal transposición al encajonamiento del grabado como mero proceso de reproducción de imágenes, fue la práctica del ‘entrapado’, con el que el medio se liberaba de la exigencia de grabar en el soporte todo aquello que posteriormente debía aparecer en la estampa” (Martínez Moro, 1998: 148).

La posibilidad de variar una imagen grabada al momento de su impresión fue retomada por algunos artistas impresionistas como una vía expedita para presentar y desarrollar algunos conceptos que eran de su interés. En la serie de *Crepúsculo con muelos* (1879) Pissarro



Imagen 7. Vicompte Ludovic Napoleón Lepic, *Vue des Bords del l'Escaut / La Neigte* (entre 1860 y 1869). Aguafuerte y entintado tonal, 34.3 × 74.4 cm.



Imagen 8. Vicompte Ludovic Napoleón Lepic, *Vue des Bords del l'Escaut / Saules et peulpiers* (entre 1860 y 1869). Aguafuerte y entintado tonal, 34.3 × 74.4 cm.

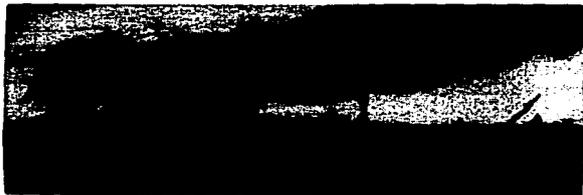


Imagen 9. Vicompte Ludovic Napoleón Lepic, *Vue des Bords del l'Escaut / L'Incendie du mouline* (entre 1860 y 1869). Aguafuerte y entintado tonal, 34.3 × 74.4 cm.

muestra cuatro variaciones, generadas a partir del uso de tintas de diferentes colores al momento de imprimir la plancha, que representan las diferentes formas en que pueden percibirse los objetos a la intemperie dependiendo de la hora del día en que se observen (imágenes 10, 11 y 12). Esta serie de grabados nos hacen recordar la serie de pinturas de la catedral de Ruán (1894), en la que Claude Monet pinta la iglesia gótica desde la misma perspectiva en tres ocasiones, cada una de éstas a una hora del día distinta (imágenes 13 y 14). Al igual que la serie de Pissarro el resultado son tres imágenes con la misma estructura dibujística, pero con características cromáticas distintas.

En el siglo XX la experimentación para generar variaciones a través de los factores que intervienen en la impresión de una matriz fue ampliamente explotada por artistas entre los que se encontraron Emil Nolde y Pablo Picasso, experimentación desarrollada tanto en grabado en metal como en otras disciplinas gráficas. “Emil Nolde estaba fascinado con las combinaciones de cambio de color en una sola composición” (Castleman, 1976: 26). Por su parte Picasso realizó variaciones de algunos de sus grabados haciendo uso del entintado por zonas, el cual se distingue por el uso de tintas de distinto color aplicadas en diferentes áreas de la placa, lo que creaba variaciones cromáticas en grabados pensados para su impresión en blanco y negro. Entre los ejemplos más notables se encuentran las variaciones cromáticas de grabados como El flautista y el durmiente (imagen 15) y La minotauromaquia (imagen 16).

La variación a través de la modificación de la matriz

La otra opción que existe en grabado en metal para generar series de variaciones a partir de una misma plancha implica una secuencia de transformaciones de la placa. Dicha opción está definida por tres características de la matriz calcográfica:

- El carácter autónomo de la matriz
- La vida de uso de la placa metálica.
- La posibilidad de llevar un registro de las modificaciones que sufre la plancha.

Por ser un elemento autónomo del soporte final, la matriz puede manipularse periódicamente. Esto es, una vez utilizada la placa metálica queda desligada de las impresiones que se producen a partir de ella,



Imagen 10. Camille Pissarro, *Crepúsculo con molinos* (1879). Aguafuerte y aguatinta 3er estado, impresión en morado, 105 × 180 cm.



Imagen 11. Camille Pissarro, *Crepúsculo con molinos* (1879). Aguafuerte y aguatinta 3er estado, impresión en sepia, 105 × 180 cm.



Imagen 12. Camille Pissarro, *Crepúsculo con molinos* (1879). Aguafuerte y aguatinta 3er estado, impresión en azul verdoso, 105 × 180 cm.



Imágenes 13. Claude Monet, *Catedral de Roen, portal y torre Albane*, (1894). Oleo sobre tela, 106.2 × 71.6 cm; 14. Claude Monet, *Catedral de Roén, atardecer*, (1894). Oleo sobre tela, 99.5 × 75 cm.

lo que posibilita que sea modificada sin afectar las impresiones generadas previamente. En grabado en metal, más que en cualquier otro método de generación de imágenes impresas, la posibilidad de modificación de una matriz está siempre latente; ya que la superficie de la plancha metálica es susceptible de ser alterada en cualquier momento. Hay que tener presente que la plancha grabada dista mucho de ser un molde de cerámica, que difícilmente puede modificarse una vez creado; recordemos que una incisión sobre la placa nunca es necesariamente definitiva y que las marcas se pueden eliminar completamente o modificar de manera parcial.

El hecho de que la superficie de la placa pueda ser moldeada en múltiples ocasiones, aun después de haber sido impresa, implica que los elementos contenidos en ella también pueden ser manejados como variables que muestren los cambios que sufre la matriz. Así, los elementos de la composición que se definen como constantes al ser grabados en la matriz, para ser reproducidos un cierto número de veces, pueden redefinirse en cualquier momento, convirtiéndose en elementos variables.

La vida de uso de la matriz calcográfica, relacionada directamente con la resistencia y maleabilidad de la placa metálica, es otra de las

características que permite que ésta pueda ser modificada en múltiples ocasiones. El número de veces en las que una matriz puede ser modificada solo está limitado físicamente por la “vida de uso de la placa”, que llega a su fin únicamente cuando la plancha se destruye en su totalidad. Mientras exista una superficie sobre la cual pueda grabarse la opción de seguir modificando la placa-matriz se mantendrá presente.

En su método de enseñanza del grabado, Hayter buscaba enfatizar la posibilidad de transformar la matriz cuando incitaba a sus alumnos, en uno de sus ejercicios, a trabajar sobre una sola placa hasta su literal destrucción, agotando todas sus posibilidades físicas y plásticas. “He tratado de inducir a los estudiantes a hacer placas experimentales que son trabajadas hasta su destrucción. En cualquier punto, cuando se ha obtenido un resultado interesante, se pueden hacer algunas impresiones para conservarlo, pero la placa se continúa incidiendo hasta su destrucción final.” (Hayter, 1966: 280).



Imagen 15. Pablo Picasso, *Flautista y durmiente*, (1933). Punta seca sobre cobre, Trigésimo primer estado, impreso en colores, 15 × 18.7 cm.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 16. Pablo Picasso, *La Minotauromaquia*, (1933). Aguafuerte, rascador y buril, Séptimo estado, impreso en colores, 49.8 × 69.3 cm.

EL REGISTRO DE LA TRANSFORMACIÓN DE LA MATRIZ

Una de las características de la matriz calcográfica, que comparte con las de otros medios de reproducción de imágenes, es que puede imprimirse, en cualquier momento, aun antes de haberse dado por concluido el proceso de creación de la misma y sin que esto la afecte sustancialmente. Lo anterior permite que pueda llevarse un registro de los estados por los que pasa la plancha; dicho registro se obtiene al efectuar la impresión de la placa de manera periódica a lo largo del proceso de transformación. Esta opción es una característica de la estampa, que la distinguen de otros medios de reproducción de imágenes. El registro de los distintos estados por los que pasa una plancha es un recurso que ha sido abordado de diversas maneras.

Las pruebas de estado, nombre que reciben las impresiones de una plancha antes de que se la considere concluida, se utilizan principalmente como herramienta de trabajo para ver el progreso durante el proceso de grabado. Las impresiones resultan necesarias para apreciar el resultado concreto del trabajo que se ejecuta sobre la placa, ya que “las marcas realizadas sobre ésta sólo corresponden indirectamente con su contraparte impresa” (Kelso, 1994: 173).

En un principio, cuando el grabado se percibía como un medio para reproducir imágenes creadas a través de otros medios, las pruebas de estado servían sólo para cerciorarse que las marcas he-

chas a la placa correspondían a los trazos del modelo que se tenía de antemano. En la mayoría de las ocasiones las modificaciones a la plancha eran guiadas por un boceto o por una idea preconcebida de la imagen final. Es decir, la modificación y su reporte eran exclusivamente parte del proceso que se seguía para obtener reproducciones de una imagen que ha sido previamente concebida. De este modo, las impresiones que se producían durante la generación de la matriz muestran únicamente los pasos técnicos necesarios para obtener la reproducción de una imagen previamente resuelta en otro medio. Un ejemplo claro de esta manera de entender el registro de los estados de la matriz puede apreciarse en las pruebas de estado que se conservan del grabado *Adán y Eva* (1504) de Alberto Dürer: las impresiones del trabajo parcial de la matriz muestran que parte del grabado se encontraba totalmente resuelta, mientras que otras regiones sólo habían sido ligeramente abocetadas sobre la plancha (imagen 17). Esta manera de trabajar nos hace recordar el



Imagen 17. Albrecht Dürer, *Adán y Eva* (1504). Buril, 1er estado, 25.2 x 19.4 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

trabajo por tareas, forma en la que se trabajaban los murales hechos al fresco. Resulta evidente que Durero tenía muy clara la imagen que iba a grabar sobre la placa, e incluso que tenía un boceto de dicha imagen, antes de rayar la plancha.

Conforme el grabado fue apreciándose como un medio con cualidades plásticas propias, el trabajo sobre la plancha fue cobrando mayor importancia dentro del proceso creativo de la obra. Algunos artistas dejaron de basarse en imágenes resueltas en su totalidad en otros medios y comenzaron a resolver parte de sus composiciones conforme iban trabajando la plancha; es decir, la imagen, o al menos parte de ella, se concebía a lo largo del proceso de grabado. A partir de esa nueva manera de abordar el grabado, las pruebas de estado resultaron ser una pauta para tomar decisiones sobre el rumbo que se daría a la composición final.

Rembrandt fue uno de los primeros artistas en generar una estrategia para resolver sus composiciones durante el proceso de conformación de la matriz utilizando la posibilidad que ofrece el grabado en metal de modificar e imprimir la plancha en múltiples ocasiones. Algunas de sus impresiones de estado nos muestran la importancia que tenía el proceso de grabado en la definición de la composición y el carácter expresivo de la obra final. En ese sentido, la forma en la que varían los estados de algunos de los grabados de Rembrandt, hace suponer que los cambios que llevaba a cabo respondían a una estrategia de conformación de la imagen, en la que algunos aspectos de la composición se resolvían en el proceso de generación de la matriz. Sue W. Reed señala que, "cuando se observan cuidadosamente las pruebas de estados sucesivos, puede apreciarse claramente el modo en el cual Rembrandt cambió de idea con respecto a su composición o sobre el significado de su estampa" (Reed, 1969: 9).

Es notorio como las composiciones de Rembrandt, más que representar hechos, representan sus escenificaciones. La estrategia que sigue en la creación de sus grabados es la de fijar, en una primera etapa, los elementos principales de la escena a representar, escenografía y personajes, para que en subsecuentes etapas pueda precisar la iluminación, elemento que juega un papel preponderante en toda su obra (imágenes 18 y 19). Rembrandt explotó la posibilidad de generar variaciones tonales sobre una misma estructura dibujística con relativa facilidad, oscureciendo o aclarando áreas específicas de la imagen. Martínez Moro en un análisis de las estrategias seguidas por Rembrandt para conformar sus composiciones en grabado indica



Imagen 18. Van Rijn Rembrandt, *El entierro* (alrededor de 1654). Buril y punta seca, Primer estado, 21.1 × 16.1 cm.

que “éstas están elaboradas sobre esquemas de iluminación, creando en primer lugar los tonos más oscuros y completando posteriormente la escena con los intermedios, por lo que su trabajo está en todo momento guiado por el ajuste de la tensión entre luz y oscuridad” (Martínez Moro, 1998: 41).

Dos puntas secas -Cristo presentado a la gente y Cristo crucificado entre dos ladrones- fueron radicalmente alteradas en el quinto y estado respectivamente. Se ha sugerido que Rembrandt tuvo que llevar a cabo dichas modificaciones ya que la línea de la punta seca se había debilitado, pero “atribuir las alteraciones mayores que Rembrandt realizó en estas placas a esta única razón es desconocer la forma en la que Rembrandt modificó en los primeros estados estas obras maestras”. (Reed, 1969: 10)

En el primer estado de *Cristo presentado a la gente*, hombres, mujeres e incluso niños miran a Jesús con curiosidad, odio y burla: están a su lado, lo observan desde las ventanas, amontonados en las escaleras o regados en el patio. En el siguiente estado Rembrandt realiza ciertos cambios en la parte derecha del edificio, convirtiéndolo en una franja de luces y sombras que dirigen nuestra atención hacia la figura de Jesús. Es en el quinto y el sexto estados en los que Rembrandt introdujo las modificaciones más drásticas a la placa: fortaleció el pa-



TESIS CON
PLACA DE ORIGEN

Imagen19. Van Rijn Rembrandt, *El entierro* (cerca de 1654). Buril y punta seca, Primer estado, 21.1 × 16.1 cm.

trón de claroscuros del edificio, incrementó el tamaño del grupo de la izquierda y eliminó todas las figuras situadas en la parte delantera de la tribuna, dejando que el espacio de la pared frontal actuara como un gran pedestal para Cristo (imágenes 20 y 21).

En el primer estado de *Cristo crucificado entre dos ladrones* (imágenes 22 y 23), puesto que Jesús rinde su alma y la oscuridad se eleva desde la tierra, una parte de la multitud burlona comienza a abandonar el lugar; soldados montados observan impávidos; el centurión, repentinamente creyente, se arrodilla; María y los apóstoles se muestran afligidos, cada uno a su manera. En el primer y en el segundo estado; Rembrandt intentó aminorar la fuerza de la multitud sin trabajar más la placa, oscureciendo mediante variaciones tonales de la tinta al momento de imprimir el grabado. En algunas impresiones limpió cuidadosamente las líneas verticales de la cruz de madera y el cuerpo de Jesús, para resaltar su figura. El tercer estado muestra cómo Rembrandt unificó la composición y cambió el balance al agregar sombras al piso y a las figuras de la multitud. Las modificaciones más radicales, ejecutadas probablemente varios años después, sucedieron en el cuarto estado, donde Rembrandt llevó la escena atrás en el tiempo, cuando Jesús está aún vivo: la oscuridad cubre el espacio, la luz surgida del cielo cae principalmente sobre Jesús, las personas



Imagen 20. Van Rijn Rembrandt, *Cristo presentado a la gente* (1655).
Punta seca, tercer estado, impreso sobre papel Japonés, 38.3 × 45.5 cm.



Imagen 21. Van Rijn Rembrandt, *Cristo presentado a la gente* (1655).
Punta seca, séptimo estado, impreso sobre papel Japonés, 38.3 × 45.5 cm.



Imagen 22. Van Rijn Rembrandt, *Cristo crucificado entre dos ladrones* (alrededor de 1653). Punta seca y buril, primer estado, impreso sobre papel Japonés, 38.5 × 45.0 cm.



Imagen 23. Van Rijn Rembrandt, *Cristo crucificado entre dos ladrones* (alrededor de 1653). Punta seca y buril, cuarto estado, impreso sobre papel Japonés, 38.5 × 45.0 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

vigilantes aparecen a medias y lo que ellas sienten debe ser intuido por la imaginación.

En la primera mitad del siglo XX Stanley William Hayter, artista francés, desarrolló un sistema que ponía especial énfasis en el proceso. Las imágenes surgían durante la realización misma del grabado; trabajando la placa sin ideas o imágenes preestablecidas y modificando radicalmente la imagen grabada de estado a estado con diferentes técnicas. En las pruebas de estado de algunos de los grabados de Hayter puede observarse cómo las composiciones sufrían verdaderas metamorfosis de un estado a otro (imágenes 24, 25 y 26). Para Hayter cada estado era un nuevo punto de partida, del cual se podían desprender cambios insospechados en la composición en proceso: construía la imagen sobre la plancha. "Hayter trabajó más de una manera metamórfica que realizando ajustes sobre los estados anteriores, él tendía a transformar drásticamente la imagen en cada estado, escogiendo, al principio de cada operación sobre la placa, una nueva técnica" (Black, 1992: 48). Esta forma de abordar el grabado se ve reflejada también en su método de enseñanza el cual promovía la confrontación con la creación de la matriz sin bocetos previos y la modificación sucesiva de la plancha hasta su destrucción, mientras se realizaban pruebas de estado cada determinado tiempo.

Además de los usos que se han mencionado, las pruebas de estado también sirven como una especie de bitácora del proceso de creación del grabado. Riva Castleman menciona que "para aquellos cuya curiosidad o erudición piden saber lo que un trabajo artístico implica, el grabado ofrece un testimonio material del camino que siguió el proceso, ya que es el único medio que requiere un registro de cada etapa de desarrollo de la composición" (Castleman, 1976: 114).

Las variaciones en las impresiones de una placa revelan diferentes aspectos del proceso, dependiendo de la manera en la que se aborda el medio: si el grabado se crea únicamente para trasladar el trabajo resultante de un medio a otro, la secuencia de impresiones muestran exclusivamente los pasos técnicos necesarios para obtener el resultado final. En cambio, si el artista usa el grabado como vía para producir una obra original, dicha secuencia refleja las estrategias tanto estéticas como técnicas que el autor sigue y muestra las diferentes decisiones que el artista toma a lo largo del proceso.

En la segunda mitad del siglo XIX Pissarro marcó la pauta para que se diera un giro radical en la forma de apreciar y entender las pruebas de estado, cuando en la exposición impresionista de 1880



Imagen 24. Stanley William Hayter, *Construcción*, Punta seca y aguafuerte 2º estado, 38 x 30.24 cm.



Imagen 25. Stanley William Hayter, *Construcción*, Punta seca y aguafuerte 4º estado, 38 x 30.24 cm.



Imagen 26. Stanley William Hayter, *Construcción*, Punta seca, aguafuerte y aguatinta, 9º estado, 38 x 30.24 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mostró dentro del mismo marco estados distintos de una misma placa. Este acto reveló algunos preceptos que finalmente servirían de eje en el desarrollo de la estampa en el siglo XX. Por un lado, subrayaba la importancia del proceso creativo en sí mismo y de la opción que ofrece la estampa para llevar un registro material de los resultados parciales de dicho proceso, lo que permite exhibir el desarrollo de la obra; y por otro, resalta el valor estético de las impresiones intermedias que surgen del proceso. Dicha obra rompió con la idea de que el único propósito que podía tener la modificación de una placa metálica era obtener una matriz definitiva, que permitiera reproducir la composición un determinado número de veces. Mostró que el proceso, que implica el registro de las modificaciones de la placa metálica, también puede servir para generar variaciones de imágenes o estructuras compositivas.

Como mencioné anteriormente, la placa puede ser modificada parcialmente transformando sólo algunas partes del relieve. Mientras las partes de la matriz que son alteradas producen diferencias entre las variaciones, las partes de la matriz que no fueron modificadas son las que permiten apreciar la conexión que existe entre las impresiones. De esta forma el trabajo de la plancha posibilita el control sobre las variaciones de la imagen impresa y hace que cualquier elemento de la composición funcione ya sea como variable o como constante. Algunos de los artistas que incursionaron en la creación de series de grabados a partir de subsecuentes modificaciones a una misma plancha y de la impresión de los estados por los que pasaba, fueron Pablo Picasso, Jasper Johns y Elizabeth Murria, cuya obra será analizada ampliamente en el siguiente capítulo.

La obtención de variaciones de imágenes a través del registro de modificaciones de una sola placa y la creación de series de impresiones que surgen de la interpretación de una misma matriz inauguraron un camino totalmente nuevo para abordar el grabado desde otra perspectiva. De hecho, ese fue el punto de partida para que el grabado dejara de verse exclusivamente en función de la reproducción y que fuera apreciado el cúmulo de posibilidades que ofrece para desarrollar series de imágenes a partir de la transformación y la interpretación de una sola placa-matriz. "Printerly mechanisms also encourage the serial development of images-proofs can be taken of successive stages of development in a way it's not possible in painting" (Tallman, 1996: 9).

La exploración de estas posibilidades efectuada en la segunda mitad del siglo XIX por diversos artistas modificó radicalmente la ma-

nera en la que se entendía el medio. A pesar de que gran parte de la experimentación desarrollada en esta época había sido iniciada un par de siglos antes, con la obra de Seghers y Rembrandt, no fue sino hasta entonces cuando se adoptó como una práctica sistemática y se mostró de lleno como una verdadera opción de expresión plástica. Por un lado dicha experimentación liberó a la estampa de su estatus de medio de reproducción de imágenes, a lo cual, por otra parte, también contribuyó la aparición de la fotografía.

La importancia de los artistas antes mencionados radica en que rompieron con la idea de la matriz como un punto de llegada y la concibieron n más bien como un punto del que se puede partir para generar imágenes múltiples, distintas: variaciones de una idea compositiva, imágenes independientes, con valor estético propio. La matriz para generar imágenes múltiples y no múltiples imágenes de la misma. Tanto las pruebas de estado como las pruebas de impresión cobran un nuevo estatus, en el que se le aprecian ya no como pruebas, impresiones-herramienta para obtener otra imagen, sino como imágenes con valor estético propio: "series de imágenes a la vez materialmente independientes e intelectualmente ligadas, con distintas posibilidades de acumulación, repeticiones e intervenciones " (Melor, 1981: 36).

Tal rompimiento abrió de igual modo un abanico de posibilidades para la creación plástica, el cual ofreció un campo fértil para el desarrollo de propuestas estéticas basadas en la creación de series a partir de la repetición y las diferencias de imágenes, explotadas ampliamente en el siglo XX. Según Riva Castleman "desde los finales del siglo XIX hasta nuestros días el concepto de múltiple ha estado presente en el trabajo de un gran número de artistas, que han desarrollado propuestas estéticas que utilizan las diferencias y las similitudes entre varias imágenes como soporte del discurso conceptual de la obra o de la estructura formal de sus piezas." (Castleman, 1976: 11).

TRASE CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo III. Las estrategias del proceso

El presente capítulo está destinado a la descripción y el análisis de las estrategias que sigo en la creación de mis obras. En primer lugar abordaré las estrategias que empleo para determinar la estructura compositiva de los polípticos. Y, en segundo, describiré los procedimientos que he establecido para la creación de los grabados que conforman dichas obras.

El segundo punto a analizar es el de la modificación sucesiva de una sola matriz y el registro de los diversos estados por los que pasa, como una estrategia para generar obras con valor estético propio.

LAS ESTRATEGIAS

El proceso para la creación de series o polípticos conformados utiliza estampas que surgen de la modificación sucesiva de una o más placas. Se basa en dos principios básicos:

1. La composición de polípticos que se estructuran a partir de la repetición y las diferencias entre las imágenes que la constituyen.
2. La transformación de una o más placas y el registro de algunos de sus estados.

Esta manera de trabajar se origina en la integración de dos líneas de investigación plástica que ocuparon mi atención desde el inicio de mi desarrollo artístico. La primera línea está ligada a la creación de trípticos y polípticos, donde la relación entre formas repetidas y formas distintas juega un papel preponderante en la estructura compositiva. Y la segunda está vinculada a la exploración de las posibilidades que ofrece el grabado para la repetición, sobreposición y transformación de imágenes.

El primer acercamiento a la creación de obras conformadas por varias partes se debe a que en un principio me interesaba que en mi obra se vieran reflejadas o representadas algunas de las características de la percepción visual del ser humano; en específico, las referentes a la naturaleza fragmentada de la experiencia sensorial y a la manera en que la mente ordena y da sentido a dichas experiencias aisladas.

El dibujo fue la primera disciplina plástica que aborde para desarrollar tal propuesta plástica. En un inicio mis obras estaban conformadas por una sola pieza; en ellas dibujaba distintas perspectivas y encuadres de una misma escena, engarzadas a través de una retícula geométrica (imagen 27). Posteriormente encontré que los polípticos ofrecían una serie ventajas sobre las obras conformadas por una sola pieza: los módulos o partes que lo conforman podían representar experiencias fragmentadas y el conjunto de la obra ofrecer el sentido que adquieren dichas experiencias cuando se establece una relación entre las partes. Por otro lado, los módulos de un políptico, al ser elementos autónomos, pueden ser colocados en distintas posiciones con respecto al resto, lo que posibilita la generación de varias composiciones utilizando los mismos elementos.

El primer políptico que realicé, *Papá I* (1992), estaba compuesto por 59 dibujos del mismo formato, la mayoría de los cuales eran escenas donde aparecía mi padre y otros eran repeticiones de la piel de un rinoceronte y de la cabeza de un elefante (imagen 28). La acomodación que se le dio a los módulos hacía que la obra en su conjunto sugiriera la forma de una gran cabeza. En este primer políptico utilicé dos recursos que se integraron de manera definitiva a mi obra: la repetición y la diferencia. Poco tiempo después aproveché las posibilidades que ofrece el grabado para integrar de forma expedita la repetición en la conformación de mis obras. La primera obra en la que eché

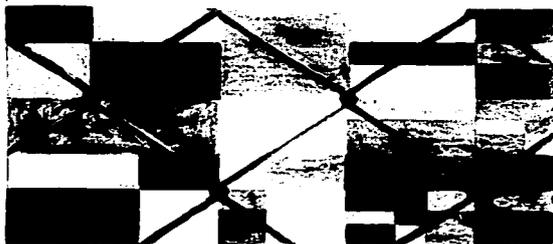
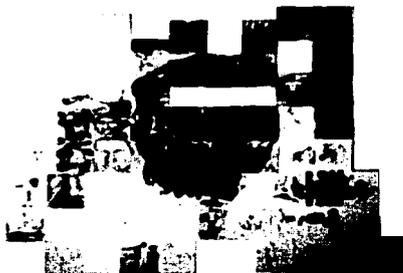


Imagen 27. Rafael Ruiz Moreno, *Redes 1* (1993). Grafito sobre papel de algodón, 38 x 30. 24 cm.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 28. Rafael Ruiz Moreno, *Papá I* (1993). Grafito sobre cartulina, 200 × 310 cm.

mano de este recurso fue *Memoria de elefantes* (1993) (imagen 29), conformado por treinta y cinco pares de imágenes.

Otro recurso que comencé a utilizar en dibujo fue la sobreposición, primero en una serie de autorretratos (imagen 30) y posteriormente a través de la superposición de retículas geométricas sobre dibujos realistas. Ejemplo de ello es *Elefante* (1993) (imagen 31), en el que utilicé grafito para dibujar la cabeza de un paquidermo y películas plásticas de diferentes tonalidades para definir una retícula geométrica sobrepuesta.

En lo que respecta a la segunda línea de investigación, ésta debe su origen a mi acercamiento al grabado en metal. Al adentrarme en las particularidades técnicas del medio me atrajo inmediatamente la manera en la que, a lo largo del proceso de creación de una matriz, va transformándose la plancha una y otra vez, así como la posibilidad de registrar, imprimiéndola en cualquier punto del proceso, cada cambio que sufre. El trabajo en el que busqué experimentar con dichas características del grabado fue una serie de “cuadernos de apuntes” realizados sobre dos planchas metálicas. La idea era utilizar dos placas de zinc para llevar ciertos apuntes de los pormenores técnicos y de abocetado que implicaba la creación de otros grabados. Las anotaciones, bocetos y ejercicios técnicos que se generaban en las sesiones de taller los iba superponiendo sobre estas placas, y al final de cada sesión sacaba una impresión de las planchas, para llevar un re-

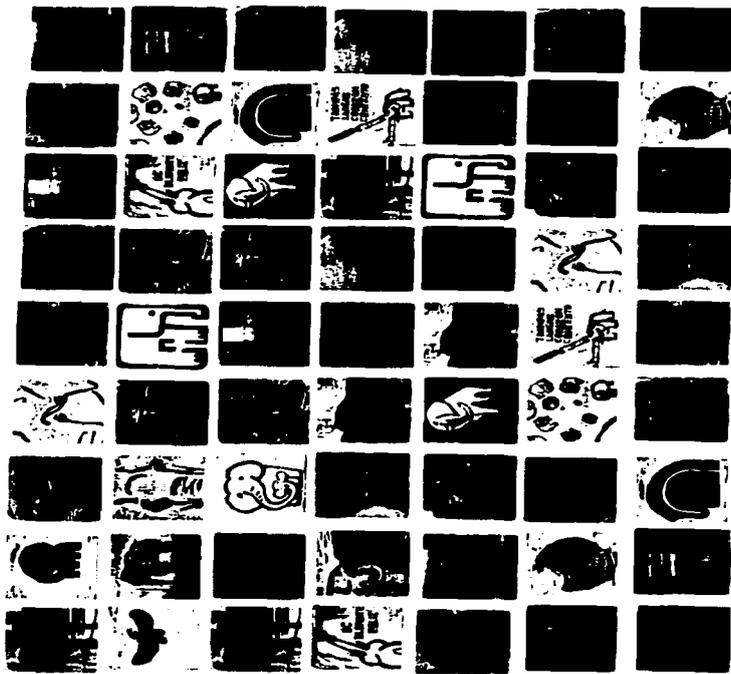


Imagen 29. Rafael Ruiz Moreno, *Memoria de elefantes* (1993). Xilografía, 80 × 100 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



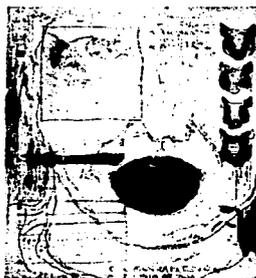
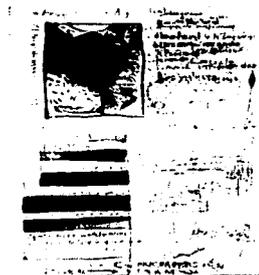
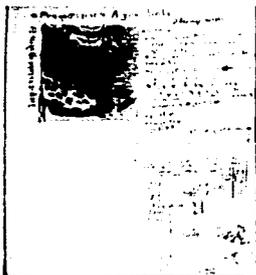
Imagen 30. Rafael Ruiz Moreno, *Autorretrato* (1993). Tinta y plumas de colores sobre papel, 27 × 21 cm.



Imagen 31. Rafael Ruiz Moreno, *Elefante* (1993). Grafito y plantillas plásticas sobre papel, 68 × 100 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

gistro del estado en el que se encontraban (imágenes 32, 33, 34, 35 y 36). A partir de ese momento la modificación sucesiva de una matriz se volvió un eje de lo que terminaría siendo mi forma de trabajar. Un antecedente de apuntes grabados en una plancha calcográfica es un proyecto para generar un “libro de artista”, emprendido por Vollard, quien pensaba reproducir los “escritos” de Picasso con viñetas y tachaduras (imagen 37)



Imágenes 32. Rafael Ruiz Moreno, *Cuaderno 1 1er estado* (1993). Aguafuerte y punta seca, 24.7 × 16 cm; 33. Rafael Ruiz Moreno, *Cuaderno 1 3er estado* (1993). Aguafuerte, punta seca y aguainta, 24.7 × 16 cm; 34. Rafael Ruiz Moreno, *Cuaderno 1 6º estado* (1994). Aguafuerte, punta seca y aguainta, 24.7 × 16 cm; 35. Rafael Ruiz Moreno, *Cuaderno 1 8º estado* (1995). Aguafuerte, punta seca y aguainta, 24.7 × 16 cm.



Imagen 37. Pablo Picasso, XXXIV. *El clarín retuerce...* (1939). Aguafuerte, rascador y buril sobre cobre, con la reproducción en heliogravado de una página de manuscrito de Picasso de 1935, Tercer estado, 447 x 338 mm.

POLÍPTICOS

El conjunto y las partes

Una de las condiciones para que un conjunto de imágenes separadas se considere un políptico es que éstas deben apreciarse como una sola obra. Esta condición implica que cada una de las imágenes tenga, además de su valor estético particular, un valor que depende de su posición con respecto a las demás. "En estas obras de arte 'integrales', cada parte separable tiene un valor de posición además de su propio valor como objeto. Nuestra comprensión de una cosa es incompleta hasta que puede reconstruirse o recobrase su valor de posición." (Kubler, 1988: 160) Así, la ubicación de los módulos juega un papel primordial en la composición de la obra en su conjunto, la forma en la que se ordenan dichos módulos modifica drásticamente el sentido de la obra y permite conformar obras distintas con solo cambiar la relación espacial entre las partes que conforman el políptico.

Cada una de las composiciones que surge al variar la posición de los módulos cambia el sentido de la obra, esto hace evidente que la ubicación de los módulos en un políptico tiene un valor semántico propio.

Partiendo de lo anterior puede establecerse que en todo políptico se puede apreciar la composición a dos niveles: la composición del conjunto y la composición de cada una de las partes. Para analizar

las estrategias que se siguen para manejar y definir estos niveles compositivos voy a ahondar en dos posturas que identifiqué como polos opuestos en la manera de abordar la composición de un políptico:

1. En la que la composición del conjunto se define a partir de las composiciones de cada una de las partes.
2. En la que las composiciones de las partes se sujetan a la composición del conjunto

En el primer caso, la composición se conforma de lo particular a lo general: primero se determina la composición de cada una de las imágenes por separado y posteriormente la del conjunto. De esta forma las composiciones de las partes no responden a una estructura global, lo que determina que dichas composiciones dependan de otro tipo de consideraciones. La composición del conjunto en este tipo de polípticos pasa a segundo plano y el tipo de relación entre las partes que se realiza es más temático y conceptual que formal.

En el segundo caso, la composición se conforma de lo general a lo particular: primero se define la estructura de la composición del conjunto y las composiciones de las imágenes que conformarán el políptico quedan ceñidas a dicha estructura. Esta estrategia requiere, por lo general, de una planeación previa a la producción de la obra, en donde el número, las dimensiones, la composición y aún la posición de cada una de los módulos se determinan de antemano. La creación de cada parte responde a una idea predeterminada, por lo que gran parte del proceso creativo se sitúa en la etapa de abocetado.

Con respecto a la manera en que se ha desarrollado mi propia experimentación en la conformación de polípticos, puedo señalar que en una primera etapa realicé algunos polípticos sin detenerme a pensar en la composición general, hasta el momento en el que tenía todos los módulos que conformarían la obra. Tal es el caso de *Papá I* (imagen 28), *Solidaridad* (1993) (imagen 38) y *Árida soledad* (1993) (imagen 39). En los dos últimos, las impresiones que conforman cada políptico provienen de 49 estados por los que pasó una placa.

Posteriormente me incliné por plantear la composición del conjunto desde un principio, y a partir de esta estructura detallar las composiciones de cada una de las partes. Este cambio se tradujo en un mayor control sobre los recursos que utilicé en la creación de los polípticos y por lo tanto sobre el sentido global de la obra.



Imagen 38. Rafael Ruiz Moreno, *Solidaridad* (1993) (detalle). Punta seca, Punta seca, seis estados de 42, 210 × 240 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

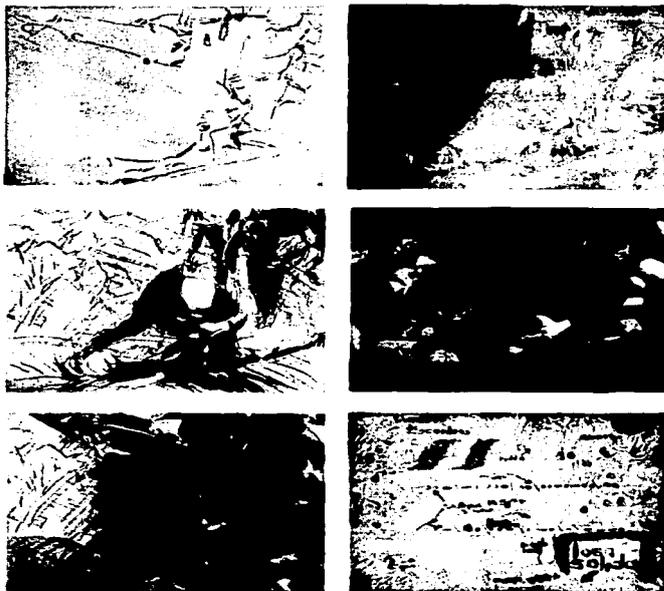


Imagen 39. Rafael Ruiz Moreno, *Árida soledad* (1993) (detalle). Punta seca, seis estados de 42, 210 × 240 cm..

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hoy en día empleo una estrategia situada a la mitad de estos dos polos. Me he concentrado de nueva cuenta en la definición de la composición de las partes, pero pensando en ésta como una imagen que se pueda combinar y repetir para generar cierto tipo de composiciones; es decir, pensando en la imagen separada como "unidad compositiva". Esta forma de acercarme a la composición de polípticos me ofrece gran flexibilidad para jugar con las posibles relaciones entre las partes.

Repetición

Como se mencionó en párrafos anteriores, la repetición de la forma es un elemento compositivo al que recurro frecuentemente. En mi obra he abordado la repetición de diversas maneras:

- repetición de una estructura compositiva básica bajo la que se conforman varios módulos (imagen 40),
- repetición de uno o más elementos o en la composición de algunos módulos (imagen 41),
- repetición de un módulo completo en el políptico (imagen 42),.

El juego entre módulos diferentes y módulos que se repiten enriquece las posibilidades compositivas en la conformación de polípticos. La repetición de módulos en este sentido puede tener varias funciones:

1. La repetición puede servir para generar un contraste entre lo que cambia y lo que se mantiene igual; lo que cambia cobra un sentido diferente si se acompaña de algo que se repite que sirva de parámetro de comparación.
2. Así como en una composición de un cuadro, un dibujo o un grabado se puede establecer una composición a partir de la saturación de elementos en contraste con espacios vacíos, la composición de un políptico puede verse enriquecida con la saturación de módulos que se repiten en combinación de áreas donde se ubican módulos diferentes (imagen 43).
3. Generar ritmos y secuencias de lectura (imagen 44).
4. Por último con la repetición de módulos se puede hacer que el espectador relacione visualmente dos puntos distantes dentro del políptico; esto permite establecer una serie de saltos en la percepción de la obra (imagen 45).

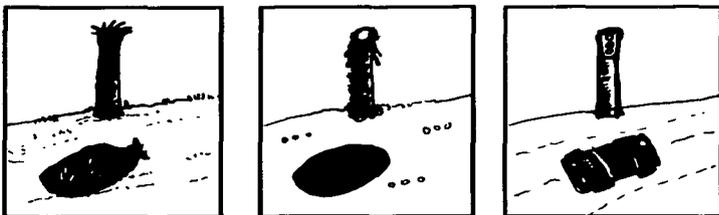


Imagen 40. Repetición de estructura compositiva en distintos módulos.



Imagen 41. Repetición de elementos en distintos módulos.

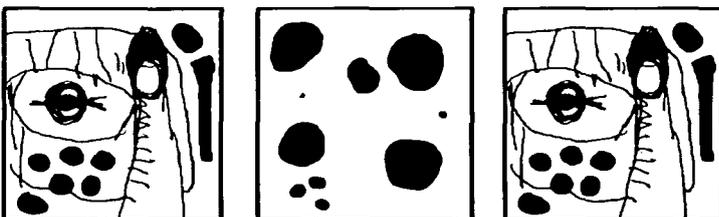


Imagen 42. Repetición de módulo en un políptico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

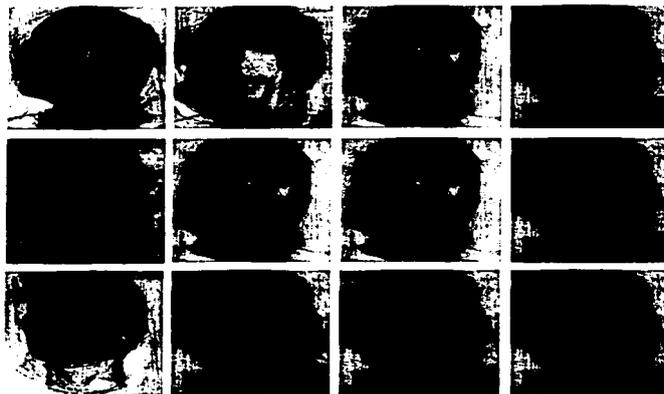


Imagen 43. Saturación de módulos en un políptico.

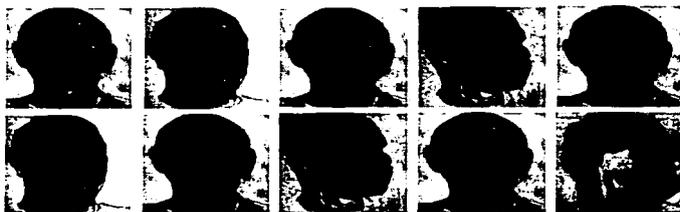


Imagen 44. Secuencias de módulos en un políptico.

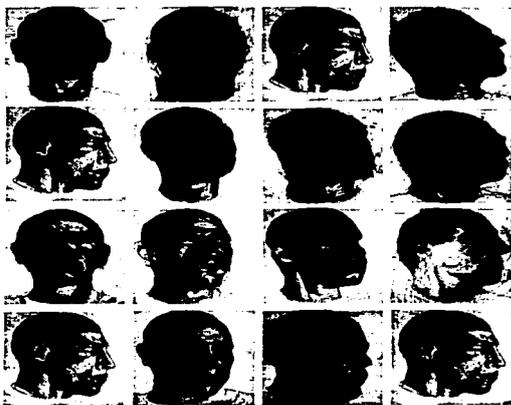


Imagen 45. Saltos entre un módulo y otro en un políptico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otro factor que se toma en cuenta para definir la composición de la obra es la distancia que debe existir entre la obra y el espectador para poder apreciar el políptico en su totalidad. Así, cada grabado debe tener una estructura compositiva que funcione adecuadamente en, por lo menos, dos distancias de apreciación: una para la obra en conjunto y otra cuando para cada pieza aisladamente. Lo que se busca es que cada imagen, además de tener una riqueza plástica que la sostenga por sí misma, tenga ciertas cualidades que la hagan funcionar en armonía con el resto de las imágenes que conforman el conjunto. Para ello, los elementos que conforman cada imagen se dividen en dos: aquellos que uno pretende que sean apreciados a una mayor distancia y aquellos que sólo se podrán apreciar de cerca. Mientras los elementos que deben apreciarse claramente viendo la obra en su conjunto se definen manejando cierto contraste tonal, los que están pensados para que se aprecien de cerca se definen a través de matices tonales, de texturas sutiles y niveles de profundidad en el grabado.

Por último, otro aspecto que entra en juego en la conformación de los polípticos es el orden cronológico con el que se generan los diferentes grabados, en el caso de que provengan de una misma matriz, pues a partir de este orden pueden generarse secuencias que den cuenta del proceso de creación de las diferentes imágenes.

Secuencias

Una particularidad del proceso, relacionada con las imágenes generadas a partir de trabajos sucesivos de una misma matriz, es el tipo de secuencia que se plantea con éstas. Estas secuencias no siguen un orden predecible, a diferencia de las planteadas en algunas series realizadas por Picasso y Johns.

El mismo título de la serie *Suite del 0-9* de Jasper Johns sugiere el tema y la secuencia que va a seguir toda la serie (imagen 46), y después de ver las dos primeras impresiones, la del cero y la del uno, pocas dudas caben en el espectador acerca de que en el tercer estado de la matriz se representa un dos, que en el cuarto un tres y así sucesivamente. Pero por otro lado Johns plantea una secuencia paralela menos predecible que es la de las marcas de estados que va dejando en la piedra a lo largo del proceso: cada nueva composición contiene algunos rastros de los trabajos precedentes; dichas marcas pueden mantenerse por varios estados, lo que genera una narración independiente a la establecida por la secuencia de los números. "Instead of fading in the shades of one interesting idea Johns images seem to grow in weight and resonance with each repetition. By changing the physical form but repeating the image. Johns can elucidate what it is that connects them and what separates them." (Tallman, 1996: 36).



Imagen 46. Jasper Johns, 0-9 (1960-1963). Litografía, 52.1 × 39.4 cm.

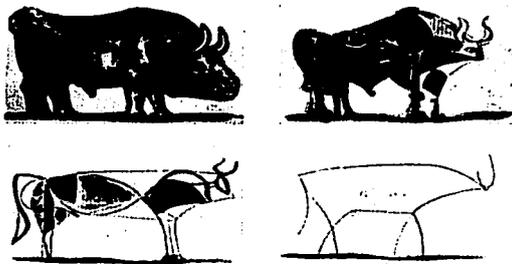


Imagen 47. Pablo Picasso, *El Toro*. 12 de diciembre de 1945, 24 de diciembre de 1945, 2 de enero de 1946, 5 de enero de 1946, 8 de enero de 1946, 11 de enero de 1946, Aguada y ploma sobre piedra, 2°, 5°, 8° y 11° estado respectivamente, 29 × 42 cm. París; Museo Picasso.

Asimismo, en la serie *El toro* Picasso emprende, a partir del quinto estado, una labor sistematizada de síntesis de la representación del tema; de esta forma el espectador puede intuir que en los siguientes estados estará representado el mismo toro, sólo que cada vez con menos trazos (imagen 47).

En ambos casos si se colocaran las impresiones que componen la serie, resultaría relativamente fácil establecer el orden en el que fueron realizadas, ya que el tema de cada una de ellas refuerza la secuencia. El tipo de modificaciones que realizó en la conformación de las imágenes, así como la forma en la que se presentan, hace que el usuario no aprecie de primera instancia que se trata de imágenes provenientes de la modificación de una misma matriz, y que después de percatarse de este hecho tenga que hacer un ejercicio minucioso de observación si es que pretende descubrir el orden en el que fueron producidas.

OBRA

Existe una serie de variables en cuanto al origen de las imágenes que utilizo para la conformación de los polípticos; así, se han integrado:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. Grabados distintos provenientes de placas diferentes.
2. Grabados distintos cuyo origen es la misma plancha.
3. Grabados que en apariencia son iguales producidos a partir de distintas placas.
4. Impresiones de un mismo grabado.

Mezcal I

Uno de los primeros polípticos que realicé integrando ambas líneas de investigación fue *Mezcal I*, obra que reunió parte de las estrategias de composición antes descritas. Esta es una obra compuesta por 252 impresiones de 49 grabados distintos realizados sobre 15 placas.

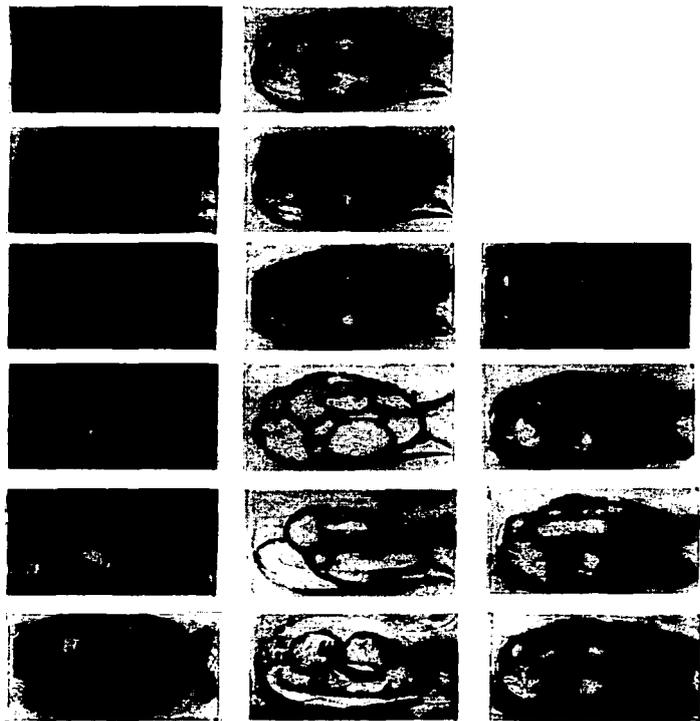
La obra fue concebida a partir del juego de direcciones que sugiere la posición de la cabeza de un mismo sujeto. Cada posición fue grabada en una ocasión, ocupando siempre la parte central de la composición y manteniendo constante sus dimensiones. Las diferentes planchas que se utilizaron tenían el mismo tamaño.

Las 49 posiciones se generaron a partir de un vista frontal de la cabeza; de ésta se derivaron siete posiciones, haciendo al modelo voltear en tres pasos a la derecha y en otros tres a la izquierda (imagen 48). De estas siete posiciones se derivaron las restantes, haciendo que el modelo volteara de cada una de estas posiciones, en tres pasos hacia arriba y en otros tres hacia abajo.

Esta obra guarda varias similitudes con la serie realizada por Picasso *Cabeza de Marie Térèse* (imagen 49). En ambos casos el tema es el movimiento relacionado con una cabeza, aunque en la serie de Picasso lo que se mueve es el artista alrededor de una cabeza esculpida, y en el de *Mezcal I* se mueve el modelo y no el artista. La otra similitud es que en ambos casos se utilizó el grabado en metal para la realización de las obras y hubo un reutilización de placas para generar las diferentes posiciones de la cabeza, aunque en su serie Picasso empleó una sola placa para generar todas las posiciones, y en el políptico que realicé se emplearon varias placas. Otra diferencia que se



Imagen 48. Rafael Ruiz Moreno, siete posiciones volteando de izquierda a derecha, Aguafuerte y puntaseca.



TESIS CON
TALLA DE ORICEN

Imagen 49. Pablo Picasso, Escultura. Cabeza de Marie-Thérèse (1933). Punta seca sobre cobre, del primer al vigésimo estrados, 320 x 229 mm.

puede mencionar es que mientras las posiciones de la serie de Picasso se limitan a un movimiento en una línea horizontal, en mi políptico las posiciones también responden a movimientos hacia arriba y hacia abajo.

A pesar de estas similitudes, la serie de Picasso no fue la que sirvió de referencia para la creación de esta obra; de hecho, debo aceptar que no fue sino años más tarde que supe de su existencia. La obra que sirvió de inspiración fue en realidad un políptico de Richter, *48 Retratos* expuesto por primera vez en la bienal de Venecia de 1971-72 (imagen 50); en esa obra Richter pintó 48 cabezas de distintos escritores, compositores, científicos y críticos famosos en diferentes posiciones, algunos de ellos mirando hacia la izquierda, otros de tres cuartos, otros de frente y otros tantos mirando a la derecha; además ubicó cada retrato de tal forma que produjera la sensación de un movimiento continuo de izquierda a derecha de las distintas cabezas. En posteriores ocasiones Richter modificó el juego de movimientos alterando la secuencia con la que colgaba cada módulo (imagen 51).

De la obra de Richter rescaté la intención de generar una composición a partir de las direcciones que marcan distintas posiciones de



Imagen 50. Gerard Richter, *48 Retratos* (1971-1972). Óleo sobre tela; 48 pinturas, cada una de 70.0 x 55.0 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

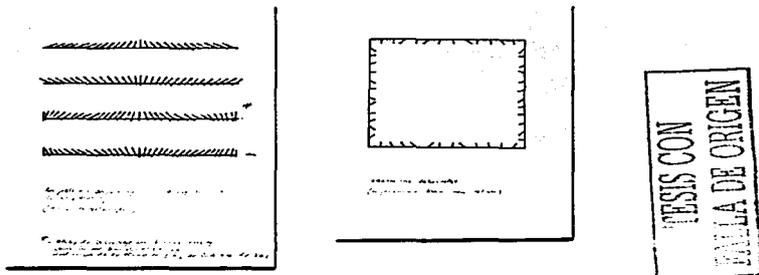


Imagen 51. Gerard Richter, boceto en el que se muestran distintas acomodaciones para el montaje de la obra *48 Retratos* (1971-1972).

una cabeza, pero utilicé un solo modelo, para que las diferencias de rasgos y estructura craneana no interfirieran con la fuerza de dirección que da la orientación de las cabezas; además de que de esta manera, se neutraliza el valor semántico que se le puede atribuir a cada rostro, enfocando así la atención en la dirección. Otra de las variaciones fue la ampliación de las posiciones que sirvieron de modelo, de tal forma que los extremos hacia arriba y hacia abajo se distinguieran claramente de los demás.

La base compositiva es la de una esfera conformada a partir de las 49 orientaciones de la cabeza (imagen 52). A partir del núcleo compositivo esférico, que se presenta en la primera sección de la izquierda del políptico, hice variar la orientación de las cabezas por columnas, hasta que, en la sexta y última sección de la derecha, se regresa a la composición esférica, aunque en esta ocasión a la inversa.

El resultado es una especie de coreografía representada en cuadros fijos, donde el movimiento depende del recorrido visual que el espectador efectúa a través de la obra. Es un texto donde se puede leer el movimiento de las cabezas en múltiples direcciones, siguiendo línea horizontales, verticales o diagonales, o saltando entre módulos distantes.

La composición de *Mezcal I* resulta un ejemplo palpable del uso de la repetición como un elemento compositivo. En esta pieza puede apreciarse cómo se emplean varios módulos e impresiones de un solo estado para generar ritmos de movimiento a partir de la posición de las cabezas que se repiten y otras que van cambiando (imágenes 53 y 54).

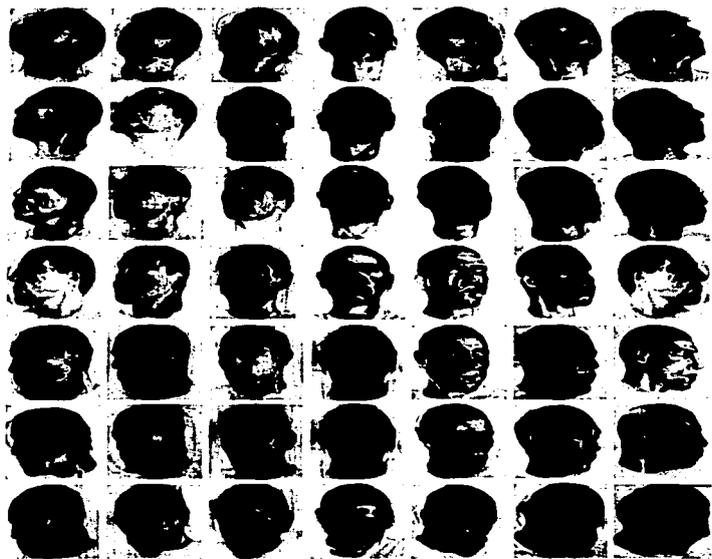


Imagen 52. Rafael Ruiz Moreno, Base compositiva de *Mezcal I*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

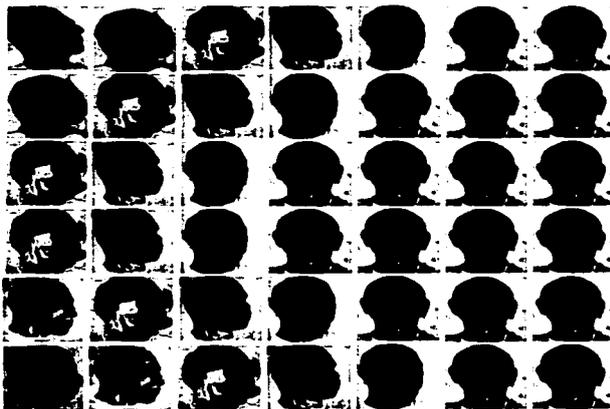


Imagen 53. Rafael Ruiz Moreno, *Mezcal I* (1993) (fragmento). Aguafuerte y punta seca, 200 × 1200 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

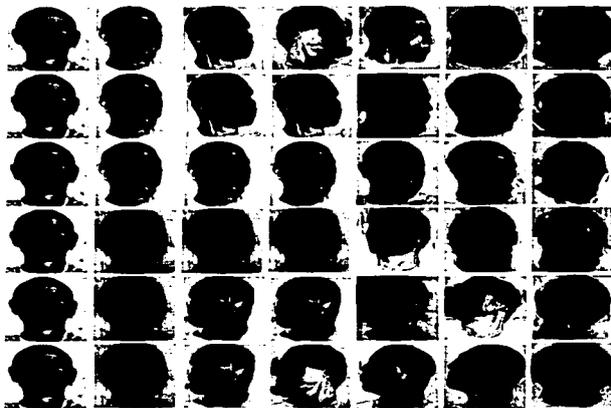


Imagen 54. Rafael Ruiz Moreno, *Mezcal 1* (1993) (fragmento). Aguafuerte y punta seca, 200 × 1200 cm.

Para la realización de este obra fue necesaria una planeación cuidadosa, en una etapa que podríamos considerar como de “preproducción”, en la cual se determinó que imágenes se grabarían en las diferentes placas: se tomó una fotografía de cada posición de la cabeza (imagen 55); realicé un boceto en el que se indicaba donde iban a estar ubicadas las impresiones (imagen 56) y una tabla donde se indicaba el número de impresiones que se requerían de cada grabado (ver apéndice). Esto resultaba de vital importancia para el proceso si se considera que algunas de las placas iban a ser reutilizadas, y por lo tanto muchos grabados se perderían a lo largo del proceso. Sobre las placas se realizaron de uno a cuatro grabados distintos; la imagen 57 muestra, por ejemplo, los tres grabados que se llevaron a cabo sobre una de las placas, en el orden en el que se realizaron. Esta forma de abordar el proceso por tanto introdujo en mi desarrollo artístico una noción distinta de lo que puede implicar la creación de una sola obra.



Imagen 55. Fotos de diferentes posiciones de cabeza para la realización de *Mezcal I*;

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

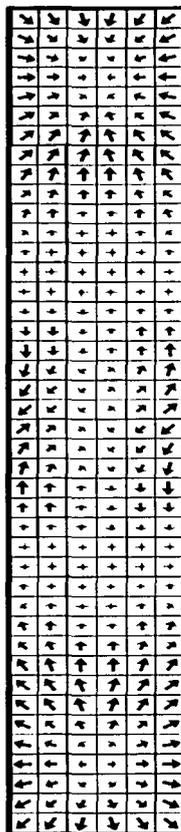


Imagen 56. Boceto de posición *Mezcal I*.



Imagen 57. Tres Impresiones de diferentes estados de una sola matriz.

Las posibilidades de realizar de forma expedita la repetición y la modificación de una imagen ofrece al artista la opción de concentrarse particularmente en la manera en que se articulan las imágenes resultantes y no tanto en la problemática que en otros medios implica la repetición y la variación.

Vigilia

La composición de este políptico está planteada a partir de la repetición de un elemento central: una cabeza que ocupa la mayor parte del espacio en cada uno de los cinco módulos que conforman la obra. Los cambios entre un módulo y otro están se sitúan en la expresión del rostro y en elementos que rodean la cabeza.

Los cinco módulos están alineados horizontalmente sugiriendo tres secuencias. La primera de ellas es formal, y está definida a partir de variaciones tonales entre los módulos: claro, oscuro, gris oscuro, oscuro y claro (imagen 58). La segunda secuencia está dada por cambios de estado de ánimo en un lapso de tiempo, comenzando con un sujeto relajado, luego con un sujeto en vigilia en los siguientes tres módulos y por último el mismo sujeto en descanso, pero con reminiscencias de la pesadilla. Para reforzar la narrativa, todos los módulos se generaron utilizando la misma plancha, con lo que se resalta el hecho de que todo sucede en el mismo espacio y al mismo sujeto. La utilización de la misma plancha permite además rescatar el rastro de los trabajos realizados sobre la placa y darles un peso semántico.

La tercera y última secuencia planteada es la del orden de creación de cada uno de los grabados, que en este caso no corresponde al orden en que se presentan los módulos (imagen 59).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

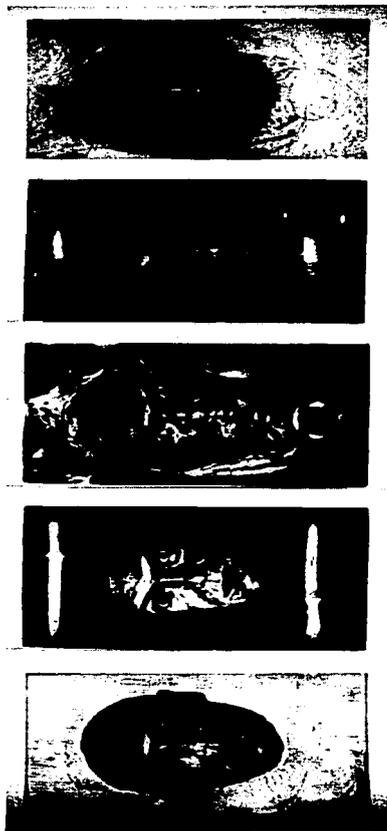


Imagen 58. Rafael Ruiz Moreno, *Vigilia* (1996). Aguafuerte, punta seca, aguatinina y mezonina, 75 x 108 cm.

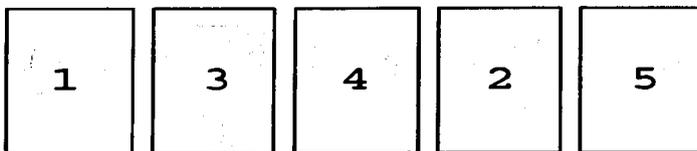


Imagen 59. Orden de creación de los estados usados, para el políptico *Vigilia* (1996).

Cicatriz

Cicatriz (1997) es un tríptico conformado por grabados realizados sobre una misma placa (imagen 60). En esta obra se acentúa más enfáticamente que en otras la diferencia entre los grabados generados sobre la misma plancha. Esto provoca que, a pesar de que es difícil percibir que todas las imágenes provienen de una misma matriz, al momento en que se presentan juntas se genera una sensación de tensión entre ellas.

En este tríptico, al igual que en *Vigilia*, se le da un peso especial a una intención narrativa. Prácticamente cada módulo juega el papel de una viñeta de cómic, con la que se cuenta parte de una historia. La trama de la historia en verdad se divide en dos: por un lado, la trama de lo que le sucede a los elementos que aparecen, se ocultan y reaparecen, donde el espacio que en un principio es brumoso, se oscurece casi por completo, para después convertirse en una neblina negruzca y espesa, a través de la que los objetos se vislumbran; por el otro, la historia, de un hombre en contención, del que sólo vemos medio rostro, el cuello y la parte superior del torso, en tensa espera, sabedor de que se acerca una agresión. La agresión sucede en el segundo módulo, donde dos siluetas iluminadas la concretan: cuchillos luz, nítido ataque en la oscuridad, los filos no encuentran resistencia. Por último, el hombre y las trompas que lo enmarcan reaparecen, dejando ver la cicatriz.

Ambas narrativas se refuerzan y se entrelazan, apuntalándose mutuamente: el ataque es al mismo tiempo una agresión contra la placa, que dejará su cicatriz en el siguiente estado. Para generar un contraste con lo que se narra, pensé en generar una composición muy armónica, en donde la tranquilidad de la simetría hiciera sentir a primera vista que poco o nada ocurre en ese espacio, o que es un suceso cerrado, algo que ya transcurrió y en el que no se puede intervenir.



Imagen 60. Rafael Ruiz Moreno, *Cicatriz* (1996). Aguafuerte, punta seca, aguatinta y mezo tinta, 100 x 90 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Taco de trompa

En este políptico se saca provecho del recurso de la repetición con el fin de producir una obra cuyas dimensiones pueden extenderse sin perder el sentido original. La obra está constituida por tres secciones verticales compuestas a su vez por tres grabados (imagen 61). La composición del grabado superior de estas secciones continúa en el segundo grabado inferior y la composición de éste en el que le sigue abajo; el último de la sección puede embonar en su parte inferior con la parte superior de una repetición del primer grabado, de tal forma que con más impresiones de estas tres unidades se podría seguir una secuencia al infinito sin perder, como se mencionó anteriormente, la unidad y el sentido de la obra (imagen 62). De esta forma, cada uno de los grabados que conforman las secciones verticales es un módulo de tres con los que se podría conformar una gran tira del número de secciones que se desee.

Por otro lado, cada sección vertical guarda relación con las otras dos, ya que estas se generaron a partir de variaciones de las mismas planchas. La transformación de la placa establece una secuencia: en el primer estado se presenta el dibujo en línea de trompas y cabezas de cerdo; en el segundo se ocultan las cabezas tras una película negra, dejando únicamente las trompas; y en el último estado se rescatan las cabezas a partir de un trabajo de mezzotinta.

En el segundo estado, que ocupa la parte central de la obra, sólo pueden apreciarse claramente las trompas recortadas; de presentarse de manera aislada esta sección haría que las trompas se percibieran como formas abstractas, es decir, sería difícil que se les relacionara con su referente, pero al exponerse junto a las otras dos secciones verticales el espectador identifica el objeto del que se trata, ya que cuenta con un contexto que le sirve de referencia para identificar a qué objeto corresponden esas formas. Se establece un juego entre la imagen como forma, abstraída de su contexto, y la imagen como representación de un objeto concreto.

Mimísmo

Otra variable que se puede sumar en la conformación de las series o polípticos es el uso de grabados cuya composición, tema y aun el tratamiento estilístico son los mismos, pero que son realizados sobre placas diferentes. Esta variante ofrece otro tipo de relación entre los

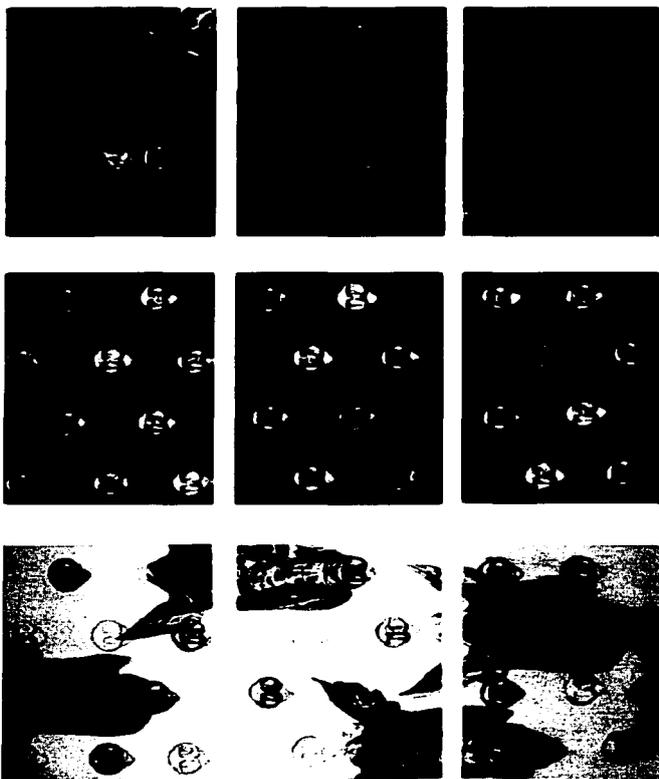


Imagen 61. Rafael Ruiz Moreno, *Taco de trompa* (1997). Aguafuerte, punta seca, aguainta y mezzotinta, 50 x 80 cm cada plancha.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imagen 62. 1ª sección de *Taco de trompa*.

módulos de un políptico en donde se presentan imágenes iguales a primera vista, pero que tienen un origen distinto, en lo que podría entenderse como una repetición simulada.

El uso de dicho recurso queda ejemplificado en el políptico *Mimismo* (1998). Para la conformación de esta obra se grabaron cuatro placas en seis ocasiones distintas; en cada estado de las diferentes placas se grabó la imagen de un solo modelo utilizando la misma técnica y la misma estrategia dibujística, de tal suerte que las impresiones de un mismo estado de las distintas placas resultaran muy parecidas.

La composición del políptico se estructura a partir de una retícula de cuatro líneas por seis columnas; mientras que cada línea corresponde a los distintos trabajos realizados sobre una misma placa, cada columna corresponde a un mismo estado de las diferentes placas (imagen 63).

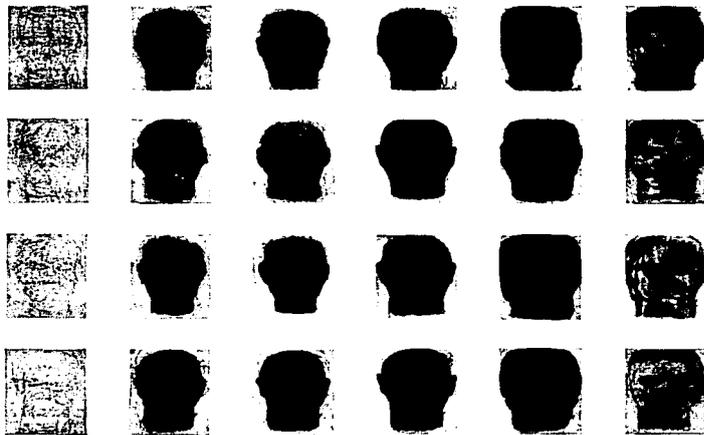


Imagen 63. Rafael Ruiz Moreno, *Mimismo* (1998). Aguafuerte, punta seca, aguatinata y mezotinta, 80 x 90 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este políptico más que en cualquier otro, el juego entre diferencias y similitudes resulta ser parte central de la obra. Por un lado, a lo largo de cada línea se pueden seguir los rastros que van quedando tras las modificaciones de una misma plancha y, por otro, las impresiones que conforman cada columna pueden apreciarse como iguales a primera vista, pero con una observación un poco más detenida puede distinguirse el gran número de diferencias existentes entre ellas.

EL TRABAJO SUCESIVO DE LA MATRIZ

Las siguientes páginas están dedicadas al análisis del segundo principio del proceso, que está relacionado con la obra de distintos artistas cuya línea de investigación se ha enfocado, desde muy diversos ángulos, a la exploración del potencial que tiene el grabado para generar imágenes distintas a partir de una sola matriz. En este contexto, mi exploración personal se ha concentrado primordialmente en la creación de imágenes distintas mediante la modificación de la matriz y el registro de los estados por los que atraviesa, más que mediante las diversas interpretaciones que pueden hacerse al momento de imprimir la matriz.

Modificación y registro

Hércules Seghers fue el primer artista en ver el grabado como un medio que no se limitaba a la mera reproducción de imágenes; su intención fue generar obras únicas a través del grabado. Para su propósito realizó una experimentación sin precedentes que incluía la modificación sucesiva de las placas y su reporte, la impresión con diferentes tintas de colores y sobre distintos papeles, así como el coloreado a mano de las imágenes impresas. De esta forma, Seghers inició un camino de exploración que terminaría modificando la manera de entender el grabado y que extendería las posibilidades del medio.

Al igual que Rembrandt, Seghers estaba interesado en la estética de la incisión; en lugar de preocuparse en realizar tirajes se concentró en la búsqueda de nuevas maneras de incidir las planchas, sin atender qué tanto durarían las marcas que realizaba. Utilizó técnicas como la de punta seca cuyos efectos se perdían después de unas cuantas impresiones, ya que "su meta no era producir series de imágenes idénticas sino elaborar la configuración artística más satisfactoria" (Freedberg, 1980: 18). Seghers sacó partido, para su propósito, hasta de lo que

normalmente se entendía como accidentes en el grabado de la placa, los cuales dejaba para reforzar la idea de que cada impresión era única. Alteraba sus placas de forma significativa cada vez que la imprimía, de tal forma que los estados de sus planchas diferían radicalmente.

Una de las diferencias entre Rembrandt y Seghers era el sentido que tenía para cada uno de ellos la modificación sucesiva de una matriz y el registro de sus diferentes estados. Para Seghers la modificación de la matriz era parte de un método de trabajo cuya finalidad se encontraba en la generación de variaciones de una composición; consideraba que “la plancha grabada era un tema del que se debía de obtener el mayor número posible de variaciones” (Melot, 1981: 156). Rembrandt, en cambio, usaba la modificación de la plancha y su registro como una manera para analizar el camino que estaba siguiendo la composición o el sentido de sus grabados y, en un momento dado, cambiar de opinión y transformarlo.

Tuvieron que pasar más de dos siglos para que algunos artistas impresionistas retomaran parte de la experimentación iniciada por Seghers. Por un lado, Edgar Degas realizó una serie de grabados a partir de varios estados de una placa, intitulada *En el Louvre, la pintura, Mary Cassatt (1865)* (imagen 64). Por otro, Pissarro, como se señaló anteriormente, dio un valor estético propio a las impresiones de los diferentes estados de una matriz, al presentar dentro de un mismo marco estados distintos de una plancha, “como si cada uno



Imagen 64. Edgar Degas, *En El Louvre, la pintura, Mary Cassatt*, Aguafuerte y punta seca, 1er, 10° y 20° estado, 30.1 x 12.5 cm.

de ellos fuera una obra acabada o, mejor aún, como si la obra global se compusiera de la totalidad de tales estados" (Melot, 1981: 39). Estas obras ubican al proceso creativo como parte esencial del contenido de la obra y colocan a los diferentes estados de la matriz en un mismo nivel de importancia; por primera vez, las impresiones obtenidas a partir de una misma matriz se integran en una sola obra.

Posteriormente, la modificación sucesiva de una matriz, entendida como una estrategia para crear series o polípticos, se repitió en el desarrollo de la obra gráfica de varios artistas. Este es el caso de una parte de la obra gráfica de Picasso quien, a principios de 1933, hizo uso del trabajo sucesivo sobre una placa de cobre y del registro de los estados por los que pasaba, como un recurso para generar una serie de grabados. Recordemos la serie intitulada *Cabeza de Marie-Therese* (imagen 49), donde el movimiento sobresale como un elemento protagonista; si se observa la serie completa detenidamente, puede apreciarse cómo Picasso no realizó una simple sobreposición de puntos de vista del mismo objeto, sino que transformó una posición sumando progresivamente elementos de la siguiente posición, hasta que la imagen "empataba" completamente con la nueva posición.

En otra serie, *El brau* creada entre el 5 de octubre de 1945 y el 5 de enero de 1946, Picasso empleó del mismo recurso, pero ahora en litografía (imagen 47). En esa serie Picasso modificó en varias ocasiones la representación de un toro grabada sobre la piedra. "Esta serie de once versiones se inicia el cinco de octubre de 1945 con una aguada a pincel sobre piedra. A continuación Picasso utilizó el rascador y la plumilla. El modo de representarlo sobre la piedra, que entre los distintos estados siempre se volvía a preparar, iba variando. En la última versión del 17 de enero de 1946, el toro está representado por unas cuantas líneas puras. No obstante, este cambio en la representación no se comprende en el sentido de una evolución estilística hacia una versión definitiva. El interés de Picasso en partir para su trabajo siempre de lo último logrado, se beneficia de la ventaja técnica de la litografía, de poder variar rápida y fácilmente la representación del tema" (Rau, 1982: 74 y 75). Al analizar la serie se puede apreciar cómo Picasso, en los primeros estados, rápidamente llegó a una representación "realista" y detallada del toro, para posteriormente eliminar información, cada vez que volvía a trabajar la imagen, hasta que finalmente, en el último estado, el toro quedó representado por medio de unos cuantos trazos. Así, la serie completa resulta ser una especie de narración del proceso de síntesis en la representación de un objeto.

Por otro lado Hayter recuperó en uno de los ejercicios —descrito anteriormente— la posibilidad de modificar la plancha metálica y lo integró a su método de enseñanza del grabado calcográfico. Este ejercicio tiene como objetivo, según el propio Hayter, cultivar una conciencia sobre el poder de agregar, remover, corregir o desarrollar elementos a cualquier nivel.

Resulta sobresaliente el modo en que Hayter, con su método de enseñanza del intaglio, ayudó a romper con una serie de ideas sobre la matriz que sólo obstaculizaban el potencial expresivo del medio. Él no sólo se conformó con entender y asimilar la experiencia que surgió de la exploración desarrollada por otros artistas, ni con los frutos de la profusa experimentación que efectuó personalmente, sino que además sistematizó el conocimiento adquirido, para poder transmitirlo a todo artista interesado en incursionar en el medio. Creó una serie de ejercicios que ayudan a romper con viejas ideas y a apreciar el grabado en metal con una visión más amplia que la que se tenía en el pasado. “Se trata de un ataque frontal a cualquier sacralización de la plancha como objeto artístico final, siendo, a su vez, un gesto reafirmativo de su potencial de apertura y virtualidad mediática” (Martínez Moro, 1998: 84).

Años después, en la década de los años sesenta del siglo XX, como parte de un repentino interés que despertó el grabado y otras técnicas de reproducción gráfica en Estados Unidos, algunos artistas se vieron atraídos por el potencial del medio para generar variaciones de imágenes a partir de una misma matriz. Entre estos artistas destaca el nombre de Jasper Johns, quien estaba especialmente interesado en las opciones que le ofrecían la modificación, la interpretación y la instrumentación de la matriz. En lo que respecta a la generación de variaciones de imágenes a partir de la modificación de la matriz, Johns realizó varias series, entre las que sobresale *la suite 0-9*, ya antes mencionada.

Aparentemente Jasper Johns concibió esta serie sin conocimiento del trabajo desarrollado por Picasso en este sentido, treinta años atrás. “Él sólo sabía que podía hacer correcciones y que cada estado podía imprimirse ...ni Johns, ni la señora Grosman sabían de los proyectos litográficos similares de Picasso” (Castleman, 1986: 16). Esto me permite aventurar una hipótesis: que el medio en sí mismo, cuando no se le percibe desde una perspectiva reducida, promueve naturalmente cierto tipo de experimentación, relacionada con la creación de variaciones sobre un tema.

Un ejemplo más de este modo de abordar el medio lo encontramos en una serie de Tom Phillips titulada *Birth of Art* (1972), que fue realizada a partir de tres matrices tipográficas que correspondían a la palabra art, las cuales fueron expuestas al ataque indiscriminado de ácido. Después de cada sesión de acidulación las matrices fueron impresas sobre un mismo papel, de tal forma que conformaran la palabra art (imagen 65). De esta forma Phillips utilizó el ejercicio propuesto por Hayter como una vía para crear una obra donde el proceso interviene claramente en el peso semántico de aquella. Años más tarde Elizabeth Murray, en su primera incursión en litografía, realizó la serie *Untitled, States I-V*, creada a partir del trabajo y el retrabajo de una sola piedra donde “el desarrollo completo –las borraduras y las incorporaciones– pueden ser localizadas cuando se observan juntas las diferentes impresiones. Murray estaba convencida del impacto compositivo que tendrían las imágenes al mostrarlas como un solo trabajo” (Armstrong, 1989: 89) (imagen 66).

Para Juan Martínez Moro esta manera de abordar el proceso caligráfico “es una forma de plantear la obra gráfica valorando todas las ‘edades’ de la misma, a la vez que apreciando en cada una de ellas un resultado plástico en el que merece la pena detenerse” (Marínez Moro;1998: 64)

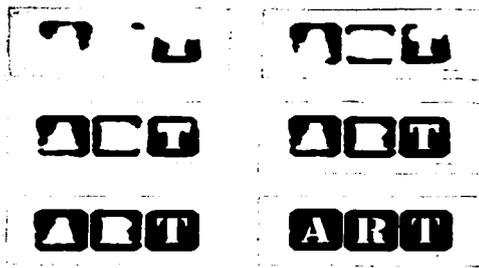
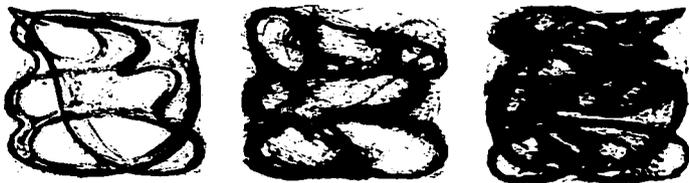


Imagen 65. Tom Phillips, *The Birth of Art* (1976). Estensil de zinc desgastado, progresivamente e impresión de relieve, seis de una serie de diez, 26.4 × 58.4 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Imágenes 66. Elizabeth Murray, Sin título, estados I - V (1980). Cinco litografías, 57. 8 x 45. 7 cm

Mediante la impresión de la placa en sus diferentes estados se registra tanto lo que cambia como lo que se mantiene constante a lo largo de las composiciones generadas sobre la misma plancha. Mi obra gráfica se ha concentrado principalmente en explotar la etapa de impresión como una vía para llevar un registro de ciertos estados por los que pasa la plancha, más que como una forma de generar diversas interpretaciones de una matriz terminada.

La posibilidad de imprimir la plancha en el momento en que se desea resulta ser una cualidad del grabado que permite obtener una imagen que funciona como testigo físico de las configuraciones que adopta el relieve de una placa. En pintura, en cambio el único testigo que puede haber del trabajo realizado anteriormente sobre un mismo soporte es lo que se alcanza a apreciar a través de las capas de pintura que lo cubren o los vestigios que deja una capa de pintura eliminada. Algunos artistas toman fotografías de sus cuadros en proceso, en un intento de obtener un registro de cómo fue transformándose la obra. En grabado la opción de obtener un testimonio del proceso de transformación de una placa está implícita y no se tiene que recurrir a otro medio para obtenerlo. Las múltiples impresiones de estado que se pueden hacer durante el proceso de creación de un grabado son al mismo tiempo testimonio de algunas de las etapas por las que pasó.

La idea de registro juega un papel de vital importancia en mi trabajo, ya que la parte medular de éste se sustenta en los diferentes resultados que se obtienen al efectuar modificaciones sucesivas al relieve de la plancha metálica. Jasper Johns señaló que cuando retrabaja las placas calcográficas siempre esperaba conseguir lo mismo que en

la pintura: "superar la cosa previa, perder la memoria de lo que fue." En grabado, sin embargo, "siempre hay un registro de lo que ha sido - la impresión en sí misma."

El sentido del registro es conservar información de una manera sistematizada que de constancia de algo que pasa en el tiempo. En este caso es una especie de bitácora de las imágenes que desfilan sobre la plancha al ser modificada. Para que las impresiones funcionen realmente como un registro de la transformación de la plancha, el proceso de impresión se debe sujetar a dos premisas básicas:

1. Las impresiones deben ser producto del reporte del relieve de la plancha más que de la manipulación de la forma en que se efectúa el entintado de la matriz. El entintado y desentrapado debe efectuarse de manera uniforme sobre la placa, para evitar en la medida de lo posible que se inventen valores tonales o elementos que no estén grabados en la plancha.
2. Deben seguirse los mismos pasos y de la misma manera en cada una de las impresiones de los diferentes estados; es decir, se deben llevar a cabo las impresiones de los distintos estados como si se tratara de obtener un tiraje homogéneo. La finalidad es mantener los elementos que participan en la etapa de impresión constantes, para que los elementos variables -la modificación de la plancha- se aprecien con mayor claridad. La tinta y su consistencia deben ser iguales, la forma en que se aplica sobre la plancha y la manera en que se retira la sobrante no debe variar; la presión de la prensa, el papel que se utiliza y la humedad con que se emplea, así como otros factores que intervienen en la impresión deben mantenerse constantes; de tal manera que lo que varíe de impresión en impresión sea producto de las modificaciones de la plancha.

Como ya se mencionó, ha habido artistas que tomaron el reporte de diferentes estados en un sentido que iba más allá de la mera opción de monitorear el grabado de una matriz; algunos de ellos abordaron la opción de realizar el reporte de trabajos sucesivos sobre una misma placa como una vía para generar imágenes con un valor estético propio.

Las series de *El Brau* de Picasso y la *suite del 0-9* de Jasper Johns son trabajos en litografía hechos en esta línea. En estas obras, la forma en que se efectuó la impresión se puede considerar como un verdadero trabajo de registro, ya que se repitió el mismo procedimiento

en el reporte de cada estado. En la serie de cabezas de *Marie Therese* de Picasso, en cambio, pueden apreciarse algunas impresiones que tenían la función de registrar las modificaciones que se efectuaron sobre la plancha y otras en las que Picasso utilizó la matriz para efectuar ciertas interpretaciones de la misma, más cercanas a la monotipia, que no dan cuenta de lo grabado en la matriz (imagen 67).

Otro punto importante cuando se habla de la impresión como un registro de las transformaciones que sufre una placa es en qué momentos o puntos del proceso se efectúan las impresiones de estado, ya que esto varía dependiendo de la intención de dicho registro. En lo personal, lo que busco al efectuar impresiones de diferentes estados es registrar las distintas composiciones que genero en las placas. Se trata de un registro de las mutaciones, no tanto de la forma en la que sucedieron dichas mutaciones; es un registro de los saltos entre un estado y otro, más que un registro del proceso continuo de cambio. Por esto las impresiones no se llevan a cabo en cualquier momento, sino hasta que se conduce a la placa a una situación específica, en el que se considera que ha concluido la composición en turno. Este sentido de mutación se puede apreciar claramente en el políptico *Taco de trompa* y en el tríptico *Cicatriz* (imágenes 60 y 61).

Es necesario subrayar que existe una diferencia sustancial entre los artistas que han utilizado la impresión de diferentes estados de una



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 67. Pablo Picasso, *Escultura. Cabeza de Maria Therese*, Monotipo impreso sobre el cuarto estado.

placa como una estrategia para producir una matriz definitiva, y los que han llevado el registro de las modificaciones a las que se somete una placa como una forma de generar impresiones con valor estético propio. Mientras los primeros abordaban el grabado exclusivamente como una vía de reproducción de una imagen, los segundos entienden el potencial que tiene el grabado para producir variaciones de una estructura compositiva o un tema; estos últimos llevaron a cabo una exploración sobre el carácter múltiple de la imagen impresa y le dieron a esta práctica un valor semántico. Tal diferencia hace que artistas que en apariencia llevan a cabo una misma práctica se encuentren ubicados, en cuanto intención y manera de concebir el proceso, en dos planos muy distantes.

Variación y metamorfosis

Las imágenes que surgen de la modificación de una misma plancha se encuentran de inicio ligadas, ya que comparten su origen. Pero dicha relación varía dependiendo de las similitudes y diferencias que existen con el resto de sus imágenes "hermanas", de lo que se deriva el estatus que adquieren. La diferencia entre dos imágenes generadas a partir de la modificación de una misma placa metálica puede resultar imperceptible cuando los cambios son muy sutiles, o puede ser explícita si surge de una transformación total del grabado, ya que las marcas hechas en la placa pueden ser, en la mayoría de los casos, completamente eliminadas antes de grabar sobre la misma nuevamente.

Según mi punto de vista, en ambos extremos se rompe, o simplemente no se da, la tensión entre las imágenes resultantes de la modificación de un grabado, y con ello la fuerza de atracción que podría existir entre ambas. En el primer caso porque las imágenes se perciben como repeticiones y en el segundo porque se pierde prácticamente cualquier elemento que ayude a relacionarlas. En medio de estos extremos existe además una frontera, un tanto subjetiva y en muchas ocasiones poco clara, que hace que dos imágenes hermanas se entiendan como variaciones o como imágenes distintas, producto de un proceso de metamorfosis.

Por lo regular las imágenes se entienden como variaciones cuando la estructura compositiva se mantiene y predomina por encima de los cambios que haya sufrido. En cambio cuando se habla de una metamorfosis los cambios de una imagen a otra son mayores que las similitudes que mantienen. La variación, por tanto, se entiende como una

continuación, derivación o enriquecimiento de una misma estructura compositiva, a diferencia de la metamorfosis, que se entiende como un salto, un rompimiento con dicha estructura.

Un artista contemporáneo que basó gran parte de su producción gráfica en el concepto de variación fue Andy Warhol: “Warhol quería percatarse del valor de la reacción del espectador ante esas sutiles diferencias, cuando escrutaba las imágenes para descubrir lo que distinguía las unas de las otras” (Field, 1981: 202). Warhol practicaba un “arte de permutación sin fin” (De Salvo, 1997: 19). La variación era un elemento provocado, con valor semántico fundamental en su obra.

Dos estados de un grabado de Picasso ejemplifican el sentido de metamorfosis al que se hace mención; entre el primer y el quinto estados del grabado *Mujeres entre ellas, un mirón escondido* (imagen 58), dos de las mujeres sufren una verdadera transformación, cambian de aspecto e incluso modifican su posición; esto se debe más que a un sentido de continuidad o de enriquecimiento de las cualidades plásticas de la obra, a un rompimiento de sentido.

El rompimiento con los estados anteriores que se efectúa a través de modificaciones radicales de la plancha es una forma de trabajar que adoptó Jasper Johns cuando incursionó en la estampa, pues percibió la plancha como algo con lo que podía comenzar un trabajo nuevo, e intentaba realizar ese trabajo completamente libre de lo que había grabado en ella; olvidando lo que era (Castleman, 1986: 88).

Partiendo de las anteriores consideraciones, mi intención al generar imágenes mediante la modificación de una matriz se divide en dos: por un lado, pretendo que estas tengan una identidad propia, que se vea reflejada en un cúmulo de características que distinga a cada una de ellas de sus “hermanas”; es decir, que se aprecien como imágenes autónomas. Por ello, las modificaciones que se llevan a cabo de impresión a impresión en la mayoría de los casos son mayúsculas.

Por otra parte, busco que todas las impresiones resultantes se aprecien como imágenes terminadas, más que como etapas de una imagen en construcción, por lo que no se trata en sentido estricto del registro de la evolución de una imagen, a través de la paulatina suma y eliminación de elementos. El proceso de creación de una imagen específica no es el tema de la obra ni es lo que define el sentido de las diversas modificaciones a las que se somete a la plancha.

El objetivo de todo esto es producir tensión entre las diferentes imágenes que genero a partir de una sola matriz, establecer cierta



Imagen 68. Pablo Picasso, *Mujeres entre ellas, con mirón esculpido* (1934).
Aguafuerte y puntaseca, 1er y 5º estados, 22. 3 × 31. 6 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fuerza de atracción entre ellas y jugar con ésta. La tensión se sostiene a partir de la confrontación de las cualidades particulares de cada composición con las que son comunes entre ellas; estas últimas están ahí pero no de manera evidente o, por lo menos, no se aprecian en primera instancia. Se pretende que el ojo del espectador se vea atrapado en el escrutinio minucioso de las diferentes impresiones, intentando entender en qué radica esa tensión existente entre las imágenes que se le presentan.

El modo en el que se producen modificaciones entre estado y estado es similar al método que seguía Hayter para conformar sus grabados, "cuyo objetivo es el de obtener una transformación radical de todo el espacio en cada estado" (Hayter, 1966: 213). En palabras de Hayter. "Ha sido nuestra experiencia que el pensamiento en un medio gráfico procede a través de series de estados y no a partir de un crecimiento continuo y sin interrupciones. En vez de un proceso de acrecentamiento y eliminación como el sentido del desarrollo de la imagen, nosotros proponemos un salto de la imaginación provocado por las transformaciones secuenciales" (Hayter; 1966: 205)

Más que completar, enriquecer o continuar una composición determinada, el sentido de los cambios que se realizan es el de mutación de la imagen de estado a estado de la plancha; las imágenes resultantes son composiciones distintas, de hecho, se acentúa su identidad como imágenes independientes.

Para acentuar la identidad de cada imagen, hago uso de la diferencia tonal entre las distintas composiciones: voy de una imagen clara a una oscura, y de regreso a una clara; oculto grandes partes del grabado y utilizo técnicas de contraste de un estado a otro, al igual que lo hacía Hayter.

El rastro y el palimpsesto

En la creación de una obra basada en la modificación sucesiva de una plancha las decisiones acerca de las marcas que se mantienen y las que se hacen desaparecer son una parte fundamental del proceso. La maleabilidad que tiene la plancha metálica hace pensar que lo que determina que ciertas marcas prevalezcan es sólo la intención del grabador; recordemos que la plancha calcográfica permite borrar prácticamente cualquier incisión realizada en trabajos anteriores, por lo que prácticamente cualquier rastro permanece sólo por que el artista así lo desea; es decir, se dejan ahí deliberadamente.

El sentido que tiene un trabajo que se basa en la modificación está dado por la combinación de las partes de las composiciones que se mantiene con las que se pierden. La modificación carecería por sí misma de sentido de no existir lo que prevalece: lo que cambia y lo que se mantiene son dos caras de una misma moneda.

El rastro ha sido utilizado como elemento compositivo por diversos artistas, entre ellos Rembrandt, quien dejó intencionalmente en muchas de sus obras gráficas algunos vestigios de los personajes removidos. “Rembrandt era capaz de bruñir o remover áreas defectuosas de una placa de cobre y martillarlas para que regresaran a su nivel original, removiendo toda evidencia de líneas pasadas. Pero no siempre eligió hacerlo” (Reed, 1969: 11). En el proceso de creación de algunos de sus grabados ocultó personajes tras una cerrada trama de líneas o los removió con la ayuda del raedor, como es el caso de *Cristo presentado a la gente* en el que modificó notoriamente la escena. En el quinto estado de esta punta seca, cuando la gente delante del muro fue removida de la placa, Rembrandt dejó un área áspera, que al ser impresa resultó en un tono desigual que le da un carácter misterioso a la tribuna. Con esta manera de trabajar, Rembrandt inauguró una manera de abordar el grabado en la que el artista no se detiene para mostrar lo que Martínez Moro llama “cicatrices del arrepentimiento” (Martínez Moro, 1998: 84)

El interés de Rembrandt por integrar las marcas de estados anteriores como elementos compositivos de la composición final fue retomada en el siglo XX por varios artistas. La experimentación que Picasso realizó en grabado lo condujo a adoptar al rastro en su amplio repertorio de recursos plásticos, al punto de que “En los últimos años procuraba retener cada línea e incluso cubría errores con rayones de frustración cuando cambiaba de una composición a la siguiente” (Castleman, 1976: 114) Un ejemplo notable de esta manera de trabajar la podemos apreciar en la ya multitudinaria serie de *La cabeza de Marie Therese*, donde Picasso fue dejando intencionalmente, en cada estado, rastros de las posiciones que anteriormente habían sido grabadas en la plancha, con lo que acentuó la sensación de movimiento. Como resultado, en el último estado todas las posiciones parecen convivir.

La maleabilidad y el carácter tridimensional de la placa metálica permiten que ésta albergue una amplia sucesión de estratos de información; asimismo la posibilidad que ésta ofrece para ser reprocesada en múltiples ocasiones hace que dichos estratos puedan ser definidos en distintos momentos. Tales características convierten al grabado

calcográfico en el medio ideal para el desarrollo de una estética del palimpsesto, donde el raído, las tachaduras y la sobreposición de marcas son parte esencial de la obra; es decir, donde los indicios de lo grabado en diferentes momentos sobre la placa juegan un papel fundamental en la conformación de la imagen impresa.

En un palimpsesto conviven en un mismo espacio tanto el rastro de las incisiones definidas en el pasado como las incisiones grabadas recientemente. Los rastros son parte de la composición presente, y al mismo tiempo elementos que permiten establecer nexos con otras imágenes que ocuparon el mismo espacio; son puentes que mantienen la tensión entre la imagen actual y lo ocurrido anteriormente sobre la matriz, pistas dejadas deliberadamente con las que el espectador puede adoptar el papel de investigador de la historia de la matriz. De esta forma, el espectador cuenta con otro nivel de lectura de la imagen impresa.

El palimpsesto juega un papel fundamental en la conformación de cada una de las series que incluye mi obra, como parte medular de su significado. En todas las series la manipulación de los rastros de los diferentes estados, el ocultamiento temporal de incisiones y la sobreposición de marcas está presente. Ejemplo de ello es el políptico *Vigilia* (imagen 58). En esta obra, la placa utilizada estaba grabada aun antes de comenzar el primer grabado de la serie, y algunos rastros de las incisiones originales se conservan en el quinto estado de la serie, sumándose a otros que se fueron dejando a lo largo del proceso. En algunos estados ciertas marcas quedaron ocultas, para después reaparecer en estados posteriores.

Cabe señalar que el palimpsesto como estrategia de construcción de una obra gráfica se puede abordar de dos maneras distintas. Una es la que el trabajo sucesivo de la plancha tiene como objetivo obtener al final un efecto visual determinado; para Picasso, según Brigitte Baer, el proceso no era importante en sí mismo: "Para él, lo que contaba era el resultado, obtenido por cualquier medio" (Baer, 1998: 24). La otra manera es en la que el palimpsesto tiene valor semántico propio; desde esta perspectiva el borrado y la suma de marcas sobre una misma plancha en distintas etapas de trabajo no tiene como finalidad conseguir un efecto visual determinado, sino que son actos que tienen significado por sí mismos.

Los indicios de los diferentes trabajos realizados sobre la placa en distintas etapas pueden adoptar la forma de incisiones que se confunden con marcas superpuestas, de incisiones que se borran y de incisiones que se ocultan bajo una veladura.

La superposición de marcas es un procedimiento que vincula el proceso de creación de una matriz con el de un palimpsesto, ya que por lo general en ambos casos juega un papel fundamental en su conformación. “El trabajo sucesivo de una plancha adopta una peculiar forma de palimpsesto, en el que no se eliminan los trazos y signos previos, sino que sencillamente son cubiertos con una nueva capa de barniz para rayar sobre ellos, siendo, inevitablemente, la base sobre la que se levanta la estructura de la obra final”. (Martínez Moro, 1998: 38).

La superposición de marcas, definidas a diferentes niveles de profundidad y realizadas en distintas etapas de trabajo sobre una plancha, ha sido utilizada por los más grandes grabadores como uno de las estrategias predilectas para la conformación de su obra gráfica. Vale la pena recordar el último estado de *Cristo crucificado entre los dos ladrones*, efectuado varios años después del estado previo. Las pruebas de estado de otro grabado de Rembrandt —*El entierro*— nos revelan como la obra fue conformándose por medio de la superposición de incisiones. El primer estado muestra claramente las características del espacio y de todas las figuras que participen en la escena; en el segundo estado se sobrepone una serie de tramas que modifican la composición de tal forma que la mayoría de las figuras quedan apenas sugeridas tras la penumbra, mientras que la claridad baña el cuerpo yacente de Cristo. En el último estado, Rembrandt lleva al extremo la saturación de rayado sobre rayado, de tal suerte que una espesa oscuridad domina el lugar, oscuridad conformada por figuras y objetos ocultos tras varias capas de densas tramas; es una oscuridad viva, con cuerpo, vibrante; y en el extremo derecho solo un poco de luz deja asomar partes del cuerpo de Cristo y sus seguidores.

Otro artista que explotó notablemente el carácter tridimensional de la plancha metálica fue Piranesi, quien grabó y sobregrobó sus placas. En su serie de aguafuertes *Carceri d' Invenzione* Piranesi cavó hondo, genera un nuevo espacio al sobreponer planos y objetos ubicados a diferentes niveles de profundidad de la plancha. Un punto que resulta importante destacar es que esta serie de grabados nació, por así decirlo, dos veces, ya que su primer estado fue realizada en 1745 y el segundo y definitivo 15 años después. En el primer estado las incisiones del grabado eran muy superficiales, no es sino en el segundo estado cuando comienza a escarbar en la profundidad de la plancha, explotando la mordida a diferentes niveles que ofrece el grabado en metal. (imágenes 69 y 70)



Imágenes 69. Giovanni Battista Piranesi, *Carcel, con lámpara central colgante*, Aguafuerte, 1er estado entre 1743 y 1745, 40.32 × 52.92; 70. Giovanni Battista Piranesi, *Carcel, con lámpara central colgante*, Aguafuerte, 2º estado entre 1760 y 1761, 40.32 × 52.92.

La obra gráfica de Goya muestra cómo empleaba la superposición ya no sólo de rayados sino también de técnicas y estructuras compositivas. En la mayoría de sus grabados existen por lo menos dos estratos de información perfectamente diferenciados: uno en el que se ubica la estructura lineal de los rasgos de los personajes y del espacio de la escena, trabajada al aguafuerte, y el segundo, sobrepuesto, donde está definida la composición lumínica de la obra, trabajada al aguainta. Ambas estructuras en ocasiones se contraponen y en otras se apuntalan, incluso en un mismo grabado (imagen 71).

La superposición de técnicas y estructuras compositivas adoptan una forma compleja y sistematizada en la técnica de Hayter, la cual se caracteriza, entre otras cosas, por la superposición de técnicas contrastadas, principio que aplicó en su método de enseñanza. En la introducción de *New ways of gravure* señala que “En los métodos de aguafuerte, la preparación de redes transparentes para definir planos distintos a la imagen plana, a menudo no paralelos a ésta, de superficies con tensión o torsión, y la interpenetración de las superficies transparentes pueden, realizarse con mayor facilidad que en las usuales técnicas de pintura” (Hayter, 1966: 24).

Jasper Johns es uno de los artistas contemporáneos que mayor interés mostró en la convivencia de marcas de diferentes tipos en un mismo espacio, posibilitada por el grabado en metal. “A mí lo que más me interesa del aguafuerte es la capacidad de la plancha de cobre para almacenar múltiples capas de información. Se puede trabajar en la plancha de una manera y luego de otra forma distinta y el grabado muestra estas dos etapas a la vez” (Geelhaar, 1979: 41)



Bien tirada está

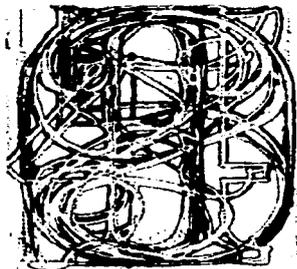
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 71. Francisco de Goya,
Bien tirada está (1797 – 1799).
Aguafuerte y aguainta.

El interés de Johns por esta característica del grabado en metal se ve reflejado en gran parte de su obra gráfica; un ejemplo es *Numerals* (1969), aguafuerte en la que Johns graba sucesivamente, uno sobre otro, los números del cero al nueve (imagen 72). Este procedimiento da como resultado una trama compleja de siluetas, a partir de la que el espectador puede percibir uno a uno los diferentes números. Las diferentes siluetas se alternan la función figura y fondo, dependiendo del número que el espectador desea percibir. Johns “se ha percatado de que en grabado las múltiples capas definidas por sucesivos elementos de impresión pueden encarnar una analogía básica de nuestro sistema visual, de aprendizaje y de retención de conocimiento del mundo” (Field, 1978: 13).

La diferencia entre la superposición y el palimpsesto radica en que mientras que la superposición se entiende como la suma de incisiones, el palimpsesto incluye también la eliminación de marcas, es una combinación de suma y resta de información que se lleva a cabo en etapas sucesivas de trabajo sobre una plancha metálica. Una obra en la que se combina claramente la superposición con el manejo de rasgos de imágenes antes grabadas sobre la plancha la encontramos en *Words*, realizadas entre 1975 y 1976, en la que Jasper Johns construye y reconstruye un texto grabado a la aguatinta, a lo largo de una secuencia de pruebas de estado en la que se superponen palabras y signos sobre otros semiborrados pertenecientes a textos previos.

En la estrategia que empleo, el acto de eliminar incisiones tiene la misma importancia que el de crearlas, ya que la conformación de los diversos estados no sólo responde a la acumulación de trazos, sino



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Imagen 72. Jasper Johns, *Numerals* (1969). Aguafuerte, 2º estado, 66 × 50 cm. Nueva York, Museo de Arte Moderno.

también a los efectos que deja su eliminación. En sentido estricto tanto la eliminación como la creación de incisiones tienen el mismo efecto sobre la superficie: la modifican, la desbastan.

La eliminación de incisiones puede llevarse a cabo de diversas maneras y a diferentes niveles: la pérdida puede ir desde el aplanao que produce cada impresión de la matriz sobre las incisiones hasta su eliminación total. Puede ser la eliminación de una línea precisa, en un acto casi quirúrgico, responder al desbaste de un área amplia de la placa, o producirse por la superposición de una incisión mayor sobre una menor. Así como se conocen las técnicas que sirven para generar incisiones, podría generarse toda una genealogía de los mecanismos que se emplean para generar la pérdida, parcial o total, de incisiones. Cada acto que produce una pérdida deja una marca distinta: las cicatrices que dejan, por así decirlo, varían en su apariencia.

Estas reminiscencias, que por lo regular uno procura ocultar o eliminar completamente, cobran un alto valor plástico en una estética que rescata el rastro como un elemento visual y semántico de gran riqueza. Por esto la tarea de eliminación o disminución de incisiones no representa un asunto trivial dentro del proceso y merece toda nuestra atención al momento de decidir qué incisión eliminar, hasta qué punto borrarla y mediante qué procedimiento hacerlo. Por otro lado hay que tomar en cuenta que la eliminación de un nivel completo a través del desbaste homogéneo puede conducir a rescatar tramas que se encontraban en un nivel inferior, que en la confusión de la superposición se encontraba oculto.

Vista desde esta perspectiva, la técnica no sólo se valora por el efecto inmediato sobre la impresión sino también por la incidencia que tiene en la orografía de la plancha; y está compuesta por procedimientos cuya función es tanto definir incisiones como desaparecerlas.

Según Martínez Moro "la forma en que se presenta el palimpsesto viene determinada por sus orígenes y su génesis, que pueden ser tanto diacrónicos como sincrónicos. En ambos casos se puede tratar de la superposición de un legado transcultural o transpersonal; o bien ser consecuencia del proyecto artístico de un solo artista, realizado tanto en aspectos puramente estéticos, en el que se perseguiría plasmar artificialmente el potencial evocativo de la estética propia del palimpsesto, o tomado como un proyecto vital de sucesiva instrumentalización, transformación y deconstrucción de la plancha a lo largo de un largo periodo de tiempo" (Martínez Moro, 1998: 84)

El tipo de palimpsesto que muestra una superposición de un “legado transpersonal”, es decir, aquel que es generado por dos personas diferentes, está presente en el grabado, *The flight into Egypt* (imagen 74), realizado por Rembrandt alrededor de 1653. Rembrandt realizó esta obra retrabajando la placa del grabado *Tobías y el ángel* (imagen 73), de su apreciado maestro Hércules Seghers, adquirida por él mismo. El retrabajo de Rembrandt fue radical. A pesar de que alteró el tema a un vuelo dentro de Egipto, el proceso entero constituye una especie de homenaje al viejo maestro y revela no pocas lecciones aprendidas por el discípulo.

Rembrandt no alteró la mitad izquierda de la placa, cuyas ricas texturas sirven de base a la fina celosía de línea entrecruzadas que Seghers usaba tan a menudo; pero sobre la derecha reorganizó completamente la concepción y presentación tanto del paisaje como de las figuras. Primero bruñó las figuras que dominaban enteramente la mitad derecha de la escena (a pesar de ello aún pueden distinguirse rastros de las alas del ángel arriba a la derecha, y el pie de Tobías frente a san José). Posteriormente Rembrandt usó la técnica de punta seca para esbozar una Sagrada Familia y contornear las formas principales de los árboles detrás de ellos. Bruñó los árboles que se mostraban en medio de la composición y acercó el río del fondo, haciendo añadiduras con el buril directamente sobre la placa. Después cubrió todas estas áreas con barniz y grabó al aguafuerte los detalles de los árboles y la vegetación del fondo de la derecha, permitiendo que la placa fuera mordida a profundidad durante el proceso. Ya en los primeros estados de la transformación de la placa había generado las luces sobre la cabeza de José, bruñendo el área antes de continuar mordiendo la placa; en estados posteriores Rembrandt bruñó más y más, hasta que la Sagrada Familia quedó definida por áreas de luz, en vez de estar rodeados de oscuridad como en los estados tempranos ilustrados aquí. (Freedberg, 1980: 50)

TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS DE MODIFICACIÓN

En la mayoría de las mis obras se emplearon varias técnicas superponiéndolas a lo largo de los diferentes estados; En *Taco de trompa* (imagen 61) se utilizan las técnicas de aguafuerte, aguainta, azúcar y mesotinta. En el caso de *Cicatriz* (imagen 60) las técnicas empleadas fueron el aguafuerte, el aguainta y la mesotinta.



Imágenes 73. Hércules Seghers, *Tobías y el ángel*. Aguafuerte, impreso en verde oscuro sobre papel blanco, sobre el cielo, la placa no fue completamente desentrapada, París, Museo de Louvre, gabinete de estampas. 20.7 × 28 cm; 74. Van Rijn Rembrandt, *El vuelo en Egipto* (alrededor de 1644). Buril y punta seca, 4º estado, 20.7 × 28 cm.

En lo que respecta a lo que lleva a decidir el uso de una técnica o de otra durante el proceso de producción de las series, puedo señalar que el empleo de las técnicas se aprecia desde una perspectiva diferente a la común: la técnica no se utiliza exclusivamente como una vía para obtener un efecto visual determinado al momento de imprimir la plancha, sino como un procedimiento que genera incisiones de diversas características, que al sobreponerse permiten establecer un juego complejo de combinaciones entre los distintos tipos de marcas que se pueden producir. Así, un aspecto que se vuelve fundamental en el uso de una técnica es como las incisiones que se producen con ella afectan las marcas producidas anteriormente sobre la plancha, y qué tan susceptibles son de ser alteradas en etapas posteriores. Se observa cómo una técnica puede transformar una superficie previamente grabada y cómo lo que se graba sobre la plancha puede llegar a ser modificado; en síntesis, de cada técnica valoro la transformación que produce y la que puede recibir más adelante. Por ello, las técnicas que empleo en cada uno de los estados dependen, por un lado, del destino que tengo pensadas para las incisiones resultantes al aplicarlas y, por el otro, del efecto que pueden tener sobre lo grabado en estados anteriores.

Las técnicas que se superponen pueden tener la función de ocultar, borrar o rescatar las incisiones grabadas en estados anteriores, o mezclar y entretelar las nuevas incisiones con las grabadas previamente. Jasper Johns comentó en una entrevista que no pensaba en que una imagen pidiera cierta técnica, sino más bien que la mente trabaja de tal forma que la imagen y la técnica funcionan como un solo pensamiento” (Geelaaher, 1986: 43)

Las incisiones generadas con punta seca tienen una vida relativamente corta, ya que se pierden rápidamente después de unas cuantas impresiones y pueden ser fácilmente eliminadas con el uso del raedor o del bruñidor; por eso utilizo esta técnica cuando quiero poder remover fácilmente los trazos o cuando pretendo manejar los rastros de su rápida degradación como un elemento más de los futuros estados de la plancha.

Las incisiones que se obtienen con la técnica del aguafuerte son más o menos susceptibles a perderse al paso de varios estados o cuando se realizan trabajos posteriores, dependiendo de la profundidad con la que se graben. Esta técnica permite la definición de una gran cantidad de niveles o estratos de información, cuya profundidad se puede controlar con gran precisión, por lo que puede definirse cuánto va a resistir cada línea grabada las intervenciones posteriores de la plancha.

El aguafuerte permite además que, cada vez que se realiza un nuevo trabajo con esta técnica, las líneas se mezclen o refuercen las líneas grabadas anteriormente. Resulta ideal para superposición de contornos o de tramas.

La técnica de aguatinta produce un tipo de incisión que afecta a la placa muy superficialmente, pero que puede modificar enormemente la imagen que se obtiene con la impresión de la matriz. El aguatinta actúa como una especie de neblina, que oculta o vela a diferentes grados los objetos detrás de ella, pero que, sin embargo, por más densa que sea, no los modifica sustancialmente. Sólo hace falta retirar la delgada capa de porosidades, bruñendo ligeramente la superficie de la plancha, para que, como cuando la neblina se desvanece, las veladuras desaparezcan y las incisiones realizadas en etapas anteriores puedan apreciarse nuevamente en la impresión.

La forma en la que el aguatinta oculta marcas sin eliminarlas se puede apreciar en el segundo estado del tríptico *Cicatriz* (imagen 60), en el que, a excepción de dos áreas perfectamente definidas, todo las demás incisiones del estado anterior quedan ocultas detrás de un densa capa negra de aguatinta, para después reaparecer parcialmente en el tercer estado.

A diferencia del aguatinta, la técnica del azúcar produce incisiones mayores, verdaderas hondonadas que destruyen las incisiones generadas por otras técnicas que se encontraran en esa área; se trata de marcas que no se combinan con las anteriores, sino que las sustituyen. Son incisiones que modifican el relieve de la placa de manera drástica y están destinadas a prevalecer a lo largo de los diferentes estados por los que pase la matriz. Estas marcas sólo pueden modificarse haciéndolas más amplias o más profundas; son marcas prácticamente definitivas.

En el segundo estado de las tres placas con las que se realizó el políptico *Taco de trompa* utilicé el azúcar para realizar incisiones que se pueden apreciar con toda claridad en el tercer y último estado que compone la obra.

La plancha usada como materia prima

Si partimos de la premisa de que la matriz en grabado es una identidad independiente a la imagen impresa, encontramos que la planchamatrix puede ser reutilizada o reintervenida periódicamente.

Recordemos que las placas no se gastan cuando se imprimen unas cuantas veces; lo que puede pasar acaso es que lo grabado en ellas se

transforme. Así, la plancha de grabado es un espacio siempre abierto a la reinterpretación y a la modificación, “permanece como una huella de la memoria o como una imagen de archivo, en espera de ser reutilizada o intervenida por el artista.”(Martínez Moro, 1998: 79)

Por lo anterior se puede considerar que la plancha es un contenedor que conserva a lo largo del tiempo una serie de parámetros visuales, los cuales pueden servir en la creación de obras futuras. La matriz entonces es una especie de molde, que puede ser:

- Reimpresa para que las imágenes resultantes se integren a distintas obras
- Reintervenida para que la matriz funcione de base para nuevos grabados
- Instrumentalizada para que la impresión de una matriz pueda combinarse con las de otras matrices, para que la imagen impresa se combine con otros medios, como pueden ser pintura y escultura, o para que las impresiones formen parte de una instalación.

Por esto resulta normal el almacenamiento de placas para su uso posterior, “En grabado creo que sería perfectamente razonable no destruir nunca las planchas o las piedras, para poder disponer de ellas en nuevas obras, nuevas combinaciones” (Geelhaar, 1986: 47)

Mezcal II es un políptico realizado a partir de quince de las diecinueve placas utilizadas para crear *Mezcal I*. Esta obra es un claro ejemplo de la reutilización y la reintervención de placas utilizadas en la creación de una obra previa: cuatro de las placas se utilizaron tal como quedaron después de la creación de *Mezcal I*; en otras cuatro se grabaron posiciones de cabeza que habían sido utilizadas en estados anteriores, y sobre las otras siete se grabaron posiciones totalmente nuevas de la cabeza del modelo (imagen 75).

Para mí las placas son un importante banco de imágenes, que me ayuda a dar y expresar un sentido de continuidad a toda mi obra; pueden servir como punto de partida para crear nuevos grabados o para insertar imágenes creadas en el pasado en un nuevo contexto. Así, uno de los temas que subyace en mis obras y que sirve de hilo conductor en mi quehacer gráfico es la historia de las placas. Las placas usadas y los rastros que prevalecen son lo que unifican de manera tangible todo mi trabajo como grabador.

Las matrices reutilizadas extienden el valor semántico de la obra hacia el pasado y deja la opción abierta hacia el futuro. Las impresio-

nes que surgen de estas matrices están vinculadas irremediabilmente con la historia de otras obras.

El acto creativo se extiende así en el tiempo, quedando su solución final desde el primer momento *in suspenso*, pues la posibilidad de una nueva interpretación, de una nueva intromisión del factor temporal, queda siempre abierta (Martínez Moro: 1998: 64).

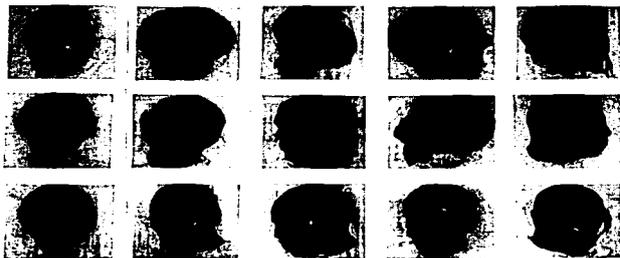


Imagen 75. Rafael Ruiz Moreno, *Mezcal II* (1995). Aguafuerte y punta seca, 97 × 115 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo IV. El significado del proceso

El objetivo primordial del presente capítulo es hacer un análisis del valor semántico que se le ha dado a mis estrategias de trabajo. En primera instancia abordaré la estrecha relación que puede llegar a tener los procedimientos y materiales empleados en la producción de un grabado con su significado. Posteriormente ahondaré en el vínculo que establecen los procedimientos que empleo en la creación de mi obra gráfica con los conceptos de memoria y transformación. Para ello se analizará el sentido que puede dársele al acto de grabar e imprimir una plancha, al sobreponer distintos grabados sobre una placa y al de generar series y polípticos con imágenes provenientes de una misma plancha metálica.

EL VALOR SEMÁNTICO DEL PROCESO EN GRABADO

En *La configuración del tiempo* George Kubler plantea que “El principal fin de la historia [...] usualmente ha sido identificar y reconstruir el problema particular al que corresponde cada acción o cosa como solución. Unas veces el problema es racional y otras es artístico; pero siempre podemos estar seguros de que todo objeto hecho por el hombre proviene de un problema como solución intencional” (Kubler, 1988: 65). Esto es, cada acción creativa responde a un impulso por responder una pregunta, lo que incluye evidentemente al quehacer artístico. “Cualquier obra de arte puede considerarse como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución de algún problema” (Kubler, 1988: 91).

Así, la obra de arte es una respuesta a una problemática artística, la cual, a diferencia de la que induce la creación de objetos útiles, no siempre es obvia y clara; de hecho, una obra de arte responde en la mayoría de las ocasiones a una compleja trama de cuestionamientos a distintos niveles. “Una herramienta es siempre intrínsecamente simple, por muy elaborados que sean sus mecanismos; pero una obra de arte, que es un complejo de muchas etapas y niveles de intenciones entrecruzados, es siempre intrínsecamente complicada, por muy simple que su efecto pueda parecer” (Kubler, 1988: 68).

La problemática es lo que activa el impulso creativo y la respuesta son las acciones concretas que se derivan de dicho impulso, así como el objeto que se genera a partir de tales acciones.

El significado de la obra está compuesto tanto por la problemática a la que responde como por la respuesta misma: son los enunciados que muestran una posición ante un cuestionamiento. En resumen, el significado de una obra son los enunciados expresados a partir de un conjunto de acciones —los procedimientos— y su resultado —la obra final—, que dan cuenta de la posición del artista ante una serie de cuestionamientos estéticos.

Lo que me interesa resaltar en este capítulo es precisamente la relación que existe entre las acciones o los procedimientos propios de la técnica que se utiliza para crear una obra y el significado de la misma. En particular, la de las técnicas de grabado en metal con el significado de la obra gráfica. Y más en específico la relación que guardan los procedimientos que empleo en mí que hacer gráfico, descritos en el capítulo anterior, con ciertos interrogantes y conceptos.

En grabado la relación entre los aspectos técnicos y el significado resulta más estrecha que en otros medios, ya que los procedimientos que se siguen para generar la estampa inciden en el significado de la misma. Richard S. Field, en tres de sus veinte sentencias sobre grabado, hace algunos señalamientos al respecto. En una de ellas dice que “continuamente el significado se localiza en el proceso”. En subsecuentes sentencias Field hace referencia a como “Los códigos (la sintaxis) de los grabados [que dependen en gran medida de las técnicas utilizadas para generar la imagen] pueden modificar o sobre-modular el mensaje, por lo que el código se vuelve el mensaje” y apunta la idea afirmado que “las estampas sin código no existen. Los códigos pueden ser invisibles, pero las propiedades de las técnicas siempre impactan el contenido.” (Field, 1996: 171)

A pesar de que el proceso siempre ha jugado un papel importante en grabado, no fue sino hasta mediados del siglo XIX cuando se desarrolló intencionalmente su potencial semántico, inaugurando la “estética del proceso”. En ella los valores semánticos están íntimamente relacionados con las particularidades del proceso en grabado, que distan en muchos sentidos de los que se siguen en pintura. La “estética del proceso es aquella a la que le importan más los procesos formativos y de constitución que la obra como un fin predeterminado” (Martínez Moro, 1998: 138). A partir de este punto de vista la parte esencial del quehacer artístico ya no se centra en la obra terminada sino en las acciones que se realizan para generarla.

A pesar de haberme inclinado por esta forma de abordar el quehacer artístico, pienso que resulta importante que el objeto resultante

del proceso dé cuenta de los procedimientos que se siguieron para su conformación, ya que, de no ser así, se requeriría información de dichos procedimientos o el significado que descansa en éstos se perdería.

EL SIGNIFICADO DEL PROCESO EN MI OBRA

En mi desarrollo como grabador, el significado de mis obras descansa primordialmente en la manera en la que fueron realizadas: el repertorio de procedimientos es lo que conforma mi lenguaje plástico.

Las acciones a seguir a lo largo del proceso de cada una de mis obras se definen a partir de la repercusión que ésta puede tener sobre el significado; dichas acciones no están determinadas por la búsqueda de un efecto visual en la imagen resultante, aunque, como ya mencioné, deben verse reflejadas en las impresiones para que pueda entenderse la intención que las sustenta.

El proceso es la parte medular del significado de la obra, sobre el que se estructura el tema que unifica mi trabajo; es la constante, el común denominador que engloba mi quehacer como artista.

Los procedimientos descritos en el capítulo anterior son parte de una estrategia para reflexionar acerca de ciertos conceptos a través de la producción de una serie de obras gráficas. Los grabados, en este sentido, no son una mera representación de mi forma de pensar, sino que son el producto de una serie de acciones que transforman mi pensamiento. La obra es en todo momento un producto de la confrontación entre la idea y la acción de grabar e imprimir. No es gratuito que mi desarrollo artístico haya estado ligado al grabado, pues no concibo al grabado como un oficio, sino como un espacio en el que puedo desarrollar ideas sobre temas específicos. Es un medio que me ayuda a dar respuesta a "las preguntas".

La pregunta o interés general que se encuentran detrás de mi quehacer artístico es acerca de la percepción y los procesos cognitivos del ser humano. ¿Cómo es que el hombre percibe, da significado e integra a su pensamiento las experiencias que tiene cotidianamente?. Gracias a la investigación bibliográfica, que realicé a partir de mi tesis de licenciatura, supe que los esfuerzos de las ciencias cognitivas —aquellas cuyo campo de estudio es la forma en la que el ser humano conoce su entorno— habían rendido algunos frutos y que algunas corrientes —porque siempre existen opiniones encontradas— tenían unas cuantas ideas más o menos claras sobre el asunto. Recurro a ellas para seguir explicando mis motivaciones

El proceso de percepción comienza cuando se reciben estímulos sensoriales a través de un sentido o más, y concluye cuando tienen significado para el pensamiento. El ser humano percibe, es decir da sentido a sus experiencias sensoriales, a partir de modelos mentales, conformados con antelación, a los cuales se los llama modelos cognitivos. El proceso de percepción consiste en una compleja orquestación de mecanismos de selección y discriminación de la información sensorial, y de la comparación de la misma con los modelos.

Entre estos mecanismos se encuentran dos que llamaron especialmente mi atención: la habituación –la mente ignora los estímulos que son constantes (monótonos) o repetitivos y predecibles (aburridos), la atención se concentra entonces en lo que cambia o se mueve dejando como fondo lo que se mantiene inmóvil, sin cambio. “El sistema de percepción humano requiere de variación para funcionar; cuando es expuesto a condiciones estáticas, los sentidos receptores cesan su funcionamiento” Human perceptual systems require variation in order to function; when exposed to steady-state conditions, your sense receptors cease to function. (Bloomer, 1976: 13); y la prominencia, que hace que los estímulos que para un individuo son familiares sobresalgan de aquellos que no lo son, “Cuando dos imágenes se muestran a cada ojo de un sujeto experimental, la imagen perceptualmente prominente es aquella que representa objetos familiares de la cultura propia del sujeto; las imágenes de objetos no familiares (y por lo tanto esencialmente sin significado) provenientes de otras culturas son ignorados” (Bloomer, 1976: 14). Este mecanismo hace que la atención se concentre primordialmente en aquellos estímulos que el individuo pueda identificar.

Son las reflexiones que he tenido acerca de estos dos mecanismos las que he intentado reflejar a través de mi desarrollo artístico. Al detenernos a pensar por un segundo en las implicaciones que tienen estos dos mecanismos perceptuales, podemos percatarnos de cómo es que cada uno de ellos se relaciona directamente con los conceptos de memoria y cambio. Que al inicio del capítulo mencioné como parte importante en el desarrollo de mi obra gráfica.

Ambos mecanismos nos permite tener una noción del tiempo. Dicha noción se sustenta por el contraste entre lo que cambia y lo que permanece igual, “las antípodas de la experiencia humana del tiempo son la repetición de la experiencia humana, que es onerosa, y la variación desenfrenada, que es caótica” (Kubler, 1988: 124).

Para decir que algo sucede, que algo pasa en el tiempo, tiene que existir la percepción de cambio. La cual sólo existe gracias a que cier-

tos objetos cambian a un ritmo más lento que otros y por tanto se perciben como estáticos o inmutables. La percepción de cambio, de movimiento, de transformación, no existiría si todo estuviera cambiando en todo momento al mismo ritmo.

La memoria juega un papel fundamental en este proceso, puesto que gracias a ella se pueden almacenar tanto los modelos cognitivos, que nos permiten identificar y dar sentido a las sensaciones, como una red de relaciones mentales que nos permiten generar ideas y conceptos. Sin memoria no hay conocimiento posible; sin ella, la experiencia sensorial carecería de sentido y por tanto de significado. Estos mecanismos nos permiten contar cosas, generar narraciones, establecer relaciones entre eventos que suceden en dos momentos distintos. De ellos surge el sentido histórico.

En el proceso de producción de la estampa están presentes distintos procedimientos que permiten establecer una relación directa entre los conceptos antes mencionados y las acciones que se siguen para la realización de un grabado. Al ser estos dos conceptos los principales elementos de la problemática o de la especulación conceptual que sustenta mi quehacer artístico, he llegado a la conclusión de que no existe un medio más adecuado para abordarlo plásticamente. A través del grabado no se "representan" la transformación y la memoria, sino que se presentan realmente; es decir, la imagen resultante es una huella directa de un objeto en transformación y es producto al mismo tiempo de la información almacenada.

La relación entre los conceptos antes mencionados y el proceso de grabado no es una idea nueva, pues ha sido abordada y desarrollada desde diversos puntos de vista tanto por algunos teóricos dedicados al grabado como por artistas que produjeron su obra a través de este medio: "La producción artística contemporánea constata a menudo los distintos grados de escalonamiento de las huellas y su traducción en diferentes referencias a la memoria" (Fontcuberta, 1993: 81).

La relación que existe entre los procedimientos que componen mi estrategia de producción y los conceptos de memoria y cambio se analizará desde tres perspectivas distintas. La primera es la que se refiere a la relación entre el concepto de memoria, como almacenamiento de información, con el acto de grabar ciertos parámetros de una composición en una plancha para ser impresa.

En segundo término abordaré las similitudes entre la forma en que conviven y se transforman los trabajos realizados sobre la placa me-

táctica y algunas de las maneras en que parece funcionar el olvido y el recuerdo en la memoria humana.

Por último se analizará brevemente el potencial narrativo que existe en la creación de series y polípticos conformados por impresiones provenientes de trabajos sucesivos realizados sobre una plancha.

El grabado y la memoria

Joan Fontcuberta, artista catalán, en su texto *Los peces de Enoshima* realiza un análisis detallado de la imagen como huella, destacando que toda imagen es una huella “una diferente modulación de información almacenada, de ‘memoria’” (Fontcuberta, 1993: 79), por lo que las huellas son las unidades de la memoria, y la memoria es una intrincada estratificación de huellas.

Partiendo de lo anterior, se puede decir que el proceso tradicional en grabado surge de la producción de dos tipos de huellas: una realizada por la acción de grabar una plancha y otra que se genera al momento de imprimir la matriz sobre un soporte flexible. Vista así, la imagen impresa es una huella de otra huella.

Con lo que respecta al primer tipo de huella, cabe señalar que una de las condiciones que definen a toda técnica de estampación es la del acto de grabar una plancha. El acto de producir incisiones sobre una superficie responde a la intención de que la imagen grabada perdure, lo que hace pensar en lo que ocurre en la memoria. Para Miquel Melor “el grabado (la marca indeleble) hace que la imagen impresa se perciba como una consolidación de la representación. También en la memoria los recuerdos más fuertes quedan ‘grabados’ o ‘impresos’. Y también señala que dicho funcionamiento del grabado no deja de recordar a ciertas prácticas del ‘landart’ (el zurco, la zanja de la tierra) o del ‘bodyart’ (la cicatriz, el tatuaje en el cuerpo) (Melot, 1981: 35). Esta forma de entender el acto de grabar llevó a ciertos artistas a cargar el peso del significado de su obra en una sola huella grabada (en el mismo grabado de la huella) o en la materia del entintado. Se trata de huellas de diversas características y orígenes que pueden remitir a muy distintos conceptos.

Un ejemplo de ello es la obra *Spring 1987: in the Northern Hemisphere* (1987-1988), realizada por Sandy Gellis, en la que el significado se concentra de la misma en las marcas producidas por condiciones climáticas extremas (imagen 76). Las placas para dicha obra fueron enviadas a distintos lugares sobre el hemisferio norte y deja-

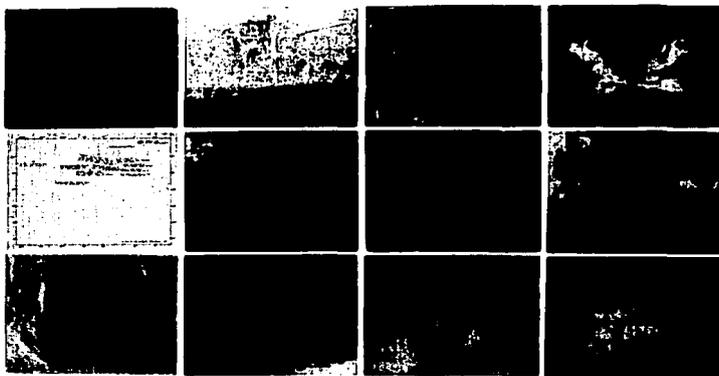


Imagen 76. Sandra Gellis, *Primavera 1987: en el hemisferio norte* (1987-88). doce fotografados, 30. 5 x 30. 5 cada módulo.

das al aire libre durante tres meses, después de lo cual fueron devueltas a la artista para que las acidulara e imprimiera, lo que reveló la experiencia física de una composición, de tal forma que pueda recuperarse tiempo después y en varias ocasiones. La plancha, desde este punto de vista, puede entenderse como un contenedor de información.

Como se mencionó en el primer capítulo, el objetivo del grabado de una matriz en estampa es retener un tipo de información, que permite almacenar la estructura de una composición, de tal forma que pueda recuperarse tiempo después y en varias ocasiones. La plancha, desde este punto de vista, puede entenderse como un contenedor de información.

Así como la matriz permite la reproducción de una imagen tiempo después de haber sido grabada, la mente hace lo propio con la reproducción de sensaciones generadas por una vivencia almacenada en la memoria. Mientras que en la plancha se almacenan ciertos parámetros de una imagen que permiten recobrarla posteriormente, en la memoria se almacenan ciertas particularidades de las vivencias que posteriormente pueden reproducirse mentalmente. Es importante notar que lo que se guarda en ambos casos no es ni la imagen, ni la vivencia en sí mismas, sino cierta información relacionada con éstas, que permite su relativa recuperación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al grabar una imagen en una plancha, ésta adquiere un estatus intemporal que permite que el artista la reutilice o retrabaje cuando así lo desee. Recordemos que las planchas no se destruyen con su uso, tan sólo se desgastan, transformándose, y permanecen “como una huella de la memoria o como una imagen de archivo[...] Las planchas son para un grabador su más preciado patrimonio icónico, la huella grabada de una autobiografía que permite ser revisitada y reinterpretada a lo largo de su actividad vital como artista. Ciertas experiencias y procesos creativos basados en el concepto de ‘arte = vida’ tienen así especial significación en el grabad” (Martínez Moro, 1998: 79).

Palimpsesto y analogía con la memoria humana

La posibilidad de realizar trabajos sucesivos sobre una misma placa, característica tanto de la litografía como del grabado en metal, sugiere una analogía entre la manera en la que conviven las marcas realizadas en distintos momentos sobre una placa y algunas ideas acerca de la conformación de la memoria. En grabado en metal pueden producirse incisiones a muy diversos niveles, lo que permite presentar simultáneamente marcas producidas en distintos momentos. La imagen impresa es una imagen bidimensional que refleja información almacenada en un espacio tridimensional, pues las marcas del grabado se encuentran a diferentes niveles de profundidad, son huellas estratificadas que permiten dar forma a la analogía antes mencionada: en la memoria los recuerdos también parecen encontrarse en diferentes estratos.

Los procedimientos que empleo a lo largo del proceso de modificación de mis placas responden explícitamente a esta analogía; así, realizo marcas superficiales que aluden a los recuerdos de corto plazo, que se borran fácilmente, y marcas profundas que evocan los recuerdos de larga duración, aquellos que nos acompañan durante toda nuestra vida. En los trabajos sucesivos de una misma placa hay marcas que refuerzan otras hechas en un momento distinto, y marcas que hacen desaparecer cualquier otra marca que se encontrara en la misma área. Lo que nos hace pensar, por un lado, en los recuerdos que se van formando por algo que sucede en repetidas ocasiones y, por otro, en ciertas vivencias traumáticas que afectan la memoria, eliminando un conjunto de recuerdos.

También se puede establecer una comparación entre las incisiones que ocultan marcas hechas anteriormente, pero que no las eliminan,

y el proceso del pensamiento en que se pueden olvidar por completo una serie de vivencias, para después recordarlas en otro momento.

Se busca los grabados se asemejen a aquellos objetos refleje su historia, a través de los efectos que el tiempo ejerce sobre de ellos, objetos cuya apariencia habla de lo que han pasado: el tocón de un árbol, el rostro de una persona (sus arrugas y cicatrices), un palimpsesto. “La producción artística contemporánea constata a menudo los distintos grados de escalonamiento de las huellas y su traducción en diferentes referencias a la memoria” (Fontcuberta, 1993: 81).

El grabado resulta ser la vía ideal para desarrollar una estética en la que se vea reflejada la forma en que el recuerdo y el olvido conviven en la mente; ya que el proceso mismo derenta un sentido del paso del tiempo que se refleja en la transformación y el desgaste de la matriz. El palimpsesto en grabado es recuerdo y es olvido, es superposición y estratificación de huellas es memoria. Es el muro de *El Mono gramático* “El muro tenía una longitud de unos 200 metros. Era alto y almenado. Salvo en trechos que dejaba ver una pintura todavía azul y roja, lo cubrían grandes manchas negras, verdes y moradas, las huellas digitales de las lluvias y los años” (Paz, 1990: 89).

La serie y la representación del paso del tiempo

Octavio paz decía que “Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación del movimiento, ‘pasa’ algo. En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar. Un cuadro tiene límites espaciales, pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recortar, imaginar una trayectoria, ir hacia...” (Paz, 1990: 567). A pesar de la sabiduría de Octavio Paz, que por momentos puede parecer infinita, es probable que no haya tenido conocimiento de la obra de Sigmar Polke, o que estas apreciaciones, que fueron verdidas tiempo atrás de la realización de las pinturas metamórficas de Polke, no hayan sido matizadas al conocerlas, por falta de tiempo o por considerar que no modificaban la parte sustancial de esta apreciación. A final de cuentas las pinturas de Polke son apenas una excepción dentro de la pintura (y de cualquier tipo de imagen “fija”).

La obra de Polke a la que se hizo mención es aquella que resultó de un extenso proceso de experimentación técnica, que podría calificarse como alquímica. Entre los ejemplos más sobresalientes se encuentran *Torre de vigilancia II*, el muro del pabellón alemán en la bienal de Venecia de 1986 y *Los espíritus que dan fuerza son invisibles IV*; la naturaleza física de dichas obras hace que se perciban como mutables. En la primera no sólo hace aparecer y desaparecer al vigía conforme el espectador cambia su posición frente a la obra, sino el color de la pintura en sí mismo cambia dependiendo de las condiciones de temperatura y de humedad del entorno. A pesar de su característico brillo morado en Pittsburgh, su localización habitual, cuando se exhibió en Los Ángeles en 1986 se tornó verde. Desde 1982 Polke ha producido trabajos que alteran su apariencia: la gran pintura que realizó en el pabellón alemán de la bienal de Venecia responde a las variaciones de humedad (Cadwell, 1990: 6 y 7).

En Venecia la fresca neblina proveniente de la laguna en la mañana descubría el azul feroz del mediodía, creando diferentes efectos como el cambio de tonalidad. Algunos colores cambiaban lentamente, mientras que los colores suaves podían cambiar en un minuto. Así el cambio sucede sin intervención humana, sólo con la luz y las sombras. (Groot, 88: 68). En una serie de lienzos, comenzando con *Los espíritus que dan fuerza son invisibles IV* (1988), poco o nada era visible cuando los cuadros fueron exhibidos por primera vez, pero conforme pasan los años una composición se ha ido revelando lentamente, "como una Polaroid enormemente retardada" (Cadwell, 1990: 7).

Así dichas pinturas se convierten en un lugar en el que sucede algo. "Al igual que la propia vida, son un suceso en el que las cosas están en constante cambio" (Power, 1994: 25).

Por otro lado las observaciones de Octavio Paz, que con excepción de las pinturas de Polke podrían funcionar para cualquier obra pictórica o dibujística individual, no parecen tomar en cuenta las cualidades del grabado que reflejan el transcurrir de su propio proceso de creación, ni el potencial narrativo de aquellas obras compuestas por más de una imagen, llámense series o polípticos.

En lo que se refiere al grabado y al potencial que tiene para presentar el transcurrir, podemos señalar que de inicio el proceso en grabado detenta un sentido del paso del tiempo, ya que de origen el factor temporal queda definido debido a su articulación como desarrollo secuenciado. Los tiempos del proceso están definidos, en primera instancia, por la división temporal general entre el momento

en que se graba la matriz y el momento en que se imprime y, en segundo término, por los distintas etapas que se tienen que atravesar en cada una de las técnicas utilizados en la creación de la matriz.

La imagen impresa es un reflejo de este proceso, es una instantánea que habla de lo que le ha sucedido a la matriz hasta el momento en el que fue impresa. A su vez, la impresión de la placa en distintos estados es una forma de registrar la manera en que la plancha se transforma a lo largo del proceso de conformación. Las impresiones de estado permiten vigilar el progreso de la plancha y conservar el recuerdo del mismo, es decir, materializan el progreso del trabajo; son "imágenes que permiten su propio 'registro', trabajo y testigo de trabajo al mismo tiempo" (Melot, 1981: 38). Las pruebas de estado funcionan como una especie de bitácora de los cambios que sufre la placa; son las páginas de la historia de la transformación de un objeto. Las distintas marcas que se realizan sobre la placa en subsecuentes etapas hacen que la plancha tenga un rostro cambiante, cuya historia se perdería de no existir la impresión, la cual permite fijar su estado en diferentes momentos antes de continuar modificándola. En grabado, más que en cualquier otro medio, el resultado final muestra el camino que se siguió para obtener dicho resultado.

Así, el proceso en grabado tiene, por un lado, un sentido del paso del tiempo a partir de la transformación secuenciada de un objeto y, por otro, una manera de llevar a cabo un registro de lo que pasa en ese tiempo, es decir, una constancia del cambio de dicho objeto.

Por lo que respecta al potencial narrativo que posee la articulación de una serie de imágenes fijas, no nos queda más que señalar que este recurso ha sido utilizado en múltiples ocasiones a lo largo de la historia; quizás en un principio las imágenes se presentaban como viñetas que ilustraban un texto, pero posteriormente se independizaron, produciéndose así un nuevo tipo de narración basado en una serie de imágenes fijas.

En este tipo de narración cada imagen se adopta como unidad gramatical, cuya articulación con las demás permite generar estructuras que cuenten algo. Algunas de las estrategias para conformar dichas estructuras utilizan la relación formal entre las distintas imágenes; el sentido de la narración se establece a partir de la relación entre los elementos que varían y los que se mantienen constantes en una secuencia de cuadros.

Para George Kubler "Nuestra percepción actual del tiempo depende de que vuelvan a presentarse regularmente acontecimientos, a di-

ferencia de nuestra conciencia histórica, que depende del cambio y la variedad imprevisible. Sin cambio no hay historia; sin regularidad no hay tiempo" (Kubler, 1988: 133). Estos señalamientos, hechos por Kubler para explicar en lo que se basa el sentido de historia, también pueden aplicarse a la representación del transcurrir dentro de una serie. En este caso, la regularidad se presenta en las partes que se mantienen constantes de imagen en imagen o en los elementos que reaparecen de tanto en tanto. Y el cambio se manifiesta en las partes de las imágenes que se modifican. Esto puede apreciarse claramente en la serie de cuadros de Monet sobre la catedral de Ruán (imágenes 13 y 14), donde la representación del tiempo está dada por la relación entre la estructura arquitectónica, que se mantiene constante en los cuadros que componen la serie, y las variaciones de los valores cromáticos y tonales.

En capítulos anteriores se señaló que las propiedades del proceso en grabado permiten manipular con gran facilidad los elementos que uno quiere mantener constantes y los que uno quiere variar en la creación de un grupo de imágenes, mediante la producción de impresiones a partir de una misma plancha. Esta característica hace que el grabado se presente como un medio adecuado para la creación de series con un amplio potencial narrativo. Tomemos como primer ejemplo la serie *Crepúsculo con muelos* realizada por Pizarro, donde genera variaciones cromáticas de una misma composición espacial mediante la impresión de una misma matriz con distintos colores de tinta.

Si a esta característica le aunamos la posibilidad de generar variaciones partir de la modificación y registro de la matriz, nos encontramos con que el grabado es el medio ideal para desarrollar propuestas plásticas relacionadas de diversas maneras con el cambio y la memoria. "En las aguatintas de color radiante de Diebenkorn iniciadas en 1980 manipulando las particularidades que Johns describe como la habilidad de la placa de cobre de almacenar múltiples capas de información: Richard Diebenkorn fue capaz de revelar la historia de las decisiones, ajustes y cambios de idea, estructurando no sólo una ilusión de la superficies recicladas sino también un registro del paso del tiempo" (Tallman, 1996: 199)

Como se mencionó anteriormente respecto de las series, donde las diferencias entre las imágenes que provienen de una misma plancha están dadas primordialmente por la modificación de la placa en trabajos sucesivos, parte importante del significado de la obra es la historia de la transformación de la matriz. Las imágenes resultantes son momen-

tos de una misma historia: la de la plancha. En estos casos, más que una representación de cambios se trata de la presentación del registro de los mismos. La transformación de la plancha se presenta a través de las impresiones de los estados por los que transita. “Frente a la antigua noción de la ‘representación de’, estamos ahora ante la ‘presentación de’ un concepto artístico o, con harta frecuencia, de una noción espacio-temporal, (Martínez Moro: 1998: 64) . Anish Kapoor, por ejemplo, realiza series de grabados a lo largo de periodos de tiempo muy largos, poniendo atención a los diferentes estados por los que atraviesan sus planchas; como si se tratara de las “edades” de un ser vivo.

En el proceso de transformación de la plancha el artista se detiene por momentos, hace pausas en el camino, para registrar una conformación, ya sea por haber llegado a un punto de composición específico, a lo largo de un itinerario de transformación preestablecido; o por haber obtenido un resultado plástico interesante para el artista. Cada una de las imágenes en este tipo de series se nos presenta como un momento en el que la composición encontró un equilibrio, que la sostiene como una imagen con valores plásticos propios; es un alto en el camino de la transformación constante. “La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio, a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que el pacto de la quietud se rompa y se desencadene la serie de metamorfosis. Cada metamorfosis a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio” (Paz, 1990: 512 y 513). El acto de creación de esta forma queda siempre abierto: la placa es un elemento susceptible de ser transformado nuevamente, es materia prima evocativa, que sugiere nuevos rumbos.

La proporción de diferencias y similitudes entre las imágenes que componen la serie modula el mensaje, hace que el espectador pueda seguir fácilmente la historia de transformación de la placa paso a paso, cuando las distintas imágenes muestran los cambios paulatinos a los que se ve sometida la placa, o puede hacer que la narrativa de la transformación de la plancha quede en un segundo plano, cuando las impresiones reflejan drásticas metamorfosis de una imagen a otra. Otro factor que interviene directamente sobre la narración de los cambios sufridos por la placa es la imagen grabada de estado a estado; la narrativa de estas imágenes puede reforzar la narrativa del proceso y viceversa. “La riqueza de un gran número de las mejores estampas recientes nace de la correlación excepcionalmente estrecha

que existe entre la naturaleza de los temas y los procedimientos utilizados para reproducirlos” (Field, 1981: 200).

Uno de los objetivos de mi obra es que ésta logre conjuntar los procedimientos elegidos para producir las piezas con la temática que manejan. En el tríptico *Cicatriz* se representa la manera en la que se forma una cicatriz, que corresponde directamente a la manera en la que se forma una marca que prevalece de un estado a otro de la placa. En el políptico *Vigilia* los recuerdos de una vivencia o de una pesadilla quedan grabados, perduran y se ven reflejados en las impresiones de estados siguientes. Asimismo, las dos series compuestas por impresiones de estado de placas utilizadas como cuadernos de apuntes muestran la secuencia de ejercicios y bocetos efectuados en el taller de grabado. Mediante la superposición de marcas se genera un palimpsesto, que presenta simultáneamente las sesiones de aprendizaje técnico y las propuestas plásticas, en el camino de la creación de otros grabados. Resulta ser una bitácora de taller donde los trazos se suman, para dar cuenta de las diferentes etapas de un proceso creativo.

Con lo que respecta a otros artistas, la narrativa del proceso, en la serie *Cabeza de Maria Therese* de Picasso, está ligada a la narrativa del movimiento del artista alrededor de una escultura. La serie *El Brau*, también de Picasso, presenta la historia de las síntesis de una imagen. Y en la obra de Tom Philipps, *The Birdh of ART*, se presenta la formación de una palabra a partir del proceso de destrucción de tres placas metálicas.

Un gran número de artistas contemporáneos dedicados a la estampa desde Hamilton a Johns, hasta Levine, pueden ser observados en un estudio de la revelación involuntaria del contenido que ocurre cuando un mecanismo, supuestamente transparente, de repetición –impresión, fotografía, memoria- se obstruye” (Tallman, 1996: 204).

Mi intención es generar obras en las que se aprecie un todo compuesto por partes, partes conformadas por recuerdos y olvidos, por memoria; partes que juntas cuenten lo que pasa en el tiempo: el cambio. Que lo cuenten de diferentes maneras, en distinto orden, dependiendo de la persona que vea la obra.

Parte de la dificultad de generar obras de este tipo es que las partes tiene que convergir en la unidad, en una armonía, en una “Engañosa quietud hecha de miles de cambios y movimientos imperceptibles” (Paz, 1990: 578). Se trata de que “En la punta de la convergencia el juego de las semejanzas y las diferencias se anula para que respandezca, sola, la identidad”. (Paz, 1990: 580)

Conclusiones

Desde el inicio de este trabajo, cuando comencé a examinar el material bibliográfico sobre el tema, me encontré con que no sólo había antecedentes de mi obra gráfica, conformados por la obra de varios artistas, entre los que se encontraban Jasper Jonhs, Pablo Picasso, William Hayter y Camile Pissarro, sino que además el interés y la práctica de generar variaciones a partir de la modificación sucesiva de la matriz, así como de la manipulación de los factores que intervienen en la impresión de la placa, se remontaban a etapas muy tempranas en la historia del huecograbado. Me refiero específicamente a la obra realizada tanto por Hércules Segheres en los inicios del siglo XVII y a varios grabados realizados por Rembrandt van Rijn a mediados del mismo siglo.

En esta revisión me percaté, además, de que hay un número amplio de gente pensando, haciendo y escribiendo sobre grabado, más allá de sus aspectos meramente técnicos; que existen varios autores abocados a la teoría del grabado, cuyo objeto de estudio son las cualidades específicas del medio y la forma en la que éstas han servido de soporte, tanto en el pasado como en la actualidad, para la generación de diferentes propuestas estéticas. Es gente interesada en las características que diferencian al grabado del resto de los medios para la creación artística. Entre estos autores vale la pena resaltar a Michel Melot, Sussan Tallman, Riva Castleman, Richard S. Field y Jesús Martínez Moro.

En varias ocasiones, durante la investigación me encontré frente a textos que resumían en unas cuantas líneas ideas que poco a poco habían ido tomando forma a partir de la reflexión acerca de mi obra y la de algunos compañeros. Debo confesar que esto me produjo sentimientos encontrados: por un lado cierta frustración, por no haber tenido acceso a esta información años antes, y por otro un gusto por la posibilidad de tener un sustento teórico que sirviera de referencia para plantear mis propias ideas acerca del grabado y de sus posibilidades.

A partir de los textos que revisé pude darme cuenta de que los planteamientos de los diversos autores coincidían en varios puntos. El primero y quizá más importante es la definición de grabado como un medio con extensas posibilidades para el desarrollo de propuestas estéticas, que van mucho más allá de la mera reproducción de la im-

agen. Se trata de un medio cuyas particularidades lo dotan de un potencial único para transmitir conceptos relacionados con la variación y la repetición, tan vigentes en el arte de hoy en día.

En el grabado se aprecia claramente cómo su desarrollo sucede entre dos extremos, uno que representa la regla o la norma, y otro la innovación o el rompimiento. De este planteamiento surgió un interés por analizar la manera en la que se manifiestan frente al proceso de realización de una estampa tanto las posturas que obedecen a la norma como las que responden a un espíritu de innovación. En este sentido, me detuve en distintas partes del texto para mencionar las diferencias que podía apreciar entre las posturas más ortodoxas y las innovadoras en función del sentido que se le han atribuido a las acciones y a los elementos que participan en el proceso de realización de un grabado. Tales diferencias radican fundamentalmente en cómo se entiende la matriz, qué importancia se da a los estados, cuál es el sentido de las técnicas, cuál es la función de las pruebas de impresión y cómo se aborda el proceso de realización de la estampa en general.

CÓMO SE ENTIENDE LA MATRIZ

Mientras que, desde la perspectiva más conservadora, la matriz se entiende como un objeto en el que se graba una imagen resuelta previamente en otro medio, ya sea en pintura o en dibujo; cuya importancia radica exclusivamente en el hecho de que posibilita la reproducción de la imagen original, desde una postura más abierta la matriz es un espacio en el que se va construyendo la imagen conforme se va grabando, y así los avatares por los que pasa, las distintas modificaciones que sufre en las diferentes etapas de trabajo, juegan un papel fundamental en la determinación del producto final.

QUÉ IMPORTANCIA SE DA A LOS ESTADOS

En lo que respecta a las pruebas de estado, desde un punto de vista ortodoxo éstas sirven para constatar que el proceso del grabado sobre la matriz sigue el rumbo determinado de antemano, es decir, que la imagen resultante de la impresión de la plancha se aproxima a la imagen original. En cambio, cuando el grabado se concibe como un medio con cualidades plásticas particulares, las pruebas de estado se utilizan para determinar el rumbo que el proceso de conformación de la imagen, cuyo sentido puede variar dependiendo de los resultados

parciales; incluso algunas de las impresiones de estado pueden ser consideradas como imágenes con un valor estético en sí mismas, independientemente del rumbo que siga su transformación.

CUÁL ES EL SENTIDO DE LAS TÉCNICAS

Las técnicas tradicionales de huecograbado surgieron gracias a una intención de emular el efecto óptico producido por ciertas técnicas de dibujo y así lograr reproducciones que se asemejaran a la imagen de origen. Así, la postura más convencional le impone al manejo de las técnicas esta función primigenia. En contraste, las posiciones propositivas, no se conforman con las cualidades miméticas de dichas técnicas, sino que tienden a extender el potencial plástico de las mismas, e incluso exploran el uso de nuevas formas de incidir sobre la matriz, que conduzcan a la obtención de resultados visuales completamente nuevos, o que doten a la estampa de un significado relacionado precisamente con la manera en la que se obtuvo el grabado de la imagen.

CUÁL ES LA FUNCIÓN DE LAS PRUEBAS DE IMPRESIÓN

Desde la posición tradicional, las pruebas de impresión sirven para determinar la “mejor” manera de llevar a cabo el transporte de la imagen grabada al papel, para después repetir con precisión los pasos seguidos para su obtención y así generar varias imágenes “iguales”. Por otra parte, existen algunas posturas que buscan, al realizar distintas pruebas de impresión, explorar las distintas posibilidades que tiene una misma matriz, mediante la manipulación de los factores que intervienen al momento de imprimirla y desarrollar distintas propuestas estéticas a partir de esta práctica.

CÓMO SE ABORDA EL PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA ESTAMPA EN GENERAL

Una primera diferencia entre las dos tendencias reside en el peso que se le da a la posibilidad de multiplicar una imagen en grabado. Mientras unos consideran que es la característica que define y sostiene al medio, otros consideran que es sólo una más de las posibilidades que ofrece el medio, e incluso no le conceden mucha importancia frente a las otras cualidades

Otro aspecto que distingue a estas dos tendencias es lo que se valora de las obras: mientras las posturas conservadoras le otorgan una gran importancia al virtuosismo técnico involucrado en la conformación de la imagen, otras ponen mayor peso en los conceptos que subyacen detrás de su creación.

Una observación que creo pertinente es la referente al tipo de personajes que han encarnado estas dos posturas. Según Martínez Moro, “los más importantes creadores gráficos han sido, son y serán pintores y escultores” (Martínez Moro, 1998: 128). Esta afirmación, independientemente de que sea un tanto vaga y discutible, refleja dos situaciones reales:

1. El grabador de oficio es por lo general conservador —al igual que el artesano—; su interés o principal preocupación es hacer perdurar la técnica, transmitiéndola de manera precisa de generación en generación. Por lo regular el grabador limita su expresión artística por seguir una serie de dogmas técnicos, y por tanto se cierra a la experimentación del medio, más allá de los límites aprendidos.
2. Los artistas que provienen de otras disciplinas plásticas pueden llegar a apreciar al grabado desde otro punto de vista, sin que esté determinado por cómo supuestamente deben hacerse las cosas, además de que en estas disciplinas ya ha habido un rompimiento con sus propios paradigmas, lo que permite que tales artistas adopten otra actitud ante el acto creativo.

Otro punto de coincidencia es el que considera a la matriz de grabado como el elemento que distingue y define la mayor parte de las características del medio, y que la función de ésta en las diferentes etapas de realización de la estampa provoca que el artista aborde el proceso creativo de una forma totalmente distinta. La existencia de la matriz abre la posibilidad de romper el acto creativo en etapas o estados discretos preservables; esta característica hizo que algunos artistas vieran en el grabado una vía para desarrollar propuestas estéticas, donde el proceso adquiría especial importancia para el significado de la obra, volviéndose a veces aún más relevante que la imagen que se produce. Los procedimientos que se siguen en la creación de una estampa fomentan el seguimiento del desarrollo del proceso, de una forma que no es posible en pintura, ya que pueden obtenerse pruebas de estado en cada etapa.

La matriz, al ser independiente al soporte en el que finalmente quedará impresa la imagen resultante, puede ser reutilizada, reinterpretada, modificada e instrumentalizada periódicamente, sin afectar las imágenes que se obtienen mediante su impresión, lo que permite desarrollar propuestas estéticas a partir de la reiteración de la imagen, la secuencialidad, la fragmentación, la acumulación, el uso del módulo, la superposición y la apropiación.

A lo largo de esta tesis planteé un análisis del proceso creativo en grabado en el que se relacionan los aspectos vinculados con los procedimientos fácticos para conformar un grabado y las estrategias mentales que participan en la conformación de la obra. Así, sostengo que cuando el acto creativo se separa del proceso de realización de la imagen impresa, e incluso ambas acciones se llevan a cabo en dos momentos separados y por dos personajes distintos —el artista y el maestro impresor—, el conocimiento técnico se desliga del acto creativo y el medio queda reducido a un oficio. Desde mi punto de vista se tiene que considerar que el grabado, como disciplina plástica, surge de la tensión-conjunción-confrontación entre los aspectos técnicos, que se refieren a la manera en la que se modifica la materia, y los conceptuales, que se derivan del pensamiento estético. Tengamos presente que la obra artística no se define a partir de despliegues del dominio de la técnica, sino por una orquestación de relaciones entre el objeto que se presenta y un conjunto de ideas. Según mi opinión, los intereses conceptuales deben dar la dirección al desarrollo técnico del artista, para a partir de esto determinar si los procedimientos técnicos tradicionales son apropiados o se tiene que recurrir a nuevos procedimientos, para el desarrollo de la propuesta estética individual.

Considero que, como en cualquier otro medio, el desarrollo de propuestas artísticas en grabado requiere un amplio conocimiento de los procedimientos y las posibilidades que ofrecen las técnicas —para algunos artistas la selección de éstas es parte esencial del proceso creativo y la decisión de cómo trabajar la plancha se considera como la realización de una idea artística—, pero sobre todo de la comprensión precisa de los fundamentos básicos del medio; es a partir de estos principios de donde el artista puede partir para obtener el máximo provecho del grabado y, en un momento dado, extender sus posibilidades.

Es importante recalcar que en la tradición del grabado han existido siempre las posturas que buscan extender las posibilidades del medio, que no se detienen en lo que se ha hecho y han buscado ex-

tender sus fronteras; la experimentación del medio no se ha detenido e incluso se ha incrementado en los últimos cincuenta años, pero, a pesar de ello, el grabado sigue siendo un medio que ofrece una gran cantidad de posibilidades que no han sido del todo exploradas. Hoy en día existen muchos caminos por explorar en cuanto a lo que puede hacerse con la imagen impresa y las técnicas tradicionales de grabado; ejemplo de ello es la posibilidad aún poco explotada de la creación de polípticos a partir de imágenes que provienen de una misma matriz, que es el principio de mi investigación plástica.

En lo que se refiere a las aportaciones relacionadas con mi propia obra tratadas en la tesis, puedo señalar la descripción del proceso que sigo para la conformación de mis obras polípticas en grabado como una muestra concreta de la manera en la que se pueden usar técnicas tradicionales en nuevas propuestas estéticas. En mi caso sirviéndome de la técnica para integrar conceptos de repetición, transformación y variación en obras conformadas por varios módulos provenientes de una misma matriz.

En segundo término, resulta importante mencionar como otro aporte a la descripción de las cualidades de las marcas generadas con las distintas técnicas calcográficas, y de cómo se afectan mutuamente cuando se superponen dichas técnicas. Con esta propongo una manera distinta de concebir las técnicas de grabado, ya no apreciándolas exclusivamente a partir de los efectos visuales que con ellas se obtienen, sino también tomando en cuenta el tipo de marcas, su profundidad y permanencia, que producen y que se obtienen al combinarlas en un proceso de trabajos sucesivos sobre una misma plancha.

Por último, en el ejercicio de identificar las ideas que se encuentran detrás de mi obra pude distinguir que en ella siempre han estado presentes dos conceptos: la memoria y el cambio, y que ambos están vinculados por ser nociones fundamentales para entender la manera en la que el ser humano percibe y conoce el mundo. Pude distinguir que es precisamente mi interés por cómo damos sentido a las cosas que percibimos, cómo uno las reconoce, por qué unos objetos llaman nuestra atención más que otros, por qué se sabe que pasa el tiempo, todo ello concentrado en estos dos conceptos, lo que me condujo a desarrollar mi obra en grabado. El grabado es memoria, pues en la plancha se acumulan y se desvanecen marcas. Pero también es cambio, el que sufre la plancha en los trabajos sucesivos de la matriz. La impresión es un registro, una bitácora de esa transformación.

Mi elección es el grabado porque se acerca a mí, porque soy memoria, un conjunto de recuerdos acumulados que determinan la manera en la que percibo el mundo, que definen el sentido de lo que observo, escucho, huelo y siento las cosas que me rodean. porque también en el grabado quedan acumulados recuerdos, incisiones, huellas. Porque soy cambio, variación; porque al igual que en mis grabados, en cada día hay cosas que se repiten y cosas que son distintas en mí y en lo que me rodea. Porque puedo cambiar junto con mis grabados, porque en mis grabados puedo observar mi propia transformación. Porque yo mismo puedo verme como una matriz que se transforma conforme pasa el tiempo, un rostro cambiante que deja rastros de esa transformación mediante las cosas que genero, en cada objeto que produzco.

La matriz es un objeto independiente de la imagen final. La etapa de modificación de la matriz por lo general dura mucho más que el de impresión; uno se pasa la mayoría del tiempo trabajando una superficie que finalmente no se verá; es un objeto oculto que podría perfectamente jamás ser observado; gran parte de la conformación de la imagen se da en ese proceso de producirle marcas y eliminárselas. La matriz en cierto sentido es un reflejo de uno mismo, un objeto que se transforma, que cambia de rostro conforme uno va transformándolo (conviviendo con él). La impresión puede funcionar como bitácora de la transformación de la matriz, pues las decisiones tomadas a lo largo del trabajo de la plancha quedan impresas en cada una de las pruebas de estado, para pasar a ser parte del diálogo que implica la creación de una obra. Es una historia que afecta al creador y por lo tanto al futuro de la obra; es un espacio de reflexión único, el recuerdo del proceso queda fijado de manera tangible.

Para mí, cada obra es una opinión, una opinión que se desprende, se independiza de uno; esa opinión después uno puede cuestionarla, pero en pocas oportunidades el artista puede transformarla y en el caso de que la transforme, la opinión original se pierde. En grabado esto no ocurre: uno genera una imagen, una opinión que puede ser analizada y cuestionada, para después volver y transformar la matriz, con alguna variación sin que la opinión inicial se pierda, ya que queda registrada en la impresión. Así, puede llevarse un registro de las opiniones que uno genera alrededor de un tema, y en un momento dado generar una obra conjuntando algunas de esas opiniones. En consecuencia, la memoria (las planchas) y la historia (las impresiones de estado) se vuelven la materia prima con que uno trabaja y desarrolla sus propuestas.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Apéndice

III

D4	D5	D6	D7	E7	F7	G7
D4	D5	D6	D6	E6	F6	F6
D4	D5	D5	D5	E5	E5	E5
D4	D3	D3	D3	C3	C3	C3
D4	D3	D2	D2	C2	B2	B2
D4	D3	D2	D1	C1	B1	A1

II

A7	B7	B6	C6	D5	D4	D4
B7	C7	C6	D6	D5	D4	D4
C7	D7	D6	D5	D4	D4	D4
E7	D7	D6	D5	D4	D4	D4
F7	E7	E6	D6	D5	D4	D4
G7	F7	F6	E6	E5	D5	D4

I

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7
C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7
F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7

VI

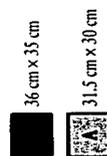
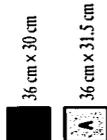
F7	F6	F5	F4	F3	F2	F1
E7	E6	E5	E4	E3	E2	E1
C7	C6	C5	C4	C3	C2	C1
B7	B6	B5	B4	B3	B2	B1

V

D4	D5	E5	E6	F6	F7	G7
D4	D4	D5	D6	E6	E7	F7
D4	D4	D4	D5	D6	D7	E7
D4	D4	D4	D5	D6	D7	C7
D4	D4	D5	D6	C6	C7	B7
D4	D5	C5	C6	B6	B7	A7

IV

A1	B1	C1	D1	D2	D3	D4
B2	B2	C2	D2	D2	D3	D4
C3	C3	C3	D3	D3	D4	D4
E5	E5	E5	D5	D5	D4	D4
F6	F6	E6	D6	D6	D5	D4
G7	F7	E7	D7	D6	D5	D4



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Elizabeth y Sheila McGuire (1989), *First Impressions: Early Prints by Forty-six Contemporary Artists*, Nueva York, 149 pp.
- Baer, Brigitte, (1998), *La mano, la manera de trabajar, en Picasso grabados 1900-1942*, Barcelona, Museo Picasso, 94 pp.
- Black, Peter y Désiree Morhead, (1992), *The Prints of Stanley William Hayter. A Complete Catalogue*, Londres, Phaidon, 400 pp.
- Brody, Jacqueline, (1998), "About Matthias Mansen: A Story", en *Art On Paper*, Vol.3. N°2 Nov-Dic, Nueva York, Fanning Publishing Company.
- Cadwell, John, (1990), *Sigmar Polke*, San Francisco, Museo de Arte Moderno, 151 pp.
- Castleman, Riva, (1976), *Prints of the twentieth century*, Londres, Thames and Hudson, 219 pp.
- Castleman, Riva, (1986), *Jasper Johns: A print retrospective*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 148 pp.
- Castleman, Riva, (1991), *Seven Master Printmakers: Innovations in the eighties*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 126 pp.
- Friedman, Martin y Elizabeth Armstrong, (1987), *Tyler Graphics: The Extended Image*, Nueva York, Abbeville, 255 pp.
- Feldman, Frayda y Jorg Scellmann, (1997), *Andy Warhol Prints: A catalogue raisonné 1962-1987*, Munich y Nueva York, Schellmann at Scirmer - Mosel Ronald Feldman Fine Arts - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Munchen-New York, 3a ed., 303 pp.
- Field, Richard S., (1978), *Jasper Johns: Prints 1970-1977*, Londres, Petersburg, 128 pp.
- Field, Richard S., (1981), *Nuevas tendencias en estampa, en Historia de un arte: El grabado*, Barcelona, Skira, 283 pp.
- Field, Richard S., (1996), "Sentences on Pprinted Art", en *The Print Collector's News Letter*, Vol. XXVII N° 5 Nov-Dic, Nueva York, Print Collector's.
- Fontcuberta, Joan (1993), "Los peces de Enoshima", en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustabo Gili, 1993.
- Freedberg, David, (1980), *Dutch Landscape Prints of the seventeenth Century*, Londres, British Museum, 160 pp.

- Geelhaar, Christian, (1979), "Interview mit Jasper Johns/Interview with Jasper Johns", en *Jasper Johns: Working Proofs*, exh. Cat. (Basel: Kunstmuseum Basel, 1979), pp. 41-62, 63- 72. Interview in German and English. Interview conducted in October 16, 1978, in New York.)
- Groot, Paul, (1988), "Sigmar Polke, Impervious to facile interpretations, Polke wants", en *Flash Art*, May-June, N° 140
- Hayter, Stanley William (1966), *New Ways of Gravure*, Nueva York, Watson-Gutptill, 2a ed., 302 pp.
- Hayter, Stanley William, (1962), *About Prints*, Londres, Oxford University, 176 pp.
- Hind, Arthur M., (1963), *A history of engraving and etching: From the 15th century to the year 1914*, Nueva York, Dover, 3a ed, 485 pp.
- Kelso, David, (1994), "Frank Lobdell: Proofing for prints", en *The Print Collector's News Letter*, Vol.XXV N° 5 Nov-Dic, Nueva York, Print Collector's, pags. 172-176
- Koschatzky, Walter, (1997), "Graphic Art in our time", en *Graphieion*, No.1
- Kubler, George, (1988), *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nerea, 219 pp.
- The painterly Print: Monotypes from the seventeenth to the twentieth century, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980, 261 pp.
- Martínez, Moro Juan, (1988), *Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX*, Santander, Creática, 155 pp.
- Melot, Michel, (1981), "Naturaleza y significado de la estampa", en *Historia de un arte: El grabado*, Barcelona, Skira, 283 pp.
- Rau, Bernd, (1982), *Pablo Picasso: Obra Gráfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 191 pp.
- Paz, Octavio, "El Mono Gramático", en *Octavio Paz: obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 845 pp.
- Power, Kevin, (1994), *Sigmar Polke: La intencionalidad subvertida*, Valencia, IVAM. Centre del Carme Insitite Valencia d'Art Modern,
- Reed, Sue W., (1969), *Rembrandt: experimental etcher*, Boston, Boston Museum of Fine Arts - Pierpoint Morgan Library, 185 pp.
- Saura, Antonio, (1996), *Arnulf Rainer el angel exterminador en Arnulf Rainer: CampusStellae*, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 209 pp.
- De Salvo, Donna, (1997), "Good is in the details: The prints of Andy Warhol", en *Andy Warhol Prints: A catalogue raisonné 1962-*

- 1987, Munich - Nueva York, Schellmann at Scirmer - Mosel Ronald Feldman Fine arts - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 3a ed., 303 pp.
- Sinte, Claude, (1998), "Reflection on the construction of graphic language", en *Grapheion* N° 2, Masarykovo, The Central Europe Gallery - Publishing House, pags.4 a 8
- Tallman, Susan, (1996), *The contemporary Print: From Pre_prop to Postmodern*, Londres, Thames and Hudson, 304 pp.
- Wylie, Charles, (1996), "Sequential Geometry: Prints by Judd, Kelly, Levine & Schuyff", en *The Print Collector's News Letter*, Vol.-XXVI N°6 January-February, Nueva York, Print Collector's, p.201