PENSAR EL GRABADO

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

PENSAR EL GRAVAT

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

Textos e imágenes para la reflexión y comprensión del arte del grabado y la estampación seleccionados por ROSA VIVES

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

Selecció de textos i imatges per a la reflexió i comprensió de l’art del gravat i l’estampació, a cura de ROSA VIVES

Índice / Índex

Introducción / Introducció 5

Indicadores de análisis / Indicadors d'anàlisi 13

Selección de textos e imágenes / Selecció de textos i imatges 15

Walter BENJAMIN 17

John CAGE 19

Elias CANETTI 21

Denis DIDEROT 23

Jean DUBUFFET 25

Max ERNST 27

Albert FLOCON 29

Henri FOCILLON 33

Alberto GIACOMETTI 37

S. W. HAYTER 39

William M. IVINS Jr. 47

Jasper JOHNS 51

Wassily KANDINSKY 53

Paul KLEE 57

Oskar KOKOSCHKA 59

Henri MATISSE 61

A. Hyatt MAYOR 63

Michel MELOT 67

Henri MOORE 69

Pablo PICASSO 73

Odilon REDON 75

Pat STEIR 79

Gèrard TITUS-CARMEL 83

Bibliografía / Bibliografia 85

INTRODUCCIÓN

Este es un material didáctico creado con el objetivo de incentivar en los alumnos de Bellas Artes, del área de Grabado e Imagen impresa, el hábito del análisis y la discusión de la obra gráfica a través de la lectura de textos y de imágenes paradigmáticas de este Arte. Este tipo de material existe para la pintura o para el arte en general pero, al menos hoy por hoy, no conocemos uno específico sobre grabado, por lo que esta breve recopilación la contemplamos como el punto de partida de una futura miscelánea en la que trabajaremos para poner al alcance de los estudiosos del arte en general una visión todavía más amplia y universal. Los textos se han escogido en función de las diferentes facetas discursivas que planean: conceptuales, técnicas, formales, históricas, estéticas, etc. A la vez, se pretende que el alumno se familiarice con el lenguaje específico, tanto el verbal como el plástico, de la mano de los autores más solventes en esta especialidad.

Por esto también hemos establecido unos indicadores de análisis o pautas para la discusión de estos textos y las imágenes con los que les acompañamos, a fin de que el ejercicio resulte más personificado y las respuestas sean lo menos clónicas posible. El planteamiento pretende que quede reflejado el interés, la iniciativa, la aptitud y la actitud de búsqueda y compresión del estudiante de Bellas Artes que, a priori, siente una vocacional empatía con la praxis artística y la experiencia de los grandes artistas de la Historia del Arte.

La selección comprende una veintena larga de textos, de contenidos teóricos, históricos artísticos y técnicos de diversos autores relevantes en la Historia del Arte como Henri Focillon, y del grabado en particular como Ivins, Mayor y Melot. De la filosofía, el ensayo y la literatura: Diderot, Benjamin y Canetti. Grandes creadores artísticos modernos y contemporáneos: Redon, Matisse, Picasso, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Ernst, Moore, Giacometti, Dubuffet, Cage, Johns y Titus-Carmel, y de especialistas en la técnica gráfica como Flocon o Hayter, de los cuales apuntamos una breve referencia a continuación:

Walter BENJAMIN (1892 -1944). Bejamin trata el problema de la obra única frente a la multiplicidad de la imagen impresa en el siglo XX, en el tiempo de la preponderancia técnica. Es un discurso brillante que se ha convertido en texto de reflexión recurrente al pensar y hablar del grabado, su originalidad y su funcionalidad.

John CAGE (1912-1992). La relación entre el grabado y la música, según la particular experiencia de uno de los compositores más importante del siglo XX.

Elias CANETTI (1905 -1994). Canetti piensa la función y el desarrollo de las manos, elemento consustancial al acto plástico creativo, dentro de uno de los libros más importantes de la filosofía y sociología del siglo XX: *Masa y poder*.

Denis DIDEROT (1713-1784). Breve pensamiento sobre el tiempo de contemplación de una estampa

Jean DUBUFFET (1902- 1985). Reflexión sobre la litografía como medio de comprensión de las etapas y resultados cromáticos de la obra plástica bidimensional: pintura o grabado.

Max ERNST (1891-1976). Apreciaciones sobre el *frottage* como medio creativo y gráfico, a priori un medio menor que Ernst trató con excepcional talento.

Albert FLOCON (1909-1994). Un capítulo dedicado al trazo al buril, extensible al trazo grabado en general, visto desde la experiencia práctica del propio Flocon, expresado con precisión y a la vez con sutileza. Texto original en francés que combina la racionalización práctica y la metáfora poética.

Henri FOCILLON (1881 -1943). De la importancia y la impronta de los materiales en el grabado habla Henri Focillon, el célebre historiador del Arte autor de memorables páginas dedicadas a los más excelsos grabadores.

Alberto GIACOMETTI (1901- 1966). Giacometti diserta sobre los grabados de Jacques Callot, sobre su factura, estructura compositiva e iconografía.

Stanley William HAYTER (1901 -1988). Sobre la percepción, la visión y el uso de la línea, elemento básico de la representación plástica y en particular del arte del grabado. Hayter es uno de los grabadores más innovadores del siglo XX, artífice de textos teóricos muy novedosos, donde aporta su propia experiencia práctica junto a sus conocimientos científicos de física y química. Experiencia sensorial externa en su sentido más moderno.

William M. IVINS Jr. (1909-1994). Trata del rol sociológico y cultural de la imagen grabada, múltiple, antes de la fotografía. Un libro fundamental sobre el concepto del grabado tradicional y su funcionalidad, por uno de los especialistas y conocedor del grabado más importante de la historia de este arte.

Jasper JOHNS (1930). Visión global del grabado de Jasper Johns, uno de los artistas contemporáneos que más se ha dedicado a ello experimentando en varias técnicas y mestizajes plásticos entre diversos medios.

Wassily KANDINSKY (1866-1944). Un fragmento del texto ya clásico sobre la esencialidad de los elementos primigenios del grabado: el punto y la línea. Punto de partida vigente para una relectura del arte gráfico.

Paul KLEE (1879-1940). Visión de los elementos formales de lo gráfico, pensados y expuestos por Paul Klee.

Oskar KOKOSCHKA (1886-1980). O. Kokoschka describe e interpreta iconográficamente el gran “capolavoro” de la Historia del grabado: *La Melancolía* de Alberto Durero.

Henri MATISSE (1869-1954). Testimonio directo de uno de los grandes artistas universales del siglo XX, Henri Matisse. Habla sobre su experiencia particular de los diferentes medios del grabado en el momento de realizar sus libros.

A. Hyatt MAYOR (1901 - 1980). El escrito versa sobre las primeras representaciones anatómicas grabadas, el interés de los artistas y su dedicación al estudio del cuerpo humano en el Renacimiento y su difusión a través de la gráfica.

Michel MELOT (1943). Bajo el anunciado *Pixel Power* mira la evolución de la trama gráfica en la imagen impresa.

Henri MOORE (1898- 1986). Pequeño texto poético de Henri Moore sobre el grabado, arte que cultivó con maestría y donde menciona los artistas que admiró en esta disciplina.

Pablo PICASSO (1881-1973). Un artista habla de otro artista. El genio del siglo XX, Pablo Picasso mira al genio del grabado del siglo XVII: Rembrandt.

Odilon REDON (1840-1916). Discurso sobre el negro en la obra gráfica, su importancia y su particular lenguaje por uno de los mejores artistas que han trabajado con maestría inigualable el medio litográfico.

Pat STEIR (1938). Relaciona el grabado en metal con las demás especialidades plásticas, especialmente con el dibujo y la escultura, así como relata la ejecución estratificada del aguafuerte y la punta seca a partir de la fructífera experiencia de la autora en su relación con los grandes maestros del arte y con la estampa japonesa, en particular.

Gèrard TITUS-CARMEL (1942). Aproximación a la serigrafía por el artista Titus-Carmel. Todo el ritual de la impresión plana, descrita con una gran sensibilidad y riqueza de lenguaje. Texto original en francés.

Cada texto se acompaña de uno o varios grabados que desde diferentes puntos de vista se pueden relacionar con lo dicho en el fragmento escrito. Como hemos dicho ambos, texto e imagen, serán objeto de reflexión con el fin de profundizar en aspectos puntuales del Grabado. También servirán para adentrarse en el lenguaje específico y en el pensar en aspectos metodológicos, formales, temporales, técnicos, históricos, etc. Para ello aportamos a continuación unas pautas para su discusión y ordenación del discurso.

Dada la diversidad de procedencias de los actuales alumnos, los textos se han recopilado en diversos idiomas: español, inglés, francés y catalán. Algunos se presentan bilingües: en el idioma original y una traducción, lo que también permite cotejar la eficacia de la traducción, así como el uso adecuado del léxico específico.

INTRODUCCIÓ

Aquest és un material didàctic que s'ha creat amb l'objectiu d' incentivar, als alumnes de Belles Arts de l'àrea de Gravat i Imatge impresa, l'hàbit de l' anàlisi i la discussió de l'obra gràfica mitjançant la lectura de textos i imatges paradigmàtiques d' aquest Art. Aquest tipus de material existeix per a la pintura o per a l'art en general però, al menys avui per avui, no en coneixem un d'específic sobre gravat, així contemplem aquesta breu recopilació com el punt de sortida d'una futura miscel·lània en la que treballarem amb la finalitat d'apropar als estudiosos de l'art en general una visió encara més amplia i universal. Els textos s'han escollit en funció de las diferents facetes discursives que plantegen: conceptuals, tècniques, formals, històriques, estètiques, etc. Alhora es pretén que l'alumne es familiaritzi amb el llenguatge específic, tant el verbal com el plàstic, de la mà dels autors més solvents en aquesta especialitat.

També hem establert uns indicadors d'anàlisi o pautes per a la discussió d'aquets textos i les imatges que els acompanyen, a fi i efecte de que l'exercici resulti personificat i les respostes siguin el menys clòniques possible. El plantejament pretén que quedi reflectit l' interès, la iniciativa, l'aptitud i l'actitud de recerca i comprensió de l'estudiant de Belles Artes que, a priori, sent una vocacional empatia amb la praxis artística i l'experiència dels grans artistes de la Història de l'Art.

La selecció aplega una vintena llarga de textos, de continguts teòrics, històrics artístics i tècnics de diversos autors rellevants en la Historia de l'Art com Henri Focillon i, del gravat en particular com Ivins, Mayor i Melot. De la filosofia, l'assaig i la literatura: Diderot, Benjamin i Canetti. Grans creadors artístics, moderns i contemporanis: Redon, Matisse, Picasso, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Ernst, Moore, Giacometti, Dubuffet, Cage, Johns i Titus-Carmel, i d'especialistes en la tècnica gràfica com Flocon o Hayter, dels quals apuntem una breu referència a continuació:

Walter BENJAMIN (1892 -1944). Bejamin tracta el problema de l'obra única davant a la multiplicitat de la imatge impresa en el segle XX, en el temps de la preponderància tècnica. És un discurs brillant que s' ha convertit en text de reflexió recurrent al pensar i parlar del gravat, la seva originalitat i funcionalitat.

John CAGE (1912-1992). La relació entre el gravat i la música, segons la particular experiència d'un dels compositors més determinants del segle XX.

Elias CANETTI (1905 -1994). Canetti pensa la funció i el desenvolupament de las mans, element consubstancial a l'acte plàstic creatiu, dins d'un dels llibres més importants de la filosofia i sociologia del segle XX: *Massa i poder*.

Denis DIDEROT (1713-1784). Breu pensament sobre el temps de contemplació d'una estampa

Jean DUBUFFET (1902- 1985). Reflexió sobre la litografia com a medi de comprensió de les etapes i resultats cromàtics de l' obra plàstica bidimensional: pintura o gravat.

Max ERNST (1891-1976). Apreciacions sobre el *frottage* com a medi creatiu i gràfic, a priori un medi menor, que Ernst tractà amb excepcional talent.

Albert FLOCON (1909-1994). Un capítol dedicat al traç al burí, extensible al traç gravat en general, vist des de l'experiència pràctica del propi Flocon, expressat amb precisió i alhora amb subtilesa. Text original en francès, que combina la racionalització pràctica i la metàfora poètica.

Henri FOCILLON (1881 -1943). De la importància i la petja dels materials en el gravat parla Henri Focillon, cèlebre historiador de l'Art autor de memorables pàgines dedicades als més excelsos gravadors.

Alberto GIACOMETTI (1901- 1966). Giacometti diserta sobre els gravats de Jacques Callot, sobre la factura, estructura compositiva e iconografia.

Stanley William HAYTER (1901 -1988). Sobre la percepció, la visió i l'ús de la línea, element bàsic de la representació plàstica i en particular de l'art del gravat. Hayter es un dels gravadors més innovadors del segle XX, artífex de textos teòrics molt nous, on aporta la seva pròpia experiència pràctica i els seus coneixements científics de física i química. Experiència sensorial externa en el sentit mes modern.

William M. IVINS Jr. (1909-1994). Tracta del rol sociològic i cultural de la imatge gravada, múltiple, abans de la fotografia. Un llibre fonamental sobre el concepte del gravat tradicional i la seva funcionalitat, de la imatge múltiple, por un dels especialistes del gravat més important de la historia d'aquest art.

Jasper JOHNS (1930). Visió global del gravat de Jasper Johns, un dels artistes contemporanis que més si hi ha dedicat i experimentat en varies tècniques i mestissatges plàstics entre diversos medis.

Wassily KANDINSKY (1866-1944). Un fragment del text ja clàssic sobre la l'essencialitat dels elements primigenis del gravat: el punt i la línea. Punt de sortida vigent para una relectura de l'art gràfic.

Paul KLEE (1879-1940). Visió dels elements formals de la gràfica, pensats i exposats por Paul Klee.

Oskar KOKOSCHKA (1886-1980). O. Kokoschka descriu e interpreta iconogràficament el gran "capolavoro" de la Història del gravat: *La Melangia I* d'Albert Dürer.

Henri MATISSE (1869-1954). Testimoni directe d'un dels grans artistes universals del segle XX, Henri Matisse. Parla sobre la particular experiència en el moment de realitzar els seus llibres amb diferents medis del gravat.

A. Hyatt MAYOR (1901 - 1980). L'escrit versa sobre las primeres representacions anatòmiques gravades, l' interès dels artistes i la seva dedicació a l'estudi del cos humà en el Renaixement i la seva difusió a través de la gràfica.

Michel MELOT (1943). En l'enunciat *Pixel Power* es mira l'evolució de la trama gràfica en la imatge impresa.

Henri MOORE (1898- 1986). Petit text poètic d'Henri Moore sobre el gravat, art que cultivà amb mestratge i on esmenta als artistes que admirà en aquesta disciplina.

Pablo PICASSO (1881-1973). Un artista parla d'un altre artista. El geni del segle XX, Pablo Picasso, mira el geni del gravat del segle XVII, Rembrandt.

Odilon REDON (1840-1916). Discurs sobre el negre en la obra gràfica, la seva importància i particular llenguatge per un dels grans artistes que han treballat amb mestria inigualable el medi litogràfic.

Pat STEIR (1938). Relaciona el gravat en metall amb les altres especialitats plàstiques, especialment amb el dibuix i l'escultura. Tanmateix relata l'execució estratificada de l' aiguafort i la punta seca a partir de la seva fructífera experiència en l'estudi dels majors mestres de l'art i amb l'estampa japonesa en particular.

Gèrard TITUS-CARMEL (1942). Aproximació a la serigrafia per l'artista Titus-Carmel. Tot el ritual de la impressió plana descrita amb una gran sensibilitat i riquesa de llenguatge. Text original en francès.

Cada text s'acompanya d'un o varis gravats que, des de diferents punts de vista, es poden relacionar amb el que diu el fragment escrit. Com ja hem dit, ambdós, text i imatge, seran objecte de reflexió amb la finalitat d'aprofundir en aspectes puntuals del Gravat. També serviran per a endinsar-se en el llenguatge específic i per a reflexionar en els aspectes metodològics, formals, temporals, tècnics, històrics, etc. Per a això a continuació aportem unes pautes per a la discussió i ordenació del discurs.

Davant la diversitat de procedència dels actuals alumnes, els textos s'han recopilat en diversos idiomes: espanyol, anglès, francès i català. Alguns es presenten bilingües: en l' idioma original i una traducció, el que també permet comprovar l'eficàcia de la traducció, així com l'ús adequat del lèxic específic.

INDICADORES DE ANÁLISIS PARA LA DISCUSIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES

1. Contextualiza histórica y artísticamente el autor y el texto seleccionado.

1.1. Sitúa la época, el lugar y el movimiento artístico en que se puede ubicar el espíritu del texto.

1.2. Destaca los conceptos principales que se dirimen en el texto.

1.3. Relaciona los elementos técnicos, iconográficos o históricos que sobresalen del texto con otros que consideres complementarios o contrarios.

1.4. Comenta la vigencia del texto y su aprovechamiento.

2. Describe la imagen, técnica, histórica e iconográficamente, que acompaña el texto.

2.1. Aporta imágenes que también puedan acompañar el texto ya por afinidad, ya por antagonismo.

3. Conclusión sobre el texto y las imágenes analizadas.

INDICADORS D'ANÀLISI PER A LA DISCUSSIÓ DE TEXTOS I IMATGES

1. Contextualitza històrica i artísticament l'autor i el text seleccionats.

1.1. Situa l'època, el lloc i el moviment artístic en que es pot ubicar l'esperit del text.

1.2. Subratlla els principals conceptes que es dirimeixen en el text.

1.3. Relaciona els elements tècnics, iconogràfics o històrics que destaquen del text amb d'altres que consideris complementaris o contraris.

1.4. Comenta la vigència del text i el seu aprofitament.

2. Descriu cabalment els aspectes tècnics, històrics i iconogràfics de la imatge que acompanya el text.

2.1. Aporta imatges que també puguin acompanyar el text per afinitat o per antagonisme èxplicit.

3. Conclusió sobre el text i les imatges analitzades.

SELECCIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES

¤¤¤¤

SELECCIÓ DE TEXTOS I IMATGES

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

WALTER BENJAMIN (1892-1944)

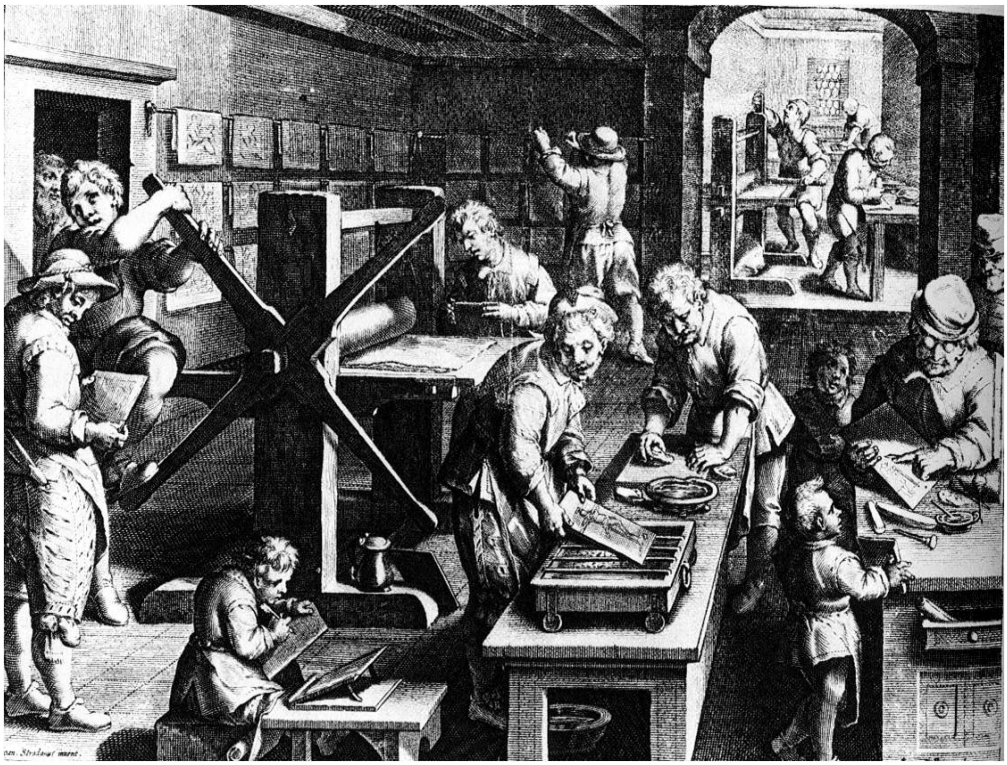
Walter BENJAMIN (1972). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I.* Madrid, Taurus, p 18-20

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

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico son sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo

el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. »

Jost AMMAN (1539-1591). *Grabador* (c. 1568). Xilografía.



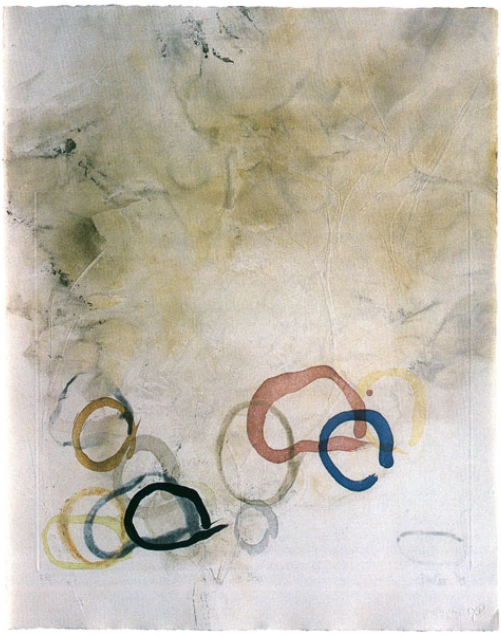
Philip GALLE (1537-1612) según Strodamus. *Grabadores* (1600). Buril (27 x 20 cm).

JOHN CAGE (1912-1992)

John CAGE (1999). *Escritos al oído.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, p 45-46

«Después he trabajado una o dos veces cada año en el Crown Point Press. Aguafuertes. Una vez Kathan Brown me dijo: “Sencillamente deberías sentarte y dibujar”. Ahora lo hago:… dibujo piedras, piedras colocadas sobre una rejilla en puntos determinados al azar. Estos dibujos tienen también notación musical: *Renga, Score and Twenty-three Parts,* y *Ryoanji* (pero dibujando de izquierda a derecha, a medio camino alrededor de una piedra). Ray Kass, un artista que enseña acuarela en el Virginia Polytechnic Institute y en la State University, se interesó por mi trabajo gráfico con operaciones de azar. Con su ayuda y la de los estudiantes apuntados, hice cincuenta y dos acuarelas. Y éstas me llevaron a las aguatintas, brochas, ácidos, y su combinación con fuego, humo, y piedras con aguafuertes.

Estas experiencias me permitieron componer música según el modo que había establecido para hacer una serie de grabados llamada *On the Surface.* Descubrí que una línea horizontal que cambia un determinado gráfico, debe convertirse en una línea vertical en la notación de la música para que se corresponda (*Thirty Pieces for Fives Orchestras).* Tiempo reemplazado por espacio. »



John CAGE (1912-1992). *11 stones* (1989). Color “spit bite”, azúcar al aguatinta sobre papel ahumado.

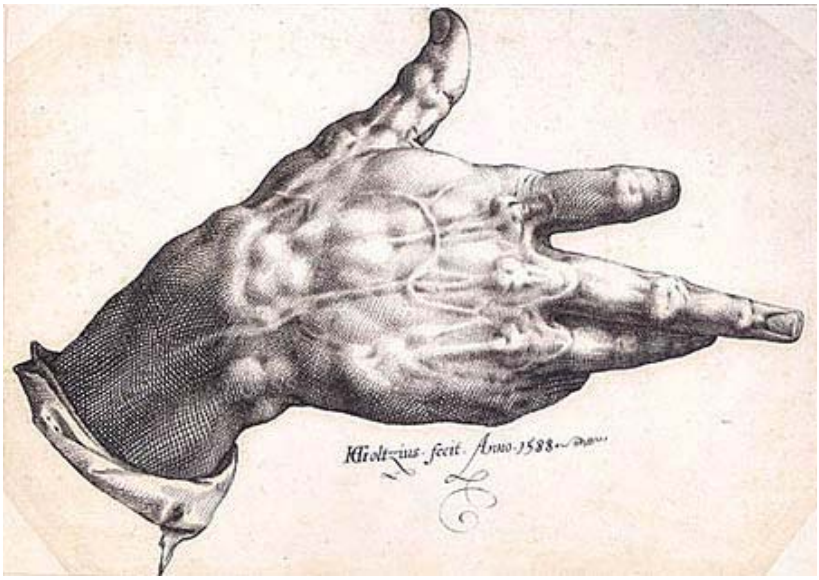
John CAGE (1912-1992). *Not wanting to say anything about Marcel* (1968). 8 “Plexigrams” serigrafiados (35 x 50 cm; base 60 x 35,5 cm)

ELÍAS CANETTI (1905 -1994)

Elías CANETTI (2005). "La mano". *Masa y poder*. Barcelona, De Bolsillo, p 336.

LAS MANOS Y EL NACIMIENTO DE LOS OBJETOS

«La mano que recoge agua es el primer recipiente. Los dedos de ambas manos forman al entrelazarse la primera cesta. La rica evolución de toda clase de trenzados, desde los juegos de hilos hasta el tejido mismo, me parece que tiene su origen en este hecho. Da la impresión de que las manos arrastran su propia dinámica de metamorfosis. No basta con que tal o cual figura existan ya en nuestro entorno. Antes de que el hombre primitivo intentara él mismo darle forma, sus manos y dedos tuvieron que empezar por *representarla*. Las cáscaras de fruta vacías, como las nueces de coco, existían sin duda desde mucho antes, pero eran arrojadas sin recibir mayor atención. Sólo los dedos, al formar una concavidad para recoger agua, hicieron realidad la primera copa. Cabe my bien imaginar que los objetos tal como los concebimos, esos objetos a los que asignamos un valor porque los hemos hecho nosotros mismos, existieron primero como *signos de las manos.* Parece que en el nacimiento del lenguaje de signos para referirse a las cosas desempeño un papel central el placer que comportaba dar forma a los objetos mediante gestos, mucho antes de intentarlo realmente. Lo que el hombre representaba con ayuda de sus manos lo habría de verdad realizado mucho más tarde, después de haberlo representado suficientemente. *Palabras y objetos* serían, pues, emanación y resultado de una sola experiencia unitaria, precisamente la de su *representación a través de las manos.* Todo lo que el hombre es y puede, todo lo que en un sentido representativo constituye su cultura, se lo ha ido incorporando primero a través de las metamorfosis. Las manos y la cara fueron los verdaderos vehículos de esta incorporación. Su importancia con respecto al resto del cuerpo fue aumentando cada vez más. La vida propia de las manos, en este sentido primigenio, se ha conservado aún con la máxima pureza en la gesticulación. »



Hendrick GOLTZIUS (1558-1617). *La mano derecha* (1588). Dibujo a pluma en tinta sepia (23 x 32.2 cm)

Eduardo CHILLIDA (1924-2002). *Sin título*. Aguafuerte (11,6 x 11,6 cm)

DENIS DIDEROT (1713-1784)

Denis DIDEROT (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura.* Madrid, Tecnos, p 96.

« Creo que se necesita más tiempo para aprender a mirar un cuadro que a sentir un trozo de poesía. Quizás haga falta aun más para juzgar bien un grabado.»

Abraham BOSSE (1602-1676). *Graveurs en taille douce de Burin et a L'eau forte* (1643).
Aguafuerte y buril (25 x 35 cm)

JEAN DUBUFFET (1902- 1985)

Jean DUBUFFET, nota adjunta a la carta a Noë Arnaud del 23 de abril 1961. Tomado de DUBUFFET (1975). *Escritos sobre arte.* Barcelona, Barral editores, p 336.

«Posibilidad ofrecida por la litografía de comprender, bien claramente, los componentes y los mecanismos de los efectos conseguidos:

Siempre he padecido de no poder captar con suficiente claridad y precisión, a mi gusto, cómo y por qué una pintura satisfactoria está hecha y a qué se debe su efecto. Una pintura (por lo menos hecha a mi manera) no se ejecuta metódicamente sino de forma totalmente empírica. Por eso reina siempre una incertidumbre en el mecanismo, merced al cual se obtuvo un efecto, y contribuyen tantas funciones distintas cuyas variantes no pudieron anotarse, que no se saca provecho de ninguna experiencia. Siempre sentí por ese hecho una insatisfacción y una nostalgia de experimentaciones sistemáticas que permitieran ver, más claramente, lo que se hizo y rehacerlo con buen conocimiento de causa cuando se desea, y éste es el sentimiento que me inclinó con tanta fuerza a encariñarme con los trabajos litográficos. Si en una pintura procedo a alguna operación, por ejemplo la de pasar un negro ligero, más o menos transparente, por encima de una composición de colores vivos, solamente puedo realizar dicho ensayo una vez y de una sola manera. Si lo que me proponía no se consiguió (observo, pongamos por caso, que hubiera debido pasar un negro más ligero , o menos ligero, o bien que lo que debía pasarse no era un negro sino un rojo oscuro, o me doy cuenta de que, para lograrlo, esa operación hubiese requerido que una composición de colores vivos, sobre la cual he operado, fuera de una tonalidad más clara) no puedo volver a comenzar, a menos de rehacer otro lienzo, pero es muy difícil, largo y fastidioso de rehacer otra vez una misma cosa y, además, ¿acaso es posible? Siempre habrá una función que habrá variado. Por ejemplo, puede ocurrir que la segunda vez los colores vivos en el momento de pasar el negro, no estén en el mismo grado de secación, resultando así un efecto totalmente distinto. Cabría recomenzar una tercera o una cuarta vez, y eso es imposible.

Por el contrario, la litografía en colores (como por lo demás lo haría cualquier otro procedimiento de imprenta por pasadas sucesivas y superpuestas de colores) se presta maravillosamente a tales experimentos. Tratándose, por ejemplo, de un caso como el que acabamos de citar, puedo tirar cincuenta ejemplares de mi composición de colores vivos, por el encima de la cual probaré el efecto de un color negro. Con esos cincuenta ejemplares puedo incluso hacer unos más oscuros, otros más claros, etc., diez de cada clara y seguidamente hacer en cada uno de ellos el ensayo del color negro al variar éste: más transparente, más oscuro, etcétera, y asimismo experimentar lo que se logra al pasar un rojo, un azul, un blanco, etc., en lugar de un negro. Ese es, precisamente, el rasgo que hace de la litografía un medio de estudio metódico que considero muy útil y apasionante. »

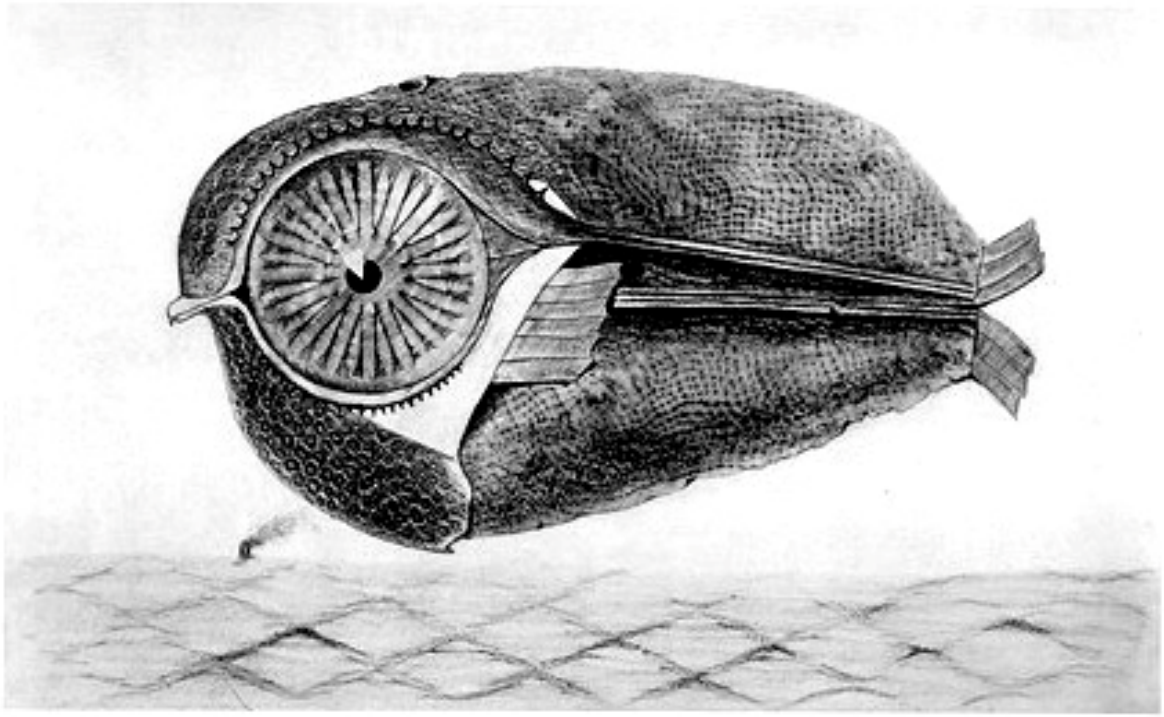
Henri TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901). *Portada para L'Estampe originale* (1893). Litografía (56,4 x 65,5 cm)

MAX ERNST (1891-1976)

Max ERNST (1948). "Beyond Painting". New York. (Tomado de Walter HESS. *Documentos para la comprensión del arte moderno.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p 170).

"El *frottage*. Historia de una historia natural"

«Entonces me perseguía una visión (1925) que me ponía ante los ojos las tablas del piso, en las que miles de arañazos habían dejado sus huellas. Para apoyar mis facultades de imaginación y alucinación hice una serie de dibujos de las tablas colocando sobre ellas cualquier hoja de papel y frotándola con un trozo de plomo negro. Después de una contemplación intensa de los dibujos así obtenidos, lo que me sorprendía era la súbita intensificación de una sucesión alucinatoria de las imágenes contradictorias y superpuestas. Ello despertó mi curiosidad, y comencé a experimentar con sorpresa y lleno de serena expectación. Utilicé para eso todos los tipos de materiales que cayeron ante mi vista… Y entonces se revelaron a mis ojo: cabezas humanas, animales, una batalla que termina con un beso, rocas, el mar y la lluvia, un terremoto, la esfinge en su cubil, las pampas, latigazos e hilos de lava, campos del honor, inundaciones y plantas sísmicas…, el festín de la muerte, la rueda de la luz… Con el nombre de historia natural reuní los primeros resultados que obtuve con el procedimiento del *frottage* (frotado).- Insisto en que los dibujos así obtenidos han perdido cada vez más el carácter del material en cuestión (de la madera, por ejemplo), y precisamente a través de una serie de sugestiones y de transmutaciones que se impusieron espontáneamente, como es característico de las visiones hipnagónicas. Así revistieron tales dibujos el aspecto de cuadros de inesperada precisión; es posible que hayan revelado la causa primera del acceso visionario (es decir, cuadros que deseaban salir a luz hicieron descubrir al pintor el medio del *frottage).*»



...

Max ERNST (1891-1976). *L'évadé* de "Historia Natural"(1925).

Frottage (26 x 42,5 cm)

ALBERT FLOCON (1909-1994)

Albert FLOCON (1981). *Traité du burin.* Paris, Editions Claucier-Guénaud, p 79-80.

« NOIR ET BLANC. Les deux pôles magnétiques de la gravure. L'apport noir est négatif, le support blanc est positif. Le noir est –lumière, le blanc est + lumière. L'absence de l'un est la présence de l'autre. Inconcevables séparément. Leur présence simultanée et diffuse est la demi-teinte. Gravure argentée. Pour mettre en valeur le noir, il faut ménager le blanc. Même le noir le plus profond est fait de lignes, tandis que le blanc plus clair que le support est fait de lignes alentour. Le blanc est expansif, le noir est contractile. Les deux dévorent les valeurs intermédiaires. Le noir s'enfonce vers le fond et éclaire le blanc ; il est le négatif-actif. Le blanc est rehaussé vers le plus blanc et assombrit le noir, il est positif-passif. Il reçoit toujours. Seul il est la gravure absente. Noir et blanc sont valorisés à l'extrême sur le plan affectif et moral. Ténèbres et lumière. Gouffre et cime. C'est toujours l'idée d'un antagonisme actif. L'opposition la plus opposée ; l'abstraction la mieux réussie. Leurs rapports sont réversibles. Le burin tiré en relief (selon les règles de l'impression typographique) en est la preuve. Toutes les données prennent la signification contraire d'une épreuve tirée en creux.

L'emploi de tous ces éléments peut entraîner de nombreux abus et faire succomber le buriniste à toutes sortes de tentations : le trait tout seul, pur, le calligramme parfait –*la désincarnation*. Le cuivre couvert dans son étendue de travaux très rapprochés et superposés, de nuances de nuances. Le refus du choix et du sacrifice ; le tout dans l'unique –*le chef-d'œuvre inconnu.* Creuser un creux, un second dans le premier, descendre par paliers jusqu'à l'autre face du miroir – *la sculpture.* Graver des tailles trop fines, trop serrées, trop régulières, des points de brouillard, bâtons de mycélium, bactéricultures, -*la micro-gravure.* Détruire le réseau des lignes en les rapprochant trop et en les fractionnant. Fondre les éléments en teintes et valeurs « pures », - *la reproduction de la peinture*. »

ALBERT FLOCON (1909-1994)

Albert FLOCON (1981). *Traité du burin.* Paris, Editions Claucier-Guénaud, p 79-80.

(Trad. català)

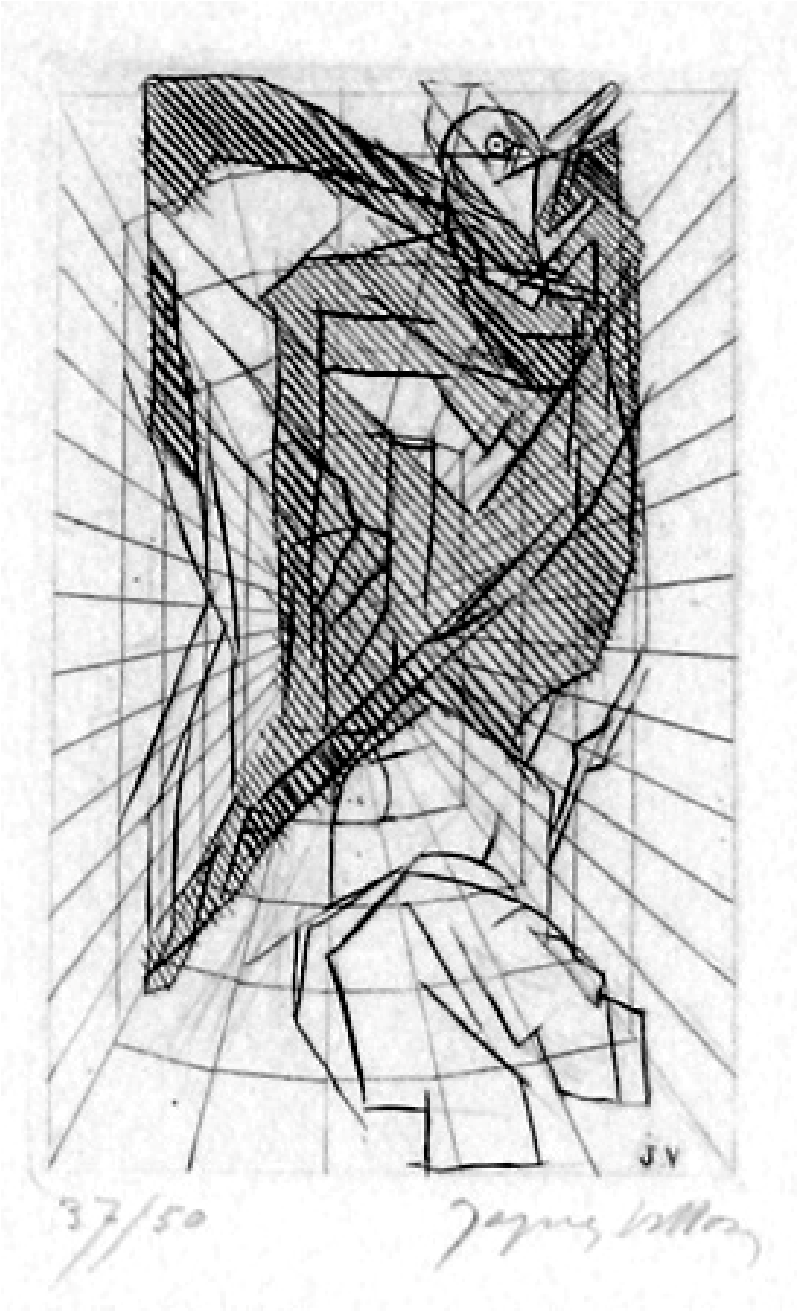
«BLANC I NEGRE. Els dos pols magnètics del gravat. L'aportació del negre és negativa, el suport blanc és positiu. El negre és – llum, el blanc és + llum. L'absència de l'un és la presència de l'altre. Inconcebibles per separat. La seva presència simultània i difosa és la mitja tinta. Gravat platejat. Per potenciar el negre, cal saber emprar el blanc. El negre profund està fet amb línies, mentre que un blanc clar que el suport es fa amb línies al voltant. El blanc és expansiu, el negre és contràctil. Tots dos devoren els valors intermedis. El negre s'enfonsa i il·lumina el blanc: és el negatiu-actiu. El blanc es realça cap al blanc i entenebreix el negre: és positiu-passiu. Sempre rep. Si està sol, no hi ha gravat. Blanc i negre es valoren al màxim en el pla afectiu i moral. Tenebres i llum. Abisme i cim. Sempre és un antagonisme actiu. L'oposició oposada; l'abstracció reeixida. Les seves relacions són reversibles. El burí per fer un gravat en relleu (segons les regles de la impressió tipogràfica) n'és la prova. Totes les dades adopten el significat contrari d'una prova gravada en buit.

L'ús de tots aquests elements pot comportar nombrosos abusos i fer que el burinista sucumbeixi a tota mena de temptacions: el traç sol, pur, el cal·ligrama perfecte: *la desencarnació*. El coure cobert en tota la superfície de treballs molt propers i superposats, de matisos de matisos. El rebuig de les opcions i dels sacrificis; el tot en l'únic: *l'obra d'art desconeguda.* Buidar un buit, una segona vegada per sobre de la primera, baixant gradualment fins a l'altra cara del mirall: *l'escultura.* Gravar en talles massa fines, massa juntes, massa regulars, punts de boira, hifes de miceli, cultiu de bacteris: *el microgravat.* Destruir l'entramat de línies apropant-les massa i fraccionant-les. Fondre els elements en tintes i valors "purs": *la reproducció de la pintura*.»

Claude MELLAN (1598-1688). *La sainte face* (1649). Buril (43 x 32 cm)

Claude MELLAN (1598-1688). *Représentation de la lune dans son plein* (1634).

Buril (24,5 x 21,3 cm)



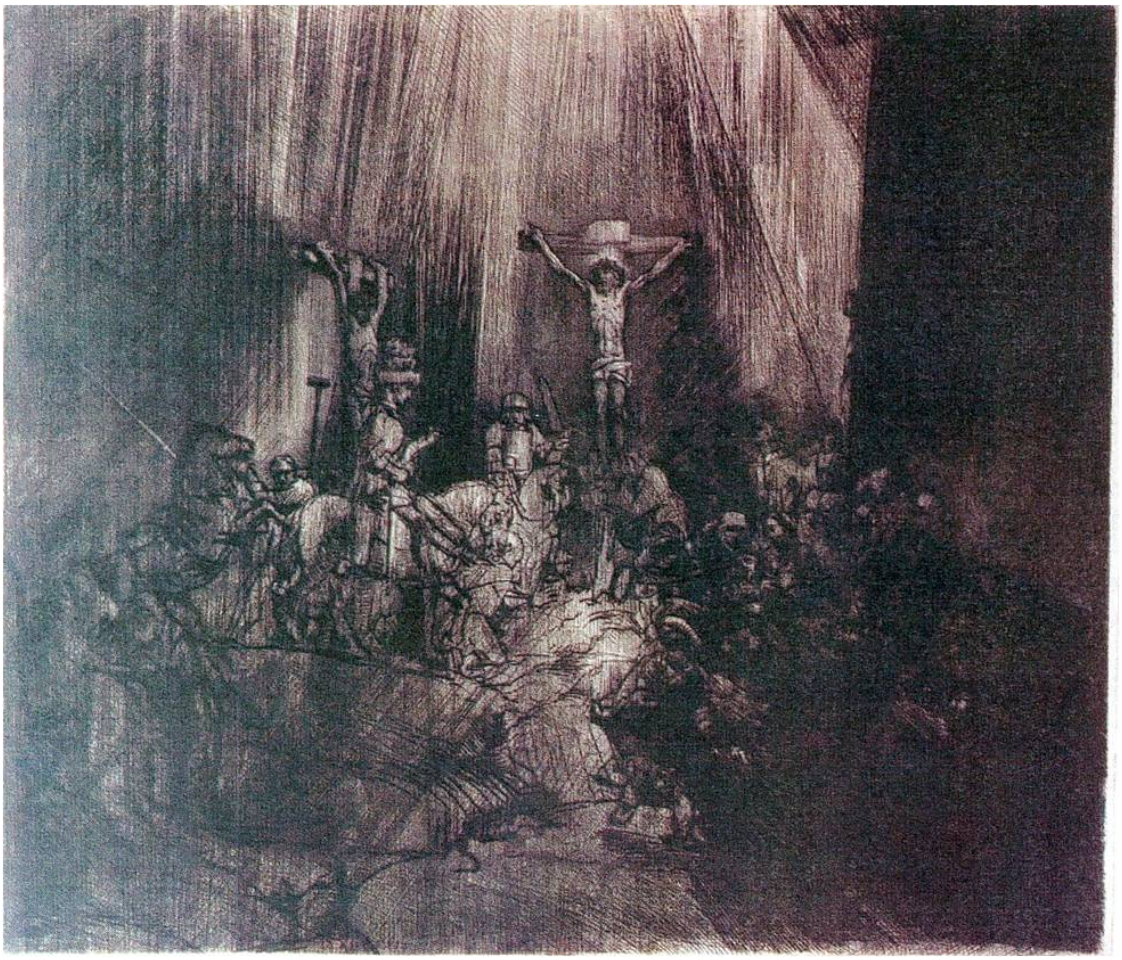
Jacques VILLON (1875-1963). *L'oiseau en cage* (1951). Buril (16,5 x 12,5 cm)

HENRI FOCILLON (1881-1943)

Henri FOCILLON (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano.* Madrid, Xarait Ediciones, p 45-46.

«Detrás de la palabra, que corre el riesgo de conservar por mucho tiempo un valor especial y restrictivo, mantengamos el sentido de *ataque* y de tratamiento de la materia, no fuera de la obra de arte, sino dentro de ella. A este respecto el estudio del grabado puede enseñarnos mucho. No podemos recorrer aquí todo su laberinto, ni entrar en el detalle de su física y de su química. Baste con decir que sus materias, simples a primera vista, son en realidad múltiples y complejas: en el grabado al buril, por ejemplo, hay que tener en cuenta el cobre de la placa, el acero del utensilio, el papel de la prueba, la tinta de la impresión. Antes de que la mano se apodere de ellos, cada uno de estos elementos comporta algunas variedades, y cuando la mano se apodere de ellos, cada uno de estos elementos comporta algunas variedades, y cuando la mano los trabaja, resulta claro que ella modifica más o menos la relación de los datos. Y eso que hemos elegido el género de grabado de técnica más constante; sin embargo, la materia grabada es de una gran variedad. Ciertas planchas denuncian el utensilio y conservan un aspecto metálico, que otras pierden completamente debido a la riqueza y a la modulación de los trabajos. La formidable abstracción de Marco Antonio, que reduce a Rafael al diseño y que comunica así a su genio una austeridad punzante, no tiene ningún punto en común con la unción, casi sensual, de Edelynck. Si tomamos el ejemplo del aguafuerte, sin evocar siquiera el juego de los papeles y de las tintas, vemos, alrededor de la obsesión de la luz, construirse un mundo en profundidad: interviene un nuevo elemento, el ácido, que excava más o menos los perfiles, que los estrecha o los alarga, con una irregularidad calculada en la acción de las mordeduras, y que da al tono un calor desconocido en los demás procedimientos, de manera que el mismo trazo de buril y el mismo trazo de aguafuerte, deducidos a sí mismos, unidos y sin sugerir una figura cualquiera, son ya formas diferentes: el utensilio también ha cambiado, simple punta sostenida como se sostiene un lápiz, mientras que la plúmula de acero del buril, de forma prismática y tallada a bisel, es conducida de atrás hacia adelante,

mediante un movimiento del puño. También esto tiene que ver con la vocación formal de la materia y del utensilio, pero el toque, o el ataque del utensilio sobre la materia, hace frente a ese destino y le arranca singulares novedades, gracias a una serie de astucias, de las que el arte de Rembrandt nos da los más bellos ejemplos, entre otros, esos repasos sucesivos a punta seca, desbarbados o no, que aseguran los delicados pasajes de la luz y del aterciopelado de la noche. Unas veces graba como si dibujaba a pluma, con trazo más o menos libre y abierto, otras graba como si pintara, buscando toda la escala de valores, en las volutas de fuego del efecto y el misterio de las sombras profundas. Estructuras frágiles, que la impresión repetida desdibuja, amortigua y acaba por anular del todo, las planchas gastadas no conservan más que la red inferior de los trabajos estratificados, como una antigua ciudad muestra el plano de sus edificios a ras de tierra. Especie de genealogía al envés, o prueba invertida de los ricos recursos de la obra desvanecida. El iconógrafo y el historiador puro pensarán que lo esencial permanece, pero lo esencial se ha volatilizado: no la flor, el encanto de la pieza bella, sino el valor fundamental de un arte que construye el espacio y la forma en función de cierta materia, por determinados toques de trabajo. Así se va definiendo plenamente ante nuestros ojos, en la destrucción de una obra maestra, la noción activa y viva de la técnica.



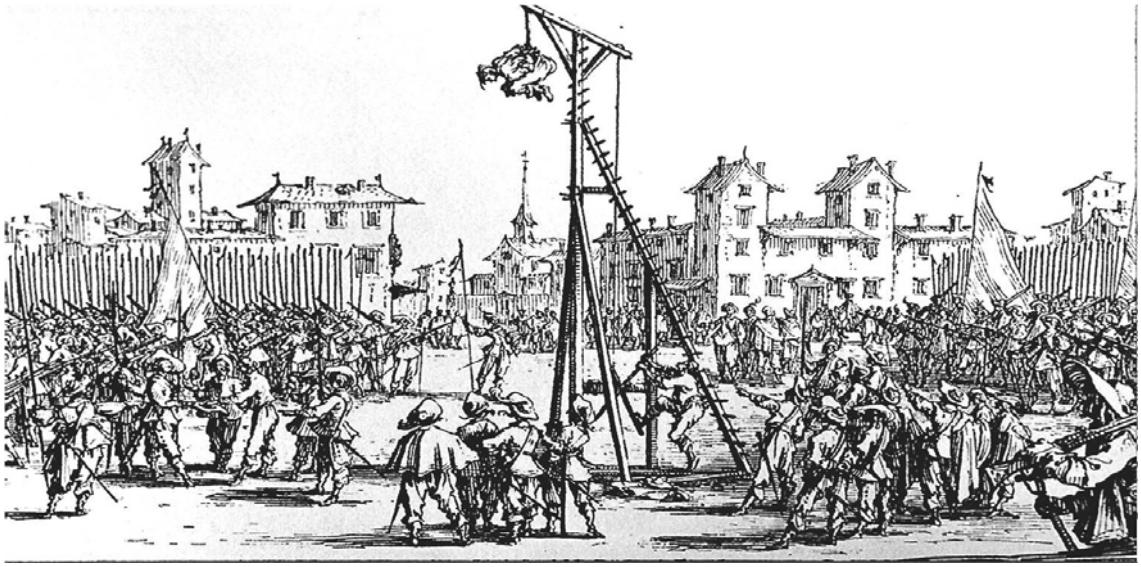
REMBRANDT (1606-1669). *Las tres cruces* (1660-61)

Punta seca (38,5 x 45 cm)

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Alberto GIACOMETTI (2001). *Escritos.* Madrid, Editorial Síntesis, p 59.

«Los grabados de Callot representan a menudo grandes espacios, vastos paisajes vacíos percibidos desde cierta altura, en diagonal, desde un ángulo de vista cercano al que tenemos ante un hormiguero. En esos espacios se agita una multitud de minúsculos personajes, personajes dibujados con una aguda avaricia de líneas incisivas y precisas, que se destacan a menudo como una sombra chinesca desgarrada sobre el blanco vacío e impasible. (Habría mucho que decir sobre las dimensiones mismas de los grabados). »



Jacques CALLOT (1592-1635). “Strappado” de *Les misères et malheurs de la guerre* (1633) (detalle). Aguafuerte (8,3 x 19,1 cm)

STANLEY WILLIAM HAYTER (1901 -1988)

Stanley William HAYTER (1981). “Theory of line”. *New ways of gravure*. New York, Watson-Guptill Publications, p 249-250.

«In line engraving, as in sculpture, the trace does not remain precisely in the plane of the plate (or consequently of the print made from the plate), although in engraving the departure from that plane may be only of the order of a few hundredths of an inch t its maximum. As the burin cuts into the copper, the deeper cut will be separated in space from the shallower and finer cut , so that the possibility of concrete construction of space exists. When printed, the deeper cut will give a line which is physically higher in relief above the surface of the paper than the finer cut; and it would appear that in this manner all that was intended to be closer to the plane of the image could be made in stronger relief, and all that should be more remote, in lower relief. In seeming appearance, however, the difference in plane between lines of higher relief and lines of lower relief can produce the opposite effect, as very little experience will show. What is physically in front (that is, lines in higher relief) can actually appear to recede beyond what is physically behind (the lines in lower relief). If should be noted that an effect obtained in this way differs entirely from the effect achieved by the use of the conventional means of indicating perspective, which convey an illusion of distance by employing converging lines in a flat plane simulating parallels in another plane, an apparent recession by means of overlapping elements in series, or by modulating the color to suggest the increasing density of atmosphere. The difference between the two effects is one of kind, not of degree. It is the difference between apprehending an event by actually witnessing it oneself, and apprehending it by a deduction from someone else’s account. Whereas the use of the conventions of perspective presents only the evidence by means of which a rational deduction concerning the nature of space can be made, the use of a concrete physical means, such as a distinction in plane between high and low reliefs, conveys an apprehension of space as an immediate sensuous experience, modified only by a change in scale, such as when a man’s figure is show an inch high yet is instantly recognized as the image of an object known to be larger.

So we find that line, having in its function the same essential ambiguity as the image in the spherical mirror, gives us an enormous positive advantage in the description of the space of the imagination, not because of its lucidity, but rather because of its possibilities of expressive ambiguity.

It is obvious at a glance that lines such as skaters may trace on ice, or such as a tracer shell describes in the air, have a quality which is different from that of lines executed entirely within the control of the hand at a distance from the eye – different, because of the complete physical participation of that which creates the line in the motion it describes. Yet once the trace has been observed, if from some aspect the intervals between the trajectory and other objects should happen to constitute a local resemblance to any of the other applications of line by human agency, to graphic, hieroglyphic, representational, imitative forms present in the human memory, then all of these possibilities will immediately associate themselves with the experience of the observer. »

STANLEY WILLIAM HAYTER (1901 -1988)

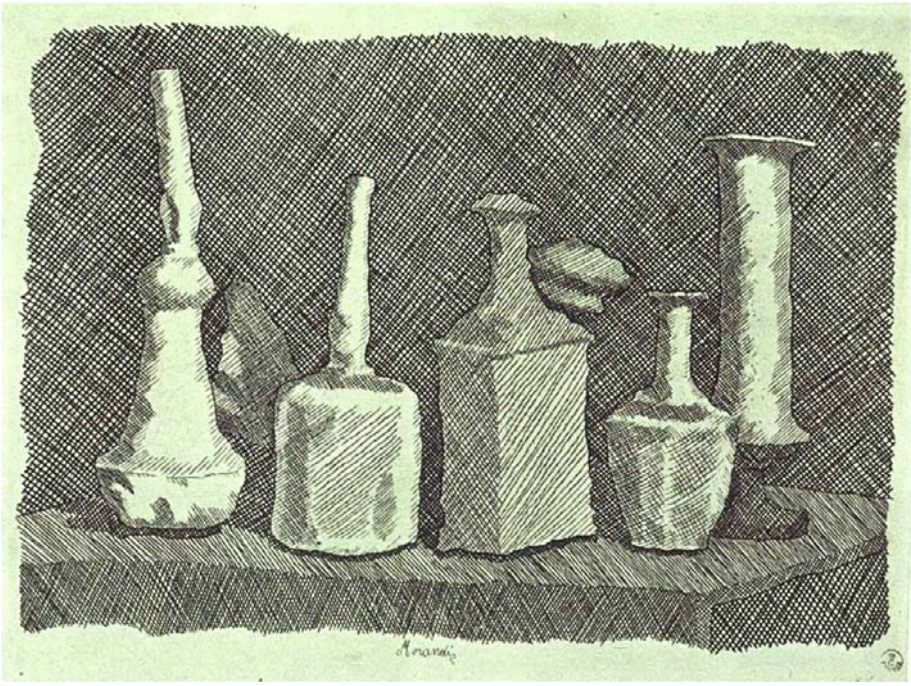
Stanley William HAYTER (1981). " Theory of line". *New ways of gravure*. New York, Watson-Guptill Publications, p 249-250.

(Trad. català)

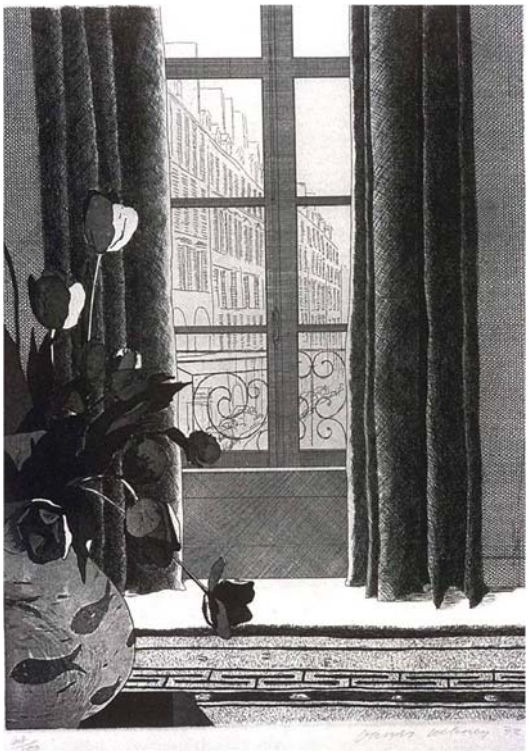
«En el gravat en coure, igual que en l'escultura, la línia no es manté amb precisió sobre la superfície de la planxa (o com a conseqüència de l'estampació feta a partir de la planxa), tot i que en gravat el resultat d'aquesta superfície pot ser de no unes centèsimes de centímetre com a màxim. A mesura que el burí fa la incisió en el coure, el tall profund se separarà en l'espai del tall superficial i prim, per tal de permetre la possibilitat de construcció concreta de l'espai. En estampar, la incisió profunda produirà una línia físicament elevada en relleu sobre la superfície del paper que la incisió prima. Sembla que, d'aquesta manera, tot allò que es pretenia que fos a prop del pla de la imatge es pugui fer en un relleu alt, i tot allò que hauria de ser allunyat, en un relleu baix. En aparença, però, la diferència en la planxa entre les línies en alt i en baix relleu pot produir l'efecte contrari, a de demostrar molt poca experiència. Allò que es troba físicament al davant (és a dir, les línies en alt relleu) en realitat pot semblar esvair-se rere allò que hi ha físicament al darrere (les línies en baix relleu). Cal destacar que un efecte obtingut amb aquest mètode difereix radicalment de l'efecte aconseguit amb la utilització dels mitjans convencionals per marcar la perspectiva, que transmet una il·lusió de distància mitjançant línies convergents en una superfície plana simulant paral·leles en un altre pla, una clara recessió a través de la superposició d'elements en sèries, o modulant el color per suggerir l'increment de la densitat de l'ambient. La diferència entre els dos efectes és de classe, no de grau. Es tracta de la diferència entre capturar un esdeveniment presenciant-lo personalment i capturar-lo a través de la deducció d'una altra persona. Per bé que l'ús de les convencions de la perspectiva presenta no l'evidència mitjançant la qual es pot arribar a una deducció racional pel que fa a la natura de l'espai, la utilització de mitjans físics específics, com ara una distinció en la superfície entre alts i baixos relleus, transmet una aprehensió de l'espai com a experiència sensual immediata, modificada únicament per un canvi en l'escala, com quan es mostra una figura humana de la mida d'un centímetre i, malgrat tot, es reconeix instantàniament com la imatge d'un objecte que se sap gran.

Així trobem que la línia, la funció de la qual té la mateixa ambigüitat essencial que la imatge en el mirall esfèric, ens aporta un avantatge positiu immens en la descripció de l'espai de la imaginació, no per la seva lucidesa, sinó per les seves possibilitats d'ambigüitat expressiva.

És evident a simple vista que les línies que els patinadors deixen al gel, o les que una bala traçadora descriu en l'aire, són d'una qualitat diferent de les línies del tot realitzades amb el control de la mà a una determinada distància de l'ull: diferent, per la participació física completa d'allò que crea la línia en el moviment que descriu. Així, un cop s'ha observat la línia, si des d'algun aspecte els intervals entre la trajectòria i altres objectes constituïssin una semblança local amb qualsevol altra de les aplicacions de la línia per efecte de l'home, a les formes gràfiques, jeroglífiques, figuratives o imitatives presents en la memòria humana, llavors totes aquestes possibilitats s'associarien immediatament amb l'experiència de l'observador.»



Giorgio MORANDI (1890-1964). *Naturaleza muerta en trazos anchos* (1931). Aguafuerte (24,4 x 31,8 cm)



David HOCKNEY(1937). *Rue de Sena* (1971). Aguafuerte (54,5 x 42,5 cm)

PICASSO (1881-1973). Femme assise au chapeau et femme debout drapée (1934). Aguafuerte (27,8 x 19,8 cm)

PICASSO (1881-1973). *El ciervo* (1942). Aguatinta, azúcar (36 x 28 cm)

Hans HARTUNG (1904-1989). *Sin título* (1953). Aguafuerte (38 x 51,6 cm)

WILLIAM M. IVINS Jr. (1881-1961)

William M. IVINS Jr. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona, Gustavo Gili, “Col. Comunicación visual”, p 227.

«Las personas pobres e incultas de entonces no poseían reproducciones. Pero los ricos y cultos si las tenían, y sus reproducciones influían considerablemente en su visión que, como en la actualidad, no se basaba tanto en el conocimiento directo de los originales como en una familiaridad con sus reproducciones. He hablado de la red de líneas grabadas y de todo lo que ella omitía, pero había en las antiguas reproducciones grabadas otro factor igualmente importante para la visión. Los tamaños de las reproducciones impresas no guardaban ninguna relación necesaria con los tamaños de los originales. En la imagen impresa, el gran mural fácilmente podía ser más pequeño que un diminuto retrato, una joya más grande que una fachada. Además, en la reproducción hecha a mano se desvanecían todas las huellas de las herramientas del autor del original. En los grabados no había diferencia alguna entre la textura de un cuadro del joven Rafael y la del anciano Tiziano, o entre las superficies de una «copia romana», un original griego y una escultura gótica. Tanto la voluntariosa pincelada teatral de Rubens en uno de sus bocetos como la huella dominante y expresiva del cincel de Miguel Ángel quedaban difuminadas y obliteradas. Si el artista original había recurrido a la taquigrafía al describir una forma cualquiera, los grabadores la formulaban in extenso y empleando los términos más tópicos y estereotipados de la representación. Si los grabadores hubieran trabajado más con los originales y menos con pobres dibujos de malos dibujantes, probablemente este fenómeno no se hubiese producido en tan alto grado. Pero aquel que lo hubiera intentado habría topado acto seguido con el problema de la longevidad de sus planchas, y éstas exigían tajantemente la red artificial de líneas. El “acerado”, revestimiento de acero de las planchas, no se descubrió hasta después de inventarse la fotografía. »

Martin SHONGAUER (h. 1450-1491). *Incensario* . Buril (29,1 x 21,2 cm)

RAFAEL. *Galatea.* Fresco en Villa Farnesina y Marcantonio RAIMONDI (c 1480-1534), según Rafael. *Galatea* (1512).Buril (40,5 x 28,9 cm)

Hendrick GOLTZIUS (1558-1617). *El Hercules farnese* (1617).Buril (41,8 x 30,4 cm)

JASPER JOHNS (1930)

En: Katrina MARTIN, direc. y produc. *Hanafuda/Jasper Johns* (película del trabajo del artista con serigrafías en Simca Print Artists) 1980. Tomado de: Riva CASTLEMAN (1987) *Jasper Johns obra gráfica 1960-1985.* Madrid, Ministerio de Cultura, p 36.

«El proceso del grabado permite hacer cosas que obligan a pensar de forma diferentes a, por ejemplo, cuando se pinta con un pincel. El esfuerzo que supone el trabajo se ve de una manera distinta, así como lo que es una unidad. En algunas formas de grabado, resulta muy sencillo invertir una imagen y tener exactamente lo que se ha hecho trabajando a propósito en la dirección contraria; mientras que en la pintura, trabajar así sería complicadísimo. En el grabado, este tipo de cosas resultan muy sencillas y a veces se hacen por el simple hecho de ver en qué quedan. Pero si hubiera que hacerlas con una técnica más laboriosa, no se tendría el mismo interés. Se sentiría menos curiosidad. Este es un factor muy importante y, a veces, encuentra aplicación en la pintura, porque hay cosas que son necesarias para el grabado, pero que resultan interesantes en sí mismas y se pueden utilizar en la pintura, donde no son necesarias pero sirven de ideas. En este sentido, el grabado ha influido mucho en mi pintura. »

.

Jasper JOHNS (1930). *The Seasons set* (1987). Aguafuerte y aguatinta en colores

(68 x 46 cm. cada estampa).

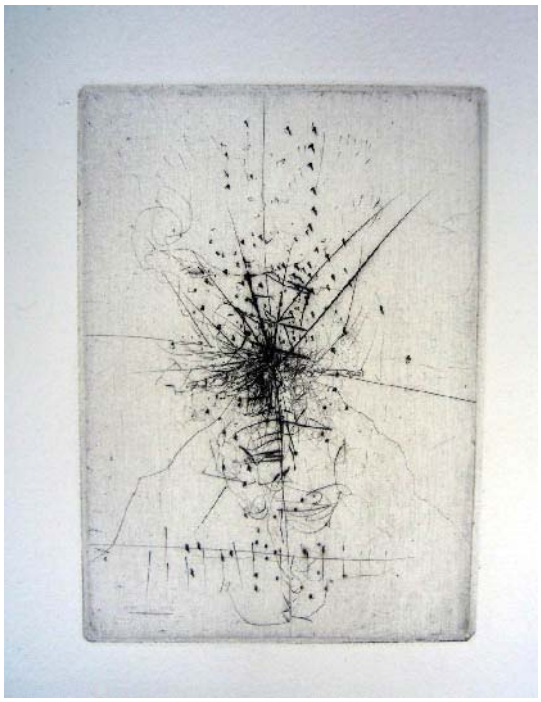
WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Wassily KANDINSKY (1971). *Punto y línea sobre el plano.* Barcelona, Barral Editores, p 121.

«*AGUAFUERTE*. "La técnica del aguafuerte exige una penetración firme en el material y muy especialmente el trazo de líneas delgadas: por estas razones fue extraído del viejo cajón de reservas. La búsqueda creciente de formas elementales debió necesariamente conducir a las líneas más delgadas que, consideradas abstractamente, representan entre las líneas un sonido absoluto.

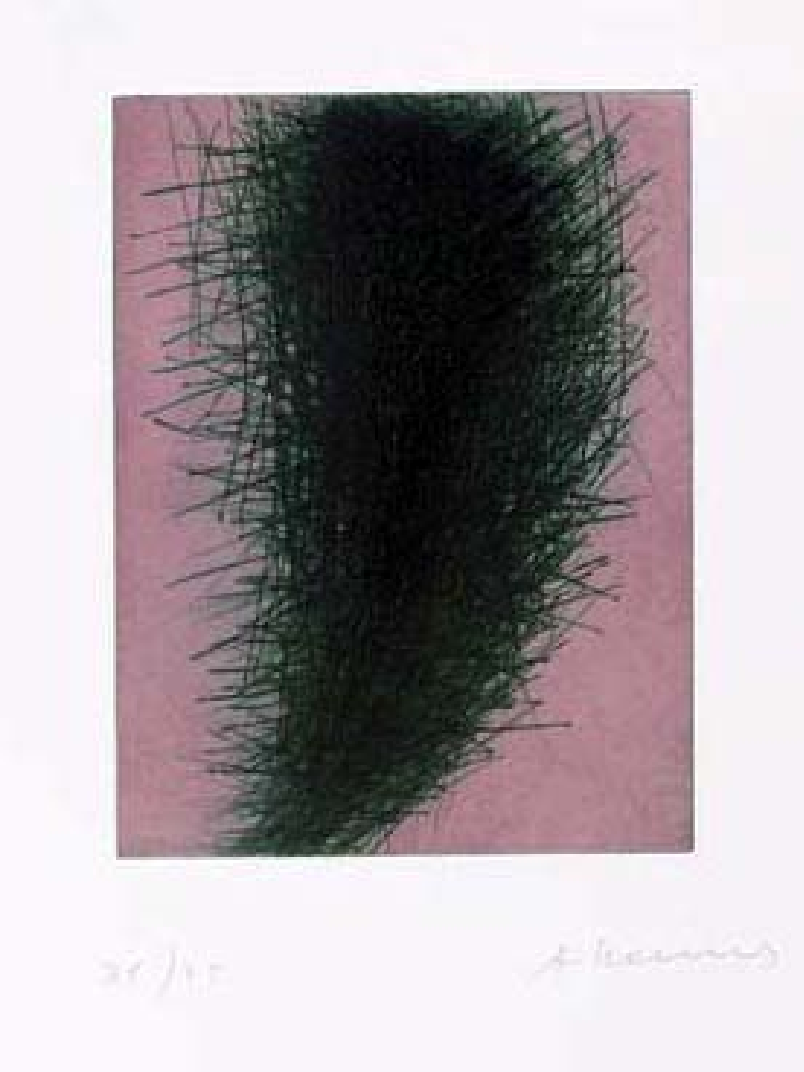
Por otra parte, la misma aptitud hacia lo primario trae consigo otra consecuencia: el empleo lo más desnudo posible de una mitad de la forma total, con exclusión de la otra mitad*. En el aguafuerte, especialmente si se toman en cuenta las dificultades para la utilización del color, la limitación a la pura forma del dibujo resulta especialmente natural, y la técnica se vuelve por tanto específicamente de blanco y negro.»

*La exclusión del color, por ejemplo, o al menos la reducción del mismo a su sonido mínimo, en cierto número de trabajos cubistas.



WOLS (1913-1951). *Etoile*. Aguafuerte (10,3 x 7,5 cm)

WOLS (1913-1951). *Pour Nourritures* de Jean-Paul Sartre (1949). Aguafuerte (9 x 14 cm)

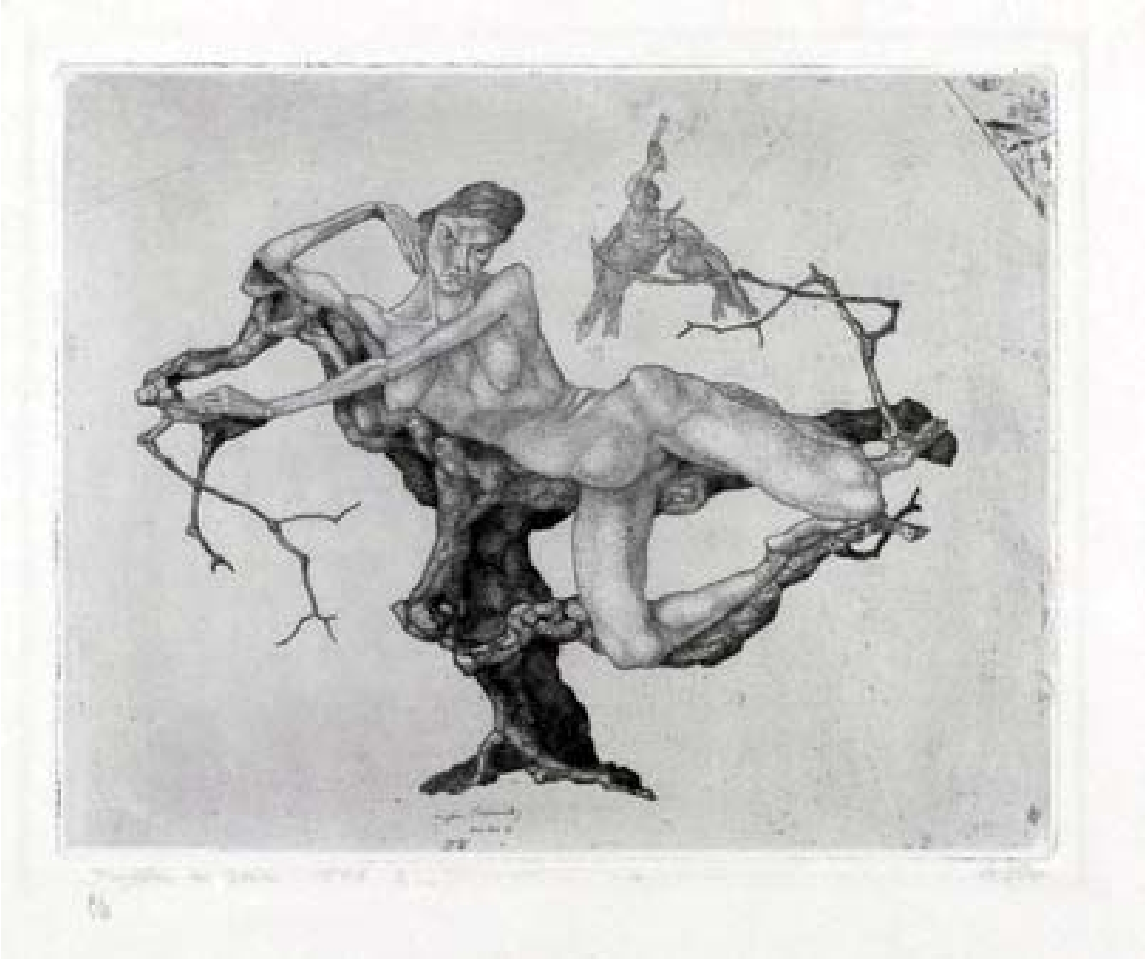


Arnulf RAINER (1929). *Greens* (1997). Aguafuerte y punta seca, color.

PAUL KLEE (1879-1940)

Paul KLEE (1920). *Schöpferische Konfession.* Berlin (Tomado de Walter HESS. *Documentos para la comprensión del arte moderno.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p 115)

« El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible.- Elementos formales de lo gráfico son: los puntos, las energías lineales, planas y espaciales.- Desarrollemos, hagamos –con ayuda de un plano topográfico- un pequeño viaje al país del mejor conocimiento. Sobre el punto muerto, y a partir de él, realicemos la primera acción de movimiento (la línea). Al poco tiempo un alto, para retomar aliento (línea quebrada o articulada en varios puntos de reposo). Mirada retrospectiva, para ver cuánto hemos recorrido (movimiento contrario). Reflexión espiritual sobre el camino, hacia aquí y hacia allá (haz de líneas). Si un río quiere oponernos un obstáculo, nos servimos de una barca (movimiento ondulante). Un poco más arriba podría haber un puente (serie de arcos)… Pasamos a través de un campo sin cultivar (plano cruzado por líneas), luego por un espeso bosque. El camino se confunde, busca y hasta describe, una vez, el clásico movimiento del perro que corre… He nombrado elementos de la representación gráfica que, visiblemente, deben pertenecer a la obra. Esta exigencia no debe interpretarse como que una obra tiene que constar de meros elementos. Los elementos deben de dar como resultado formas, pero sin sacrificarse ellos mismos en el proceso. Manteniéndose así mismos… Mediante tal enriquecimiento de la sinfonía formal se acrecientan las posibilidades de variación –y, con ellas, las posibilidades ideales de expresión- hasta lo infinito… El movimiento está en la raíz de todo devenir… Cuando un punto se convierte en movimiento y en línea, ello lleva su tiempo. Lo mismo ocurre cuando una línea se transforma en plano. Otro tanto sucede con el movimiento de planos a espacios. También en el universo, lo dado es el movimiento…La génesis de la "escritura" es un símbolo excelente del movimiento… También la obra de arte es, en primer lugar, génesis; nunca se la experimenta como producto. Nace a la vida cierto fuego, ansioso de devenir, cobra fuerzas a través de la mano, fluye a la tabla y sobre la tabla, brota como una chispa y cierra el ciclo del cual surgió: vuelve otra vez al ojo.- Al ojo del espectador, que examina como el de un animal, que pace, se le señalan caminos en la obra de arte.»



Paul KLEE (1879-1940). *Virgen en el árbol* (1903). Aguafuerte (23,7 x 29,7 cm)

OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980)

Oskar KOKOSCHKA (1988). *Mi vida.* Barcelona, Tusquets Editores, p 314.

«Desde hace algún tiempo poseo un grabado en cobre de la *Melancholia* de Durero, una pieza que quizá la mujer del artista, con el carretón tirado por un perro, ofreciera a los campesinos por las ferias. Me lo regaló Olga por mi cumpleaños. En este grabado está plasmado el terror de un hombre, tal como, junto a la esperanza, lo siento yo constantemente en mi alma. El grabado representa a una mujer sentada, con la cabeza adornada por una corona de hoja. Más que mirar al vacío, se puede decir que "está pasmada mirando al vacío", como se habría dicho antes en Viena. Estar pasmado mirando el vacío no significa quedarse helado en la fatalista visión de la Gorgona, sino encontrarse ante un callejón sin salida en el espacio y en el tiempo. Quizá sea demasiado atrevido por mi parte querer deducir de esa obra el espíritu de nuestra época. Ya ha pasado mucho tiempo desde que Durero viviera una angustia parecida, cuando en 1515, tras la muerte de su madre, hizo este grabado, que, curiosamente, sólo soy capaz de relacionar con el *Día* de Miguel Ángel.»

DURERO (1471-1528). *Melancolia I* (1514). Buril (23,9 x 18,9 cm)

HENRI MATISSE (1869- 1954)

Henri MATISSE (1978). “Como ilustré mis libros”. *Sobre arte*. Barcelona: Barral Eds., p 141-143. [Este texto se publicó en la *Anthologie du libre illustré par les peintres et sculpteurs de L’Ecole de Paris*, Paris, Genève, Skira, 1946.

«Para empezar, mi primer libro: Las *Poesías* de Mallarmé*.

Aguafuertes de un trazo regular, muy fino y sin plumeados, que deja la hoja impresa casi tan blanca como antes de la impresión.

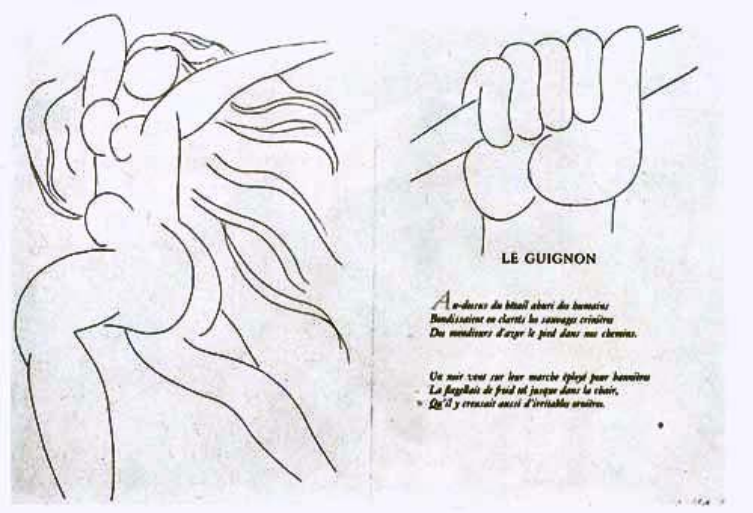
El dibujo ocupa toda la página sin dejar márgenes, lo que constituye a despejar todavía más la hoja de papel, ya que el dibujo no está, como suele ocurrir generalmente, centrado, sino que se extiende por toda la superficie de la hoja.

Los anversos en que están reproducidas las láminas se encuentran situados frente a las páginas que llevan impreso el texto en itálica Garramont (sic) del cuerpo 20. El problema residía en equilibrar las dos páginas –una blanca, la del aguafuerte, y otra, la de la tipografía, relativamente negra.

Logré obtener un resultado satisfactorio modificando mi arabesco de manera que la atención del espectador se interesara tanto por la hoja blanca como por la promesa de la lectura del texto.

Comparo estas dos hojas con dos objetos cualesquiera elegidos por un malabarista. Imaginemos, siempre en relación con el problema que nos ocupa, una pelota blanca y una negra y, por otra parte, mis dos páginas, la clara y la oscura, tan diferentes entre si y sin embargo frente a frente. A pesar de las diferencias entre los dos objetos, el arte del malabarista consigue ofrecer a la vista del espectador un conjunto armonioso. »

*S. Mallarmé. *Pòemes*. Lausanne, 1932, con 29 aguafuertes originales.



MATISSE para *Pòemes* de Mallarmé, Lausanne 1932 (29 aguafuertes)

MATISSE para *Parsiphae, Chant de Minos* de Montherlant. Paris 1944 (18 litografías)

A. HYATT MAYOR (1901-1980)

A. Hyatt MAYOR (1980). *Selected writings and a bibliography.* New York, The Metropolitan Museum of Art, p 128-129.

«The earliest artist who took up the knife himself was Antonio Pollaiuolo, who, Vasari says, “skinned many human bodies to study the anatomy and was the first who thus investigated the action of the muscles in order to draw them correctly.” Pollaiuolo ran the most enterprising artistic workshop in Florence, which turned out altarpieces, frescoes, panel paintings, bronzes, jewelry, designs for marquetry and embroidery, and crosses and other things decorated with engraved silver plates. The shop’s only printed engravings that can be attributed with certainty is one mentioned by Vasari, labeled OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTTINI (“Made by Antonio Pollaiuolo the Florentine”; to translate still further, *pollaiuolo* means “poulterer,” from the artist’s father’s business). This print, known as the *Battle of the Ten Naked Men*, probably dates from about 1460 and is the earliest large copperplate engraving.

It is also the most influential print ever published in Florence, for it provided the first printed repertory of the muscles. It made history because it crammed a whole course of figure drawing onto one piece of paper, in a scrimmage of fighters stooping, reaching, striding, and striking viewed from both front and back. But these ten men, though they move too briskly to represent dissected cadavers, are stripped beyond nakedness. If not flayed, then their skins must be transparent to reveal all the muscles and sinews that Pollaiuolo crowded into them, regardless of which would flex for such actions and which would not.

Leonardo da Vinci was probably thinking of this famous engraving when he wrote that a good painter must know what muscles swell for any given action, “and must emphasize the bulging of those muscles only and not the rest, as some painters do who think that they are showing off their skill when they draw nudes that are knotty [*legnosi*] and graceless – mere sacks of nuts”. But Pollaiuolo the didactic illustrator drew differently from Pollaiuolo the painter, who knew magnificently how to selected and suppress for dramatic effect in *Hercules and the Hydra* or the *Martyrdom of Saint Sebastian.* »

A. HYATT MAYOR (1901-1980)

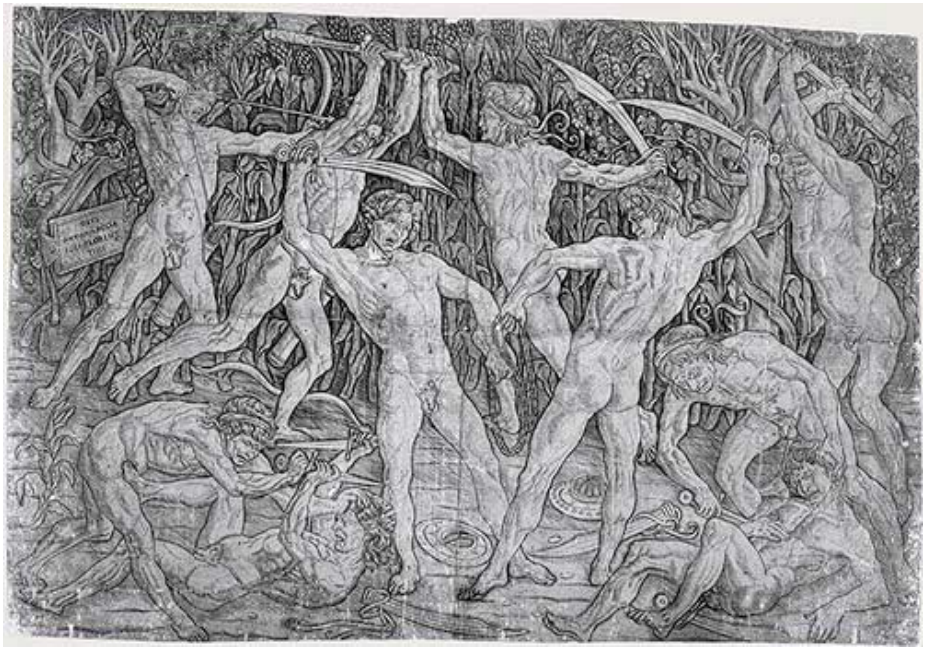
A. Hyatt MAYOR (1980). *Selected writings and a bibliography.* New York, The Metropolitan Museum of Art, p 128-129.

(Trad. Català)

«El primer artista que va agafar el ganivet fou Antonio Pollaiuolo, de qui Vasari digué que "va escorxar molts cossos humans per estudiar-ne l'anatomia i fou, per tant, el primer a investigar l'acció dels músculs per tal de dibuixar-los correctament". Pollaiuolo dirigí el taller artístic actiu de Florència, d'on sortiren retaules, frescos, pintures sobre taula, bronzes, joies, dissenys de marqueteria i brodats, crucifixos i altres elements decorats amb planxes de plata gravades. L'únic gravat estampat que es pot atribuir amb certesa al taller és el que menciona Vasari, marcat com a OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTTINI ("Fet per Antonio Pollaiuolo el florentí"; si traduïm una mica , *pollaiuolo* significa 'pollastraire', l'ofici del pare de l'artista). Aquesta estampació, coneguda com la *Batalla de deu nus*, data probablement del voltant de 1460 i és el gravat en coure de grans dimensions primerenc.

També és l'estampa influent mai creada a Florència, perquè va suposar el primer repertori gravat de músculs. Va fer història perquè uneix tota una sèrie de dibuixos de figures en un sol paper, en una lluita entre guerrers que s'ajupen, s'alcen, corren i ataquen vistos tant de cara com d'esquena. Però aquests deu homes, malgrat moure's amb massa lleugeresa per representar cadàvers dissecats, es despullen enllà de la nuesa: si no els manca la pell, aquesta ha de ser transparent per deixar veure tots els músculs i els tendons que Pollaiuolo els dóna, independentment de quins es flexionarien per fer aquestes accions, i quins no.

És probable que Leonardo da Vinci pensés en aquest famós gravat quan escrigué que un bon pintor ha de saber que els músculs s'inflen per una acció concreta, "i que cal emfatitzar únicament l'augment d'aquests músculs i no el repòs, com fan alguns pintors que creuen que demostren les seves habilitats quan dibuixen nus nuosos [*legnosi*] i sense gràcia: simples sacs de nous". Però el Pollaiuolo il·lustrador didàctic dibuixava diferent del Pollaiuolo pintor, que coneixia meravellosament com seleccionar i evitar l'efecte dramàtic a *Hèrcules i l'Hidra* o al *Martiri de Sant Sebastià*.»



Antonio POLLAIUOLO (c 1432-1498). *La batalla de los hombres desnudos* (1471-72). Buril (38,3 x 59,5 cm)

Andrea MANTEGNA (c 1430-1506). *Bacanal y un tonel*. Buril (30, x 43,3 cm)

Alberto DURERO (1471-1528). *Adán y Eva*. (1504). Buril (25,2 x 19,4 cm)

Hendrick GOLTZIUS (1558-1617). *Phaeton* (c. 1588) Buril (33Ø cm)

MICHEL MELOT (1943)

Michel MELOT (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid, Ediciones Siruela, p 94.

«Jamás han sido los mitos de la imagen tan poderosos como ahora, cuando creemos haber dominado sus técnicas. Nada parece haber cambiado en nuestras creencias. Después de tanto progreso, ¿cómo hemos llegado aquí, o mejor, cómo nos hemos quedado aquí?.

La pulverización de las imágenes en puntos elementales, accesibles y manipulables ha permitido esa volatilidad, esta maleabilidad y esta multitud. Pero la naturaleza de la imagen no ha cambiado. La digitalización no ha hecho perder a la imagen su naturaleza analógica: sólo la técnica de reproducción es "digitalizada" o "vaporizada". La fragmentación de la imagen en partículas imperceptibles no es nueva. El arte del mosaico o el bordado a punto de cruz son viejos ejemplos de ella. Está en la naturaleza misma de la imagen: es en un tejido discontinuo de conos y bastoncillos donde se forman las imágenes retinianas, retransmitidas al cerebro, que hace la síntesis de ellas. La estampa, para pasar al gris, tiene que vaporizarse en manchas minúsculas de tinta negra, y la fotografía se revela gracias a una cristalización de sales de plata. La impresión de la imagen pasa siempre por unas tramas tan finas que ya no las vemos. »

Kiki SMITH (1954). *Fog.* Libro con poemas de Mei-Mei Berssenbrugge (2009) Grabado al fotopolímero(27,5 x 35,6 cm)

HENRY MOORE (1898-1986)

Henry MOORE (1974). *Auden Poems/Moore Lithographs.* London, British Museum Publications, s.n.

« …there are drawings and prints that you can look at for long periods and return to again and again, always discovering new meanings. Rembrandt's etchings do this for me: it is wonderful how he makes shadows that have mysterious, unbelievable sonorities…

…In Hercules Segers there is a mystery in the depth and the modeling. By the slightest change in tone and technique he can push a surface back, giving it a sensitivity of form only just discernible in its subtlety. »

HENRY MOORE (1898-1986)

(Versión francesa: Henry MOORE (1984). *Mystère de la gravure.* Paris, Repères. Daniel Lelong Editeur, s.p.)

« Le mystère de ce qui n'est pas apparent ressemble en quelque sorte au mystère en poésie. C'est cet élément d'inconnu qui me fascine dans les cavernes et les trous à flanc de colline –on ne sait pas ce qui s'y trouve jusqu'à ce qu'on les ait explorés. Ce mystère stimule mon imagination, et la poésie possède la même pluralité de significations qui vous font pénétrer dans sa profondeur. De façon semblable, il existe certains dessins ou estampes que l'on peut regarder fort longtemps, et à de multiples reprises, en leur découvrant sans cesse de nouvelles significations. Les eaux-fortes de Rembrandt agissent de la sorte sur moi : ses ombres ont les sonorités mystérieuses et incroyables. Turner, sur toile ou sur papier, a créé des distances presque mesurables dans l'espace et dans l'air –un air que l'on peut dessiner, dont on pourrait presque déterminer le sectionnement. Son espace n'est pas la vide : il est plein d'une atmosphère « solide ». Chez Hercules Seghers, il existe un mystère dans la profondeur et le modelé. Grâce à un changement minime de tons et de technique, il fait reculer une surface, en lui donnant une sensibilité de forme que n'est discernable que par sa subtilité ».

Hercules SEGERS (c 1569-1638). *Dos árboles.* Aguafuerte color (15,5 x 17,3 cm)

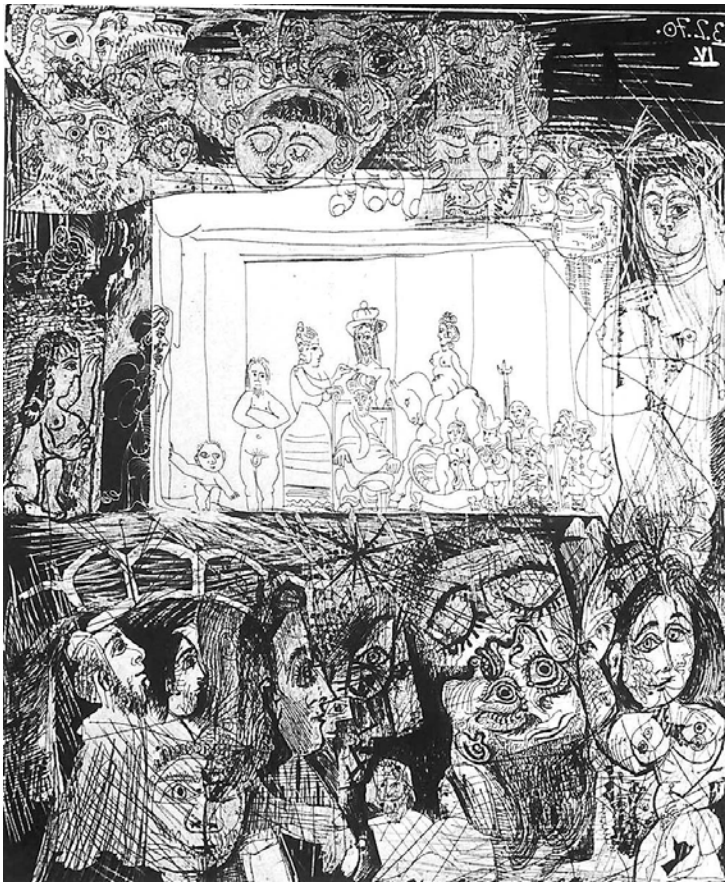
REMBRANDT (1606-1669). *Tres arboles* (1643). Aguafuerte buril (21,2 x 28,3 cm)

Henri MOORE (1898-1980). *Log Pile III* (1972). Aguafuerte (20,3 x 19,1 cm)

PABLO PICASSO (1881-1973)

H. KAHNWEILER (1952). « Huit entretiens avec Picasso ». *Picasso. Le Point.* Soillac, octubre.

« Imaginez-vous que j'ai fait un portrait de Rembrandt. C'est encore cette histoire de vernis qui saute. J'avais une planche à qui cet accident est arrivé. Je me suis dit : elle est abîmée, je vais faire n'importe quoi dessus. J'ai commencé à griffonner. C'est devenu Rembrandt. Ça a commence à me plaire et j'ai continue. J'en ai même fait un autre avec son turban, ses fourrures, et son œil d'éléphant, vous savez bien. Je suis en train de continuer cette planche pour avoir des noirs comme lui : « ça ne s'obtient pas en une seule fois ».



PICASSO (1881-1973). *Ecce-Homo d'après Rembrandt* (1970). Aguafuerte y aguatinta (50 x 42 cm)

ODILON REDON (1840-1916)

Odilon REDON (2000). À soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artiste
Paris: José Corti, p 106, 123-139.

« J'ai donc regardé et scruté mes noirs, et c'est surtout dans les lithographies que ces noirs ont leur éclat intégral, leur éclat sans mélange, car les dessins au fusain que je fis avant elles, et depuis, furent toujours exécutés sur des papiers teintés de rose, ou jaune, quelquefois bleu, donnant là ma tendance ou les prémisses de la couleur dans laquelle je devais plus tard me complaire et me laisser envahir de délectation.

Le noir est la couleur la plus essentielle. Il prend surtout son exaltation et sa vie, l'avouerai-je? aux sources discrètes et profondes de la santé. Du bon régime et du repos, ou disons mieux, de la plénitude de la force physique dépend la sourde ardeur vitale qui donnera le fusain. C'est dire qu'il apparaitra dans sa pleine et meilleure beauté, au cœur même de notre carrière, courte ou longue. Il est un épuisant, plus tard, dans la vieillesse, quand la nourriture s'assimile moins. On pourra toujours, à ce terme, étaler de la matière noire sur une surface, mais le fusain reste charbon, le crayon du lithographe ne transmet rien ; c'est en un mot que la matière reste à nos yeux ce qu'elle parait, chose inerte et sans vie ; tandis qu'à l'heure heureuse de l'effervescence et de la force propices, c'est la vitalité même d'un être qui jaillira d'elle, son énergie, son esprit, quelque chose de son âme, le reflet de la sensibilité, un résidu de sa substance en quelque sorte.

Il faut respecter le noir. Rien ne le prostitue. Il ne plait pas aux yeux et n'éveille aucune sensualité. Il est agent de l'esprit bien plus que la belle couleur de la palette ou du prisme. »

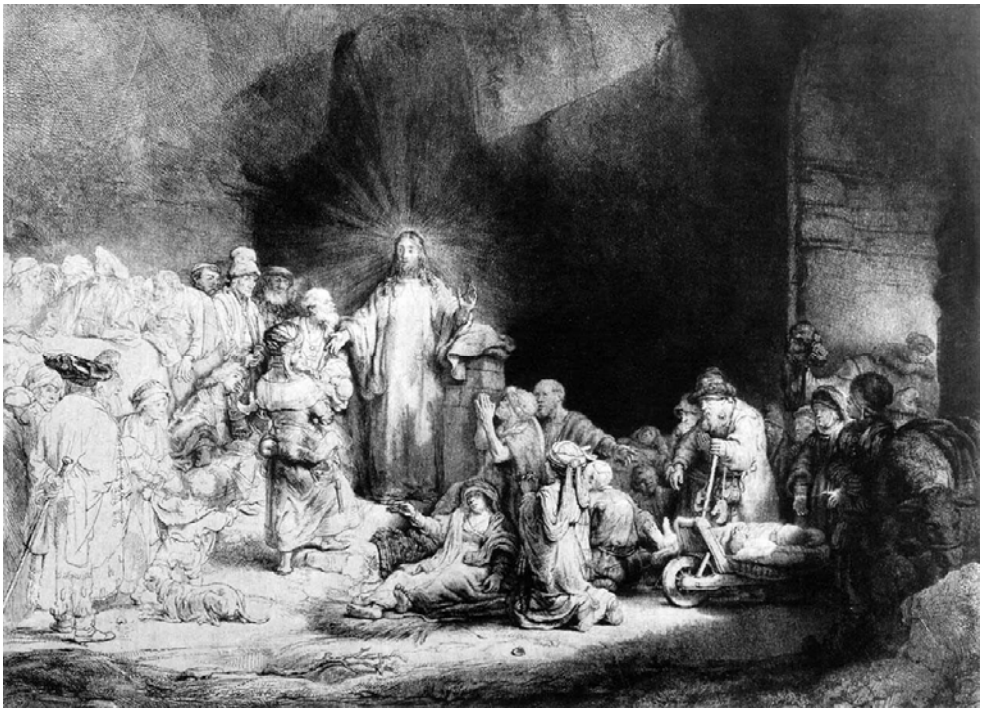
ODILON REDON (1840-1916)

Edición inglesa: Odilon REDON (1986). *To myself. Notes on life Art and Artists.* New York, George Braziller, Inc., p 103.

« Consequently, I looked at and scrutinized my blacks and it is above all in the lithographs that those blacks have their integral brilliance, unalloyed, for the charcoal drawings which I made before them and since, were always made on paper tinted with pink or yellow, sometimes blue, thus showing my tendency or premise for color in which I later found the utmost pleasure and which overwhelmed me with delight.

Black is the most essential color. It takes above all its exaltation and life –shall I confess it? - in the deepest and most discreet sources of health. The secret, vital ardor that gives birth to charcoals depends on good diet and rest, or better, let us say, on the plenitude of physical strength. That is to say, it will appear in its full and greatest beauty at the very heart of our career, whether short or long. It is exhausting later in old age when nourishment is less assimilated. At that point one can always spread black matter on a surface, but charcoal stays carbon, the lithographic crayon transmits nothing; in a word, the matter remains in our eye such as it appears, an inert and lifeless thing; whereas at the happy hour of effervescence and propitious strength, from the matter springs the vey vitality of a being, his energy, his spirit, something of his soul, mirror of his sensitivity, residue of his substance, in a way.

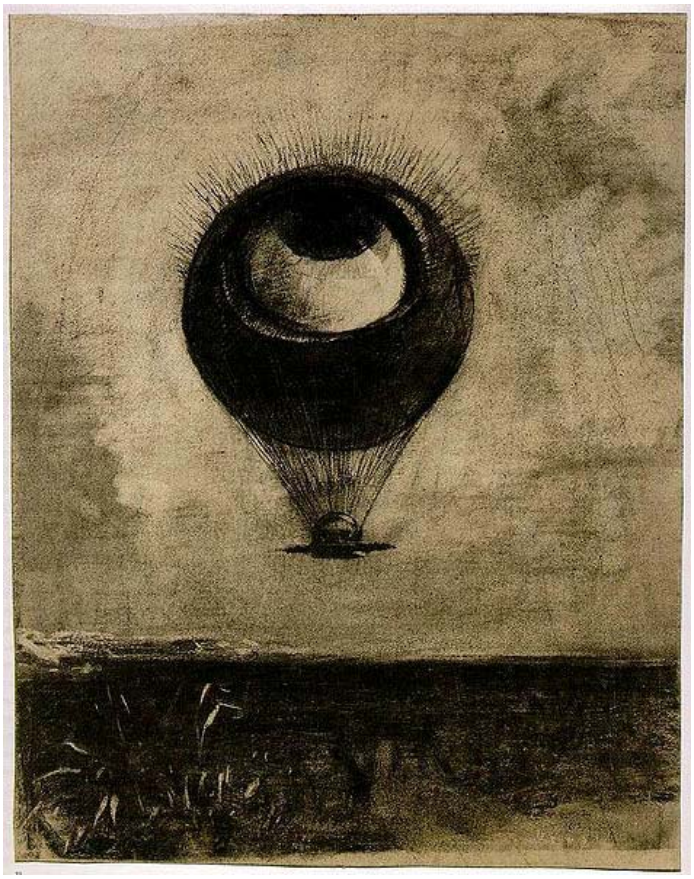
Black should be respected. Nothing prostitutes it. It does not please the eye and does not awaken sensuality. It is the agent of the spirit much more than the splendid color of the palette or of the prism.»



REMBRANDT (1606-1669). *Jesús curando los enfermos.* (1649). Aguafuerte y buril (28,2 x 39,3 cm)

BRESDIN (1825-1885). *La huida a Egipto* (1835).Litografía (22,5 x 17,8 cm)

Odilon REDON . *La flor cabeza humana* (1885). Litografía (27,5 x 20,5 cm)



Odilon REDON. *El ojo como globo*. *Homenaje a Goya* (1882).

Litografía (26,2 x 19,8 cm)

PAT STEIR (1938)

AAVV (1988). *Pat Steir Gravures-Prints 1976-1988* (cat expo). Genève, Cabinet des Estampes Musee d'Art et d'Histoire, p 9.

« What I like about making prints is that it is very layered, especially for me etching; part of it is the cooper itself, I love the cooper, I enjoy etching. When I finished school, I did not make any prints for some years but paintings and drawings. In 1973 Jack lemon, the owner of Landfall Press in Chicago, asked me to make some lithographs and I made four. I remembered from school how to make them but then I would start to make drypoints. I made the first two etchings with Jack Lemon and then I started to work with Crown Point; this is just an etching press. All of my etchings have always that last drypoint thing, but the first ones were all drypoints. I like the way that the ink hangs in the bear of the drypoint, how it cuts into the paper, how it sticks up on the paper. I like making the mark. Almost every way of making a mark because it's separate – I personally separate each way on a different plate- for me is a way of thinking. Etching for me is half way between sculpture and drawing rather than between painting and drawing. The hard ground is the grid the idea is formed on. I think of it almost as tridimensional. It starts flat maybe not like a sculpture but like a relief, and every color comes on it, close in a way from the wall, and a lot of them, especially the last etching, *The Waterfall*, well, *The Wave* too, in some of it, have deep watery space like swimming space (but etching is really itself because everything about it is different from anything else. If it is close to anything, it is close to a combination of drawing and sculpture). »

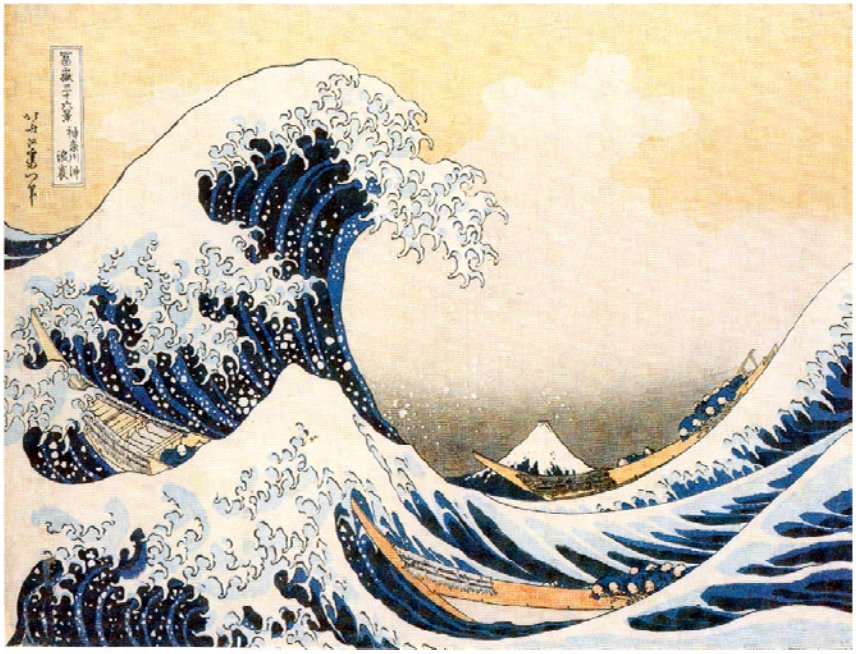
PAT STEIR (1938)

AAVV (1988). *Pat Steir Gravures-Prints 1976-1988* (cat expo). Genève, Cabinet des Estampes Musee d'Art et d'Histoire, p 14-15.

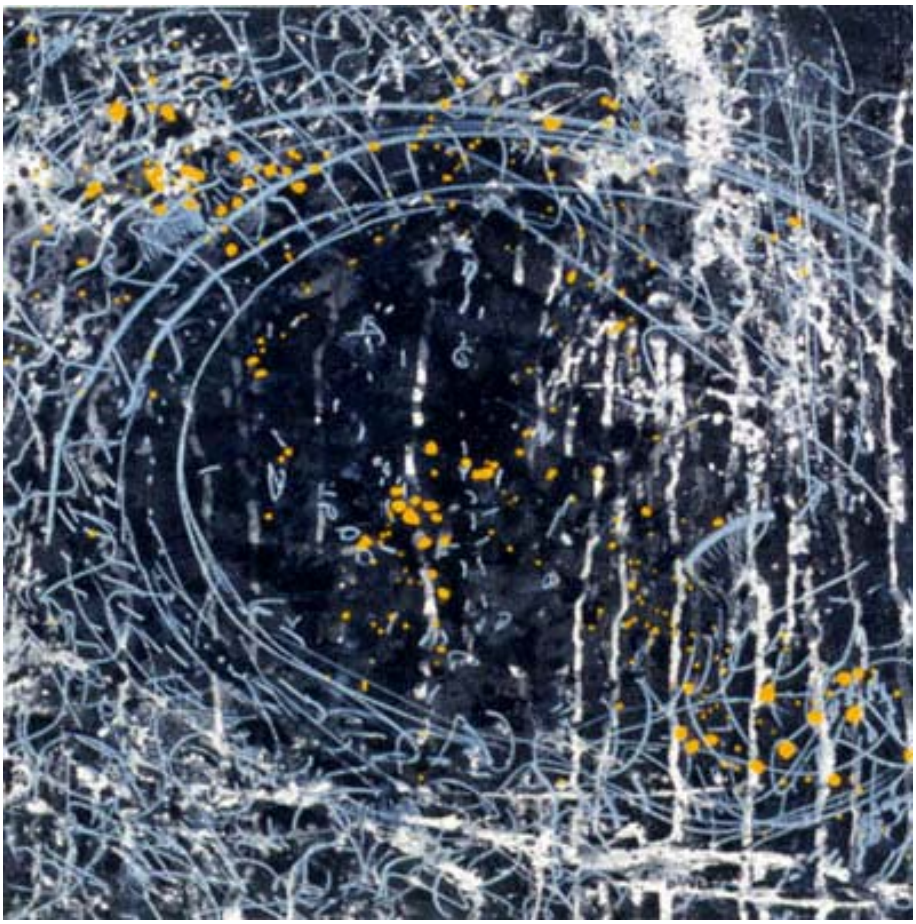
(Versión francesa)

« Ce qui me plaît dans l'estampe, c'est son côté très stratifié, particulièrement dans l'eau-forte où le cuivre joue un rôle. J'aime le cuivre et j'aime graver. Durant quelques années après mes études, je n'ai pas fait de gravures, mais seulement des peintures et des dessins. En 1973, Jack Lemon, propriétaire de Landfall Press à Chicago, m'a demandé des lithographies et j'en ai réalisé quatre. Je me rappelais ce que j'avais appris à l'école, mais je me suis mise à faire de la pointe après quoi, j'ai commencé à travailler chez Crown Point, où l'on ne s'occupait que de taille-douce. Dans toutes mes gravures, il y a toujours cette intervention finale de pointe-sèche, mais les premières étaient exclusivement faites selon cette technique. J'aime la manière dont l'encre se prend dans les barbes de la pointe sèche, comment elle blesse le papier, comme elle y adhère. J'aime tracer quelque chose. Pour moi, presque chaque trait, chaque signe, est une manière de penser, parce qu'ils se font l'un après l'autre –chaque technique vient sur une plaque séparée. Pour moi, la gravure se situe à mi-chemin entre la sculpture et le dessin, plutôt qu'entre la peinture et le dessin. La couverture de vernis est la grille sur laquelle se forme l'idée. Je la conçois presque comme tridimensionnelle. C'est tout d'abord plat, peut-être pas comme une sculpture, mais plutôt comme un relief, et chaque couleur vient s'y déposer en quelque sorte comme sur un mur. Beaucoup de gravures, en particulier la dernière intitulée *The Waterfall* - et sans doute *The Wave* en partie également-, possèdent cet espace profond comme de l'eau où l'on pourrait nager (mais la gravure est vraiment ce qu'elle est parce que tout ce qui la concerne ne ressemble à rien d'autre –sinon à une combinaison du dessin et de la sculpture. »

Pat STEIR (1938). *August Waterfall 2000.* Fotograbado y aguatinta (60 x 45 cm)



HOKUSAI (1760-1849). *La gran ola* (1830-31). Xilografía (25,5 x 38 cm)

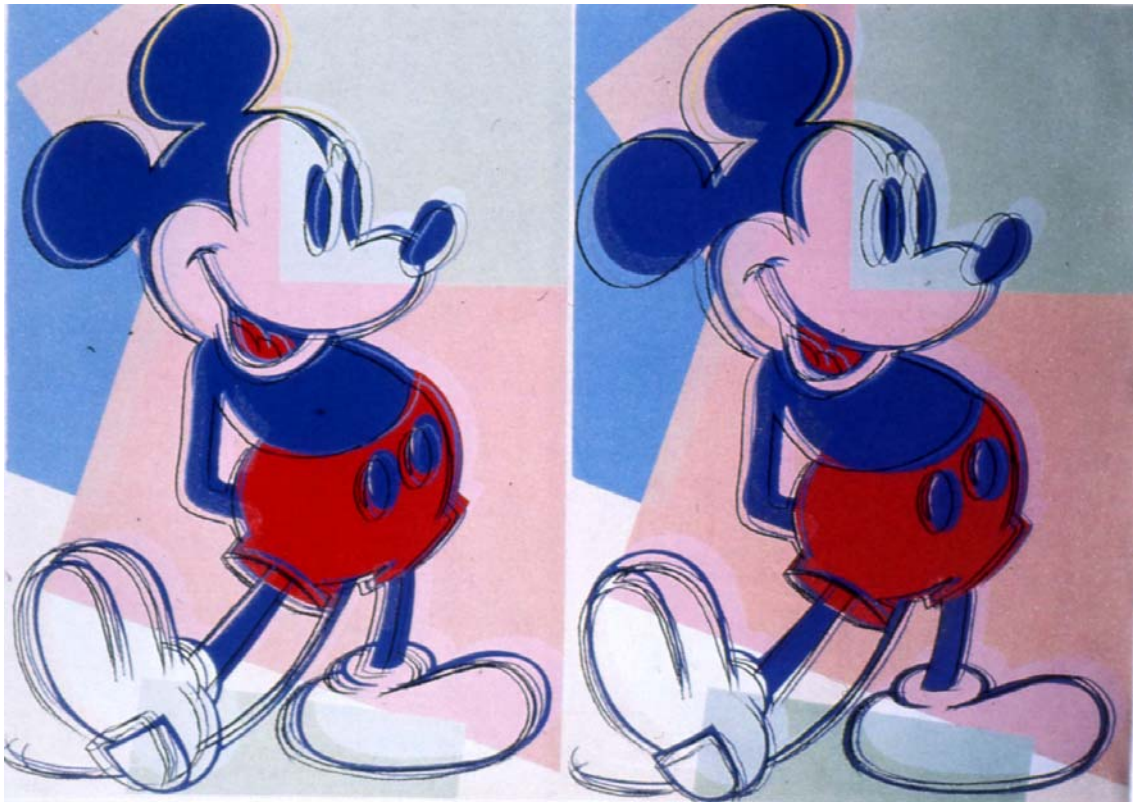


Pat STEIR. *July 14th, 8 pm, 2001*. Aguafuerte, aguatinta y trepa (40 x 40 cm)

GERARD TITUS-CARMEL (1942)

Gérard TITUS-CARMEL (1992). « Le passage de l'écran ». *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe.* Paris, L'Échoppe, p 45-46.

« Ni en creux ni en relief- ni même véritablement à plat, comme la lithographie-, la sérigraphie, fille cadette et sophistiquée du pochoir, par son seul mode d'encrage à travers les fines mailles d'un écran, certaines étant fermées et, par là même, créant du dessin, lance comme un pont entre l'impression traditionnelle, presque primitive, du "cache" et les techniques les plus avancées de la reprographie moderne. Ce pont, elle le jette d'un bout à l'autre de sa propre évolution qui procède, finalement, de la même simple attitude : celle d'obtenir le dessin en réserve, abandonnant la contre-dépouille à la nuit de l'obturation. Et ce qui précisément légitime la place qu'occupe la sérigraphie dans la grande famille de l'estampe –et qui l'en distingue, aussi: elle set considérée comme membre à part entière dans cet ordre d'activités dont tout l'orgueil (en tout cas, un de ses orgueils) est de perpétuer un "métier" quasi-artisanal (lent, parfois fastidieux, soucieux de sa touche particulière -" de son coup de patte "- , de la reconnaissance d'un *faire* maîtrisé et laissant libre cours à la sensibilité, soumis aux impondérables caprices de la pression, de l'encre ou du papier), un métier ayant recours à des instruments souvent rustiques, voire délicieusement vieillots (alors qu'elle-même offre un aspect immédiatement plus fiable, propre, mécanisé, mobilisant un matériel et des compétences semblant l'écarter sensiblement de toute idée d' "estampe originale")- c'est qu'elle s'inscrit, justement et naturellement, dans le droit fil de cette mise en œuvre de la mémoire plongeant au plus lointain de nous, á ce point profond de notre histoire où le simple acte de marquer le monde s'accomplit de la manière la plus radicale qui soit : maintenir à l'abri de l'encre la part d'ombre nécessaire pour donner son dessin –et son sens- à la lumière. »



Andy WARHOL (1928-1987). *Double Mickey Mouse* (1981). Serigrafía (77, 5 x 109,2 cm)

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1988). *Pat Steir Gravures-Prints 1976-1988* (cat expo). Genéve, Cabinet des Estampes Musée d'Art et d'Histoire.

BENJAMIN, Walter (1972). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I.* Madrid: Taurus.

CAGE, John (1999). *Escritos al oído.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.

CANETTI, Elías (2005). "La mano". *Masa y poder*. Barcelona, De Bolsillo.

CASTLEMAN, Riva (1987) *Jasper Johns obra gráfica 1960-1985*. Madrid, Ministerio de Cultura.

DIDEROT, Denis (1988). *Pensamientos sueltos sobre la pintura.* Madrid, Tecnos.

DUBUFFET, Jean (1975). *Escritos sobre arte.* Barcelona, Barral Editores.

FLOCON Albert (1981). "Traité du trait". *Traité du burin.* Paris, Editions Claucier-Guénaud.

FOCILLON Henri (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano.* Madrid, Xarait Ediciones.

GIACOMETTI, Alberto (2001). *Escritos.* Madrid, Editorial Síntesis.

HAYTER Stanley William (1981). *New ways of gravure*. New York, Watson-Guptill Publications.

HESS, Walter (1973). *Documentos para la comprensión del arte moderno.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

IVINS Jr., William M. (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona, Gustavo Gili, "Col. Comunicación visual".

KAHNWEILER, H. (1952). « Huit entretiens avec Picasso ». *Picasso. Le Point.* Paris, Soillac.

KANDINSKY, Wassily (1971). *Punto y línea sobre el plano.* Barcelona, Barral Editores.

KOKOSCHKA, Oskar (1988). *Mi vida.* Barcelona, Tusquets Editores.

MATISSE, Henri (1978). "Como ilustré mis libros". *Sobre arte*. Barcelona, Barral Eds.

MAYOR, A. Hyatt (1980). *Selected writings and a bibliography.* New York, The Metropolitan Museum of Art.

MELOT, Michel (2010). *Breve historia de la imagen.* Madrid, Siruela.

MOORE, Henry (1974). *Auden Poems/Moore Lithographs.* London, British Museum Publications.

MOORE, Henry (1984). *Mystère de la gravure.* Paris, Repères. Daniel Lelong Editeur.

REDON, Odilon (2000). À soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris, José Corti.

REDON, Odilon (1986). *To myself. Notes on life Art and Artists.* New York, George Braziller, Inc.

TITUS-CARMEL, Gérard (1992). « Le passage de l'écran ». *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe.* Paris, L'Échoppe.

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

La creación, recopilación, presentación y edición limitada –no venal- de este material de estudio, con finalidad exclusivamente docente, ha estado a cargo de la profesora Mª Rosa Vives, desarrollado dentro del proyecto de investigación REDICE-08 (cod. A0801-30) de la UB: *Reactivació crítica aplicada a la docència de l'art.*

¤¤¤

La creació, recopilació, presentació i edició limitada –no venal- d'aquest material d'estudi, amb finalitat exclusivament docent, a estat a cura de la Pfra. M ª Rosa Vives, i s'ha desenvolupat en el marc del projecte REDICE-08 (cod. A0801-30) de la UB: *Reactivació crítica aplicada a la docència de l'art.*

¤¤¤

Barcelona, 23 d'abril del 2011

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤

Edició: *Sibi et amicis*
Impressió: IMPRESSION'S BELLES ARTS
©Tots els autors
Dipòsit legal: B- 15436 -11

FACULTAT DE BELLES ARTS ¤¤¤ DEPARTAMENT DE PINTURA

¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤¤