

Arte y reproducción

Hacia una prehistoria de la imagen digital

Jordi Bielsa Mialet

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ARTE Y REPRODUCCIÓN *HACIA UNA PREHISTORIA DE LA IMAGEN DIGITAL*

DOCTORANDO: JORDI BIELSA MIALET

DIRECTORES: DRA. ALICIA VELA CISNEROS Y DR. JOSEP MONTOYA HORTELANO

PROGRAMA DE DOCTORADO: L'ART EN L'ERA DIGITAL. CREACIÓ INTERMÈDIA. BIENIO 2005-2007

DEPARTAMENT DE PINTURA DE LA FACULTAT DE BELLES ARTS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

BARCELONA, NOVIEMBRE, 2010

ARTE Y REPRODUCCIÓN
HACIA UNA PREHISTORIA
DE LA IMAGEN DIGITAL

*Todo depende del modelo equi-
vocado. Las aberraciones de los
hombres se deben a que, en un
momento determinado, echan
mano al azar de sus modelos, y
nunca más se liberan de ellos.*

CANETTI

*Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sa gradir,
Piova e il vento soportar,
Mangiar male e mal dormir.
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir
E non voglio più servir.
No, no, no, no, no, no, no,
E non voglio più servir...*

MOZART – DA PONTE

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Alicia Vela y Pep Montoya su inestimable supervisión como directores de tesis y a Antonio Aguilera, Esperança Bielsa y Malusa Vieta su colaboración, sus correcciones y su apoyo incondicional. A Jordi Navarro le debo el diseño gráfico y su ayuda en la maquetación de la tesis. Visité la exposición retrospectiva de Hogarth con David Dabydeen, fue un privilegio para mí muy enriquecedor. La cartera Purificación Esteban y sus compañeros de Correos me trajeron muchos de los impresos que aquí se reproducen. Este proyecto se inscribe en la labor que realiza el grupo de investigación I+D Prospecciones Binarias de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona: “Impresión Expandida: Arte e impresión, la repercusión de los medios digitales en el contexto del Arte Impreso” (HUM 2007-64757/ARTE). Esta tesis ha sido posible con el apoyo del Comissionat per a Universitats i Recerca (CUR) y del Departament d’Innovació, Universitats i Empresa (DIUE) de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu. Así mismo me gustaría expresar mi agradecimiento al Cercle Artístic Sant Lluc y a la colaboración de sus socios y modelos, permitiéndome el uso de fotografía y video en las sesiones de dibujo.

ÍNDICE

Introducción.	11
1 Hacia una prehistoria del impreso.	19
1.1 Eckermann y yo.	21
1.2 La estampa popular.	22
1.3 La no integración del arte en su proceso técnico.	24
1.4 <i>Exhibition Illustrating the Technical Methods of the Reproductive Arts.</i>	25
1.5 Benjamin y las exposiciones universales.	26
1.6 <i>How Look.</i>	28
1.7 <i>Le Noble Graveur.</i>	30
2 Cabezas de Laoconte.	37
2.1 William Ivins.	39
2.2 <i>Like a dog returns to its vomit.</i>	51
2.3 El arte como noticia.	56
3 El fotograbado desde Daumier.	65
4 La musa cómica.	85
4.1 Timoty Cole.	87
4.2 Una herida sin cuerpo.	91
4.3 <i>Boys Peeping at Nature.</i>	94
4.4 <i>Analysis of Beauty.</i>	98
4.5 Londres, Noviembre / Diciembre del 2001.	101
4.6 Fotograbado de un grabado.	104
5 Hogarth Returns.	113
5.1 El retrato oval.	115
5.2 La matriz reproducida.	122
5.3 Las falsificaciones auténticas.	124
5.4 Grabados que reproducen el grabado de Thomas Cook.	126
5.5 Grabados que reproducen el grabado de Benjamin Smith.	129
5.6 Fotografías del grabado de Benjamin Smith.	136
5.7 Solamente una de las siguientes imágenes reproduce la estampa grabada por Hogarth.	145
5.8 Orejas.	165
5.9 Hogarth original.	173
5.10 <i>Caricature on Hogarth.</i>	175
5.11 Full leather.	181
6 Anotaciones para un manual.	199
7 Cine impreso, ficción que penetra la experiencia.	233
Prensa del s. XIX	245
Películas.	247
Bibliografía.	249

INTRODUCCIÓN

Desarrollo una investigación artística en un doble ámbito: presento los elementos para una exposición y trabajo de modo discursivo. Asumo una doble problemática: por un lado eludo cualquier tipo de trabajo refractario a verbalizarse. Por el otro evito realizar una investigación que no cumpla una finalidad artística. El objeto de estudio no son los procedimientos, historias, filosofías o movimientos del arte. La tesis es la puesta en escena de un conjunto de tensiones que determinan mis intereses y problemáticas en la producción del arte. No agoto los materiales y temáticas que manejo, pero me llevan a replantear y posibilitar mi práctica artística. El formato de la tesis es ambivalente: un *entre*, entre algo que es arte y algo que es discursivo. Me gusta pensarla como si se tratara de un manual o de un catálogo imposible, pero, en todo caso, también me distancio de ello. No soy ni escritor ni fotógrafo, no obstante, el texto y la fotografía me han permitido abordar esta investigación.

Este proyecto se inscribe en el contexto de un arte que Nicolas Bourriaud (2007) ha definido con el término de *postproducción*. Por *postproducción* se da nombre a aquellas prácticas artísticas generadas a partir de la aparición de la red y que reinterpretan o se sirven de otras prácticas artísticas, productos culturales y estructuras formales elaboradas con anterioridad. Yo me apropio de reproducciones de obras de arte. Para mí es fundamental distinguir entre el arte y su reproducción, ya que los elementos que manejo pertenecen específicamente a la cultura de masas, copian al arte pero no lo son. Utilizo la reproducción de la obra de arte para mi trabajo artístico. Por reproducción entiendo tanto la copia de objetos como de procesos.

El arte mismo reproduce o reinterpreta otras obras de arte y, sin embargo, el carácter de la reproducción sigue apareciendo como algo ambiguo: un mismo medio sirve para generar tanto obras artísticas como para reproducir obras de arte. No es lo mismo un arte que se sirve de *remixes* y que replica otras obras de arte que su reproducción anónima y aparentemente inexpresiva, en ella no hay una pretensión artística, aunque se sirva de los mismos elementos formales. Es mediante la reproducción que se accede al conocimiento y difusión masiva del arte pero se trata también de algo marginal. En la reproducción confluyen una serie de elementos expresivos que no son tenidos en cuenta y que son cruciales. Por un lado, la reproducción anónima de la obra artística aparece como algo transparente que determina nuestro modo de entender el arte. Por otro lado, los medios de reproducción condicionan nuestro modo de observar e interactuar con el mundo. Internet y los medios de producción digitales implican una transformación radical en el arte y en la vida cotidiana. Con internet se expande la reproducción de la obra de arte. Por ejemplo, en Youtube y en Ebay se reproduce y se comercializa con arte fuera de un ámbito especializado que cada vez está adquiriendo más protagonismo.

Miro la reproducción y lo cotidiano en lo artístico y su periferia. Mi área de trabajo es un tipo de imagen a caballo entre lo digital, los procedimientos autográficos y la reproducción fotomecánica. La imagen impresa es el ámbito de especialización donde materializo estas prácticas puente entre los procesos autográficos, los fotográficos y los medios digitales. Escojo la reproducción de la obra de arte como práctica intermedia entre el arte y la cotidianeidad. El objetivo de la tesis es generar un producto artístico que interrogue su propia naturaleza —tanto la de su entorno como la de su contexto mediático— y que no se mantenga al margen de la explosión de los medios digitales y de las transformaciones que estos conllevan. La observación de procesos y materiales artísticos se transforma en objeto de investigación, partiendo de la idea de que en ello confluye algo relevante de dicha cotidianeidad. El espectáculo y los medios de reproducción colonizan la vida cotidiana. Busco mediante la práctica artística provocar una reacción inversa: observo y genero arte, sabiendo que cualquier elemento externo e involuntario irrumpirá inesperadamente en ello de modo significativo. La observación atenta y el proceso creativo sirven de estímulo para hacer perceptible algo que no se muestra de modo directo y que puede ser relevante.

La tesis se ha construido en torno a la siguiente frase: “Si la inefabilidad del arte fue parte central de la estética idealista con ayuda del grabado, la actual irracionalidad del arte es fruto de una reproducibilidad sin límite” (Aguilera, 2004). Este fragmento me permitió detectar una contradicción que se producía entre mis conocimientos sobre reproducción y mi práctica artística. He recibido una formación académica como artista y he aprendido el oficio de reproductor de obra gráfica original. Me he especializado en el uso de unas herramientas que no siempre utilizo de forma directa. Conozco mucho mejor la serigrafía y el grabado que la fotografía y el vídeo. Sin embargo, la cámara digital se ha convertido en mi herramienta indispensable de trabajo. No he querido ser fotógrafo ni cineasta. La cámara la utilizo con muchas limitaciones, pero ¿no será el artista irracional aquel que no sepa interpretar ni sus propias imágenes? Esto es algo que no solo nos afecta a los artistas: vivimos rodeados de nuevos medios y de nuevas formas de alfabetismo. Si mi irracionalidad artística es fruto de no haber considerado debidamente el potencial artístico de lo que aprendí del grabado, tal vez en el viejo impreso se encuentren algunas claves para pensar el arte y la revolución digital de forma crítica.

He retomado los textos de William Ivins –lectura obligada en mi licenciatura– centrándome en sus imágenes y en la afirmación paradójica, viniendo de alguien que estudia la reproducción en el arte, que el artista no necesita conocer los medios de reproducción que utiliza (Ivins, 1943). Esta afirmación se justificaba en el contexto de un coleccionismo fetichista de estampas virtuosas y de un interés por el impreso limitado a sus cocinas técnicas. Sin embargo, también llevaba implícita una concepción del artista como genio que considero que se ha extendido en la práctica de un arte que da primacía a la idea por encima de sus materiales. Pienso que el artista debe asumir sus propias carencias en vez de adoptarlas como algo dado y consecuentemente he decidido situar la reproducción en el centro tanto de mi práctica artística, como de todos los análisis del arte y de la cultura de masas que realizo. He procurado legitimar una práctica del arte de modo negativo, intentando mostrar sus fallos y enfrentándome a sus problemáticas en la producción. Con ello asumo el colocar el fetichismo de la reproducción en el lugar de la mercancía artística y defendiendo una práctica que trata de hacer evidente sus problemáticas antes de resolverlas. Pienso que el arte, para ser crítico, debe volverse primero en su contra, intentando ser autocrítico en relación a su entorno.

Hay una imagen impresa que es arte y otra que es el impreso de usar y tirar. Vanguardias como el Surrealismo, el Pop Art y el arte conceptual, se han apropiado de estrategias y del imaginario de la producción de masas. Pero si el arte especializado en impresos ha sabido incorporar elementos de la cultura de masas, ha sido de modo indirecto y gracias a las vanguardias o a los movimientos que los han dignificado como arte. El arte impreso no ha incorporado en su tradición la revolución de la prensa del s. XIX. Si bien el renacer del grabado en el s. XIX supuso el reconocimiento del medio de reproducción como herramienta creativa; también supuso una oposición tanto al imaginario de la prensa barata como al carácter impersonal de la fotografía. El medio de reproducción se volvió lenguaje artístico, se liberó de sus exigencias de reproducción y pasó a ser considerado como herramienta expresiva en sí misma. Sin embargo, dicha expresividad reflejaba básicamente el gesto poderoso y genial del artista. Es importante ver en el carácter aparentemente impersonal y mecánico de la imagen masiva otro tipo de huella, de representación y de expresividad.

Parte del esfuerzo de esta tesis lo he dedicado a acotar un pasado del impreso que ponga en su centro la modernidad y la industrialización del s. XIX en vez de asumir como tradición el grabado anterior al s. XVIII. Ya a finales del s. XVIII se inventó el estereotipo, procedimiento para reproducir la matriz u original del grabado, que se utilizaba para generar moldes de paginación de libros y periódicos. La era de una reproducibilidad sin pérdida y sin límite no es una novedad de la cultura digital. Tanto la reproducción de la matriz del grabado como toda la expansión de la imagen reproducida mediante xilografías baratas, precedieron incluso al invento de la fotografía. Asimismo, el taco de madera sobrevive 50 años al invento de la fotografía. La impresión masiva con medios fotomecánicos no se extiende hasta finales del s. XIX. Me interesan, con especial énfasis, las imágenes producidas durante este periodo de

transición entre la aparición de la fotografía y su aplicación en la imagen impresa. Como artista me he formado en un periodo también de transición, con una cámara analógica, un escáner y utilizando Photoshop antes que internet. Photoshop se inventó un decenio antes de que la fotografía con cámaras digitales se expandiera y como herramienta fotográfica se está convirtiendo prácticamente en un Plug-in de Camera Raw. El medio determina, se puede decir que la imagen digital es manipulable y falsa, pero también preserva mucha más información en sus metadatos. En todo caso para mí es más importante cuestionar sus usos sociales y sus aplicaciones específicas, pues es donde detecto su potencial artístico. El impreso masivo del s. XIX no fue una expresión del arte y la revolución de la prensa es algo que, a mi entender, no se ha integrado debidamente en el arte. Detectar una prehistoria de la revolución digital en el impreso masivo debe servir para reformular tanto nuestro pasado como nuestra cultura digital. Con la cultura digital se produce una expansión de tareas que antes realizaba el fotógrafo y el impresor de forma más ardua e invisible. Revisar el impreso masivo desde el ámbito del arte es importante para establecer algunos antecedentes de la cultura digital y aprender, así, a integrar también sus transformaciones. Reformular una noción de la imagen impresa que ponga en su centro la matriz múltiple sirve también para conectar modos de operar con imágenes y herramientas aparentemente insolubles. Por un lado, no quiero eludir en mi práctica la importancia de los nuevos medios de masas. Por otro lado quiero explotar los potenciales del medio de reproducción como lenguaje artístico específico. Defiendo una práctica artística que incorpore herramientas de la producción de masas y elementos expresivos de la reproducción mecánica.

La investigación que presento se divide en siete capítulos. En los dos primeros capítulos defino el contexto de mi práctica artística en relación a la reproducción y al arte y cuestiono la noción de tradición del impreso en relación al arte y a lo digital. Si bien reviso algunas referencias que considero importantes, como los textos de William Ivins y Walter Benjamin, lo hago sobre todo reflexionando a partir de la observación de grabados, reproducciones de grabados, manuales, imágenes de catálogo, e imágenes de internet. Reflexionar a partir de reproducciones me permite detectar conexiones entre lo más nuevo y lo más academicista. Exonerar a la reproducción del arte al que señala me permite, asimismo, valorar otras manifestaciones que son heterogéneas y que también lo constituyen. El arte que analizo no me parece especialmente bueno o malo, pero cuestiono su valor crítico desde la reproducción, tanto en el objeto arte como en su difusión. En el primer capítulo, “Hacia una prehistoria del impreso”, esbozo un panorama general de las temáticas que trato y defino brevemente algunos de sus elementos clave, como son la noción de estampa popular y el impreso masivo, el grabado de reproducción, la obra gráfica original y el proceso técnico. En el segundo capítulo, “Cabezas de Laoconte”, me centro específicamente en el análisis de las reproducciones de la reproducción. Lo hago tanto en el ámbito de la reproducción del arte, con las fotografías de Ivins de diversos grabados del Laoconte, como en el análisis de un arte que reproduce otras obras o estrategias artísticas, con especial referencia a la generación de los Young British Artists.

El tercer y cuarto capítulos, “El fotograbado desde Daumier” y “La musa cómica”, los dedico al impreso masivo del s. XIX. La aparición de la prensa y las transformaciones en los medios de reproducción son fruto de la revolución industrial. Detecto en Inglaterra y Francia los dos núcleos de la modernidad en el impreso. Aunque no por ello se debe dejar de tener en cuenta que en países como Alemania y en los Estados Unidos de América dicha expansión también es relevante y que básicamente una de las características de la revolución en la prensa es que esta se expande globalmente. Los impresos y las imágenes viajan de un país a otro pero se preservan de modos distintos. En Inglaterra y Francia se han conservado sus impresos masivos porque eran objeto de coleccionismo. Este coleccionismo es heredero de una tradición del grabado que, por ejemplo en España no existió apenas¹. Esta tradición se reformula y es perceptible sobre todo en los impresos de transición a la reproducción fotomecánica. Me he limitado a revisar las transformaciones en el impreso partiendo de dos modelos muy específicos. Uno de ellos es Honoré Daumier y el otro son las copias de los grabados de William Hogarth. Hogarth era hijo de un profesor de latín y escritor de libros de texto y se crió en una cárcel en la que

su padre cumplía condena por las deudas que no había pagado. El padre de Daumier era un vidriero poeta, un artesano con aspiraciones literarias y sin recursos económicos estables. En las imágenes de Daumier y Hogarth los vínculos con la literatura y la dramaturgia son evidentes y coinciden, además, algunas afinidades: la introducción de elementos escenográficos, la secuencialidad o agrupación de imágenes por temas o motivos, la introducción de temáticas populares ajenas al arte elevado y la interacción entre texto e imagen representan innovaciones que anteceden o van a la par con la aparición de la prensa y de la novela ilustrada. El capítulo tercero hace referencia al fotograbado desde Daumier. Daumier nunca hizo un fotograbado, pero en sus imágenes posteriores a la invención de la fotografía se pueden detectar transformaciones que precedieron a la impresión fotomecánica. Las reproducciones de Hogarth del capítulo cuarto, todas del s. XIX, ejemplifican tanto la mecanización de la imagen como su reproducción fotomecánica, en la que su intervención manual, aunque no se perciba del mismo modo, sigue siendo importante. Francia e Inglaterra representan dos modelos distintos, no es tanto el medio lo que define una práctica si no su entorno y sus usos. El impreso masivo hereda distintas concepciones de tradición. Si Inglaterra era conocida por sus *mezzotintos* y sus grabados de reproducción en los que de manera virtuosa se preservaba la jerarquía de un original, es en Francia donde se explotó el potencial de una litografía que eclipsaría al grabado académico. Si bien el flujo de información y las influencias entre los dos países es importante, también se detectan diferencias importantes. En el *Punch, or The London Charivari*, prensa satírica de carácter populista y conservador, la impronta del grabador se vuelve transparente, en cambio es en el *Charivari* francés, mucho más progresista, donde se publicaron las mejores litografías de Daumier.

El quinto capítulo, “Hogarth Returns”, es una construcción visual de citas e imágenes obtenidas mayoritariamente de internet que reproducen uno de los retratos de William Hogarth. Hogarth, en su autorretrato de 1745, se representó a sí mismo como pintura. Aparece en la imagen del cuadro dentro del cuadro. El artista se retrató a sí mismo como reproducción y realizó además dos versiones de la misma imagen, una de ellas en pintura y la otra en grabado. También fue impulsor de la primera ley en defensa del *copyright* de imágenes en Inglaterra. Esta ley preservaba los derechos de autoría de las imágenes impresas. Con ello, una estampa dejaba de ser considerada solamente como reproducción (de una pintura, por ejemplo) y adquiría el carácter de original: podía ser falsificada por otra estampa. Ninguno de los autorretratos ha sido realizado en vida de Hogarth, son grabados del s. XIX y fotografías que he encontrado en internet. Estas imágenes son mayoritariamente anuncios y apuntan a un original, esto es, a un impreso que queda fuera de la red y que se puede comprar o pujar por él, mientras el anuncio permanezca activo y visible. Pujó por el objeto y lo compro: las estampas antiguas verifican la autenticidad de las fotografías que encuentro en internet. Mediante los grabados me acerco a un modo particular de producir y de mirar imágenes que se ha extendido en la red a nivel de usuario. Son mayoritariamente fotografías de carácter *amateur*. Su flujo es continuo, aparecen y desaparecen con el anuncio, en lo más breve y sin dejar rastro alguno. Las reproducciones del autorretrato de Hogarth me sirven también de materia prima para un proyecto de exposición. El formato, por lo tanto, es múltiple: el material que se utiliza para la exposición son las reproducciones grabadas en el s. XIX y aquí se presentan sus fotografías originales de internet, a modo de catálogo extraño.

El sexto capítulo, “Anotaciones para un manual”, se construye a partir de un conjunto de tentativas artísticas hechas con el propósito de ilustrar un manual técnico. Con ello reflexiono sobre el fotograbado y la serigrafía como técnicas artísticas y cuestiono el valor de la obra gráfica original. Recientemente se han introducido los fotopolímeros y las técnicas acrílicas en la enseñanza del grabado. El

1. Si se analizaran sus precios y volumen de ventas en internet o en las librerías de anticuario se vería que en comparación el impreso masivo del s. XIX en España prácticamente se ha extinguido y se vende a unos precios mucho más elevados. En las galerías de Inglaterra y Francia las estampas antiguas se encuentran apiladas o en carpetas, en España se enmarcan.

fotograbado surge como una nueva técnica, coincidiendo con la expansión de la impresión digital y con la transformación, y en algunos casos desaparición, de los procedimientos que hacían uso de los fotopolímeros, en especial de la serigrafía. No sólo la impresión digital ocupa el lugar de la impresión fotomecánica, sino también genera sus originales y se aplica a sus procesos. En consecuencia, procedimientos como la serigrafía y el fotograbado no se pueden definir solamente por oposición a lo digital. Los procesos fotomecánicos se convierten también en una expresión de lo digital. Los manuales recientes del fotograbado reducen la técnica al fotopolímero y al propósito de satisfacer, con materiales renovados, viejos fines. Sin embargo el fotograbado podría entenderse como técnica puente entre la reproducción tradicional y la imagen impresa digital. El fotopolímero es mucho más versátil en la serigrafía que se extingue que en el renacer del fotograbado. En la era de las impresoras domésticas la obra gráfica original se justifica tanto en procedimientos considerados como tradicionales como en una estampa digital, sin embargo reconsiderar estos procedimientos desde sus manuales permite detectar la ambigüedad misma de la originalidad que la nutre.

El último capítulo, “Cine impreso, ficción que penetra la experiencia”, conjuga, o conjura, en una especie de exorcismo, elementos que a primera vista aparecen como dispares. Son algunas prácticas marginales del arte como la del dibujo con modelo visto en reproducciones filmadas y luego impresas. También son películas narradas, cuadros, sueños, diarios y elementos insolubles. Son materiales de un proyecto artístico inacabado a modo de conclusión fragmentaria ¿Sirven los procesos para alienarnos o, por el contrario, nos ofrecen herramientas para interactuar con el mundo de un modo constructivo? Se trata de rescatar una serie de manifestaciones involuntarias, sedimentadas en el quehacer cotidiano. Estas catalizan en el contexto del arte de modo particular: interactúan en sus procesos pero tienden a pasar desapercibidas en sus resultados. Interrogo la naturaleza de dicho proceso artístico, ya que su carácter parece que se apacigüe en la obra acabada. Miro detenidamente a los espectadores y a los productores culturales, reproduciendo, tal vez, algo parecido a un *Making off*, otro tipo más de espectáculo. Miro al modelo humano: desnudo, como una escultura viviente aislada de interferencias. Interpreto la práctica de los que dibujan como *arte relacional*, o tal vez como relación amorosa diferida a un lápiz y un papel. Pienso también en lo marginal, proyectando en ello un arte desartizado y el potencial de una actividad artística desprovista de sus exigencias de producción. Sin tantas inauguraciones, ni eventos no artísticos del arte, ni su pomposidad. Veo en estas prácticas marginales el potencial de respuesta a un fracaso: el de la mercantilización del arte nuevo y la reauratización de unas prácticas aparentemente transgresoras. Pero significan también una herencia: una infancia rodeada de pinturas, una imposición expresada en cuadros, una forma de dominio representada en la figura idealizada de un rostro. A todo ello, opongo una visión de la pintura como algo cada día distinto, con lo que también he decidido convivir por voluntad propia. Son los fantasmas y un aliento: tratarlo todo como esa mesa de planchar con la *Gioconda* de Duchamp, se modifica con nuestras vivencias y con el uso que le demos.

Asumo, a nivel personal, el carácter impuro del arte, y éste se intoxica de mis pasiones más bajas, deseos, frustraciones, pensamientos compulsivos, fantasmas y problemas del día a día. El objetivo de la investigación ha sido mirar a lo cotidiano desde el arte y aproximarme, mediante la exploración de sus materiales, a estas pasiones y preocupaciones automatizadas que condicionan y moldean el día a día. Ligándolo con la reproducción técnica, estas pasiones bajas, siendo las más personales también son las más anónimas. Mi principal exigencia ha sido la de generar algún tipo de experiencia de la formación que he recibido como artista y como reproductor, reformulando una práctica artística que procure ser sensible a su entorno. Al comienzo de la introducción advertía de la dificultad que para mí representa hacer una tesis de Bellas Artes. El discurso se inserta en el mismo arte, en algo que no es discursivo, y a la inversa. En todo caso también asumo el carácter impuro de esta investigación académica. Hay un interés formal y material por la interacción entre imagen y texto. No he querido ilustrar el texto con imágenes, más bien el texto se intoxica de las imágenes que ocurren de modo paralelo al discurso. A lo largo de la tesis definiendo un tipo de arte que permita la expresión del sujeto,

un tipo de expresión que aflore desde lo impersonal, desde el error y la carencia de intencionalidad. El carácter subjetivo de esta tesis es evidente, pero en todo caso considero que se trata de una subjetividad dictada por los materiales que he ido desplegando. Al redactar me repetía constantemente que tenía que estar a la altura de estos materiales y entregarme a ellos. La producción y visualización del arte, así como la de la reproducción, son el principal sustento de la tesis. No obstante, escribo sobre documentos cuya procedencia remite mayoritariamente a internet y a la prensa del s. XIX, no son directamente accesibles en la investigación.

A modo de nota aclaratoria me gustaría añadir que no me ha parecido apropiado indexar las imágenes que aparecen para así mantener cierta ambivalencia sobre su autoría y formato. No solo asumo la autoría de las imágenes reproducidas —licencia artística que, en el contexto de mi investigación, me parece muy justificable— sino que, básicamente, estas cumplen funciones distintas según su disposición. Ha sido importante que la imagen interactuara con el texto además de ilustrarlo. No habría sido posible utilizar un único método de referencia sin perjudicar al conjunto. Los grabados de Daumier, por ejemplo, son mis fotografías, son una imagen digital que proviene de internet y son los grabados que he coleccionado para la presente investigación. Hay grabados en los que no se reconoce la autoría del grabador, solamente la del artista, pero me interesan como grabado o como reproducción digital. Incluir sistemáticamente los metadatos de cada una de mis fotografías habría sido igual de absurdo que describir sistemáticamente la autoría y las especificaciones técnicas de las imágenes representadas. De todas maneras he optado por anotar su procedencia siempre que me ha sido posible. Las referencias se insertan en las notas a pie de página o al pie de sus imágenes, pero muchos de sus enlaces remiten a anuncios de internet que ya han desaparecido. También hay imágenes no reproducidas que se citan como imagen. También describo exposiciones que he visitado, pero su referencia en internet o su catálogo no reproducen mi mirada, son útiles sólo para contrarrestar en cierta medida lo que escribo. También utilizo reproducciones de internet de obra gráfica que he realizado yo mismo para otros artistas y reproducciones de mi propio arte que he desechado para reproducirlo. Algunos de los grabados reproducidos provienen de libros que desconozco, son hojas sueltas, arrancadas de libros o revistas de los que no he logrado averiguar siempre su procedencia. En la bibliografía se anotan solamente los libros a los que he tenido acceso como libro y no solo como fragmento. Asimismo, me ha parecido conveniente anotar de modo genérico las principales revistas y periódicos que he consultado, sean como fragmento suelto o como ejemplar completo. También me he permitido anotar las películas que cito de modo ocasional, aunque solo se haga a modo de curiosidad, pues en la tesis no hay análisis filmico alguno.

1. HACIA UNA PREHISTORIA DEL IMPRESO

1.1 ECKERMAN Y YO

A continuación, abrimos el portafolios y pasamos a contemplar los grabados y dibujos. En este terreno, Goethe procede conmigo con mucho cuidado, y me doy cuenta de que su intención es llevarme a un nivel superior de conocimiento en la contemplación de obras de arte. Únicamente me enseña lo que es perfecto dentro de su estilo, esclareciéndome la intención y el mérito del artista a fin de que más adelante sea capaz de recrear por mi cuenta los razonamientos de los mejores artistas y de sentir igual que ellos.

—Así es como se forma lo que llamamos “gusto”— me ha dicho hoy. Y es que el gusto no lo podemos formar partiendo de las obras mediocres, sino sólo a partir de las más perfectas. Por eso sólo le muestro lo mejor; y si usted se afianza en ello, dispondrá de una escala para evaluar todo lo demás, que sabrá apreciar sin llegar a sobrevalorarlo. Y si le muestro lo mejor de cada género es para que vea que no hay ningún género despreciable, sino que todos son valiosos siempre que un gran talento haya alcanzado la cima en ellos. Este cuadro de un artista francés, por ejemplo, es galante como ningún otro y, por tanto, una pieza modélica dentro de su género (Eckermann, 2005: 109).

Las obras más perfectas que le enseña Goethe al joven Eckermann son esas estampas de reproducción que hoy en día han caído en el olvido. No me interesa identificar si hubo o no un arte superior que se manifestara en la obra gráfica, me parece irrelevante o, al menos, fuera de lugar. En todo caso los grabados a los que se refiere Eckermann nunca fueron un arte superior, como tampoco lo ha sido la fotografía anónima de un cuadro. Nuestra percepción del arte se basa mayoritariamente en sus reproducciones y esto pasa a menudo desapercibido, también entre artistas.

Abro el portafolios y enciendo el ordenador. Parte del esfuerzo de esta investigación lo dedico a la contemplación de grabados, fotografías, impresos baratos e imágenes reproducidas en la red. Miro imágenes que me sirvan para acotar los intereses y el contexto de mi práctica artística. En el acto de ver me apropio de ellas, se reproducen. La tesis no puede dejar de ser un inmenso *readymade* de imágenes que ya existían antes que yo, que me sobrevivirán o no y que existen inevitablemente fuera de mí.

También, y de un modo demasiado inquietante, practico la reproducción mecánica de los objetos e imágenes manufacturados por mí mismo. El artista se vuelve, demasiado a menudo, reproductor de su arte, ya no crea, sin embargo sigue generando imágenes. No quiero dejar de tener en cuenta el potencial expresivo de una práctica artística tan habitual.

Somos a menudo los mismos artistas los que reproducimos nuestras prácticas artísticas, por ejemplo, para fundamentar una tesis o para difundirlas en internet. Quizás, lo que no sea reproducible deje de ser arte. No defenderé mi actividad de reproductor, pero sí su potencial artístico, el hecho de tener en cuenta algo que me resulta siniestro: mi trabajo se transforma también en *readymade*. Ocurre, entonces, ese otro acto anhelado que es el de la *des-apropiación*. Rechazo a esas criaturas de mis entrañas para que se consuman a su suerte. No son algo mío, por eso me interesan y me las *re-apropio* luego mediante la copia. No puedo ignorar algo tan prosaico, ni dejar de lado tanta expresividad desaprovechada.

Trabajo a partir de pequeñas tentativas y observaciones. El ámbito de estudio lo delimitan los materiales que observo y manipulo. Son pequeños fragmentos o historias de los impresos masivos del s. XIX, junto a sus reproducciones en internet. ¿Se hace el arte para los artistas? tal vez no sea esta su función. Aquí el arte queda desprovisto de influencia artística. Aunque seamos los artistas sus principales consumidores, hemos dejado hace tiempo de copiar al maestro y nos fijamos en sus reproducciones insignificantes. Estas reproducciones son y han sido de uso cotidiano y constituyen el material para los proyectos artísticos que aquí presento. La innovación consiste, una vez más, en no inventar nada.

1.2 LA ESTAMPA POPULAR

The term 'popular print' was coined in the late eighteenth century by scholars who perceived native culture as disappearing in the face of growing industrialization. The imagination of Romantic writers such as Goethe, the brothers Grimm and Walter Scott saw the spirit of the nations of Europe embodied not only in the ancient heroes but also in the lives of contemporary peasants and craftsmen (O'Connell, 1999: 9).

La estampa popular no había emergido de la expresión espontánea de un arte popular, como habrían imaginado algunos románticos, sino que era producto de la modernización y de una práctica mediada en muchos de sus aspectos. No creo que Goethe, los hermanos Grimm, o Walter Scott valoraran esas estampas repetitivas y de mal gusto que se utilizaban para anunciar una ejecución o para vender algo. Sheila O'Connell (1999) define la estampa popular como objeto de consumo para la clase baja y dentro de un periodo comprendido entre el s. XV y la primera mitad del s. XIX. La estampa popular no era ni la expresión del pueblo ni una manifestación folklórica, sino que surgió como el fenómeno comercial y urbano anterior a la expansión de la prensa masiva. Iba ligada a la incipiente industrialización, al comercio y a un capital de inversión y a una red de distribución importantes. La producción y distribución de impresos dependía de la combinación de distintas habilidades, productos y profesiones especializadas¹.

El discípulo Eckermann escribía sobre su maestro Goethe en pleno periodo de expansión de la imagen impresa. Una imagen grabada en un taco de madera cumplía la función, entonces, de reproducir el mundo y las artes. La gran avalancha de impresos, seguramente mediocres, a lo largo del s. XIX, es un reflejo paradójico de las exquisiteces heredadas de los siglos de artesanía del grabado. La producción industrial de periódicos, revistas y libros ilustrados, que inundaron el s. XIX de imágenes, requería una cantidad relevante de mano de obra cualificada. Si miramos un impreso del s. XIX nos encontramos hoy ante algo irreproducible, un tipo de mirada, un oficio y unas habilidades técnicas muy específicas que se han extinguido.

Las estampas que coleccionaba Goethe eran producidas en talleres artesanales, con pocos operarios y una mayor dedicación de virtuosismo y tiempo para cada imagen. Esas estampas caras no disponían ni del estatus de obra de arte de una pintura o escultura, ni de la influencia masiva de la estampa de usar y tirar². Si el impreso de influencia masiva no ha caído en el olvido, ha tenido, al menos, poca cabida en las llamadas Bellas Artes. Estos impresos funcionales no tuvieron valor hasta que se volvieron viejos y hasta que las vanguardias los reutilizaron. Las novelas *collage* de Max Ernst son un ejemplo de ello. La profusión de la caricatura en la incipiente prensa ilustrada decía mucho más sobre la vida del día a día, la política y el contexto mismo del arte, que la artificialidad deforme de la estampa artística³.

1. Las estampas que se conservan en mayor cantidad son, paradójicamente, las que se han producido de forma restrictiva para unos pocos que las coleccionaron. El estudio sobre la estampa popular inglesa de O'Connell (1999) aclara diferencias significativas entre tipos de estampa y su estatus. Las imágenes satíricas de Hogarth, Rowlandson o Gillray, todo y representar a las clases más inferiores, no entran normalmente en la categoría de estampa popular, ya que iban dirigidas a un comprador selecto e instruido que supiera interpretarlas. El mercado para este tipo de estampas era limitado y comparativamente caro. Tal vez George Cruikshank sea el ejemplo de alguien ambivalente que grababa imágenes tanto para los folletos que se vendían en la calle como para las revistas ilustradas.

2. Goethe llegó a acumular unos cuantos miles de estampas, ya fueran originales (Durero, Claude, Rembrandt, Tiepolo, John Martin) o reproducciones de obras de arte. Sus criterios artísticos llegaron a depender casi exclusivamente de los grabados que coleccionaba y de sus réplicas de esculturas en escayola (Gage, 1980: xv). El libro de Eckermann (2005) está repleto de descripciones de grabados y de reflexiones sobre el gran arte.

La imprenta en el s. XIX transformaría tanto el imaginario popular en artículo de lujo, como realizaría publicaciones muy cuidadas para un consumo masivo. Los periódicos eran objeto de coleccionismo y, al igual que la literatura ilustrada, se vendían tanto por entregas como en volúmenes. El concepto de libro y de periódico de entonces no se corresponde al de ahora. *La Caricature*, publicada a partir de 1830 y prohibida en 1835, fue el primer periódico francés de sátira política y el antecesor de *Le Charivari*. Sus litografías iban impresas solamente a una cara y a menudo iban coloreadas a mano. Aunque *Le Charivari* fuera una versión más asequible, con tipografía impresa al reverso de la imagen y con un papel de menor gramaje, se siguió produciendo en ediciones relativamente limitadas. El tiraje de una litografía raramente superaba los 2000 ejemplares⁴. En las impresiones en relieve, el tiraje es mucho mayor al de una litografía. Comparando una edición de *Le Monde Illustré* del año 1862 con una del año 1878 el papel se vuelve ácido y de un gramaje y una calidad muy inferiores, no obstante sus xilografías de Daumier son fascinantes. Grandville, después de trabajar para *La Caricature* y sufrir la censura política, abandonó la litografía y se dedicó prácticamente en exclusiva a la ilustración de libros. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, publicado como obra completa por primera vez en 1842, es una impresión en 4º y exquisita, cada entrega costaba 30 céntimos y el volumen 15 francos, con más de 300 ilustraciones impresas a una sola cara sobre papel grueso. Se podría considerar edición masiva de bibliófilo.

3. *Parallel Lines* (Stephen Bann, 2001), es un análisis de la reproducción del arte francés del s. XIX. Bann se fija en las relaciones entre pintura, grabado y fotografía para reflexionar sobre su carácter híbrido. Su investigación demuestra la ambigüedad de una diferenciación entre original y reproducción que es fluctuante. Además, el objeto mismo de su investigación, esto es, la reproducción de la obra de arte, es algo que ha caído en el olvido. Bann estudia personajes y obras hoy anónimas. En consecuencia, deja de lado aquellos como Grandville, Daumier o Nadar que, todo y no disponer de estatus de artista, ejercieron una influencia mucho mayor, incluso en el arte. Dos siglos antes Abraham Bosse había sido miembro de la incipiente Académie royale, de la que sería luego expulsado. Bosse es hoy todavía valorado y se cotiza bastante. En comparación, el grabado académico de después del s. XVIII, parece que no haya existido.

4. En *Daumier Register* se puede obtener información sobre los ejemplares y ediciones de cada periódico francés de la época. Con referencia a *La Caricature* se anota lo siguiente: "It is interesting to note that the annual subscription price of 52 Francs for the illustrated paper was relatively high. It corresponded to two thirds of the monthly income of a Parisian worker. PHILIPON justified this price with the contributions of devoted journalists and gifted artists which gave the paper a very high standard both artistically and politically. For readers who were interested but unable to afford the hefty subscription price, there was a daily copy posted in the window of Aubert's shop at Galerie Véro-Dodat (in the artistic and cultural center of Paris, close to the Palais Royal)". Disponible en <http://www.daumier.org/58.0.html> [Acceso 04/08/2010]. El nivel de exigencia artística y política de la sátira francesa era muy distinto al de los periódicos ingleses, por ejemplo, *Punch* or *The London Charivari*, publicación populista, conservadora y mucho más asequible.

1.3 LA NO INTEGRACIÓN DEL ARTE EN SU PROCESO TÉCNICO

Bajo la perspectiva europea, las cosas se veían así: en todas las manufacturas, desde la Edad Media hasta el comienzo del siglo XIX, el desarrollo de la técnica fue mucho más lento que el del arte. El arte podía tomarse mucho tiempo para familiarizarse con los procedimientos técnicos. El cambio en este estado de cosas, que se inicia en 1800, le marcó un ritmo al arte, y cuanto más frenético se hizo este ritmo, tanto mayor fue la hegemonía de la moda en todos los terrenos. Llegamos así a la situación actual: se divisa la posibilidad de que el arte ya no encuentre tiempo para integrarse de algún modo en el proceso técnico. La publicidad es el ardid con el que los sueños se imponen a la industria (Benjamin, 2005: 191 [G 1, 1]).

Las innovaciones tecnológicas, en la reproducción del s. XIX, se manifiestan en la prensa masiva pero no en la stampa artística. Una de las características de la revista masiva es que abundan las descripciones de mecanismos, como las de los propios procesos con los que ha sido reproducida. Mi intención es integrar no únicamente el proceso como elemento expresivo del arte, sino también su descripción. Si “la publicidad es el ardid con el que los sueños se imponen a la industria”, el manual es el objeto rechazado de un arte desvinculado de su proceso técnico. En las representaciones del proceso se configura la imagen; el arte no se imagina.

En las exposiciones sobre procedimientos de reproducción la imagen solamente cumple la función de mostrar la técnica con la que ha sido reproducida. Repaso algunos catálogos y manuales sobre procesos de impresión junto a algunas obras de arte, como los collages de Ernst, que reproducen imágenes impresas ¿Sería posible pensar un manual sobre reproducciones en clave artística, cómo si se tratara de una secuencia? Reproducciones de la reproducción: las imágenes muestran las técnicas del arte impreso. Las reproducciones son distintas en cada libro: color, grises, negro, con más o menos contraste, ampliaciones, reducciones, etc. Pienso en estos libros como en los programas de animales que emiten a la hora de hacer la siesta. Nos entretienen con imágenes inquietantes, no enseñan y al mismo tiempo son muy complejos. La imagen apunta hacia algo que no muestra. La imagen no guarda relación con el texto que la describe, se identifican técnicas de reproducción mediante otras técnicas de reproducción. Power Point: el poder del punto, que ni apunta ni señala hacia ningún lado. La reproducción reproducida muestra de modo objetivo cosas intangibles. Pero también permite que lo aparentemente irrelevante se ponga de manifiesto: es la imagen sin contenido, sólo sirve para ilustrar la técnica con la que fue hecha antes de ser reproducida con otra técnica. Lo más importante en el libro más insípido a veces no se articula o se podría articular de un modo muy distinto. Los procesos aparecen dislocados, no cumplen una finalidad concreta, no son intuitivos, no son siempre útiles.

1.4 EXHIBITION ILLUSTRATING THE TECHNICAL METHODS OF THE REPRODUCTIVE ARTS

La exposición comisariada por Sylvester Rosa Koelher (Koelher, 1892) albergaba unos 750 ítems para clasificar de modo exhaustivo todos los especímenes de la reproducción de la época. Koelher divide la reproducción en cuatro grandes categorías: procesos antiguos, procesos sustitutivos, procesos fotográficos y procesos fotomecánicos.

Koelher definía como procesos sustitutivos a aquellos que cumplían la función de traspasar un medio de reproducción a otro sin utilizar procedimientos fotomecánicos. La producción de imágenes del s. XIX, es claramente híbrida. La diferencia entre los procesos sustitutivos y los fotomecánicos es que los primeros no utilizan emulsiones fotosensibles. Koelher define el medio en relación a otros medios y no en relación al contenido específico de lo que se reproduce. Los procesos sustitutivos, fotográficos y fotomecánicos que describe, se han vuelto una curiosidad; prácticamente todos han caído en el olvido. Los procesos antiguos ocupan una menor parte de la exposición y sin embargo todavía siguen siendo familiares dentro del ámbito artístico. Las técnicas tradicionales se fueron quedando obsoletas a partir del s. XIX con la llegada de la fotografía y la reproducción mecanizada. Con ello, la reproducción tradicional se liberó de su exigencia reproductiva. Las técnicas envejecidas se empezaron a utilizar en el arte con otros fines, dejaron de ser un sistema de reproducción para pasar a ser un instrumento para la expresión artística. Koelher distingue entre un medio artístico y un medio de uso científico:

The old processes, in their highest development, are artistic and give free scope to the personal element. The modern photo-mechanical processes, in their highest development, are scientific, and seek to eliminate the personal element. The former, therefore, are –or at least they may be– themselves a form of art, while the later are its servants, whose merit is measured by the degree to which they find it possible to repress their own individuality (Koelher, 1892: iv).

Para Koelher el mérito de los procesos fotomecánicos es: “to repress their own individuality”. El catálogo de la exposición de las individualidades reprimidas no va acompañado de ilustraciones —habría sido difícil elegir, entre las setecientas y pico posibilidades de reproducción, una que las representara a todas. Los procesos fotomecánicos que enumera Koelher quedaron obsoletos sin integrarse posteriormente en el arte. El carácter impersonal del grabado científico, al entenderse como algo reprimido, lleva implícita su propia representación de lo impersonal. Es decir: el proceso mecánico representa la misma objetividad de la representación (entendiendo su carácter aparente de lo impersonal como objetividad). En los últimos grabados manuales del s. XIX se puede ver de forma clara esta expresión de lo impersonal, donde el carácter mecánico de la reproducción es fruto de un virtuosismo extremo.

1.5 BENJAMIN Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

La obra de Grandville son los libros sibílicos de la publicidad. Todo lo que aparece en ella bajo la forma primitiva de la broma, de la sátira, alcanza como publicidad su verdadero despliegue (Benjamin, 2005: 192 [G 1, 3]).

Benjamin percibe en la sátira de Grandville un mecanismo análogo al de las exposiciones universales. Consiste en trasladar al universo el carácter de lo mercantil, “Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. Ella conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe su arte los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a este al servicio de lo inorgánico” (Benjamin, 2005: 42).

Las representaciones de insectos, animales y plantas humanizadas de Grandville remiten inevitablemente a esos libros ilustrados de carácter pseudocientífico que se expanden con la invención de la xilografía a contra testa⁵. Especialistas en impresos como Koelher y luego Ivins, no dieron valor artístico a esa estampa que había sabido apropiarse de las convenciones mismas de la reproducción. La representación objetiva del medio es indispensable en las xilografías de Grandville⁶, como había sido indispensable para la sátira de Hogarth el adoptar las convenciones del grabado de reproducción artística o, para Piranesi, el numerar y clasificar las ruinas romanas en las estampas que luego fascinarían tanto a los surrealistas. La taxonomía de un cuerpo de piedra en descomposición revelaba la misma trama manual del grabado. Con ello, las distintas convenciones en el trazo no siempre delimitan elementos distintos y son aplicadas casi aleatoriamente. Las representaciones humanas de las estampas para turistas de Piranesi, parecen moscas y gusanos carroñeros delante de su apetitoso manjar, sus monumentos diseccionados y desproporcionadamente gigantescos.

El gran angular de Piranesi y los espejos deformadores de Grandville son dos recursos ópticos distintos. Parece que el primero se aplique a una transformación en el sentido de la visión y el segundo a una transformación de las cosas. Piranesi combina distintas estructuras que condicionan la visión para hacer frente a una realidad fragmentada. Un paso más allá, Grandville totaliza la subjetividad que devora esa realidad que pretende representar Piranesi. No hay nada más inquietante que ver algo en su estado natural. Ver a un hombre como humano es el colmo de la deformación en Grandville porque hay algo de engañoso en ello, una doble máscara. El tamaño y la escala son importantes. Parece que todos los seres y cosas se han reducido al tamaño del grabado y luego han sido representados tal cual: como insectos. Si esos viejos grabados se habían vuelto más bonitos que descriptivos, en Grandville lo decorativo se convierte en una taxonomía de la vida moderna. El humano se transforma en animal o cosa, en una especie de monstruo del tamaño de un insecto. Todo ocurre a un nivel superficial: las ensoñaciones alucinantes, las transformaciones..., son todas de carácter doméstico.

5. El mismo inventor de la xilografía a contra testa, Thomas Bewick, escribió e ilustró los libros de ornitología impresos por él mismo.

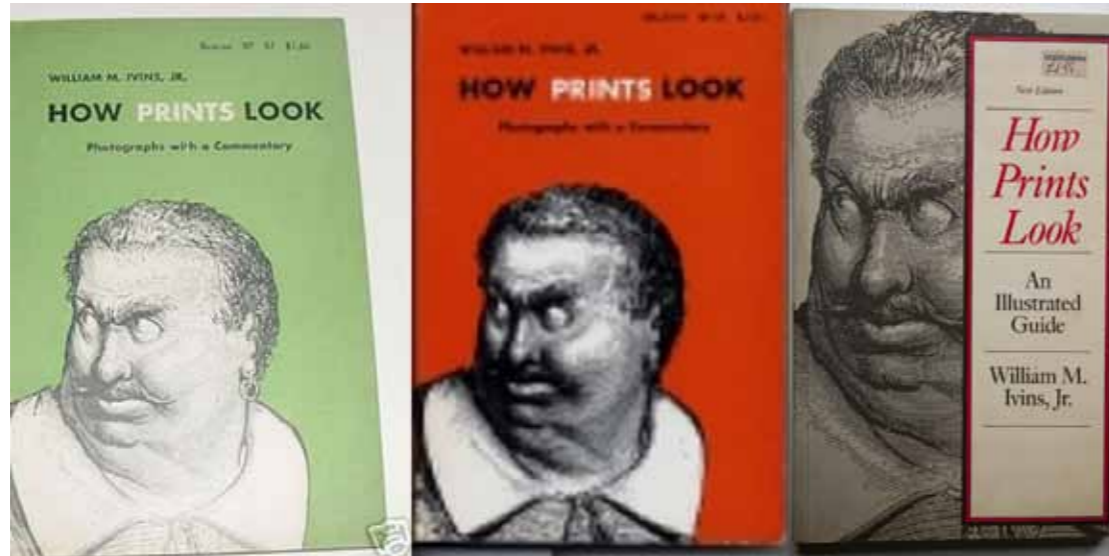
6. *Le Magasin Pittoresque* aparece plagado de descripciones sobre mecanismos y sus ilustraciones casi infantiles. Sus imágenes muestran tanto el funcionamiento del mundo como hacen asequible al público las grandes obras del arte universal. La revista popular parece, a primera vista, la expresión de un mundo de autómatas. Todo se puede descomponer en sus partes como si se tratara de un mecanismo de relojería. Pero es en *Le Magasin Pittoresque* donde también aparecen las famosas caricaturas de Grandville en las que se representa la metamorfosis histórica de las cosas que adquieren vida propia y donde se ironiza sobre un mundo que el arte de su época estaba muy lejos de comprender.

Las novelas *collage* del Max Ernst reproducen muchas de las temáticas de Grandville: la mujer sin cabeza, las metamorfosis, las representaciones del sueño, el cuadro dentro del cuadro, los pájaros y los animales humanizados. Todo esto existía 80 años antes del surrealismo para volverse luego extraño. Las novelas concebidas por ilustraciones ya no son habituales fuera del cómic. El *collage* había sido una práctica integrada en la producción de grabados del s. XIX. Los *collages* de Ernst la hacen explícita en su temática. Ernst utiliza la técnica del fotomontaje de John Heartfield para reproducir estampas baratas del siglo de Grandville⁷. Encoło fragmentos de estampa a la manera de Ernst. Me doy cuenta mediante la práctica que el *collage* queda perfectamente integrado en el procedimiento del grabado. Precisamente las estampas baratas del s. XIX se pueden recortar y pegar.

Las explicaciones enmarcan o delimitan. El arte sirve a menudo para ilustrar las notas que le acompañan. No se busca tanto rescatar un gesto expresivo del grabador ya que es en su carácter convencional y en la representación de lo impersonal donde ocurre un cambio de función respecto a la imagen representada.

7. Ernst no enseñaba los *collages* originales. El catálogo de la reciente exposición en Madrid de *Une semaine de bonté* (2009) reproduce los originales y no las copias originales. Son secuencias de imágenes para ser interpretadas o “leídas” progresivamente, estrategia análoga a la que empleó Hogarth en sus series de grabados, aunque las de Ernst son al mismo tiempo completamente refractarias a cualquier interpretación literal. Fuera del surrealismo de Ernst y *Nadja* de André Breton, se me ocurren solamente casos aislados en los que la novela del s. XX integre imágenes: Peter Weiss, W. G. Sebald y Alexander Kluge.

1.6 How Look



This book is an elementary introduction to the appearances (the outward and visible signs) of prints. It is not a history and it contains no technical recipes or instructions for print making. Most of the time spent over it should be given to looking at its pictures (Ivins, 1943: 3).

En Ivins (1943) la ausencia de contenido de la imagen adquiere el carácter de lo fantasmagórico. A diferencia de Koelher, Ivins solamente muestra las estampas antiguas y lo hace mediante reproducciones. Los impresos salen de la oscuridad del gabinete de estampas para encontrarse con la luz de la cámara. Su mirada reproducida nos mira. *How Prints Look* es una introducción a las técnicas del grabado tradicional y se compone, básicamente, de imágenes acompañadas de comentarios breves. Ivins observa grabados y los muestra mediante ampliaciones fotográficas que obtiene con su cámara de 35mm⁸. El modo de reproducción es fotomecánico, así es como un procedimiento se refleja en otro procedimiento. La reproducción fotomecánica permite tanto aislar detalles como integrar elementos dispares⁹. Un pequeño fragmento ampliado nunca se podrá confundir con su original. Se rompe con la narrativa de cada imagen individual para revelar, tal vez, el inconsciente óptico de una secuencia de imágenes dispares. “The specific qualities of line and surface produced by the various graphic processes frequently lie below the threshold of unpractised vision” (Ivins, 1943: 1x). Leo en Ivins una novela de imágenes, una secuencia de elementos ficticios que hacen referencia a un material extinguido. La fotografía reproduce el cómo de su mirada. Las secuencias de fragmentos construyen historias silenciadas. Lo que no se dice adquiere una importancia significativa. Las imágenes nos miran. *How prints look (at us)*.

La actualidad de Ivins consiste en que el arte ha heredado la misma clasificación de las técnicas gráficas que aparece en *How Prints Look* y que comprende el grabado en relieve, el huecograbado y la litografía. La estampa híbrida, los procedimientos mixtos y la fotografía impresa no definen la

8. Ivins, es autor de la mayor parte de las fotografías, así lo indica en la introducción.

9. Las imágenes son un producto derivado. A partir de un modo de reproducción fotomecánico (el medio en que el libro está impreso) se reproducen imágenes fotográficas que muestran un tercer modo de reproducción distinto: la imagen impresa pre-fotográfica. La mirada del procedimiento emana de otro procedimiento. El carácter diferido de la reproducción es evidente. Intentar apreciar solamente la calidad del grabado manual sería un error.

tradición del impreso o son, en todo caso, secundarios. Consecuentemente, la impresión digital surge de otro contexto muy distinto. Muchas de las publicaciones sobre gráfica contemporánea, impresión digital y el múltiple en el arte, parten de una misma noción de tradición¹⁰, detectando su origen en *La melancolía* de Durero, por ejemplo, y buscando su conexión con la revolución digital en las vanguardias artísticas, en vez de hacerlo en la expansión de la imprenta del s. XIX. De este modo, la estampa digital se define como novedad intangible¹¹. El potencial de Ivins, su conocimiento de la estampa pre-fotográfica y del arte, se diluye. Para Ivins las estampas baratas eran más importantes que los grabados decorativos y caros, que no aportaban información ni tenían demasiada repercusión a nivel social. Sin embargo, no integró la reproducción masiva en su discurso del arte. Esta parece ser la exigencia de sus imágenes fantasmagóricas.

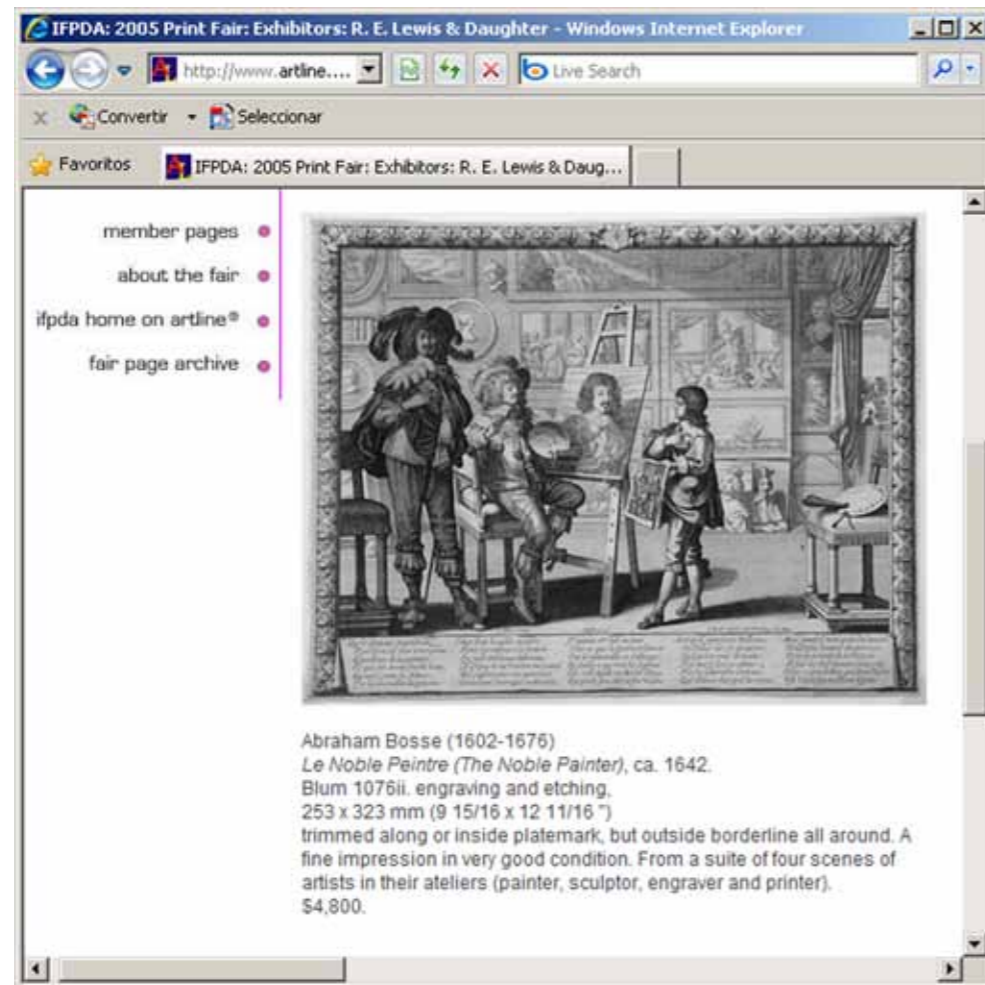


10. El ejemplo más reciente de ello es *Printmaking, a Contemporary perspective* (Paul Coldwell, 2010: 13).

11. Por ejemplo *la_matriz_intangible* (inter(medios), 2004) e *impresión_piezoelectrica_la_estampa_inyectada* (Soler y Castro, 2006).

1.7 LE NOBLE GRAVEUR

La distancia con la que se ven ahora los grabados antiguos minimiza las diferencias entre la estampa que debió observar Goethe y la que se publicaba en un periódico barato. Los dos tipos de imagen provienen de una misma tradición de virtuosos de la lupa y del buril. Los grabados viejos aparecen hoy como caricaturas. No se pueden ver como algo “natural”. Han ocurrido demasiadas transformaciones en la producción, en la percepción y en los usos de la imagen. Esas imágenes se vuelven extrañas y a veces inquietantes respecto a la fotografía y a lo digital. El grabado devuelve una mirada distante y a veces demasiado familiar. A la distancia en el tiempo y a la tecnología se le suma la mediación del proceso, su carácter diferido. Abraham Bosse en el año 1642 grabó un aguafuerte bastante siniestro, se titula *Le Noble Peintre*:



IFPDA: 2005 Print Fair: Exhibitors: R. E. Lewis & Daughter. Disponible en http://www.artline.com/associations/ifpda/ifpdafair/ifpdafair2005/nonexhibitors/lewis/RE_Lewis_and_Daughter.html [Acceso 10/04/2010]

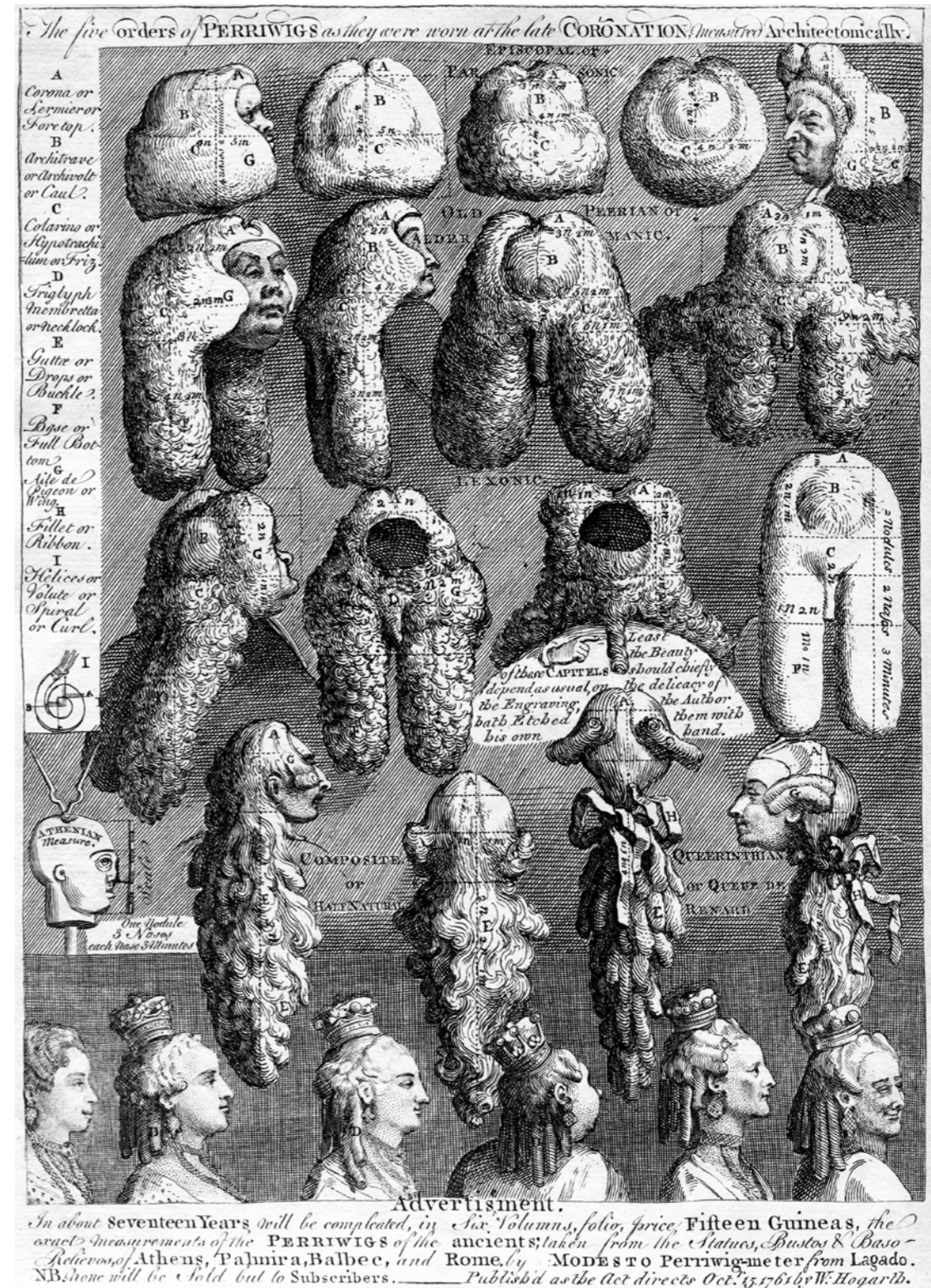
En la estampa se representa a tres personajes: uno de ellos es un pintor cortesano que está en su taller pintando el retrato de un rey; el otro es una especie de admirador; el tercero es un niño vestido de forma modesta, sosteniendo una estampa. En la estampa del joven aparecen, a su vez, tres personajes: un pintor pobre, un admirador, también pobre, y otro niño, todavía más joven. Las tres cabezas nobles, contando la del rey, son prácticamente idénticas. Bosse repite tres veces un mismo cliché de peluca y perilla para representar a la élite artística. El niño pobre y su estampa no serán acogidos dentro del llamado arte elevado. Parece que cuanto más caricaturesca sea la representación de dicho arte mayor será la expresión de su poder. Lo siniestro es ver que el poderoso está en posición de humillar y aniquilar al joven aspirante¹². Es inquietante detectar el sadismo de dicha representación sin que parezca algo intencional. El texto en el grabado aclara que hay pintores que son vulgares e ignorantes del gran arte y que hay pintores que saben imitar la naturaleza siguiendo los modelos de Apeles y de Miguel Ángel¹³. El texto da por asumido que las tres cabezas con peluca siguen el modelo de Apeles y de Miguel Ángel. La imagen muestra, sin embargo, algo muy distinto: arte de títeres para títeres. Miguel Ángel no hacía grabados. De Apeles solamente se han conservado las narraciones sobre sus pinturas. El arte de Bosse era servil. También Eckermann provenía de familia humilde y se formó como grabador antes de hacerlo como literato. Tal vez, como el niño del grabado, su existencia fue vivida para el maestro Goethe y se benefició de ello, sacrificándose a una mente supuestamente superior a la suya. El grabador no termina de pertenecer a ninguno de los dos modelos representados en la estampa. Imagino a Bosse identificándose con el niño que no llegó a ser. El aspirante pobre, ignorante de los estereotipos del arte elevado, señala en la dirección contraria, la equivocada, hacia el arte vulgar e inculto, fuera del plano de la imagen. El niño despierta compasión y sirve de entretenimiento, pero la estampa que sostiene evoca también el reflejo de la misma imagen que vemos. La representación invertida del pintor noble es, sin serlo, un recurso de la sátira que sería luego habitual en Hogarth y donde se representa a los héroes como villanos para mostrar la degradación que sufrieron los que fueron un poco sensatos. Bosse fue el primer grabador en ingresar en la Académie royale. El grabado académico era la clase baja de lo más alto, el mejor amigo del arte. El poder del grabador en la academia era el del personaje gris que reproducía las grandes obras.

12. Lo siniestro es algo reprimido que retorna en forma de shock traumático. Freud lo define como lo familiar vuelto extraño por represión: “Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. (...) si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo <<Heimlich>> a su contrario, lo <<Unheimlich>>, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Freud, 2006: 2498).

13. « Que le Graueur jgenieux / Faict bien icy voir à nos yeux / L'excellence de la peinture ! / Et que c'et Art me semble beau, / Quand il jmite la Nature. / Par les merueilles du pinceau ! // Celuy dont la noble maniere / Joint les ombres à la lumiere / En mille tableaux differans ; / N'est pas de ces Peintres vulgaires, / Qui passent pour des ignorans / Dans leurs Ourrages ordinaires // JI execute, & met au jour / Tout ce que la Guerre et l'Amour / Ont de memorable et d'estrange ; / Et semble à qui voit ses dessains, / Que c'est Apelle ou Michel l'Ange / Qui guide son Art et ses mains. // Soit qu'il represente Bellone, / Ou Pallas aue sa Gorgonne, / Ou Cupidon armé de traits ; / JI se met si fort en estime / Par ses admirables portraits, / Que chacun dit qu'il les anime. // Mais quand il nous peint les lauriers / De Louys, honneur des guerriers, / Et vray portrait de la Victoire / JI fait vn chef-doeuure sans prix / Pour ce grand Roy, qui dans l'histoire / Est l'objet des meilleurs Esprits ».

Dos hermanos gemelos: uno de ellos está pintando un autorretrato y el otro posa para él. Ésa fue mi primera impresión al ver la estampa original. Una silla indicaría el lugar donde se sentaba el modelo antes de que llegara el niño a escena. La paleta de pintor encima de la silla indicaría la posibilidad de que el modelo realizara un duplicado del autorretrato al mismo tiempo que posa.

Esta imagen reproduce un aguafuerte con una mordida bastante profunda y con algunos toques de buril. Ha sido ejecutada de forma resuelta, con el trazo rápido y tembloroso del grabado al ácido. Hogarth adoptó el modo de grabar propio de Bosse. El aguafuerte imita la retícula del grabado de reproducción y a menudo el mismo trazo del buril. Si bien Rembrandt mejoró la técnica de Bosse para descubrir el trazo suelto y expresivo que sería propio del aguafuerte. El grabado satírico de Hogarth perdería efecto si no adoptara las formas convencionales del grabado de reproducción. Las reproducciones de Hogarth se imponen ante el original; sus pinturas se hacían para ser reproducidas por sus grabados. En esta imagen la peluca ocupa el lugar del rostro, la moda inscribe los valores de lo inmutable y los poderosos aparecen representados como villanos. Cada orden de pelucas corresponde tanto a un estamento social como a cada uno de los cinco órdenes de la arquitectura palladiana, de moda en la época. A las pelucas les sobra la cabeza y el pintor noble se convierte en el relleno de un hueco. Esta imagen fue grabada unos 100 años después de la de Bosse.



He trabajado durante años de reproductor de obra gráfica original en talleres de serigrafía, de litografía y de talla dulce. El artista firma y numera la edición. El artesano estampa e incluso puede llegar a grabar la plancha, dibujar en la piedra o realizar todo el proceso en base a un boceto o a una pintura que luego se destruye. No se puede falsificar lo que no existe. A menudo la copia se vuelve original simplemente porque tanto el proceso de reproducción como el trabajo del artista quedan encubiertos. Los trabajos artesanales consumen la energía creativa y generan adicción. La artesanía impresa a veces se vuelve algo monstruoso. En la artesanía de reproducción he descubierto procesos interesantes aplicados al vacío. Los artistas generalmente firman algo que desprecian. La firma autentifica el haber estado detrás de un proceso que no interesa. La estampa original reproduce a menudo el modelo que aparentemente niega: el grabado de reproducción. No me interesan las estampas reproductivas, sino rescatar algo de lo que se habría podido hacer con estos procesos que he conocido. Parto de la idea que no es solo la estampa original la que se perjudica por sus abusos, sino el arte mismo. La obra gráfica se torna en una copia ambigua. Se empieza firmando estampas y luego se sigue firmando cuadros que son todos iguales. El artista que no sepa reconocer sus reproducciones terminará copiándose a sí mismo. Se debe aprender a valorar las imágenes de otro modo. Mi exigencia conmigo mismo es la de generar experiencia de algo grotesco.

Miro y colecciono estampas antiguas. Pienso que debo aplicar la lógica inversa a la del coleccionista habitual que busca solamente las rarezas y las taras, o exquisiteces que se escapan de lo común. El ejercicio que me impongo es el de aprender a ser selectivo entre la multitud de desperdicios que nos rodean e intentar abrir su potencial silenciado. El grabado del s. XIX, muchas veces desperdiciado por los coleccionistas, parece que se ande con susurros con nuestra post-fotografía y nos hable de nuestra situación contemporánea. Trabajo con reproducciones del s. XIX y con reproducciones que provienen de internet. Encuentro vínculos entre los dos periodos: entre el inicio de la modernidad y la era de la información y también entre la expansión de los impresos y la expansión en la red. Los manuales de procedimientos y los foros. El s. XIX es un siglo descatalogado que se hace hoy asequible, precisamente gracias a la red. Internet Archive es una plataforma dedicada a la preservación y difusión de archivos de dominio público, de historiales web, de archivos multimedia y de la mayoría de los documentos que he encontrado del s. XIX. Descargo imágenes escaneadas de textos e ilustraciones que han perdido sus derechos de autoría. Ebay vende además sus originales a precios reducidos: se diseccionan los periódicos y libros ilustrados, se recortan sus imágenes porque son de Daumier o de Grandville. Internet muestra y vende libros e impresos antiguos. Aprendí las técnicas de estampación a finales de s. XX, luego he empezado a reconocer sus imágenes a principios del s. XXI. Daumier nunca hace aguadas, no son esas litografías complicadas de los talleres de edición y de las facultades de arte. El s. XIX ha perdido los derechos de autoría y se exhibe en internet de modo fragmentario. Un siglo descatalogado se vende en Ebay por pedazos, sus viejas copias se transforman en objeto de culto. La reproducción se transforma en original y se subasta por internet en una especie de sueño del mercado del arte. Las ruinas del arte parece que se democratizan. Un grabado falso de Hogarth se vende un día a 170 € y otro día a 15 €. Internet reproduce la reproducción grabada y obtengo las imágenes de sus anuncios. Los anuncios garantizan sus fotografías, es decir, son fotografías directas de un original a la venta y no de una fotografía o de un libro de divulgación. Las nuevas reproducciones de esas copias antes idénticas son ahora todas distintas, o idénticamente distintas. Todos estos fragmentos son de uso liberado, mientras duren, claro. Esta investigación depende mayoritariamente de mi flaneurismo por internet. En los museos ocurre un fenómeno curioso: el arte contemporáneo no se deja fotografiar mientras que lugares como el British Museum se llenan de flashes. La fotografía digital se ha convertido en una herramienta de trabajo indispensable que sirve para tomar apuntes y capturar textos e imágenes. Pero se nos restringe su uso. Internet ejerce una influencia superior a muchas de las exposiciones de arte.

2. CABEZAS DE LAOCONTE

2.1 WILLIAM IVINS

(...) the importance of being able to recognize the technique or process by which a printed or otherwise precisely duplicate image was made becomes obvious –for this knowledge enables us to discount or make allowances for the limitations, the blind spots, the distortions, implicitly and unknowingly introduced by techniques and processes into duplicate images and their testimony about the world. These implicit distortions are a most important part of the unconscious, unphrased, common assumptions of any human society, which basically determine its ideas and action. Very few people ever realize the extent to which “objective” facts as known by us are actually no more than peculiarities of our instruments of observation and record (Ivins, 1943: 143).

Las distorsiones y errores surgen del trabajo con el proceso, en el cual se manifiesta una expresión más allá de la consciencia y de la intención, más allá también de una razón funcional. En el procedimiento irrumpe algo que precisamente no solo habla de las peculiaridades de sus herramientas. No me interesa revisar las nociones artísticas de Ivins porque su interés por los impresos del arte se ubica precisamente fuera del arte. No obstante, creo que su visión filistea de un arte ajeno a la técnica¹⁴ le impidió valorar correctamente el potencial de la reproducción. En el ámbito de la música, Arnold Schönberg había defendido una inteligencia auditiva que posibilitaba la capacidad de reacción del sujeto frente al medio. Su dodecafonismo representaba la posibilidad de la inmediatez, de la manifestación del subconsciente del oído y de lo no controlado por el sujeto. La importancia que para mí tiene el reconocer el medio de reproducción es la de poder usarlo artísticamente. Theodor W. Adorno, escribiendo sobre la música de Schönberg, le podría haber dado un giro artístico a la inteligencia perceptiva de Ivins, diez años antes:

En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente hablado es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, shocks, traumas. (...) los vestigios de esa revolución de la expresión son las manchas que contra la voluntad del compositor se introducen en las imágenes, lo mismo que en la música, como mensajes del ello, perturban la superficie y, como los rastros de sangre en los cuentos, tampoco pueden borrarse con correcciones posteriores. El dolor real ha dejado en la obra de arte como signo de que ya no se reconoce la autonomía de ésta. Es su heteronomía lo que desafía la autosuficiente apariencia de la música (Adorno, 2003: 42-43).

En agosto de 2007 la televisión española retransmitía por primera vez a Leticia, princesa de Asturias, en bikini. La exclusiva del verano había sido adquirida por la revista *Hola*; la televisión solamente podía mostrar reproducciones pictóricas en vez de los originales fotográficos que todavía no se habían publicado. Las imágenes de Leticia eran acuarelas hiperrealistas. La impronta manual actuaba de filtro, esto es, transformaba el bikini de Leticia en ficción y al mismo tiempo en documento objetivo. No se puede obtener una acuarela hiperrealista si no es mediante una visión fotográfica.

Con ello, se muestra algo mediante su ocultación y la técnica pictórica resulta ser eficaz para eso. Nos satisface con ese detalle que el grano de la fotografía distorsiona. La acuarela combina la visión aplanada y kilométrica del teleobjetivo con una textura que evoca a la piel. La imagen como extorsión de la lejanía o del detalle ínfimo. La versión pintura nos acerca al modelo que debería hacerle compañía al retratista ficticio. La Leticia imaginada se transforma en objeto de deseo mediante la aguada. El engaño es dema-

14. Para Ivins las dos únicas técnicas relevantes artísticamente eran: “pictorial imagination and sharp-sighted sensitive draftsmanship. (...) No one can ever be taught these two great techniques, for they are part for the eternal mystery of personality and its growth, to be recognised but not to be rationalized or reduced to a method. They can no more be imitated than wit (...). The answer to these problems require no knowledge of the reproductive techniques.” (Ivins, 1943: 146-147).



Crónica rosa | Blog de corazón - Yahoo! Noticias. Disponible en <http://es.noticias.yahoo.com/blogs/corazon/articulo/17129/> [Acceso 13/04/2010]

siado evidente. Se sabe que no ha habido semejante retratista que aparezca desde el mar y que sea capaz de situarse delante del modelo para retratarlo minuciosamente. La reproducción manual de la copia fotográfica apunta a representar un tipo de mirada distinta que incorpora su audiencia. Miramos la mirada del fotógrafo, la del pintor, la de los que comprarán la revista —¿un deseo? Tal vez deberíamos reproducir en pintura cada fotografía que miráramos. En la reproducción de la copia se transmite una actitud y no sólo una imagen. Las risas añadidas en los seriales de humor son todas reales; me producen pánico.

La falsedad explícita de la acuarela televisada apunta a un original: su fotografía. De este modo, no se cuestiona la veracidad del documento fotográfico al ir acompañado de su doble. Una imagen sin sus falsificaciones nunca llegaría a ser original. La relación original/copia se establece, en el caso de Leticia, por simple oposición. Pero la representación deriva de procedimientos múltiples. Cada soporte y cada medio se vuelve significativo. En la representación de Leticia confluyen al menos 3 registros: la imagen fotográfica, la pictórica y finalmente la televisiva. No nos regalan una acuarela original sino que nos la retransmiten en directo. La diversidad se retransmite a través de lo aparentemente inmutable. De ahí su carácter conservador.

Hasta que no tuve una televisión en color no descubrí que las películas de Ingmar Bergman habían sido rodadas en blanco y negro. Siempre me habían inquietado los anuncios de televisores en color emitidos por el televisor de mi madre. No se puede demostrar la alta resolución mediante un aparato de baja resolución, tampoco se puede describir el color en una gama de grises y sin embargo la nueva tecnología se representa de modo convincente precisamente cuando no aporta nada relevante. Desde mi PC visualizo las mejoras tecnológicas. Compraré un nuevo ordenador pero seguiré sin saberlo usar.

Si miramos un grabado no deberíamos ver solamente el cuadro, la escultura o la imagen que representa. Tampoco deberíamos valorar solamente su rareza o exquisitez como estampa. Prints and Visual Communication de William Ivins da comienzo del siguiente modo:

The thesis of this book grew out of a long endeavour to find a pattern of significance in the story of prints. To discover the pattern it was necessary to approach that story from a point of view which lay outside it, and to take account of the values and effects that have customarily been overlooked. (...) far from being merely minor works of art, prints are among the most important and powerful tools of modern life and thought (Ivins, 1953: vii).

La posibilidad de repetir mecánicamente una misma imagen ha sido determinante en los modos de formular y de difundir el conocimiento. Para Ivins el invento de la imprenta fue comparable al de la escritura. Si la repetición exacta de imágenes ha sido especialmente importante para el desarrollo de la ciencia, la tecnología y la información, el valor artístico de una estampa viene a ser algo secundario (Ivins, 1953: 2). Ivins fue el primer comisario del gabinete de estampas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York; se especializó en la estampa pre-fotográfica del arte. Tanto la colección que agrupó para el Metropolitan Museum como los modelos de los que se sirvió en su labor de historiador fueron obras de arte y reproducciones del arte de los maestros antiguos.

Su análisis de los impresos cuestionó el idealismo de una tradición artística que no había tenido en cuenta el carácter de reproducción de sus imágenes. El grabado pre-fotográfico fue sometido a una serie de reglas arbitrarias que Ivins denominó como *sintaxis interpretativa*. Esta sintaxis era un código de redes y de tramas prefijado de antemano para permitir tanto la división del trabajo en el proceso de reproducción como la ejecución de largos tirajes de una misma matriz grabada. El código era compartido por todas las manos que intervenían en el proceso de reproducción de una imagen. Los dibujantes, copistas, grabadores, estampadores, intérpretes, etc. que intervenían en el proceso, lo hacían de modo aislado y no tenían acceso a sus originales. Los grabados de reproducción no tenían mucho que ver con las imágenes que reproducían y, sin embargo, se utilizaban para emitir juicios de valor sobre ellas. El término *sintaxis* le sirvió a Ivins para cuestionar la noción de intérprete en el grabado, con ello la figura del denominado artesano traductor (*craftman translator*). El grabado aplicaba la lógica del lenguaje verbal a la reproducción de imágenes. Los grabados eran generalizaciones que no mostraban las particularidades específicas del original. Al contrario, solamente reproducían aquello que podía ser pensado verbalmente y luego otra vez trasladado a imágenes que servirían para demostrar, finalmente, la evidencia de cosas concretas (Ivins, 1953: 67). La copia de la copia equivaldría a una traducción de la traducción. El intérprete terminaba reproduciendo solamente su virtuosismo en una imagen falsamente homogénea. La sintaxis del grabado encubría el carácter fragmentario de su ejecución y generaba imágenes que no tenían nada que ver con los originales que nadie conocía. La aparición de la fotografía hizo evidente la deformidad de la reproducción grabada. Si el arte ha sido difundido y estudiado a través de algo falseado deberíamos intentar asimilar cierta deformación heredada por los siglos del buril.

The great importance of the half-tone lay in its syntactical difference from the older hand-made processes of printing pictures in printer's ink. In the old processes, the report started by a syntactical analysis of the thing seen, which was followed by its symbolic statement in the language of drawn lines. This translation was then translated into the very different analysis and syntax of the process. The lines and dots in the old reports were not only insistent in claiming visual attention, but they, their character, and their symbolism of statement, had been determined more by the two superimposed analyses and syntaxes than by the particularities of the thing seen. In the improved half-tone process there was no preliminary syntactical analysis of the thing seen into lines and dots, and the ruled lines and dots of the process had fallen below the threshold of normal vision. Such lines and dots as were to be seen in the report had been provided by the thing seen and were not those of any syntactical analysis. If there remained the same complete transposition of colour and loss of scale that had marked the older processes, the preliminary syntactical analyses and their effects had been done away with, and the transposition of colours was uniform. At last men had discovered a way to make visual reports in printer's ink without syntax, and without the distorting analyses of form that syntax necessitated. Today we are so accustomed to this that we think little of it, but it represents one of the most amazing discoveries that man has ever made—a cheap and easy means of symbolic communication without syntax (Ivins, 1953: 128).

Ivins vio en la fotografía la culminación de un proceso en que la reproducción se liberaba de su sintaxis. Lo hizo reflexionando, precisamente, sobre la copia impresa fotomecánica y no sobre su original fotográfico, considerando como equivalentes fotografía e impreso. Para Ivins lo que permitía hablar de objetividad en la fotografía era desaparición del componente individual en el proceso.

La cultura digital hereda una fotografía sin correspondencia entre captura y soporte impreso, en una representación híbrida de la luz y el pigmento. Pero la fotografía digital también permite un mayor control de lo fotográfico, mediante sus metadatos. La fotografía, al concebirse como imagen sin código, se volvió engañosa de un modo análogo al del viejo grabado. Ivins defendía una transparencia que con la llegada del digital se vuelve opaca. Al no ver en los procesos fotomecánicos ningún tipo de mediación, aplicó la misma mirada ingenua de los *connoisseurs* a los que criticaba y que hacían juicios de valor sobre el gran arte basándose en reproducciones indiferenciadas. La opacidad del medio fotográfico se hace evidente en el momento de su extinción. La fotografía le sirvió a Ivins para ver el grabado de forma desmitificadora. Análogamente, se puede observar la fotografía química desde la perspectiva de lo digital. Pero la misma exigencia debe surgir simultáneamente de un planteamiento inverso, a saber, pensar lo digital desde el grabado y desde lo fotográfico. Todo está mediado, todo es mentira porque todo es verdad, envejecen los lamentos del pintor analógico, horrorizado al descubrir que su paleta en Photoshop se ha vuelto ficticia. La falsedad del medio transparente falla al no poder ver el error como algo significativo. Pero, el abandono en lo más nuevo no permite tampoco ningún tipo de distanciamiento. La cultura digital no aparece de la nada. Vivimos el positivismo de un medio sin pérdida en el que, sin embargo, se hacen visibles las mayores distorsiones.

Son tantas las mejoras técnicas en el modo de reproducción al que da paso la fotografía con respecto a los procedimientos anteriores, que estos adquieren el carácter de lo irreproducible. Los viejos procedimientos prefotográficos, tan dependientes de la habilidad manual, parecen hundirse ante la fotografía en la mera nada de una falsedad irritante o al menos ingenua. Y sin embargo podría verse también otra cosa, oculta a la luz fotográfica. Acaso lo que parece perderse en los viejos grabados no sea sino el rostro oscuro de lo irreproducible también fotográficamente. El melancólico destino del grabado como reproducción habla también del destino mismo de la fotografía un siglo y medio después. Es tal la transparencia, el detalle, la autonomía casi mágica con la que una cámara y una emulsión sensible se ponen a obrar con habilidad prodigiosa sin líneas típicas del grabado, sin modificaciones en sucesivos estadios, que la reproductibilidad prefotográfica adquiere el carácter de lo artificioso. (...) La calidad en la textura que muestra una reproducción fotográfica ante el más perfecto de los grabados prefotográficos hace olvidar demasiado fácilmente al que ha vivido de las reproducciones manuales el carácter de reproducción de la fotografía, como al mismo Ivins, pero también suele olvidarlo el que sólo ha vivido una época llena de fotografías, cuando es hostil a la reproductibilidad manual y está cegado por lo nuevo (Aguilera, 2004: 12-13).

El fotógrafo de reproducción cumple una tarea similar a la del traductor, un tipo de actividad anónima pero condicionante. Antonio Aguilera reflexiona sobre el carácter de reproducción de la fotografía, algo que descuida Ivins al proclamar la pretendida transparencia del medio fotográfico, y defiende un tipo de reproducción en la que el procedimiento, el detalle y la especificidad de lo fotográfico se expresa a su vez como representación, en lugar de quedar ignorado o entendido como automatismo técnico. Aguilera detecta en la copia de la copia fotográfica un tipo de falsificación mecánica hecha con medios equivalentes a los del original fotográfico. El automatismo como práctica artística y la irracionalidad del arte surgen de los mismos modos de difusión del arte a través de sus copias, con una enseñanza del arte difusa.

Ha llegado a no provocar extrañeza que sean precisamente las imágenes fotográficas las que se reproduzcan con mayor intensidad, las que se contemplan con mayor profusión, no los originales mismos (ni las reproducciones originales), como hace un profesor de arte que sencillamente hace diapositivas de los libros con reproducciones artísticas. Si la infabilidad del arte fue parte central de la estética idealista con ayuda del grabado, la actual irracionalidad del arte es fruto de una reproductibilidad sin límite (Aguilera, 2004: 13).



En *Prints and Visual Communication* se muestran distintas reproducciones, de origen diverso, de la estatua del Laoconte. El Laoconte de Ivins sirve tanto para evidenciar la falsedad de la reproducción pre-fotográfica como para reivindicar su importancia en la transmisión y concepción del arte. Lo hace a través de un medio aparentemente invisible e incuestionable, la fotografía. Paradójicamente, para enseñar las diferencias entre los grabados, Ivins los iguala en su reproducción. Se reducen todas las cabezas del Laoconte a un mismo tamaño, sobre un mismo soporte, un mismo sistema de impresión, un mismo tipo de contraste, etc. La exigencia de transparencia no es una peculiaridad del medio, sí una imposición. Ivins tiene acceso directo a estas copias que han adquirido valor de original pero no apunta a mostrar lo diverso del grabado mediante lo diverso de la fotografía. La variedad de grabados se expresa mediante una sola imagen, así tanto la fotografía reproducida como el original que nadie miró aparecen como algo incuestionable.

The well-known statue of the Laocöon was excavated early in the sixteenth century. It was engraved, etched, and cut on wood, at frequent intervals by different men, some of whom had seen the original, some of whom worked from drawings specially made for the purpose, and some by men who worked at first or second hand from prints that had previously made. A group of these prints is here reproduced in chronological order from the 1520's to the 1890's, either enlarged or reduced so that the head of Laocöon is the same size in each. Each engraver, of course, phrased such information as he conveyed about it in terms of the net of rationality of his style of engraving. There is such a disparity between the visual statements they made that only by an effort of historical imagination is it possible to realize that all the so dissimilar pictures were supposed to tell the truth about the one identical thing. (...) When we think that it was on engravings of this kind that the comparison and discussion of the qualities and relative merits of works of art was based, it becomes easy to understand why so little of the art criticism and discussion of the past has any value for us today, except in so far as it throws light on the thought of its times, and why the subjects about which the critics and theorists talked, the qualities they looked for and found or did not find in works of art, are so amusing and puzzling to us today. The predicament was not peculiar to works of art, for it was inherent in every sort of visual information about everything in the world (Ivins, 1953: 89-90).

Los originales del Laoconte sirven para ser reproducidos. El original de piedra podría haber sido algo fallido, sólo un pretexto, ahora es una atracción turística. A nadie se le ocurre ir al museo para comparar las estampas con la piedra. No sería fácil, las estampas son de uso restringido, un privilegio y al no disponer del mismo estatus que el mármol se vuelven mucho más inaccesibles y volátiles. Accedemos a ellas por el libro de Ivins ya descatalogado. Pero tal vez sea en la peor de las estampas donde se resuelven o donde precisamente se quedan por resolver de modo visible, algunas problemáticas del arte. Un escáner de *Prints and Visual Communication* se puede descargar de Internet Archive.

Thanks to the generosity of the publishers, most of the plates have been produced by the colotype process on paper other than that used for either the line blocks or the half tones. To secure the great gain in accuracy of reproduction of the fine textures of the originals thus made possible, it has been mechanically necessary to sacrifice what otherwise would have been the order of the plates in the book (Ivins, 1953: viii).

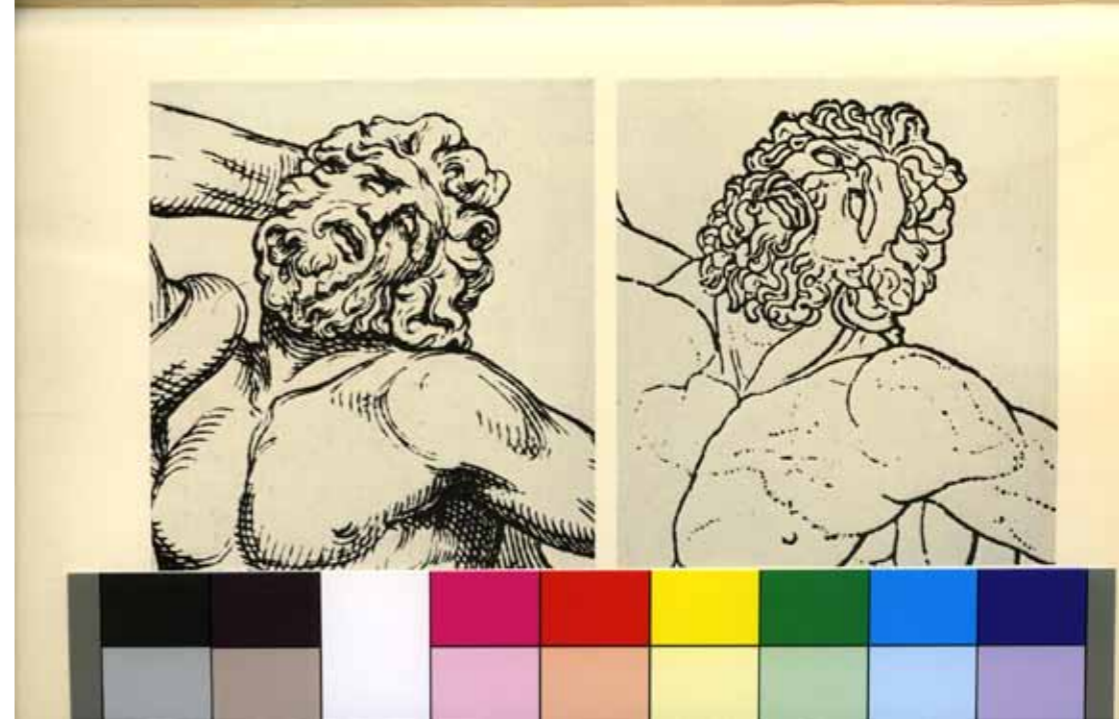
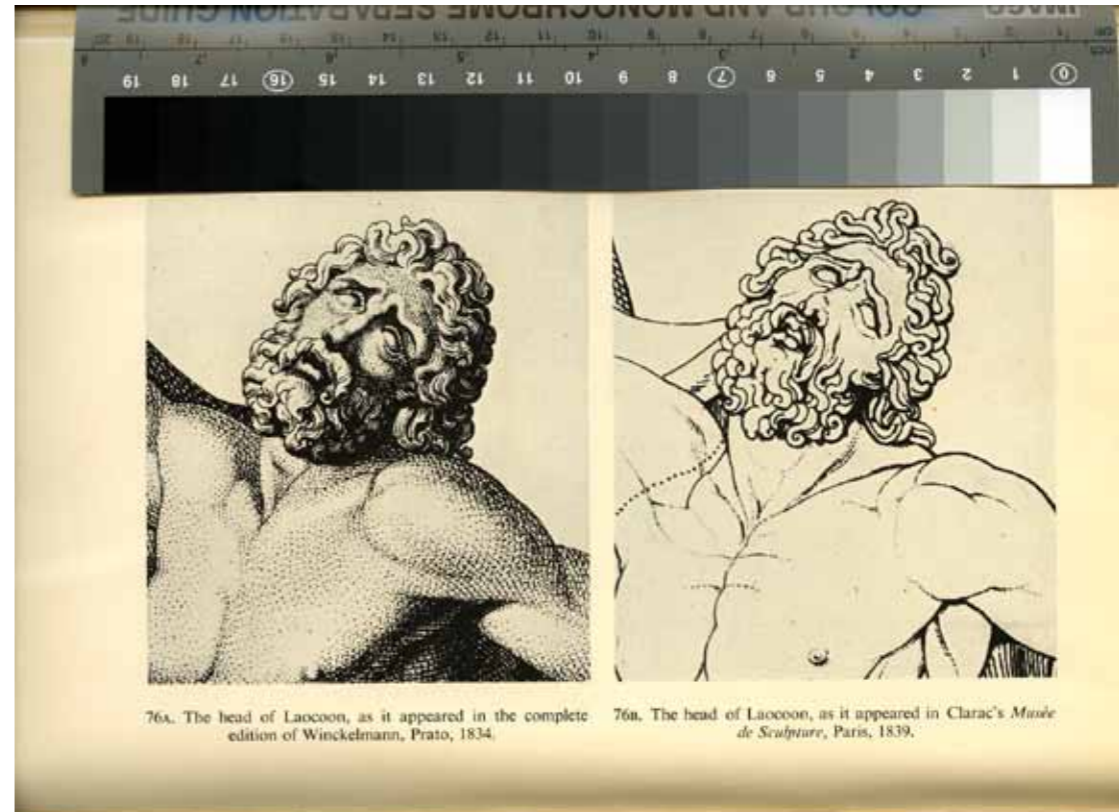
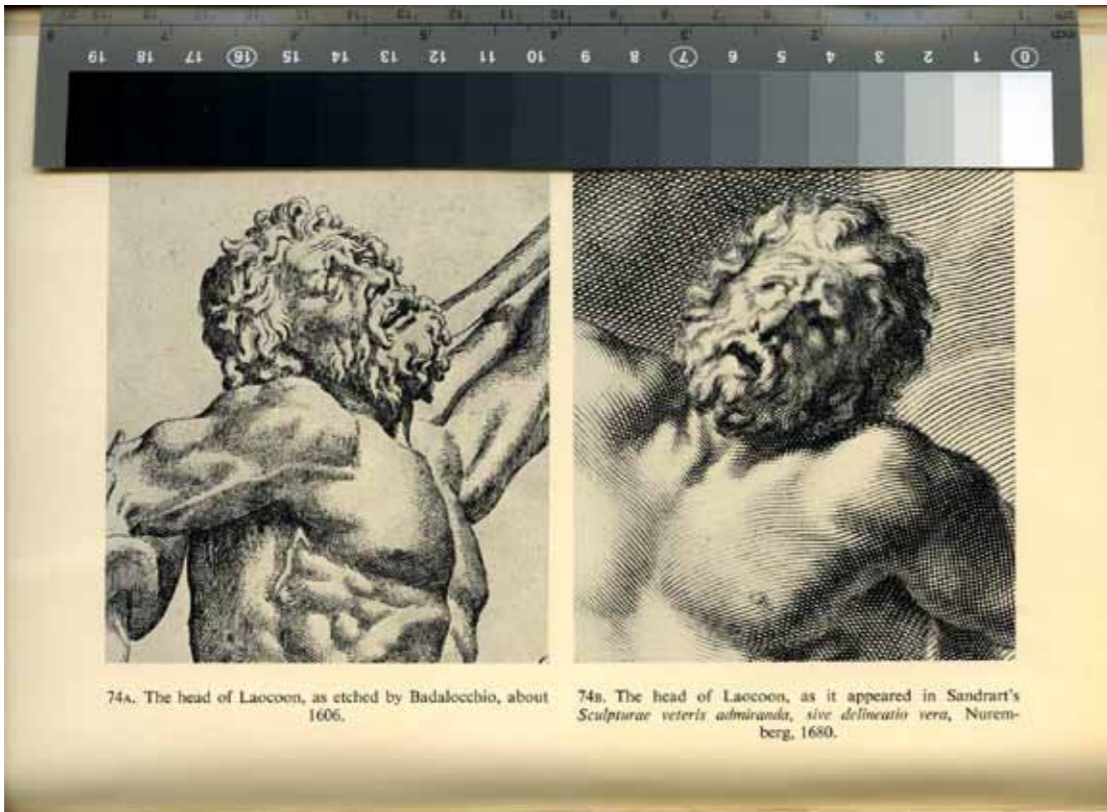
Parece cómico que sean precisamente las ilustraciones explicativas de la imagen sin código las que tengan que ir separadas del texto e impresas en un tipo de papel distinto. El prefacio de la edición española elimina este agradecimiento dirigido a los editores de las colotipias. He decidido comprar, también por internet, una primera edición de *Prints and Visual Communication* para saber cómo es una colotipia. El soporte utilizado para las ilustraciones separadas del texto tiene ese brillo que imita lo fotográfico. El satinado de mi ejemplar se ha vuelto amarillento por el paso del tiempo. La tinta es demasiado brillante y compacta. Mirada con luz rasante contrasta demasiado con un tipo de papel que no ha podido absorberla. No es curioso descubrir que la impresión intenta emular el carácter de la fotografía y no el del grabado. El texto de muchos de los catálogos actuales adopta el satinado de imágenes mejor reproducidas y se integra como elemento también visual que delimita el espacio entre reproducciones.

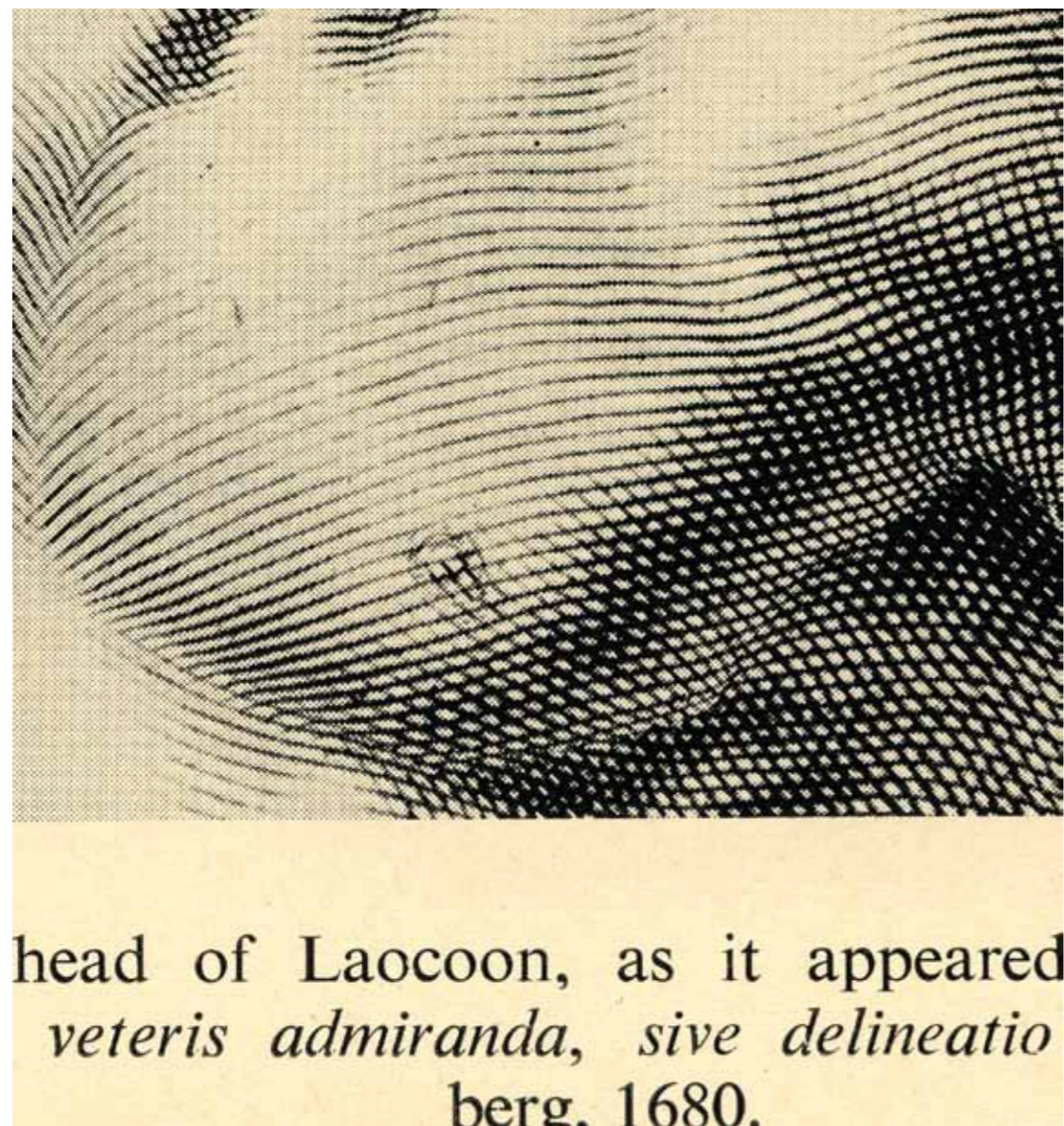
La colotipia precede al *offset*, esta es un método de impresión planográfica basado en el mismo principio de rechazo entre la grasa y el agua de la litografía. Para la colotipia se utilizaba una placa de cristal emulsionada con una gelatina fotosensible. De este modo, la imagen se trasladaba a la placa por medio de un negativo de tono continuo, sin retícula. Así pues, la gelatina se endurecía y por consiguiente se convertía en receptora o rechazadora de tinta en proporción directa a la cantidad de luz que había pasado a través del negativo. A diferencia del *offset* una colotipia es una impresión de tono continuo, sin tramas e impresa por contacto directo entre la matriz y el papel.

La colotipia tuvo fama de ser el método que reproducía la imagen fotográfica con mayor exactitud. Richard Benson¹⁵ describe el procedimiento en el catálogo de la exposición sobre imagen impresa del Museo de Arte Moderno de Nueva York (2008). La colotipia se inventó alrededor de 1860 y dejó de utilizarse comercialmente en 1960. La impresión sin trama y por contacto con la matriz limitaba el tiraje, lo hacía impredecible, complicado y errático. Se había utilizado en la impresión de postales y había servido tanto para falsificar tirajes de fotografía química como para realizar estampas decorativas que se coloreaban a mano y se hacían pasar por grabados (Benson, 2008: 244-253). Las estampas que conozco de Eadweard Muybridge fueron impresas mediante colotipia. A la impresión en negro se le había añadido una capa de color con una fuerte carga de tinta transparente para simular el tono de la fotografía. El resultado es parejo a una fotocopia de muy buena calidad sobre un papel de grabado prensado. Uno de los problemas de cualquier procedimiento litográfico de estam-

15. Richard Benson, fotógrafo especialista en la reproducción impresa de fotografías, había trabajado en Meridien Gravure Company, empresa destacada en la reproducción de obras de arte, primero en colotipia y luego en *offset*. Meridien controlaba todo el proceso de reproducción, desde la fotografía de los originales hasta su impresión. Si bien las reproducciones de Ivins no fueron ejecutadas en Meridien, como yo había pensado antes de comprar el libro, las reproducciones de su discípulo Hyatt Mayor sí que lo fueron, culminando, tal vez, su ideal de transparencia. Las imágenes son bellas pero pierden el interés de las de Ivins.

pación por contacto directo con la matriz es que el registro nunca termina de ser del todo preciso. Estos procedimientos solamente se siguen utilizando para la impresión de obra gráfica original. En las ediciones litográficas en las que he trabajado se tenía que prever un margen de error de hasta un milímetro entre cada color. El papel se tiene que humedecer y sus dimensiones se alteran de modo impredecible, con lo que la reproducción de una fotografía en color es poco aconsejable.





La ampliación de la imagen muestra una retícula de 72 puntos por pulgada que no le corresponde a la colotipia. En todo caso, esta imagen tampoco reproduce el tono continuo de una fotografía, sino la trama manual del buril mediante una trama de medio tono. El fondo punteado puede que simule el tono del papel original pero es un añadido poco creíble. Pienso que lo más acertado habría sido reproducir la imagen del grabado sin la trama añadida. La trama no es necesaria para imágenes pluma, como por ejemplo un grabado sin degradados de grises. Sin embargo se debe partir de un original con un contraste máximo, es decir, eliminando el tono del papel y preservando el dibujo sin perder detalle ni en las zonas claras ni en los negros. Es imposible que no se quemen las zonas claras ni se empasten de tinta las zonas oscuras si se procesa toda la imagen del mismo modo. Supongo que reproducir fotográficamente un grabado es igual de complicado que reproducir manualmente una fotografía. Las imágenes de Ivins fueron impresas, al igual que la tipografía, partiendo de una matriz en relieve grabada mediante algún tipo de procedimiento fotoeléctrico¹⁶. El *offset*, con sus 300 puntos por pulgada, ya empezaba a suplantar tanto a la colotipia de las ediciones de lujo como a la estampación en relieve de los tirajes masivos. Habría sido un desastre humedecer el papel satinado del libro de Ivins para la estampación. La calidad de la reproducción es mayor para las imágenes que

se integran con el texto y que, para Ivins, no precisaban de tanta resolución como las otras. El papel absorbe la tinta correctamente, resalta mejor el detalle. Los negros son más densos y tienen una textura aterciopelada agradable.

Las imágenes del Laocoon de Ivins fueron realizadas diez años antes de que Andy Warhol sorprendiera al mundo con sus retratos de Marilyn y las sopas Campbell. Algo que solamente cumplía la función de ilustrar una serie de explicaciones e ideas guardaba el potencial de revolucionar la concepción misma del arte y su autoría. Una obra de arte se compone de todas sus reproducciones. La edición de una estampa se compone de un número determinado de imágenes sensiblemente iguales. Sin embargo rara vez se exponen en su conjunto, a pesar de Ivins, de Warhol, de Félix González Torres y de tantos otros.

16. El libro fue impreso en Londres por Butler & Tanner, el obituario de Joseph Tanner en The Sunday Times del 4 de mayo del 2006 dice lo siguiente: "When "Master Joe" joined Butler & Tanner in 1948, it was essentially a book printer, used by most of the leading publishers. The factory had a score of Monotype casters, those astonishing, electrically driven, water-cooled, molten-leadspouting machines designed to produce the most beautiful typefaces and the most possible decibels. The lines of shiny new letters that they produced by the mile were made up into pages, repeatedly covered with ink and pressed into paper in the way Gutenberg had done it 500 years before." *Joseph Tanner | Times Online Obituary*. Disponible en <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/obituaries/article712801.ece> [Acceso 01/08/2010]

Step 1

Open *Photoshop*; then open any portrait image to create *Andy Warhol effect*.



Step 2

Duplicate layer. On duplicated layer, select **background** and **delete** it.



Step 3

Go to Image -> Adjustments -> **Threshold** (Threshold Level 135).



Step 4

Fill background with colour of your choice.



Step 5

Copy and paste each part of the head into a new layer and **change the colors**.



ANDY WARHOL EFFECT photoshop tutorial. Disponible en <http://www.alt-web-design.com/photo-tutorials/andy-warhol-effect.html> [Acceso, 31/03/2010]

2.2 LIKE A DOG RETURNS TO ITS VOMIT¹⁷

A la serigrafía se la identifica con Warhol, que reproducía ampliaciones de imágenes ya impresas de periódicos, artículos de consumo o *polaroids*. No disimulaba su acto de apropiación, lo hacía explícito, ya sea en la trama ampliada y hecha visible, mediante la copia múltiple en una sola superficie, o mediante la no relación entre color e imagen y entre fotografía e impreso. Los retratos Pop Art, tipo Warhol, se hacen en 5 minutos en las tiendas de marcos. No son serigrafías, sino impresiones digitales sobre ese lienzo que no termina de dar el pego. Entender el arte a través de su procedimiento genera confusión. En la impresión digital, además, procedimiento y estilo se confunden en el soporte (impresión sobre papel fotográfico, papel acuarela o lienzo). Muchas serigrafías de los años 90 recuerdan demasiado a algo artístico. Julian Opie es un ejemplo de ello, sus estampas recuerdan a Warhol. El uso que se hace del medio es, sin embargo, distinto: se detecta en el procedimiento algo ya osificado como arte, sin la necesidad de cuestionarlo más allá de su cliché. Si en Ivins se puede detectar al especialista en reproducciones del arte que falla al no ver el potencial artístico de sus reproducciones, no será difícil detectar también un arte fallido precisamente en sus reproducciones.

AfterSherrieLevine.com

images texts contact AfterWalkerEvans.com



In 1936 Walker Evans photographed the Burroughs, a family of sharecroppers in Depression era Alabama. In 1979 in Sherrie Levine rephotographed Walker Evans' photographs from the exhibition catalog "First and Last." In 2001 Michael Mandberg scanned these same photographs, and created AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com to facilitate their dissemination as a comment on how we come to know information in this burgeoning digital age.

Here on AfterSherrieLevine.com you will find a browsable selection of these images. Links to the high-resolution exhibition-quality images to download and print out. Along with a certificate of authenticity for each image, which you print out and sign yourself, as well as directions on how to frame the image so that it will fulfill the requirements of the certificate.

By building the image's URL into the title - the image to the left is "Untitled (AfterSherrieLevine.com/2.jpg)" - the images are locatable and downloadable by anyone who sees or reads about the image. By distributing the images online with certificates of authenticity, the images are accessible by anyone. Unlike the work of the late Felix Gonzalez-Torres (known for his spills of candy and stacks of paper from which the viewer can take a piece of, though the sculpture stays complete because the owner possesses the certificate of authenticity, the right to reproduce (the certificates here are used to insure that each satellite image be considered with equal authenticity, not the opposite. This is an explicit strategy to create a physical object with cultural value, but little or no economic value.

AfterSherrieLevine.com. Disponible en <http://www.aftersherrielevine.com/> [Acceso 15/08/2010]

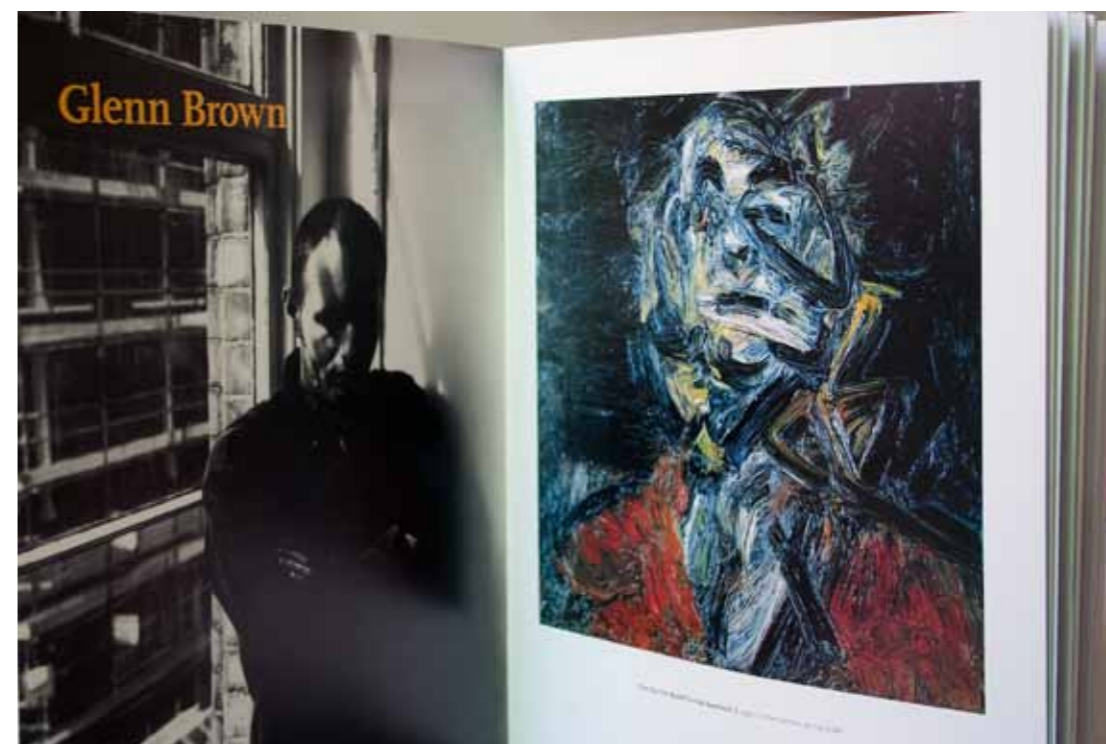
17. Como perro que vuelve a su vómito, así el loco que repite su locura (Proverbios, 26: 11). *Like a dog returns to its vomit* es el título de una exposición de los hermanos Chapman: 'Who would want to paint you when no one wants to look at you?' says an old epigrammatist to a misshapen man. Many a modern artist would say, 'No matter how misshapen you are, I will paint you. Though people may not like to look at you, they will be glad to look at my picture: not as a portrait of you, but as a proof of my skill in making so close a copy of such a monster.' Gotthold Lessing. *Laocoon, On the Limitations of Painting and Poetry* (1766). Jack & Dinos Chapman, *Like a dog returns to its vomit*. London: White Cube, 19 October - 3 December 2005. Disponible en <http://www.whitecube.com/exhibitions/likeadogreturnstoitsvomit/> [Acceso 08/07/2010]

Se recortan las fotografías de los libros de arte para fines pedagógicos, pero no hay nada más espeluznante que una nota a pie de fotografía convertida en fotografía. El texto y el papel del libro no deben formar parte de la imagen. Las fotografías intentan parecer fotografías de catálogo. Las reproducciones de muchos catálogos recientes también están hechas por los mismos artistas y son de pésima calidad. Los fotógrafos de reproducción se quedan en la calle. Ser artista y reproducir la imagen idealizada de un catálogo de arte es algo ocioso que se vuelve en contra de uno mismo. Se trataba de sacarle jugo a las limitaciones, en vez de positivarlas. Las marcas de *copyright*, los desenfoces, las manipulaciones, las distorsiones y bajas resoluciones también definen el mínimo necesario para cada imagen. La economía de medios es visible en muchas de las reproducciones de internet y no lo es en sus catálogos. La fotografía para muchos artistas que no somos fotógrafos se compone de sus artefactos. El mercado se satura de resoluciones y sensibilidades redundantes. Soy sensible a los artefactos: no soy fotógrafo, tampoco escritor. No hay literatura, no hay fotografía, ni fantasía. En los manuales de fotograbado se enseña a reproducir la reproducción y también a disimular los signos de la manipulación que son, en definitiva, parte del trabajo artístico. La fotografía tiene que ser difusa para no mostrar la retícula del impreso, con ello se deberá desenfocar primero y luego aplicar un filtro de enfoque. Un cuadro de Mark Rothko en una tesis de Bellas Artes es una impresión desenfocada de unos 6 x 4 cm. Sherrie Levine había reproducido el váter de Duchamp, transformándolo en escultura de bronce y apropiándose de un objeto de consumo cultural convertido previamente en obra de arte. El título, *Fountain (after Marcel Duchamp)*, preserva y simultáneamente quiebra la autoría del original. Cuando Cornelia Sollfrank concibe un software para producir variaciones automatizadas del arte y reproduce las flores de Warhol también debe preservar a Warhol para un arte que cuestione su propia autoría. Internet reproduce a Sherrie Levine y a los artistas reproductores. El *Cowboy* de Richard Prince, fotografía de un anuncio de Marlboro, se convierte también en el arte que reproduce las distintas variaciones de la imagen de Prince en Google a la vez que se incorpora como reproducción en Google. Un arte parasitario del arte parásito, también de su fama y de su reconocimiento¹⁸.



net.art generator : nag_05. Disponible en <http://nag.iap.de/?ac=create&name=william+hogarth&query=self+portrait&comp=6&width=600&ext=jpg> [Acceso 15/08/2010]

18. *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* | Sherrie Levine | Walker Art Center | Collections and Resources. Disponible en <http://collections.walkerart.org/item/object/906> [Acceso 15/08/2010]. El generador de net art de Cornelia Sollfrank NA. Disponible en <http://net.art-generator.com/> [Acceso 15/08/2010]. Las reproducciones de Google de Richard Prince transformadas en arte se pueden ver en <http://www.follow-ed.com/art/?p=13> [Acceso 15/08/2010]



En Glenn Brown, el arte que reproduce la reproducción se vuelve irreproducible. Las pinturas de Brown derivan de imágenes existentes y, a menudo, reproducen otras pinturas u obras de arte. La reproducción del catálogo muestra un cuadro de Auerbach. *The Day the World Turned Auerbach* (RA, 1998: 59) es la reproducción en pintura de una reproducción de Auerbach y no de un cuadro original. Brown aplica la técnica del *trompe l'oeil* para imitar la pincelada expresionista, la textura y el grueso de pintura que utiliza Auerbach. Genera una imagen a partir de pinceladas diluidas e imperceptibles. Su pintura es hiperrealista, lisa y meticulosa. Construye el efecto pincelada a partir de transparencias. La reproducción impresa en el catálogo aniquila el trabajo de Brown. El rostro y el nombre deben acompañar al cuadro. Cada vez que cierro el catálogo, el rostro plano de la fotografía y el nombre de Glenn Brown se aplastan contra la pintura *semi-gloss*.

El medio no significa ni es expresivo en sí mismo. Ron Mueck, después de Brown, es la otra imagen especialmente mal reproducida del catálogo *Sensation* de la colección de Charles Saatchi (RA, 1998: 127)¹⁹. Mueck se apropia de algunas de las estrategias del surrealismo. Su práctica artística ilustra el carácter siniestro de la reproducción al mostrarla como algo inasible. Su *Dead Dad* (papá muerto) es la recreación hiperrealista del cuerpo muerto y desnudo de un hombre. El carácter siniestro de la obra se deriva de su efecto realista y de que el cuerpo, que solo en apariencia es la réplica de un molde humano, se ve ridículamente reducido de tamaño. Los penes flácidos pequeños y además reducidos en cuanto a proporción, son un elemento repetitivo en las obras de Mueck. Recuerdan tanto a la pincelada de Brown como a los objetos blandos de Dalí. Siniestro dad es la parodia y asesinato del surrealismo que ilustra las teorías psicoanalíticas de forma literal. *Dead Dad, Da-Da, That*²⁰. El surrealismo es el ejercicio académico de los jóvenes artistas que se licencian en las escuelas de arte. Matar al padre es siniestro y al mismo tiempo una práctica de estilo institucionalizada. El arte inglés está además plagado de réplicas del cuerpo humano, empezando por Helen Chadwick, Antony Gormley, Marc Quinn y un largo etcétera de los que emana también algún tipo de presencia, ausencia, índice, espíritu, existencialismo o representación narcisista.

El proceso en Mueck es algo engañoso muy distinto a esos moldes humanos cargados de esencia de Quinn o Gormley. Mueck parte de una base muy tradicional pero que se vuelve imperceptible: el modelado en barro. Elabora manualmente un original en barro a partir de la observación de un modelo humano. Lo que se podría apreciar como ejercicio académico de representación de un desnudo se transforma en algo inquietante. No se reproduce la copia habitual en bronce, ni se admira la destreza de la ejecución manual de la escultura. Se elabora una réplica del barro en silicona, resina y fibra de vidrio a la que se le injertan pelos y se le simula la textura y color de la piel humana. Se trata de un tipo de detalle añadido que oscurece el carácter manual de la ejecución. Lo siniestro deriva en parte de este engaño, de producir un original que parezca su copia mecánica.

El trabajo de Mueck remite inevitablemente a las esculturas hiperrealistas de Duane Hanson, aunque estas se hicieran partiendo de moldes del cuerpo humano. Comparados el uno con el otro Hanson recuerda al *low-tech* de las viejas películas de ciencia ficción. Pero es precisamente el modelado virtuoso de Mueck el procedimiento que se queda de nuevo obsoleto. Con la digitalización

19. Los Young British Artists (yBas) se caracterizan por la reinterpretación de otras obras, estrategias y estilos vanguardistas y de la historia del arte. Ron Mueck, mediante los efectos especiales del cine reinventa la tradición escultórica. El arte de los yBas surgió a mediados de los 90 en paralelo a la expansión de la Red. El poder de las instituciones (galerías museos y facultades de arte) queda reflejado en los últimos coletazos de un arte que expresa su pureza en su carácter analógico. Saatchi colecciona pintura, instalación, escultura y fotografía química.

20. Hal Foster (1995) conecta el aura de Benjamin, como manifestación de una lejanía, con lo siniestro de Freud, como manifestación de lo familiar reprimido, para definir el objeto surrealista. Quizás se podría aplicar también a Mueck en relación a algunos mecanismos de lo reprimido en su reproducción de imágenes, en sus procesos encubiertos.

en tres dimensiones y la impresión sobre relieve, el fácil escalado de volúmenes devalúa el mérito artesanal que aparentemente se niega. Observado a través de sus reproducciones fotográficas se vuelve evidente el carácter de Mueck. La reproducción fotográfica en el catálogo de Saatchi no introduce ninguna unidad de medida o elemento que describa el tamaño real de la escultura. El padre muerto se transforma además en lo que era desde el principio: algo plano. En la reproducción el maquillaje de la obra cobra más importancia que su volumen, como si se tratara de la reproducción de una acuarela y no de una escultura. El proceso se mitifica, representando su propio carácter anti-intuitivo en el aura siniestra que emana del original aparentemente mecanizado. El trabajo de Mueck evoca también a los cuerpos de anatomía y a los plastificados de Gunter von Hagen; a su sustitución de la carne muerta por plástico, aunque se trate del barro. Es importante tener en cuenta también el *making off* alrededor de sus exposiciones, que van acompañadas de catálogos y documentales sobre sus procesos, pareciéndose más a los extras de una película que de una exposición. Se revelan los trucos del mago porque la complejidad y el barro otorgan el estatus de artista reconciliado con la tradición del arte. Al mostrar el proceso, Mueck encubre el mundo de los efectos especiales para cine del que proviene.

Paul McCarthy en Whitechapel Art Gallery (2005)²¹ mostraba objetos artísticos dentro de una galería de arte: moldes de yeso, esculturas de barro, retratos, etc. Pero en realidad la sala de exposición solo enseñaba los desperdicios del *remake gore* de una película de Walt Disney, cuya proyección formaba parte de otra instalación en otro sitio. McCarthy trabaja con ruinas artísticas. Es un arte que el propio artista desvirtúa. El artista en McCarthy es un equivalente al artesano que deja de pensar para crear como lo haría el artista. Lo artesanal se equipara al bricolaje, a las orgías de ketchup y al carnicero loco que decide pintar cuadros abstractos y automutilarse con un hacha, también es una artesanía desvirtuada. En Mueck sin embargo parece que toda la historia del arte se resuelva en los efectos especiales cinematográficos de sus esculturas pintadas, herederas de una tradición que en el fondo es ficticia.

Si un operario hace un agujero en la pared traspasándola precisamente donde cuelga un Kandinsky, por ejemplo, el agujero no se incorporará en el arte de Kandinsky, si no que se encubrirá con una restauración. Un deje de artesano consiste en criticar las obras en el momento de realizarlas. Es lo que permite muchas veces dedicar lo mejor de uno mismo a algo que se torna ajeno haciéndolo, generalmente, en las peores condiciones laborales. Esta crítica se queda generalmente en el vacío, no traspasa las puertas del taller y se vuelve repetitiva. Sin embargo precede a la crítica institucionalizada y muchas veces la supera, o desvela, al menos, muchos condicionantes que afectan al arte. No me puedo imaginar las grandes obras sin que sus operarios las hayan criticado extensivamente en el momento de hacerlas.

21. Ver Paul McCarthy. *LaLa Land Parody Paradise*. London: Whitechapel Gallery, 23 October 2005 - 5 February 2006. Disponible en <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/paul-mccarthy-lala-land-parody-paradise> [Acceso 08/07/2010]

2.3 EL ARTE COMO NOTICIA

Hogarth is as good as any artist to draw over (Jack Chapman). Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jan/13/art.classics1> [Acceso 12/10/2009].



Full Set, Cigarette Cards, Wills, Old Paintings, 1916 en venta en eBay.es (finaliza el 26-nov-08 16:04:00 H.Esp). Disponible en: http://cgi.ebay.es/Full-Set-Cigarette-Cards-Wills-Old-Paintings-1...sid=p3286.c0.m14&_trkparms=66%3A4%7C65%3A10%7C39%3A1%7C240%3A1318 [Acceso 15/11/2008]

The ease and quickness with which etching could be done made it a favorite medium not only for rapid sketches but for pictures with "news value." At a time when Lord Lovat, the last man to be beheaded in England, was much in the public eye, an artist made this rapid etched sketch of him and made a lot of money by selling prints at a shilling a piece (Ivins, 1943: 83).

Vivimos rodeados de impresos y es necesario establecer consideraciones de mérito artístico que sean útiles para distinguir entre la calidad de una estampa de Rembrandt y la de un paquete de Camel. Esta imagen, copiada de un anuncio de Ebay, reproduce una pintura de Hogarth que se encuentra en el National Portrait Gallery y al mismo tiempo una estampa coleccionable que se regalaba en los paquetes de tabaco. La pintura original reproduce el grabado. Hogarth realizó un apunte rápido para un aguafuerte que se vendería como anuncio, o *Broadside*²², de la ejecución de Lord Lovat²³. Lovat, el personaje representado de forma distinguida y casi sonriente, no muestra remordimiento por los crímenes por los que será juzgado. La pintura ha perdido el "valor de noticia" del grabado.

22. *Broadside* era una noticia, anuncio o evento impreso en una hoja suelta de papel. Con la aparición de la prensa pasó a designar el formato de periódico el doble de grande de un *tabloid*. La estampa de Lord Lovat fue un éxito de ventas.

23. Ver Paulson, 1989: 125. Es especialmente interesante comparar las imágenes de Lord Lovat y de John Wilkes (en Paulson ilustraciones 166 y 214 respectivamente). Los dos grabados siguen un mismo esquema formal y se complementan. Son del mismo tamaño y los dos van acompañados la siguiente inscripción: *Drawn from the life and etch'd in Aquafortis by William Hogarth*. Wilkes, periodista y político aparece como un demonio con una peluca con forma de cuernos y, a diferencia de Lovat, logra librarse del castigo de la justicia.

*After A Short Stay in America, David Returns to Italy*²⁴:

El David de Miguel Ángel ha engordado por la ingesta de hamburguesas. Doce apóstoles alienígenos devoran el cuerpo de Cristo, lo descuartizan y se beben su sangre. También aparece una restauración dudosa de la Mona Lisa con los pechos operados. El arte, las esvásticas y los artículos de broma abundan tanto en la red como en el trabajo de los hermanos Jack & Dinos Chapman, que parodian y pintan estampas y obras de arte famosas. La reinterpretación *gore* del arte es algo extendido y sin valor artístico en la red. El valor añadido de los Chapman consiste en intervenir directamente en los originales para exponerlos de nuevo en la galería de arte. En el año 2003 presentaron una serie completa de estampas de *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, las cuales habían sido retocadas con acuarela. No se trataba solamente de un gesto iconoclasta pues en Inglaterra iluminar grabados a mano forma parte de una larga tradición. Los Chapman ya habían revisado en múltiples ocasiones *Los Desastres de la Guerra* de Goya sin intervenir en las estampas originales. Utilizaron tanto la técnica de Goya para estampar nuevos grabados, como la escultura para transformar los *Desastres* en maniqués y en soldaditos de plomo. *Hell* (1999), que se consumió en el incendio de los almacenes de Momart del 2004, tal vez sea la actualización más lograda de los *Desastres* de Goya por parte de los Chapman. El espectador se movía por entre un conjunto de vitrinas dispuestas en forma de esvástica. Dentro de las vitrinas se representaba el Holocausto Nazi con miles soldaditos de plomo. Al pintar esvásticas, artilugios de la tienda de carnaval, del cómic y del imaginario de la cultura de masas, los Chapman actualizan a un Goya que en su época fue sensible a la parafernalia de los carnavales y a los ritos populares. Pero el aguafuerte con aguatinta no solo es la técnica de Goya, una novedad a finales del s. XVIII, sino también es el grabado que se enseña hoy en las facultades de arte. Si Goya pudo realizar sus aguatintas, renovando con ello la técnica del grabado, fue precisamente porque el grabado de reproducción no había arraigado aún en España. De ahí que Goya no tuviera que someterse a las convenciones del grabado. Sin embargo, la innovación de Goya es la técnica osificada de hoy. Los Chapman someten a Goya a la tradición del grabado, tal y como la conocemos, como grabado artístico²⁵.

24. Disponible en: <http://ramonero.com.ar/wordpress/?m=200907> [Acceso 1/06/2010]

25. Me parece importante matizar que las facultades de arte que he conocido en Inglaterra no dividen la enseñanza en disciplinas separadas (como por ejemplo dibujo, pintura, escultura, fotografía y grabado) y esta tal vez sea su principal diferencia con la enseñanza del arte en España. Si bien su estructura es más abierta y permite una mayor interdisciplinariedad, el aprendizaje en los talleres se ve perjudicado. En Inglaterra el taller de escultura se transforma en taller de carpintería y el taller de impresión en copistería. Consecuentemente su arte académico cuando cuestiona el propio proceso artístico generalmente lo hace adoptándolo como automatismo. Por ejemplo, el Arte Povera se percibe de forma diferente aquí y allí. El Povera en Inglaterra es un ejercicio de estilo que contiene potencialmente la crítica a un arte contradictorio, que no supo sustraerse a cierta aura de espiritualidad o exigencia de sentido al mismo tiempo que interrogaba las cualidades específicas de los materiales. El estilo Povera, sin embargo, también anula todo su potencial, que es el de un arte que interrogue la naturaleza de sus materiales. Los talleres en la Facultad de Arte de Barcelona, como por ejemplo los de fundición y grabado, ejercen una influencia mayor en la formación artística. Sus problemáticas son también distintas, seguramente se derivan de mantener las viejas divisiones de las artes. Pero en todo caso el procedimiento no es un servicio artístico, forma parte de la enseñanza. La relación del maestro de taller (en Inglaterra "technician") tanto con el docente como con el alumno es mucho más estrecha. Pienso que es importante preservar el potencial de un arte que sepa interferir en cualquier etapa del proceso de forma creativa, aunque sea desde la periferia y sin adoptar lo novedoso ciegamente.

Home » Chapman Brothers Change Faces on Hogarth Etchings

« Banksy Piece sells for \$400K+ on eBay

AO on Site: Closer Now – Opening at Rivington Arms »

CHAPMAN BROTHERS CHANGE FACES ON HOGARTH ETCHINGS

January 18th, 2008



Chapman Brothers via [Times Online](#)

Jake and Dinos Chapman have “re-mastered” eight of Hogarth’s etchings. Hogarth painted these in 1733 before print versions were available.

[Chapman Brothers Alter Eight Hogarths](#) [Times Online]

This entry was posted on Friday, January 18th, 2008 at 2:05 pm and is filed under Art News. You can follow any responses to this entry through the [RSS 2.0 feed](#). You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.

Chapman Brothers Change Faces on Hogarth Etchings - AO Art Observed. Disponible en: <http://artobserved.com/chapman-brother-change-faces-on-hogarth-etchings/> [Acceso 08/07/2010]

Los grabados de los Chapman transforman a Hogarth en ilustración. Reflejan un gesto provocativo: sus reproducciones en internet enseñan las imágenes coloreadas con poca resolución y normalmente van acompañadas de declaraciones de aprobación y de rechazo de las autoridades del arte. Los grabados son la ilustración del arte de los Chapman y son el arte como ilustración. También cumplen una función pedagógica: sirven de acompañamiento a ideas, nociones del arte, provocaciones, comentarios o síntomas. El trabajo de coloreado es en realidad muy preciso y minucioso pero seguramente no hace falta ir a verlo al museo para hablar de ello. Pintar los grabados de Hogarth en el 2008 significó reproducir una fórmula que, después de *Los Desastres*, se había repetido de forma sistemática en *Los Caprichos* del año 2005²⁶. Si se puede hablar de originalidad, *Los Desastres* de los Chapman se deberían considerar el original de su *Progreso* y deberían tener, por ello, un valor crítico añadido. La serie completa de *Los Desastres de la Guerra*, grabados por Goya e iluminados por los Chapman, se expuso en la Tate Britain junto a las obras de los demás nominados al *Turner Prize* del 2003²⁷. Ese año ganó el *Turner* un travesti que hacía cerámicas. El trabajo de los Chapman era, sin embargo, mucho más complejo y de mayor repercusión mediática. Para esa exposición los Chapman declaraban estar actualizando a Goya. Realmente, la serie de *Los Desastres* ya la habían trabajado extensivamente, pero su gesto iconoclasta generó cierta polémica por ser la primera vez que intervenían las estampas originales de otro artista y no por haberlo hecho durante los desastres de la guerra de Irak. A nivel mediático no hubo conexión aparente entre Irak y la representación de la guerra en su trabajo. La consecuencia de ello es que luego repetirían la misma fórmula aplicada a obras de arte distintas e invirtiendo, en cierta medida, la lógica de su trabajo anterior. Si antes predominaba el desarrollo de un solo tema empleando múltiples formatos y variantes; después parece que adquiere más importancia el solo gesto de intervenir obras de arte caras que, potencialmente, puede llevarlos a incorporar temáticas heterogéneas y elementos muy dispares.

Al declarar que “Hogarth es un artista igual de bueno que cualquier otro para dibujar encima”, los Chapman se ríen de antemano de su propia actualización de Hogarth y de toda posible interpretación del nuevo *Rake's Progress*, que pasa a titularse *Dino's and Jake's Progress*.

Rake's Progress es una secuencia de ocho viñetas en la que se describe la trayectoria de un vividor que hereda fortunas y las despilfarra. Significa también la repetición de una fórmula innovadora y de gran éxito para Hogarth. En *A Harlot's Progress* se representaba el progreso de la prostituta, una mujer de provincias que se traslada a la capital. La prostituta, como el vividor, llega a situarse casi en lo más alto de la escala social antes de quedar completamente degradada por el desprecio y las enfermedades. Los excesos, los juegos de azar y la locura marcan la evolución de un vividor que termina arruinado en el manicomio. Hogarth retrataba a una Inglaterra pre-moderna de moral dudosa, donde gobernaba la hipocresía y donde las clases más marginales aparecen junto a una burguesía de aspiraciones aristócratas y a una aristocracia arruinada por el vicio. La innovación de Hogarth reside tanto en la forma como en la temática. La pintura no estaba acostumbrada ni a las secuencias de imágenes ni a las representaciones de la vida contemporánea. De esta manera, la pintura adoptó, también del grabado, la acumulación de detalles, de un detalle moderno abarrotado de objetos y personas, de arte y mal gusto, de simetrías absurdas y de caos.

A la crítica a la noción de progreso de las estampas de Hogarth se le añade una burla a su moralismo. Los Chapman reproducen en Hogarth el progreso del artista como el del vividor enriquecido por su arte, despilfarrando sus fortunas para comprar más arte con el que se hará arte. Pocos meses después

26. Ver Jack & Dinos Chapman. *Like a dog returns to its vomit*. London: White Cube, 19 October - 3 December 2005. Disponible en <http://www.whitecube.com/exhibitions/likeadogreturnstoitsvomit/> [Acceso 08/07/2010]

27. Ver Jack & Dinos Chapman. *Insult to Injury*. London: Tate Britain, 29 October 2003 - 18 January 2004. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2003/chapman.htm> [Acceso 6/07/2010]

los Chapman mostrarían su colección de acuarelas mediocres pintadas por Adolf Hitler, con sus añadidos prestados de la psicodelia hippy. *If Hitler had been a Hippie How Happy Would We Be* (2008)²⁸ rememora la faceta artística del dictador. Las acuarelas no son la expresión ni de la política ni de la psicología del artista. No reproducen el Holocausto ni reflejan la mente del criminal. Jack Chapman declaraba que: “When you look at the Hitler paintings you try to work out if this person was ill or mad or whether this is in some way axiomatic of someone who will go on to kill seven million people. [But] the drawings of themselves aren’t offensive”²⁹. Con ello se cuestiona una recepción del arte y una interpretación del arte en la que el aura del artista es inseparable a su obra³⁰.

Se debe exonerar a Goya de sus grabados, que no fueron noticia como lo había sido la ejecución del Lord Lovat de Hogarth, ni se editaron en vida del pintor, ni su aguatinta tampoco hubiera permitido un tiraje masivo. Las vanguardias de la época de Hitler, periféricas en Viena y sin mucha repercusión mediática, rechazaron a la academia de la que Hitler fue rechazado. El arte de la academia y el arte rechazado por la academia no son los únicos espacios de producción artística pues, precisamente en la Viena provinciana y decadente de Hitler también se renovaría de raíz el lenguaje musical, en la escuela de Schönberg.

Be, we, ji, ji, japi, jipi, jitle: el título podría ser en sí mismo una obra de arte sonoro no muy lejos de lo que hace Bruce Nauman. La conexión de lo sonoro, el juego de la homofonía, no sería descabellada si se lograra romper con la jerarquía inamovible que impone el original fetiche de los Chapman. Si Nauman rescata materiales sonoros eliminando las imágenes de sus trabajos audiovisuales³¹; los Chapman re-significan visualmente lo lingüístico sonoro. El trabalenguas del título determina la posterior intervención visual en las láminas de Hitler, los arco iris, las flores, mariposas y corazones.

The Hogarth paintings are owned by the Sir John Soane Museum in London. His original prints, done in 1735, are in the British Museum. “I think the reworkings are very funny,” said Julie Brock, secretary of the Soane Museum.

James Smith, chief executive of the Holocaust Centre in Newark, said: “Hitler’s mediocrity and blandness as

From The Sunday Times. January 13, 2008. Chapman brothers progress with grotesque update of Hogarth. Disponible en: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article3177659.ece [Acceso 08/07/2010]

an artist illustrate that it takes neither a genius nor a psychopath to organise genocide, and as such, his paintings do have some value as historical artefacts. Painting over his originals to make a point about the past and its relation to the present is probably the most appropriate form of vandalism I have encountered.”

From The Times. May 30, 2008. Jake and Dinos Chapman go to work on ‘abject’ Hitler art. Disponible en: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4029886.ece [Acceso 08/07/2010]

28. Ver Jack & Dinos Chapman. *If Hitler Had Been a Hippie How Happy Would We Be: White Cube, 30 May - 12 July 2008*. Disponible en http://www.whitecube.com/exhibitions/jandd/if_hitler/ [Acceso 08/07/2010]

29. *From The Times. May 30, 2008. Jake and Dinos Chapman go to work on ‘abject’ Hitler art. Disponible en: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4029886.ece [Acceso 08/07/2010]*

30. La generación artística de los Chapman son la cama de Tracey Emin, las transfusiones de sangre de Marc Quinn, las fotografías de la familia de alcohólicos de Richard Billingham, o el autorretrato de Gavin Turk como estrella del *Punk*.

La prensa enseña a interpretar el arte abyecto de forma constructiva dando a entender que las estampas originales continúan a salvo en el British Museum y que los judíos y los especialistas en Hogarth dan el visto bueno a los Chapman. Con ello se minimiza el hecho de que las acuarelas de Hitler interesaran tanto a los neonazis como a los *amateurs* del arte³².

En *Los Desastres* de Goya se representaba por primera vez los efectos devastadores de la Ilustración, de una modernidad incipiente y del carácter impersonal y banal de la violencia. El siglo de las Luces había inaugurado el exterminio masificado. *Los Desastres* de Goya iluminados por los Chapman expresaban también la imposibilidad actual de representar la guerra y el sufrimiento y, con ello, una crítica a las representaciones mediáticas de ambos. Su provocación consistía no únicamente en destruir una serie de grabados caros, sino que, con ello, se situaban y situaban al espectador en la perspectiva de los vencedores que se mofan del sufrimiento de las víctimas mientras experimentan el goce de la mercancía. Reproduciendo de esta manera *Los Desastres* y transformándolos en fetiche iluminado, los Chapman adoptan la postura del opresor y del filisteo, tal vez para lograr asustar a una audiencia de ser realmente repulsiva y, además, denunciar con ello el entorno mismo del arte. En cierta medida no se debería cuestionar el arte de los Chapman, sino todo su entorno, empezando por su recepción. Pero esto no sucede, en parte, porque sus reproducciones dulcificadas lo imposibilitan y solamente cuestionan el gesto provocativo de los Chapman para anular su potencial crítico. Además, una crítica a los Chapman debe pasar también por la crítica al anquilosamiento de su arte en la dependencia de un original.

El arte sólo como estilo y el grabado sólo como procedimiento osificado niegan la posibilidad de otro grabado y de un arte que no sea el de los vencedores. Se pueden pensar también grabados y pinturas que no sirvan para pintar encima. Las litografías de Daumier, por ejemplo, en las que también se parodia el arte y la política, no les servirían. Los Chapman seguramente se devaluarían si pintaran a Daumier pues no son imágenes caras o suficientemente artísticas y están demasiado diseminadas. Al introducir la parodia del arte, que ya no es solo esteticismo, en la representación de la guerra, los Chapman trabajan con categorías que confunden: no hay oposición entre politización del arte y esteticismo de la política. Es un arte crítico, porque en definitiva el espectador busca sentirse incómodo y va al museo a consumir una postura crítica. Esta postura crítica también se critica. Los Chapman se burlan también de su propio estatus de nuevo rico en el arte. Parodian su propia rebeldía y un nihilismo que genera espectáculo y beneficio económico. La consecuencia lógica de *Los Desastres* grabados por Goya e iluminados por los Chapman es la repetición de una misma fórmula en distintas obras. No hay guerra en *Los Desastres*³³.

31. La instalación sonora a la que me refiero tuvo lugar en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres el año 2004. Nauman recopiló solamente el sonido de sus trabajos audiovisuales anteriores. Para ello utilizó varios altavoces. Cada altavoz reproducía una sola pista de audio en la que se repetía una sola palabra, una frase o un fragmento de frases que se iba modificando. El espectador se desplazaba por el sonido al desplazarse por el espacio. Las homofonías y demás juegos lingüístico-sonoros de Nauman transformaban el espacio, que con la reverberación parecía transformarse en una catedral y en un manicomio al mismo tiempo. Para una aproximación a *Raw Materials* de Nauman: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/nauman/> [Acceso 08/07/2010]. Por otro lado, es interesante notar que *Another Nice Etching*, aguafuerte de Jack y Dinos Chapman reproduce el propio texto de su título y es visualmente una réplica de *Learned Helplessness in Rats*, aguafuerte de Nauman, que también es un grabado del texto que le corresponde al título. Con una misma caligrafía y un mismo procedimiento se reproduce visualmente algo que no guarda ninguna relación sonora ni semántica.

32. “Following concerns that the work could be bought by Nazi sympathisers, White Cube Gallery in London, where it is showing, has stated that it will be extremely careful about who it sells to”. *The art of Adolf Hitler (with a little help from the Chapman brothers)* - News, Art - The Independent. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/the-art-of-adolf-hitler-with-a-little-help-from-the-chapman-brothers-836755.html> [Acceso 08/07/2010]

Los Chapman cuestionan la respetabilidad de la esfera del arte. Sin embargo el medio artístico no se cuestiona, se adopta como algo establecido para expresar un positivismo que no estaba en Goya; como si el artista solamente tomara el medio dado de antemano y no pudiera intervenir activamente más allá de sus clichés. El espectáculo cultural debe generar debate, crítica, admiración y rechazo; está sujeto a su audiencia. Si los conceptuales de los 70 habían interferido en los medios masivos para cuestionar las esferas y mecanismos del arte y de la cultura de masas, los artistas británicos surgidos de la recesión de los 90 se apropiaron de sus estrategias para promocionar su fama de artista³⁴. La estrategia del arte inglés ha consistido en actuar tanto en un campo cultural restringido (la esfera del arte y su autonomía) como en el ámbito de la cultura de masas. El nuevo arte británico se servía de la prensa sensacionalista y de la televisión manteniéndose, sin embargo, relativamente al margen del incipiente internet. El peligro del arte conceptual contemporáneo, o de un arte que se apropie de las estrategias de los yBas, es la de volverse acríticamente esteticista. Si haces un grabado sabes que se verá como un trabajo artesanal o decorativo y que se deberá cuestionar el por qué de una técnica obsoleta. Si la pintura parece que se haya ganado a pulso su contemporaneidad, al grabado se lo identifica siempre con un tipo de grabado muy concreto para vender en galerías y en ferias de decoración. Pero, ¿acaso no es esta la misma finalidad de la pintura y del arte conceptual dentro del mercado? El arte conceptual y el arte contemporáneo están repletos también de textos mecanografiados, de fotografía química, de serigrafía, de video en súper 8 y de diapositivas. El arte está cargado de la historia del arte y de los materiales de las facultades de arte. Generalmente no se cuestionan. Los ejercicios de estilo forman parte del discurso artístico, pero el trabajo con los materiales no. Si los yBas difundieron su arte sensacionalista tanto en la élite artística como en los peores *tabloid* y en los peores programas de televisión, lo hicieron rechazando el mercado del arte *affordable*, muy extendido en el Reino Unido, para decorar las paredes de la clase media. La gran paradoja es que el producto yBas es esencialmente decorativo y rentable. Otra es que el arte *affordable* también ha sabido incorporar la provocación sensacionalista como medio de atracción y la palabra *Contemporary* como comodín.

33. Me he sentido espectador incómodo de los Chapman, al igual que he sentido una incomodidad parecida al leer a Primo Levi (2006) y al visionar *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Primo Levi cuestionaba constantemente su propia voz de testigo y de escritor. Analizaba el dominio nazi a través del lenguaje y de los elementos aparentemente más banales de los que dependió su supervivencia. El exterminio no se manifestaba de forma visible, mataban antes las infecciones producidas por los zapatos y el agotamiento, que los golpes y las manifestaciones de violencia que representan los Chapman. La dificultad de testificar y de expresar el horror, para Levi, tenía que ver también con que los que habían sufrido el holocausto en sus últimas consecuencias no podían contarlo. Los que sobrevivieron fueron solamente los que lograron adaptarse a un medio embrutecedor. El exterminio masivo dificulta el poder representar la violencia de modo visible, aunque siga latente. Lanzmann rescataba sus huellas en la risa del testigo que no podía hablar; en el campo de concentración transformado en bosque y en los polacos que se habían mantenido al margen.

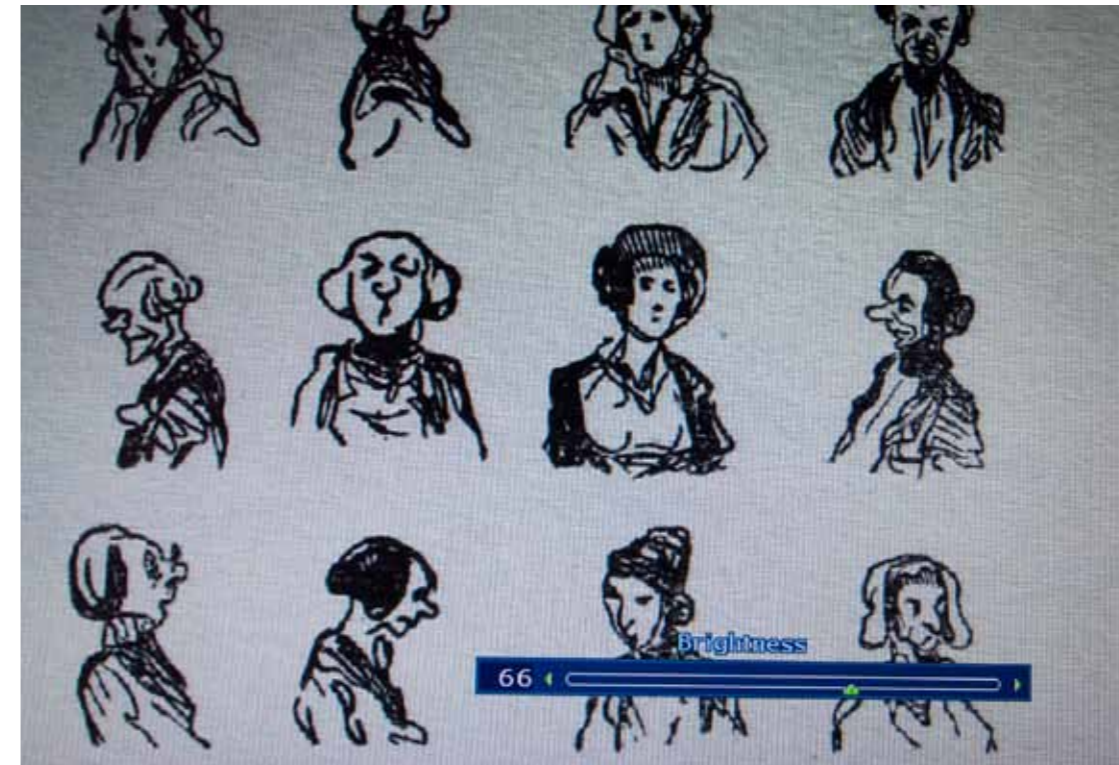
34. Stallabrass (2001) es probablemente la crítica más consistente que he leído sobre los yBas, donde se cuestiona tanto los remixes esteticistas adoptados del arte y de la cultura de masas como el populismo en la esfera del arte británico.

Tracey Emin aparece borracha en la tele³⁵ acompañada de la sonrisa *polite* de la mujer de al lado con el pelo corto, coordinadora de mi postgrado en Goldsmiths, que encarna un tipo de hipocresía muy necesaria para el arte. Es el tipo de hipocresía que pretende representar una actitud crítica y receptiva, pero que termina reflejando un comportamiento completamente conservador. Victor Burgin decía que se debe rechazar al joven arte británico expansivo y ya envejecido en sus comienzos. La actitud de Burgin era más receptiva a las transformaciones y a los usos de los nuevos medios que a las fluctuaciones del arte y su uso por parte del arte. He recibido parte de mi formación académica en Goldsmiths College, reconocida como la principal institución educativa para la manufactura de yBas, de la que, en definitiva, Victor Burgin también formaba parte. Ni Burgin ni yo nos quitaremos ya a Goldsmiths de nuestro currículum. La mancha curricular de Burgin es mucho peor que la mía pues él ha sido el Millard Chair of Fine Art, mientras que yo solamente he sido un Postgraduate Diploma in Fine Art. La educación en Goldsmiths era hipócrita al criticar el mismo modelo que sustentaba: una producción artística voluble y fluctuante que se debía adaptar constantemente a las tendencias y al mercado. La moda es un chicle demasiado masticado para el arte. Nos enseñaban a distinguir entre *Arty*, un arte pretendido que adopta la apariencia del arte, y *Art*, el verdadero arte. En conclusión, entre un esteticismo de segundo orden y un esteticismo de primer orden, el original del *Arty* que, a diferencia del *Arty*, lo sustenta su pretendido valor crítico y su capacidad de generar crítica, es decir, de generar criticismo hipócrita. Durante mi año académico no hubo pintura a penas, todos trabajábamos la instalación, el video, los objetos extraños y la foto. El siguiente año más del 90% de la producción era pintura. Burgin entró al mismo tiempo que yo, me parece que no tardó mucho más en dejar la institución. Se había pasado demasiado tiempo en California y su regreso a Inglaterra parecía ser traumático o, al menos, chocante. Era muy crítico con el arte inglés y sobre todo con Goldsmiths. Le tengo simpatía porque yo también me sentía desubicado. Pero yo no podía ser crítico porque no disponía de la experiencia ni de la capacidad lingüística necesaria y porqué además yo estaba realmente desubicado. Al regresar a España pensaba en cómo se debió sentir Burgin al llegar a Inglaterra. Barcelona y el arte se han vuelto tan esteticistas que resultan inhabitables. Burgin es una persona muy rigurosa y el rigor forma parte de su generosidad. Sólo podía enseñarle fotografías porque todo lo demás lo rechazaba de entrada. Mis fotografías trataban de algo muy personal. Mi trabajo era todavía inmaduro y no podría haberlo resuelto en Goldsmiths College. Mis instalaciones y mis objetos extraños intentaban ser críticos e incorporar parte de lo que Goldsmiths rechazaba. Al final me sirvieron para obtener mi título. Luego lo tiré todo a la basura. Dentro del contenedor de la basura de Goldsmiths deposité mis basuritas. Al menos fui discreto: el arte de los yBas ha hecho evidente, banalizándolo, el valor mercantil del arte conceptual de los 70. Procuero mantenerme dentro de mis posibilidades, a veces intentando adoptar el modelo que niego. Pero no solo lo he aprendido de Goldsmiths, también puede ser antídoto al veneno.

Pienso que la educación artística que he recibido ha reprimido mi creatividad, sedimentándose en mi persona como si se tratara de una basura. He aprendido el arte del mismo modo que aprendí el inglés: volviéndome completamente receptivo a su flujo y a toda la verborrea que lo envuelve. Entonces escuchaba la radio ocho horas al día, al mismo tiempo que trabajaba fabricando las agujas con las que se atan las faldas escocesas. Cada aguja llevaba incrustado su *Thistle*, es decir, un cardo borriquero, flor nacional de Escocia. Cada semana fabricaba miles de cardos al mismo tiempo que escuchaba la radio indiscriminadamente. Cuando logré entender lo que decía la radio, dejé de escucharla y me asusté de lo que había estado haciendo. Pensé que los medios de masas me estaban convirtiendo en un ser todavía más deforme y que se trataba de algo ya irreversible. La coordinadora sonríe al lado de una borracha. Recuerdo su discurso de bienvenida a Goldsmiths y la felicitación por haber superado un casting tan selectivo y exquisito para recibir una educación pretendidamente de élite. En el fondo todo era patéticamente cómico, aunque luego encontrara a gente como Burgin. La parafernalia nos la creemos primero los aspirantes a artista que, en definitiva, somos los principales consumidores del arte y de una educación artística en la que se enseña tanto a ser dominante como a despreciar al que está en peor situación. Los rostros del Laoconte y de Marilyn se confunden en la boca torcida y en las tetas gigantescas de Tracey Emin que también representa un sufrimiento atravesado por la comicidad de la parodia.

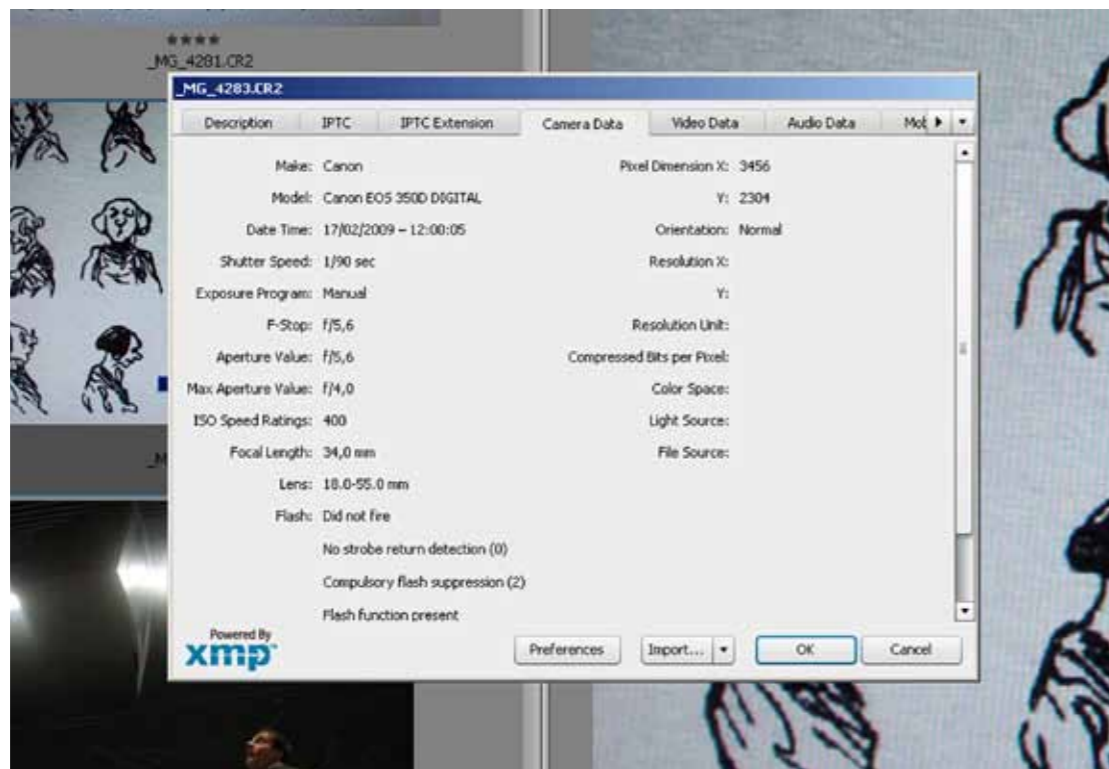
35. Ver: *Tracey Emin on the Loose*, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=HKnr2LOkXYE> [Acceso 08/07/2010]

3. EL FOTOGABADO DESDE DAUMIER



Al pie de esta imagen aparece la siguiente nota: *Douze types de voyageurs en daguerréotypie.*

El falso daguerrotipo es una xilografía de Honoré Daumier de 1841. Esta imagen es histórica: pertenece a ese momento percedero en que el grabado autográfico reproducía la fotografía. Parte del chiste consiste en que una xilografía nunca podrá parecerse a un daguerrotipo. Años después, todo grabado quedaría reducido a su copia fotográfica. Esta imagen, al decir que se trata de una xilografía, no provoca ningún tipo de carcajada. Bien al contrario, se asume como algo obvio. Apago el monitor, no el bloque de madera, dejo de mirar la imagen a contraluz que queda aquí impresa. En una litografía de la misma época el retratado se somete a una especie de garrote vil, artilugio fotográfico, que lo sujeta para que no se mueva mientras recibe el disparo de la cámara. No conozco la versión impresa de la imagen que tal vez deja de ser una xilografía, un grabado o un daguerrotipo de Daumier.

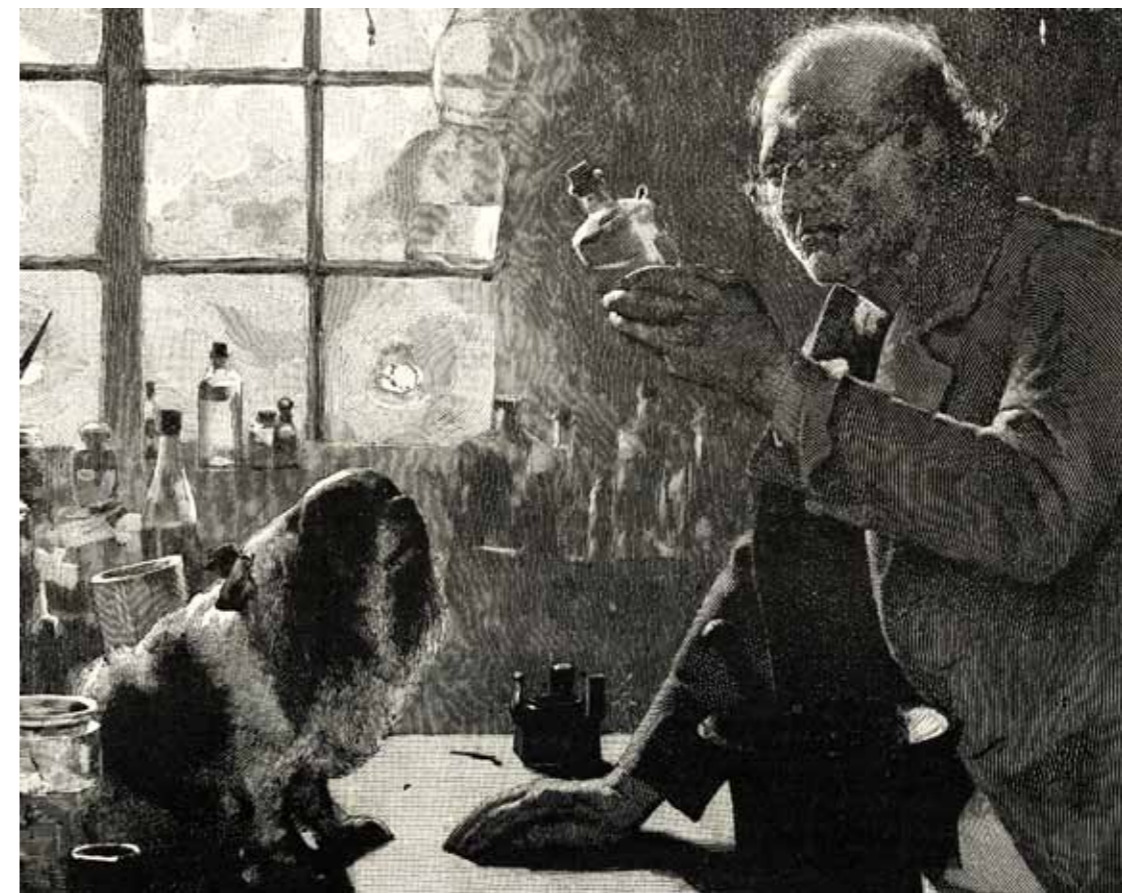


Model: Canon EOS 350D DIGITAL. Date Time: 17/02/2009 - 12:00:05. Shutter Speed: 1/90 sec. Exposure Program: Manual. F-Stop: f/5,6. Aperture Value: f/5,6. Max Aperture Value: f/4,0. ISO Speed Ratings: 400. Focal Length: 34,0 mm. Lens: 18.0-55.0 mm. Flash did not fire. Pixel dimensión X: 3456 Y: 2304.

Un estereotipo es la generalización de una idea o imagen aceptada comúnmente. Originariamente designaba el duplicado de una matriz. Permitía así reproducir la paginación entera de una publicación (texto e imagen), conservar los tipos y moldes originales para evitar así su desgaste e imprimir simultáneamente en lugares distintos¹. La mayor parte de procesos de impresión que aparecen a partir del s. XIX no pueden entenderse si no es mediante este concepto mismo de matriz múltiple y de la noción de una copia sin pérdida. Los estereotipos eran generalmente fundidos en plomo y fácilmente reutilizables. Daumier se sirvió del proceso de un modo particular. Primero grababa una imagen directamente sobre la placa de escayola. Luego, de la escayola obtenía su negativo en plomo que se utilizaría para estampar. Si un estereotipo requiere de dos moldes, uno para el negativo del original y otro para su positivización en metal, Daumier se ahorra un paso intermedio y realizaba un grabado al hueco para obtener una matriz en relieve. Además de utilizar la técnica de reproducción creativamente, la escayola es más fácil de trabajar y más barata que la madera. Este tipo de imágenes se asemejan a las xilografías convencionales y a menudo han sido catalogadas como tales. Si bien los dos procesos se estampan en relieve, los modos de concebir y ejecutar la imagen son muy distintos. Las tipologías humanas de Daumier están directamente ligadas a la representación del proceso reproductivo. Este ejemplo sirve también para apuntar a una problemática fundamental en la imagen fotomecánica, a saber: ¿cuál es la especificidad y el potencial de una técnica que reproduce otras técnicas?

1. Sobre la estereotipia: "Stereotype and Electrotype Printing" (Rummonds, 2004: 715).

Considerar un fotograbado como la interpretación de una fotografía sorprende a partir del momento en que la diferencia entre reproducción impresa y su original fotográfico deja de tenerse en cuenta. Las primeras reproducciones masivas de fotografías fueron grabadas manualmente en tacos de madera. El fotograbado se introdujo en la prensa masiva a partir del último tercio del s. XIX, unos 40 años después del invento de la fotografía. Así, los primeros fotograbados solían ir acompañados de una nota a pie de imagen indicando que reproducían una fotografía². Esta diferenciación se hereda del grabado, que distinguía el diseño de una imagen de su interpretación grabada. Muchas estampas, a pesar de la mecanización en su ejecución iban firmadas tanto por el dibujante como por el grabador. En este caso, el grabador no se limitaba a pasar desapercibido. Me interesan especialmente esas imágenes producidas en momentos de transición en que parece que coexistan varios registros en su configuración. En algunas xilografías se ve un tipo de grabado a caballo entre la interpretación de un dibujo y la reproducción manual de algo semejante a una trama mecánica.



THE RESULT OF HIGH LIVING. From the Royal Academy painting by F. Hall.

2. Esta práctica, habitual en el impreso masivo del s. XIX, se volvería rara o exquisita. Estelle Jussim la detecta en las publicaciones caras de principios de s. XX: *Photogravure from a photograph* (Jussim, 1974:9).



La autora de esta ilustración es la fotografía misma. Otras ilustraciones de *Les Chatiments* de Victor Hugo (1853-1880) son de Daumier, de Hugo y de otros dibujantes célebres. Junto a ellos, *Photographies* ocupa el lugar, el nombre, del autor o *Dessinateur*. La fotografía de *Photographies* había sido grabada en un taco de madera. La autoría mecanizada de la imagen pasa por no reconocer ni al fotógrafo ni al grabador en el índice de ilustraciones. Es importante que el autor de esta imagen sea la fotografía: “Ellos han muerto y ellos van a morir” se podría haber escrito, como hacía Roland Barthes al ilustrar la imagen de Lewis Payne condenado a muerte (Barthes, 1989: 148). Las fotografías de Payne en google muestran con más detalle que el *offset* impreso en el libro de Barthes el instante anterior a la muerte.



Al igual que en otras publicaciones masivas, *Punch* introduce, mediante la articulación de imagen y lenguaje, continuamente elementos de diálogo e interacción con el receptor. Los elementos aparentemente insignificantes enseñan a interpretar lo que vemos: por ejemplo, un perro se ríe ante una escena supuestamente cómica o el texto se utiliza redundantemente para hacer comprensible la imagen hasta el último detalle. La viñeta de la izquierda es de 1872 y la de la derecha de principios del s. XX. El autor de las dos ilustraciones es Charles Keene, que murió en 1891. Las dos imágenes se muestran ligeramente reducidas, pero si las ampliara tampoco se vería ninguna diferencia significativa en ellas. Ambas reproducen un dibujo hecho a plumilla. Asimismo es importante resaltar que los *sketches* del *Punch*, aunque parezcan apuntes rápidos, han sido en realidad grabados minuciosamente. La imagen y el procedimiento de reproducción son muchas veces contradictorios.

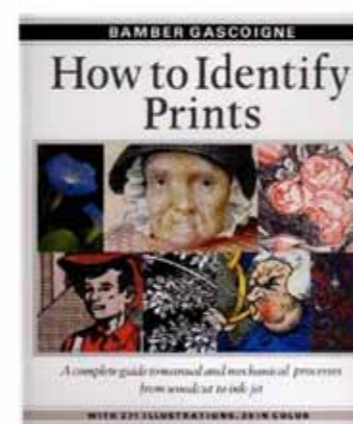
La aplicación de los procedimientos fotomecánicos en la imprenta significó la reproducción fotográfica tanto de fotografías como de dibujos. La imagen de la izquierda es una xilografía. Sin embargo es difícil distinguir si la imagen de la derecha proviene de una xilografía o de un fotograbado. Solamente el tacto permite detectar que la huella de la impronta es menor. Otras de las imágenes de la misma publicación son claramente fotomecánicas, ya que combinan el dibujo pluma con la trama. En ninguna de las ilustraciones de *Punch* aparece la firma del intérprete, que se vuelve anónimo y su trabajo pasa desapercibido. Procedimiento e imagen aparecen desligados. El intérprete que graba con el buril el negativo de cada línea dibujada interpreta su propia invisibilidad de modo minucioso. No se puede distinguir el trabajo entre dos intérpretes distintos.

Punch, or The London Charivari fue el periódico satírico que abogaba por las clases más marginadas y que se volvió conservador a partir de 1848, año en que Marx y Engels publicaron el Manifiesto comunista (Huggett, 1978: 39). El texto impone una interpretación en la imagen y una actitud,

debemos reírnos del pobre borracho que confunde lo que ve. *Le Charivari*, periódico francés que publicaba las litografías de Daumier, era muy distinto. Consistía en una publicación diaria, no semanal, de una hoja plegada, dividida en 4 páginas y dos medios de impresión: litografía para una sola imagen para la tercera página y tipografía para el texto y las imágenes de las dos primeras páginas y para la publicidad, en la cuarta página. La imagen recibía un tratamiento y un protagonismo mucho mayor que en *Punch*. El valor de una ilustración de periódico era obviamente distinto al de hoy. La ilustración ocupaba un espacio privilegiado y si se conservan tantas litografías de Daumier y de los periódicos del s. XIX es porque fueron también objeto de coleccionismo.



LES PAYSAGISTES. Le premier copie la nature, le second copie le premier.



How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet (Hardcover)

~ Bamber Gascoigne (Author)

★★★★★ (1 customer review)

34 used & new from \$15.95

See all buying options

Have one to sell? Sell yours here

Add to Wish List

Share

Available from these sellers.

6 new from \$45.95
28 used from \$15.95

Formats	Amazon Price	New from	Used from
Hardcover	--	\$45.95	\$15.95
Unknown Binding	--	--	--

Show 1 more format

See larger image
Share your own customer images
I own the rights to this title and would like to make it available again through Amazon.

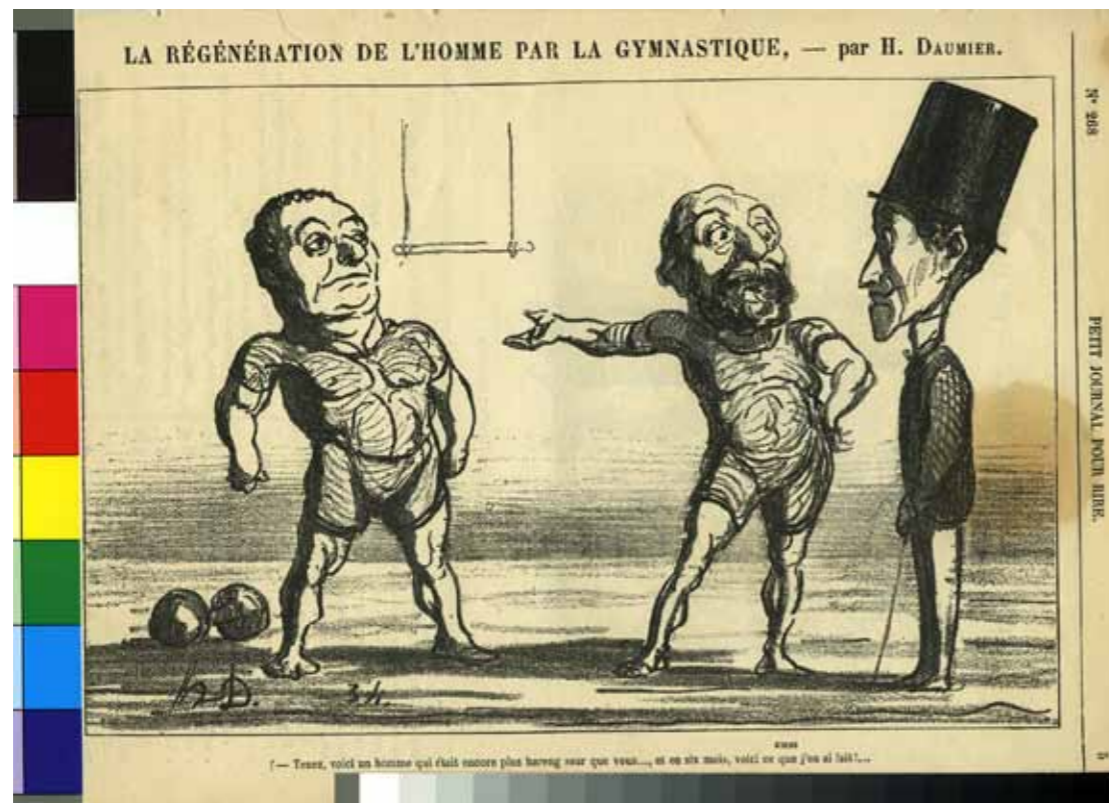
Editorial Reviews

From Library Journal

Exquisitely presented and profusely illustrated, this book carries the reader through some technical vocabulary and a "Sherlock Holmes" approach to an ability to identify techniques used in graphic images from the invention of the printing press to high technology. The detective approach provides a dimension not normally found in works of art history or graphic arts production. Monochrome and color prints are covered, and variations in relief, intaglio, and planographic prints are thoroughly discussed. There is also a glossary and bibliography. This is a great reference considering the recent interest in art, old photographs, prints, and in collecting and investing in fine art. William A. McIntyre, New Hampshire Vocational-Technical Coll. Lib., Nashua
Copyright 1986 Reed Business Information, Inc.

Amazon.com: *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (9780500234549): Bamber Gascoigne: Books. Disponible en <http://www.amazon.com/How-Identify-Prints-Mechanical-Processes/dp/050023454X> [Acceso 10/04/2010]

Bamber Gascoigne (2004), presentador del famoso show televisivo *University Challenge*, colecciona estampas. Su manual de grabado, *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet*, está repleto de ampliaciones. La ampliación del detalle se muestra en mayor proporción que en otros manuales. "This book carries the reader through some technical vocabulary and a "Sherlock Holmes" approach to an ability to identify techniques used in graphic images from the invention of the printing press to high technology". De esta manera, la huella que muestra Gascoigne se transforma en una abstracción que ya no dice nada de las imágenes concretas. La identificación de la técnica no sirve para entender estampas en abstracto, en todo caso, sirve para especular si el grabador sufrió la ceguera del trabajo con lupa o si se intoxicó con los productos químicos del fotograbado. Un mismo procedimiento de una misma época genera imágenes muy distintas en lugares distintos.



—Tenez, voici un homme qui était encore plus hareng saur que vous..., et en six mois, voici ce que j'en ai fait!...

Los *guillotage* de Daumier aparecen firmados tanto por Daumier como por Guillot. La interpretación se mecaniza. Guillot ya no era grabador, sino simplemente el propietario de una patente para traspasar una litografía a una placa de metal, grabarla al ácido y estamparla en relieve. El *guillotage* es una de las técnicas precursoras del fotograbado. Guillot, además de firmar en nombre de un intérprete que ya no interpreta, introduciría el fotograbado en Francia.

La imagen como texto. El invento del *guillotage* responde a la finalidad de estampar en una misma tirada y mediante un mismo modo de entintado, texto e imagen. El *guillotage* comparte algunas de las características de la litografía. Aquella técnica, siendo mucho menos exquisita que la litografía, le permitió a Daumier ejecutar alguna de sus imágenes más características. Una aguada litográfica o una imagen con muchos matices se habría reproducido mal. El progreso de Daumier, a lo largo de sus 30 años trabajando para *Le Charivari* es perceptible: su sueldo iba disminuyendo a medida que iban pasando los años y sus dibujos se volvían cada vez más sintéticos, hasta ahorrarse el sacarle punta al lápiz litográfico (Hyatt Mayor, 1971: 664). Los años más activos de Daumier coinciden con el periodo de la expansión tanto de la litografía como de la fotografía en Francia. Pero a pesar de ello, la litografía se vería suplantada primero por la vieja xilografía antes de la reproducción fotomecánica, debido a las exigencias de la prensa de una mayor rapidez y cantidad de tiraje. El *guillotage* es un producto de la transición entre el taco de madera y la reproducción fotomecánica³.



Exercices d'équitation qui ne sont pas sans danger.

Saltar al potro, la expresión verbal se visualiza literalmente (código negativo, compite con la fotografía).

En el primer *guillotage* la regeneración del hombre es una promesa: sólo hacen falta seis meses para convertir al pequeño burgués en puro músculo. Pero la segunda imagen me parece especialmente interesante porque en una sola viñeta se logra introducir la secuencia, a través de mostrar el progreso accidentado del gimnasta. La “equitación” se expande mediante la figura de un potro de gimnasia transformado en caballo de madera (¿será el de Troya?). La gimnasia se representa como una de las prácticas alienantes de la vida moderna, sin mucho sentido, ni placer, ni goce. En esta viñeta, además, se sobrepone de modo accidental la huella de otra imagen como si se tratara de un fundido cinematográfico. El personaje de la derecha aparece leyendo un libro. La gimnasia lectora es igualmente peligrosa. Por la posición del brazo me lo imagino leyendo un manual de boxeo. La cabeza del caballo, la rampa y la plataforma que eleva el potro son mucho más irreales y superfluos que el libro. El personaje de la izquierda es realmente cómico: más difícil que leer es caerse desde un plano oblicuo cuando el potro está colocado en un plano frontal.

3. El operario realizaba un trabajo que requería de cierta habilidad técnica. Las planchas se mordían con distintos baños al ácido para los tonos claros y los oscuros, siguiendo una lógica parecida a la del litógrafo que procesa la piedra con múltiples acidulaciones. Es conveniente recordar que Alois Senefelder no patentó el invento de la litografía. Solamente he encontrado descripciones poco precisas del *guillotage*, pero M. Riat (1983) da información suficiente para pensar en otras aplicaciones de la técnica. A la placa de metal con la tinta todavía fresca del transfer litográfico se le añade el polvo de colofonia a modo de aguatinta. Pero antes de aplicar calor para fijar la resina esta se expulsa (soplado), de manera que solamente permanece en la zona entintada (Riat, 1983: 54). Con este procedimiento he logrado transferir monotipos y xilografías de forma eficaz, también permite realizar grafismos de forma directa, aunque es recomendable evitar los gruesos de tinta.

Walter Benjamin reconoció en la litografía el primer medio de reproducción que había permitido al artista trabajar directamente con sus propias herramientas, en vez de tener que someter sus imágenes a la reinterpretación del grabado. Ahora el técnico sólo procesaba la imagen químicamente para luego estamparla. Además, se podían ejecutar las imágenes en un papel de *transfer* e ir ligero de equipaje⁴. La mano dibuja en la piedra con la misma libertad que si lo hiciera sobre papel. El procedimiento es versátil como el dibujo, puede esbozar tanto una imagen clara y sintética como imitar el detalle ínfimo del grabado y de los famosos *mezzotintos* británicos. Las litografías reproductivas también se encuentran por todas partes.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición de un dibujo a una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía, pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de 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 al paso con la palabra hablada (Benjamin, 1973: 19).

El *sketch* y la caricatura ilustraron durante decenios lo que la fotografía no era capaz de sintetizar. Es importante pensar la impresión en relación a la fotografía. En muchas litografías de Daumier los elementos más dispares e inverosímiles quedan enlazados en un solo trazado continuo, integrándose de forma efectiva y cómica.

4. El procedimiento lo describe el mismo inventor de la litografía (Senefelder, 1911: 227). Senefelder también sería el primero en aplicar la litografía a la plancha de metal graneada que precede a la matriz del *offset*. En su manual se percibe el carácter interdisciplinar con el que fue concebido el procedimiento y de sus conocimientos, sin ser artista, de los materiales gráficos, del dibujo, la pintura y el grabado.



Esta reproducción fotográfica de una xilografía muestra con mayor énfasis que su original el contraste entre las personas, que aparecen un poco borrosas, y el objeto, la cámara de fotos de la derecha. La imagen ha sido extraída de un anuncio de Ebay. La reproducción fotográfica traduce la xilografía, imagen pluma, sin variación tonal, a una imagen de tono continuo que va del beige, como tono más claro, al negro del trípode, como tono más oscuro. El carácter *amateur* de la fotografía es evidente. Es habitual que en los foros sobre Ebay se aconseje desconfiar de los productos que se anuncian con fotos profesionales. La imagen distorsionada significa que el vendedor ha fotografiado la imagen original, en vez de apropiarse de una reproducción de la misma.

En esta imagen, ligeramente desenfocada, se representan elementos tecnológicos de un modo indeterminado. El trípode y la cámara no son realistas. Una caja montada encima de un acordeón se caería por los lados. El trípode parece la combinación de un taburete de pintor con el fuelle de una cámara de placas. Tal vez es por esto que la caja de encima se ve como cámara fotográfica. La cámara apunta a un lugar indefinido que queda fuera de plano. La proximidad entre el modelo y el fotógrafo, sin la cámara de intermediario, provoca una situación tensa, o al menos incómoda, por algo que está a punto de ocurrir. Los dos personajes están demasiado cerca el uno del otro. El sujeto que al parecer va a ser fotografiado es un pequeño burgués narizotas que a modo de payasada intenta adoptar una pose seria o arrogante, con su cabeza más ridícula que grotesca colocada encima de un cuerpo indefinido y deforme. Me inquieta no dudar que el retratado sea la figura de la izquierda. Todo parece quedar demasiado claro y al mismo tiempo es completamente ambiguo. Los elementos de la imagen, tales como cabezas, cuerpos, cámara y extremidades, se conectan como piezas sueltas unidas de mala manera. Este es un defecto de la xilografía y al mismo tiempo un recurso que se repite en muchas de las imágenes de Daumier. Como en la imagen anterior en la que el personaje se cae del potro de un modo imposible, todos los elementos están en la posición incorrecta.

La reproducción del Daumier de internet se parece a una litografía pero no lo es. El grabado original, en su ejecución, recrea tanto el carácter de la litografía como el de la fotografía y, seguramente, también el del viejo grabado. La imagen que compré pensando en una litografía es, en realidad, una xilografía⁵. Las líneas del grabador se asemejan a la trama fotomecánica que aún no se había introducido. Aparentemente el grabador ya no interpretaba el original, no se fijaba en la imagen representada, sino que trasladaba únicamente sus valores tonales a un tramado de medio tono. La

5. La vieja xilografía disponía de estatus de facsímil, ya que preservaba dibujo original eliminando solamente las zonas no dibujadas. El facsímil xilográfico que se desarrolló en el s. XIX incorpora la reproducción de tonos medios.

característica más significativa de este tipo de xilografía es que reproduce la imagen como superficie. Con ello, el grabado llegó a mostrar, antes de que lo hiciera la reproducción fotomecánica, las particularidades del original como la textura de la pincelada, el soporte y hasta los accidentes involuntarios del artista.

Previously, engravers had used many tools to make a range of lines that would be varied in type and width according to the objects they were depicting. Interpretive engraving responded to the content and meaning of the image, so, for example, a cloud would be cut with a line distinct from that used in depicting a rock. New School engravers, on the other hand, were concerned with surface rather than content and used one graver to produce a minute network of fine textured lines that treated everything in the same manner. As their style was very influenced by the photographic aesthetic, their work had an even overall effect with few dramatic differences in tone. In their attempts at objectivity, New School engravers would copy the brush marks on the surface of the painting, something that would not have been done up to this point. (...) William Ivins argued that "Objects can be seen as works of art only in so far as they have visible surfaces. The surfaces contain the brush marks, the chisel strokes, and the worked textures, the sum total of which are actually the works of art." He suggested that photomechanical reproduction's ability to capture the "traces of the creative dance of the artist's hand" was a key factor in its success (Beegan, 2008: 66-67).

Si bien Gerry Beegan detecta en la New School of Engravers la cumbre en la que el grabado de reproducción adopta el estilo fotográfico del modo más realista⁶, la imagen de Daumier me parece especialmente interesante, en tanto que el carácter mecánico de la interpretación no llega a ese mismo grado de refinamiento.



6. La reproducción en blanco y negro de uno de estos grabado en Beegan (2008: 66) parece la fotografía de un fresco de Miguel Angel y no su copia manual.



Es curioso que la firma de Daumier aparezca debajo del retratado y la del intérprete debajo de la cámara. El grabador no reproduce ni una pintura famosa ni si quiera una obra de arte. El dibujo de Daumier no tiene ningún otro valor que el de ser reproducido, pues se ha hecho precisamente para eso. El grabador interpreta una ilustración hecha para ser grabada y pensada para ser interpretada. Tanto la noción de facsímil como la de interpretación son engañosas, porque normalmente no hay un original con el que contrastar la copia como, por ejemplo, en las imágenes que mostraba Ivins de Laoconte.

La xilografía adquirió una escala industrial mucho mayor que la litografía. “Un grabador hacía las cabezas o las figuras, otro entre los de menor talento o entre los aprendices hacía los decorados, los fondos, etc. Con semejante división del trabajo no podía salir nada... dotado de unidad”. Eduard Fuchs, *Honoré Daumier. Holzchnitte 1833-1870 [Honoré Daumier. Xilografías 1833-1870]*, Múnich, <1918>, p.16. (Benjamin, 2005: 788 [i 1, 8]). El carácter industrial va ligado al carácter artesanal del viejo grabado. La xilografía de Daumier es muy distinta a la del *Punch*, que reproduce el trazo de la plumilla, y también a la de la New School, que reproduce la visión fotográfica de un cuadro. Diversos registros coexisten de modo visible. Se interpreta la superficie y se interpretan los objetos que hay representados. Se representa el medio del dibujante, precisamente su carácter de litografía, mediante una trama manual de medio tono que va variando de grosor y de ángulo según la zona y los elementos en el dibujo y, como en la pintura de los maestros antiguos, se cuida especialmente el trazado del rostro.

También es importante fijarse en el momento en que la litografía y el grabado en madera se desarrollan paralelamente a la fotografía. Los modos de impresión del texto, su estampación en relieve, determinan, como en la fotografía, la producción y la visualidad de las imágenes. Además, si un trazo puede representar la expresividad del dibujo, una trama de medio tono puede representar su impersonalidad y tecnicidad. En la imagen de Daumier el trazo manual representa una visión de la fotografía, pero lo impersonal es la representación de una deformidad mucho mayor. Si la trama casi mecánica introduce una visión casi fotográfica del dibujo, los fallos de la pretendida objetividad del grabador definen muy bien el carácter dislocado de un dibujo que parodia la fotografía.

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art”, esto es con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni mas ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.) (Benjamin, 1973: 26).

Son famosas las litografías de Honoré Daumier en las que se representa a los artistas y a sus eventos: exposiciones, espectadores, prácticas creativas y actividades culturales. A menudo estas representaciones insertan a la esfera del arte algo que no tiene nada que ver con ella, sino que sirven, más bien, para ridiculizar tanto situaciones de la vida política como de las costumbres más triviales. Otras veces ocurre lo contrario, por ejemplo cuando la representación de un evento no artístico recuerda demasiado a una exposición de pinturas o a la reproducción, en lo cotidiano, de una tragedia clásica o de un cuadro de tema mitológico.

Enmarco un papel de periódico en un paspartú de conservación y lo cuelgo como si se tratara de una litografía original que no sirve ni para envolver zapatos. Me sorprende, ante todo, su capacidad para fijarse en aspectos que hoy en día parecen haberse asimilado y que nadie se percató de ellos. La fama de Daumier no es la del artista académico que produce grandes obras, sino la del

caricaturista de formación artística, en parte autodidacta, y también del cronista de la cotidianidad. Pero reconocer la maestría del Daumier dibujante de modo aislado⁷ significa desconsiderar las virtudes del grabador y las del caricaturista, la relación entre texto e imagen, el *sketch* y su uso político. Ando por la ciudad; cruzo la barrera del metro; mi oído y mi vista se ven acosados por música, ruidos, luces y pancartas. Sigo caminando y no miro a nadie. El móvil y los auriculares sirven para desconectar. Todo ocurre a un nivel demasiado superficial y al mismo tiempo hostil, aunque casi no nos damos cuenta de ello. Pienso que estoy acostumbrado a un entorno insostenible y a una ciudad invivible. En alguna de sus caricaturas los pequeños obstáculos se transforman en abismos. Miro de nuevo las imágenes de Daumier, me sorprende pensar que algunos de los motivos representados sean tan insignificantes y acertados. Todos asumimos cosas que deberíamos rechazar. En Daumier veo la prehistoria de algo que hoy nos engulle: el malestar del entorno, la ridiculidad de nuestras acciones, cierto embrutecimiento, etc. La transformación del mundo en su copia fotográfica se extiende a la de sus sensores e interfaces. Enmarco a Daumier de modo abyecto y cada vez que salgo del metro pienso que si falla el sensor me guillotageará la barrera de paso debido a la mala interpretación de la imagen.

Comparativamente y en íntima conexión, en Benjamin: “La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden” (Benjamin, 1973: 57). En Daumier “la humanidad” se mira a sí misma. El artista se convierte en espectáculo y la audiencia en representación. No obstante, más allá del goce estético, las imágenes de Daumier actúan como espejo distorsionado y distorsionante, obligando al receptor a ser receptivo de modo crítico y a replantearse su propia situación en relación al medio. Entonces, ¿qué ocurre con la audiencia? ¿Somos nosotros mismos los que miramos o son esas imágenes las que vampirizan nuestros modos de mirar y nuestras actitudes absurdas? Miramos a los mirones, alterando tanto la recepción como la producción que se nos exige desde un arte fracturado, desprovisto de arte, una respuesta, una interacción.

7. Como hace por ejemplo en Ivins (1943) o en el mismo Baudelaire (1996).

4. MUSA CÓMICA

4.1 TIMOTY COLE

*This self-portrait is a complete reversal of Gulielmus Hogarth, where Hogarth made himself the art object, with the real world contained in the symbols of his moral and aesthetic endeavor which surrounded his portrait. Now in the 1750s, the artist himself is the active protagonist, shown in the act of painting. He is in the real world, seated before his easel, and the painted image –but not the real model– of his comic muse is in sight. There is no external referent as there was in *Boys Peeping at Nature*, for instance; he is painting the muse herself and not a particular comic subject. The only model in sight is, in fact, the copy of his *Analysis of Beauty* (Paulson, 1993: 211).*

El autorretrato como inversión de *Gulielmus Hogarth*, donde el pintor se representaba a sí mismo como objeto de arte, siendo el propio artista el protagonista activo, dice Ronald Paulson, se muestra en el mundo real sentado ante el caballete y el cuadro, no como pintura, sino en el acto de pintar. El modelo, el original de su musa, no es visible. Paulson no advierte de la dificultad que significa para un pintor retratarse el perfil. Y es que no hay nada más realista que un autorretrato donde toma deliberadamente el punto de vista el otro (otra persona y otro retrato). El artista aparece en el mundo real precisamente al ser la inversión de una representación pintada (“a complete reversal of Gulielmus Hogarth”) y no solo un autorretrato. La versión impresa del autorretrato *La musa de la comedia*, fue encargada a otros grabadores. Hogarth, en todo caso, solamente llegaría a retocar la cabeza. El autorretrato reproduce la pintura sin que se produzca inversión entre la estampa y el cuadro. Es decir: el grabador tuvo que molestarse en invertir la imagen al grabarla, cosa que no hacía Hogarth cuando reproducía sus pinturas en grabado. El grabado de Timoty Cole, representante de la New School que describe Beegan, de venta también en Ebay, reproduce la pintura de Hogarth y no su grabado. En cierta medida es un grabado mucho más fiel al original que el grabado original, con lo cual no sería erróneo afirmar la primacía de su carácter fotográfico.





1897 Old English Masters - Cole's New Series en venta en eBay.es (finaliza el 22-may-10 07:26:17 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=300399488003&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 04/05/2010]

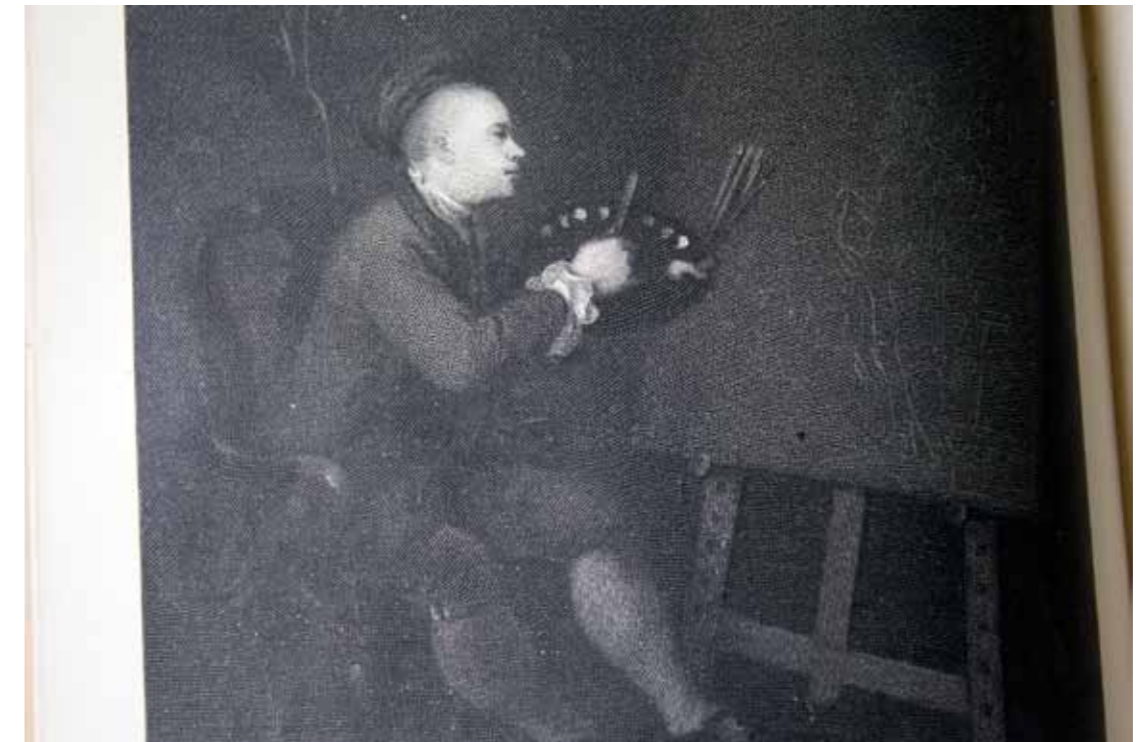


The print being offered is a PENCIL SIGNED IMPRESSION of "PORTRAIT OF HIMSELF", after a work by WILLIAM HOGARTH. The image of this wood engraving measures approx. 6" x 5 1/4". It is signed in pencil by Timothy Cole, lower right, and is also signed by the printer J. C. Bauer, who printer the edition of 150 in 1902. It is printed on fine Japan paper and is in beautiful and excellent dealer's archive condition in the original old publication mat.

While Cole was avidly collected during his lifetime, sadly today he is known to a handful of curators and connoisseurs – that no doubt will change as fashion has always proven to be at least consistent in one respect, its cycles. "In the day" Cole could command the modern equivalent of \$500 to \$1,000 per print! The following is from correspondence, Cole to a collector in 1928, which we have in our collection:

PENCIL SIGNED Woodcut PORTRAIT OF HOGARTH TIMOTHY COLE en venta en eBay.es (finaliza el 28-may-10 02:32:53 H.Esp). Disponible en: <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=370372151288&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 04/05/2010]

Cole representa la superficie misma y con ello tanto la pintura original como la impronta del grabador afloran de un gesto carente de intención. Pero si afloran, es porque hay un método que permite eliminar la intencionalidad del conjunto tratando sólo el detalle y lo superfluo, incluyendo extremidades y elementos antes insignificantes. La xilografía se vende en Ebay firmada a lápiz por el grabador Timothy Cole y por el estampador, J. C. Bauer, en una edición limitada a 150 ejemplares sobre papel Japón. También se vende sin la firma a lápiz en otro anuncio de Ebay. La firma incrementa el precio de la estampa y el precio del envío. Un libro es más barato que un grabado.



"Thus the profile of most objects, as well as faces, are rather more pleasing than their full fronts" (Hogarth, 1997: 29).

El libro entero con la ilustración de Cole me costó aproximadamente la mitad del precio del grabado sin firmar. Está repleto de otros grabados, de algunas fotografías impresas en medio tono y de muchos dibujos impresos en medio tono. Las reproducciones de cuadros y de las reinas Victoria están todas grabadas en xilografía, que ya se había vuelto decorativa o exquisita a finales de s. XIX. Las fotografías, impresas con un medio tono fotomecánico muy aceptable, reproducen documentos como facsímil, o así se indica, —monedas, ruinas griegas y cosas difícilmente reconocibles sin texto como los planetas, la aurora boreal, las manchas del sol y un sol gris con puntitos blancos y la siguiente nota a pie de imagen: "For purposes of illustration the spots are made White". Representar cosas irreconocibles o inencontrables podría haber significado la salvación de la xilografía de facsímil. El grabado de Cole reproduce fielmente una pintura, como copia exacta, al mismo tiempo que elimina sus elementos esenciales: la musa del cuadro se desvanece, el lienzo representado es como un sol rectangular de color gris con manchas blancas. A Cole sólo le faltaba deshacerse de su fidelidad para ser un buen grabador, porque la xilografía había dejado de cumplir la función del facsímil en el mismo momento de alcanzar el nivel técnico adecuado para serlo.

Además, la firma también aparece grabada en la matriz. Cole firmaba, sin ser artista, un tipo de grabado impersonal y anglosajón que años antes probablemente no se habría firmado. El grabado

tosco de los expresionistas alemanes puede que manifieste el rechazo más evidente a este tipo de xilografía artesanal. Por otro lado, el trabajo de los Chapman, siendo también muy minucioso, no creo que diste tanto del virtuosismo del intérprete de grabado. Es interesante la tipología de artista que, habiendo dejado de servir a otros artistas, se vuelve capaz de producir las peores monstruosidades.

4.2 UNA HERIDA SIN CUERPO



El *Gulielmus Hogarth* de la Tate Britain de Londres cuelga al lado de las *Cabezas de seis de los criados de Hogarth*; cuadro insólito de la época por el hecho de retratar a una clase inferior y también por hacerlo de modo afectuoso. Los criados son gente anónima, pero no creo que estén posando solamente para que el artista ejercite su pincel. El retrato expresa gratitud. Hogarth era un personaje ambicioso: escribió un tratado de belleza, comercializó con estampas, hizo grabados y pintó incluso escenas mitológicas y retratos de la misma aristocracia que luego ridiculizaba en sus pinturas moralistas. En las cabezas de los criados, la redondez estilizada se combina con una representación del carácter realista y minuciosa. Su obra está constantemente atravesada por ambigüedades formales que no siempre se resuelven. Hay elementos dispares o, como en Daumier, dislocados: las cabezas de los criados parece que emerjan de la tela, casi desprovistas de los cuerpos que las sostienen, y en un espacio que se vuelve indefinido. Asimismo, la cabeza de Hogarth también parece que emerja del soporte plano de la tela. El rostro, artificialmente iluminado, adquiere un protagonismo extraño. No hay transición entre el cuello y la cabeza. El carácter informal y humilde del artista hace que pueda asemejarse a alguno de sus sirvientes.

El personaje retratado no se ha afeitado recientemente. Tal vez la convalecencia de una gripe justifique el tiempo dedicado a un autorretrato y su aspecto informal. Muchas fotografías no reproducen la sombra roja de debajo de una nariz irritada por un resfriado. El retrato combina la posición de tres cuartos en la nariz, una visión casi frontal en los ojos y la boca y, finalmente, el perfil de una oreja indefinida. Los elementos que no se definen en el original, por ejemplo las orejas, se reproducen luego de forma muy variada en las copias grabadas. Los ojos y la boca son demasiado horizontales en relación al marco, debería haber algún tipo de oblicua que los ubicara en el espacio. El tamaño de la cabeza del cuadro, unos 30 cm de alto, es el mismo tamaño aproximado de una cabeza humana. No se representa la visión de una cabeza y mucho menos la visión de una cabeza retratada, que tendría que verse mucho más reducida. Para mí este es el

elemento más inquietante del cuadro porque evoca el trabajo de un pintor aficionado y porque transforma la representación del cuadro dentro del cuadro en una representación directa del retratado en el mundo real. El rostro se convierte así en un fantasma, del mismo modo que las cabezas de los criados, en un espacio ficticio, pero sin ningún tipo de mediación. La cabeza de Hogarth contradice visualmente la mediación representada en el lienzo oval, en los libros, la paleta, el perro y en la línea serpentina de la belleza. *Hogarth pintando a la musa de la comedia*, en comparación, es una miniatura.

Los ojos del perro son muy similares a los del personaje retratado dentro del cuadro. La inversión que se produce en la estampa respecto a la imagen grabada atestigua la equivalencia entre las miradas del perro y del hombre. El perro en la estampa se coloca en el lugar del pintor en el cuadro. La lengua grabada del perro se confunde con la carne. La red del grabado y la carne se asemejan. Cuatro ojos redondos parecen dispuestos a recibir una caricia inaccesible. La cicatriz en la zona izquierda de la frente es el único elemento que no se invierte en la estampa. Es decir, es el único elemento que realmente se invierte en la matriz grabada para que luego aparezca igual que en el cuadro ¿La realizaría un asistente? Louis-François de Roubiliac, artista francés instalado en Londres, hizo el busto de la cabeza de Hogarth que seguramente serviría de modelo para el autorretrato con el perro. Los botones de la ropa solamente aparecen en la versión grabada por Hogarth (6 botones en el original, 2 o 3 en las réplicas).

Hogarth había sido impulsor de la primera ley en defensa del *copyright* de imágenes en Inglaterra (1734). Esta ley preservaba los derechos de autoría de las imágenes impresas. Con ello una estampa dejaba de ser considerada solamente una reproducción de una pintura, por ejemplo y adquiriría el carácter del original, en tanto que podía ser falsificada por otra estampa⁸. Las inversiones y variaciones del grabado, del cuadro y de la estampa de Hogarth, reflejan la ambigüedad misma del Hogarth representado, tanto artista y artesano como grabador y reproductor de sus pinturas. Si se miran sus grabados sólo como reproducciones de sus pinturas se deberían considerar grabados de reproducción. Pero al reclamar también su autoría adquieren valor de original. Las reproducciones de sus grabados y de sus pinturas grabadas por otros podrían considerarse falsificaciones y no solo grabados de reproducción. En todo caso, Hogarth se sirve alternativamente de una pintura satírica que reproduce sus grabados y del grabado como medio de difusión que reproduce sus pinturas. La pintura adopta la temática del grabado y el grabado, al reproducirla, la legitima como obra pictórica.

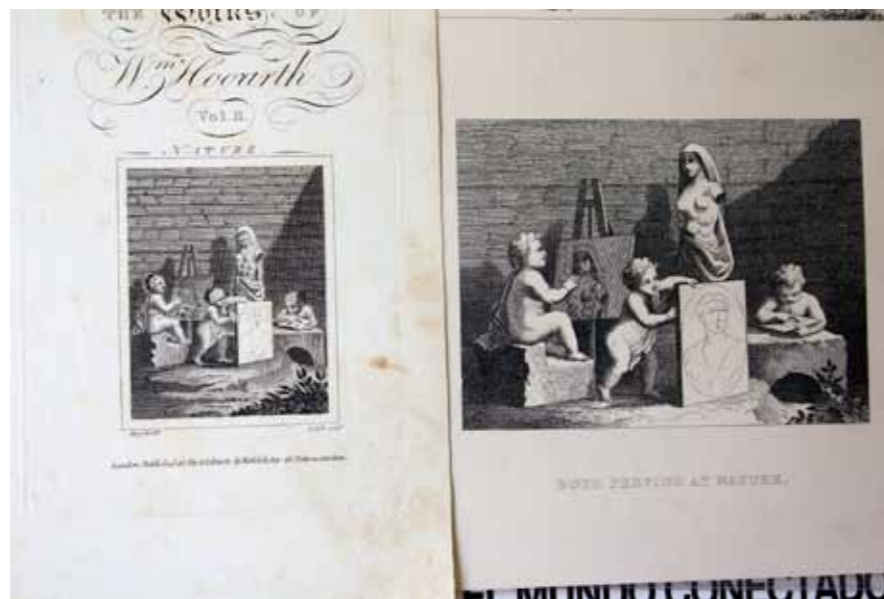
Los autorretratos póstumos le fueron arrebatados a Hogarth ¿o era al revés? Se sabe muy poco de la mayoría de los grabadores, muchos de ellos anónimos, que los ejecutaron ¿Un falso autorretrato o un falso Hogarth? El cuadro dentro del cuadro y la ficción dentro de la ficción. El personaje no debió pintar lo que veía. Los fallos de observación y de ejecución ya no significan al retratado, no lo caracterizan. Las distorsiones del autorretrato y las deficiencias del medio no definen al pintor: la recepción y la ejecución del cuadro se verían falsamente unidos. Al mirar el cuadro ocupó momentáneamente el puesto del autor para reproducir su mirada de modo diletante. Pero el lienzo ya no hace de espejo ni tampoco representa en mí un tiempo célebre con el nombre de un muerto célebre. Emergen los envejecimientos de la pintura y de toda la historia del arte. También los de sus criados y asistentes del arte. Tantos muertos no se integran.



Esta imagen articula los dos autorretratos famosos de Hogarth. Aunque Hogarth, en todo caso, debería situarse en la silla del perro para reproducir fielmente al original no invertido. El pintor pinta al perro y un pequeño espejo oval, a sus espaldas, espera ansioso el reflejo de su rostro. La espalda de Hogarth no proyecta ninguna imagen. El espejo tampoco, no hay reflejo del espectador. La imagen del espejo es gris y opaca, como si la vislumbrara un vampiro. La máscara de la comedia parece pertenecerle al perro, como si le sirviera para posar dos veces en el mismo cuadro.

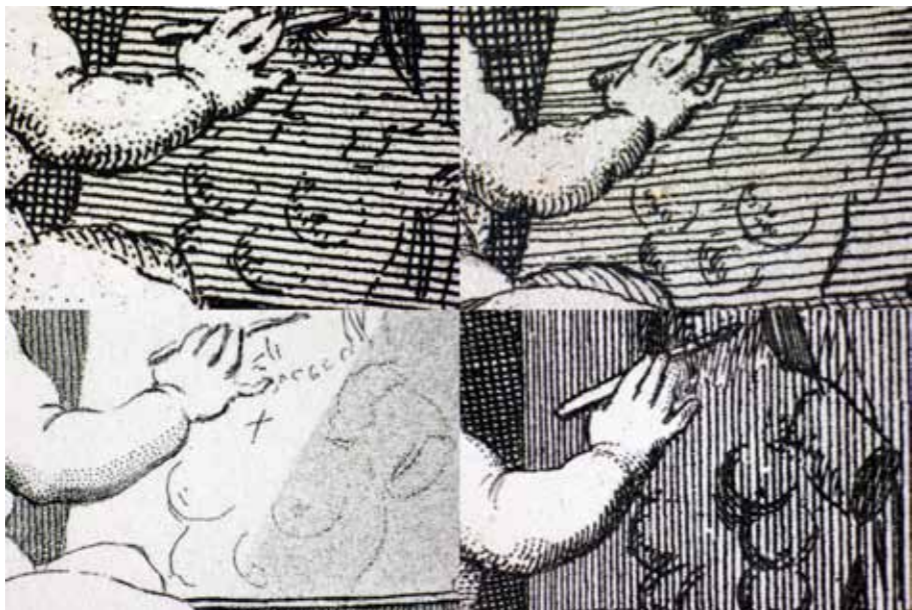
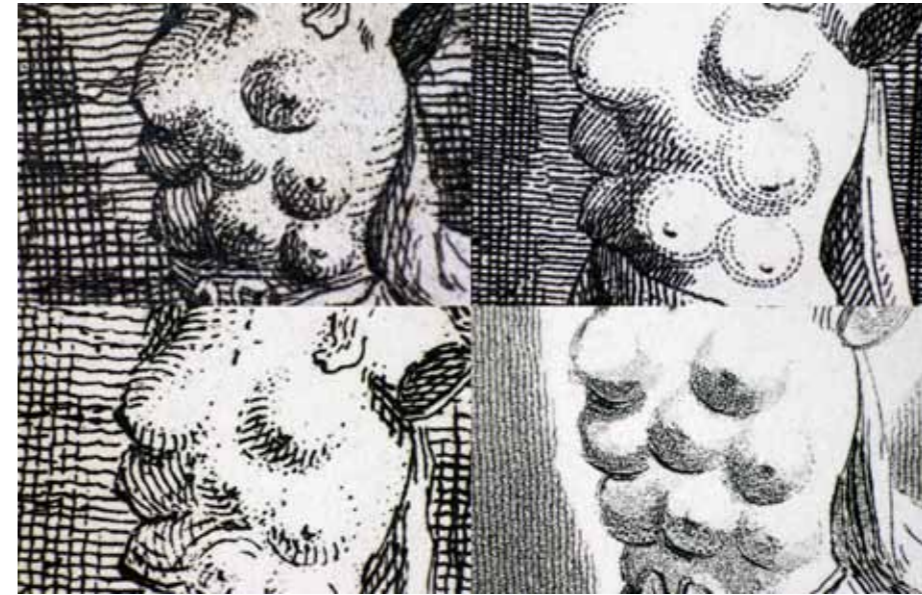
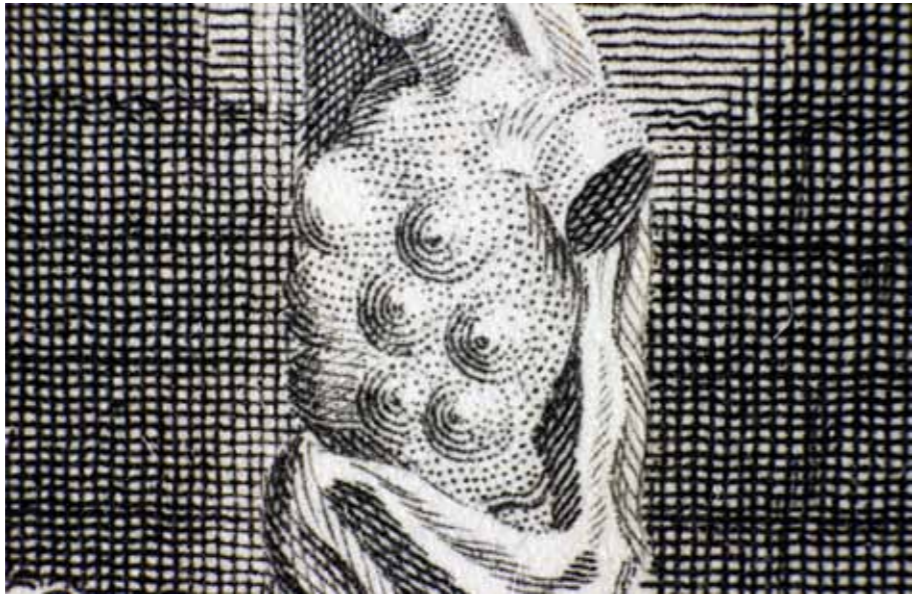
8. Ver: *Wikipedia. Engraving Copyright Act 1734*. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Engraving_Copyright_Act_1734 [Acceso 02/08/2009]

4.3 BOYS PEEPING AT NATURE



Solamente la versión de la parte derecha de la primera imagen reproduce la placa grabada por Hogarth. Se trata del cuarto estado de *Boys Peeping at Nature*, impreso en la edición de Heath de 1822. Curiosamente se ha estampado junto a una reproducción, grabada posteriormente, de un estado anterior. *Boys Peeping at Nature* tenía valor “monetario” al mismo tiempo que parodiaba el arte como mimesis, es decir, servía de recibo y era un ticket de suscripción para una serie de grabados. El primer estado era la suscripción para *A Harlot's Progress*, el último para *Paul before Fenix* y *Moses Brought to Pharaoh's Daughter*.





Escuchar a Mozart no aumenta la inteligencia - Yahoo! Noticias. Disponible en <http://es.noticias.yahoo.com/12/20100511/tod-escuchar-a-mozart-no-aumenta-la-inte-7f81b96.html> [Acceso, 11/05/2010]

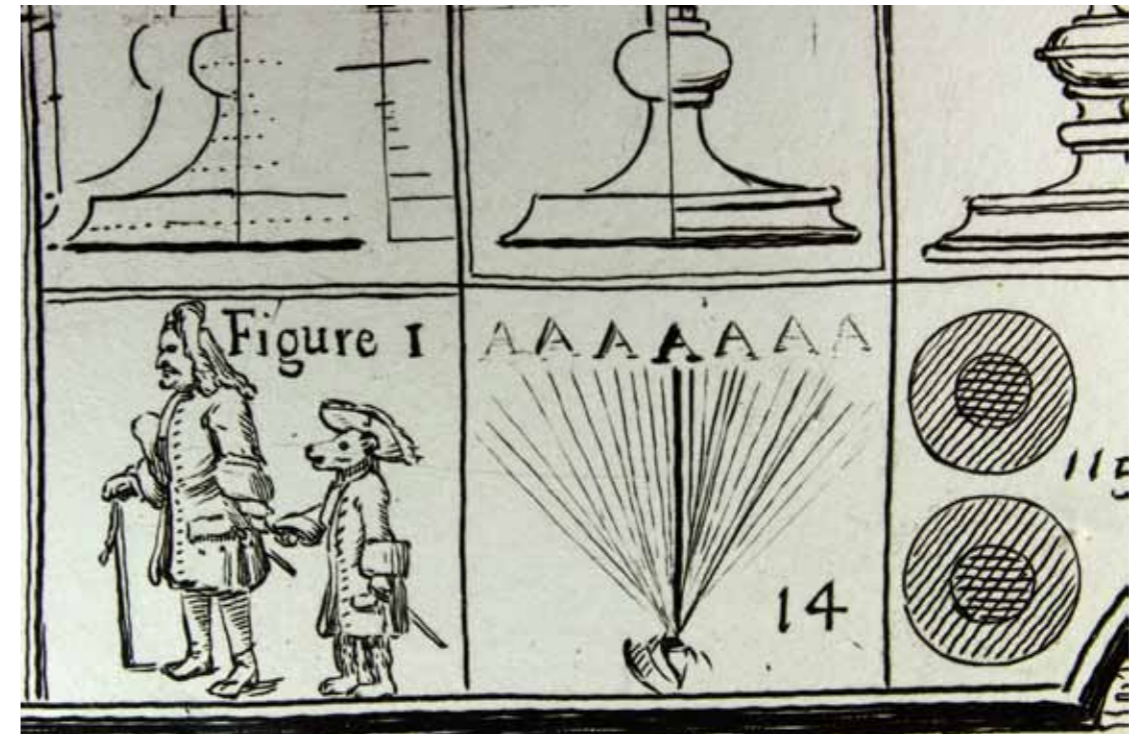
4.4 ANALYSIS OF BEAUTY

Hogarth must have known that such a fear of being eaten by their white captors and masters was a real one to blacks on being herded into slave ships off the coast of Africa and on being unloaded on strange West Indian soil. (...) Some members of the delirious congregation revert to a state of "cannibalism", eating the statues of Christ; others use them as sexual objects (...) it is the English though who are pagan and savage. At the window is a "Mohammedan" observing the lunatic activity and chuckling, his laughter being that of the rational and civilized man at the behavior of English heathens (Dabydeen, 1987: 58).

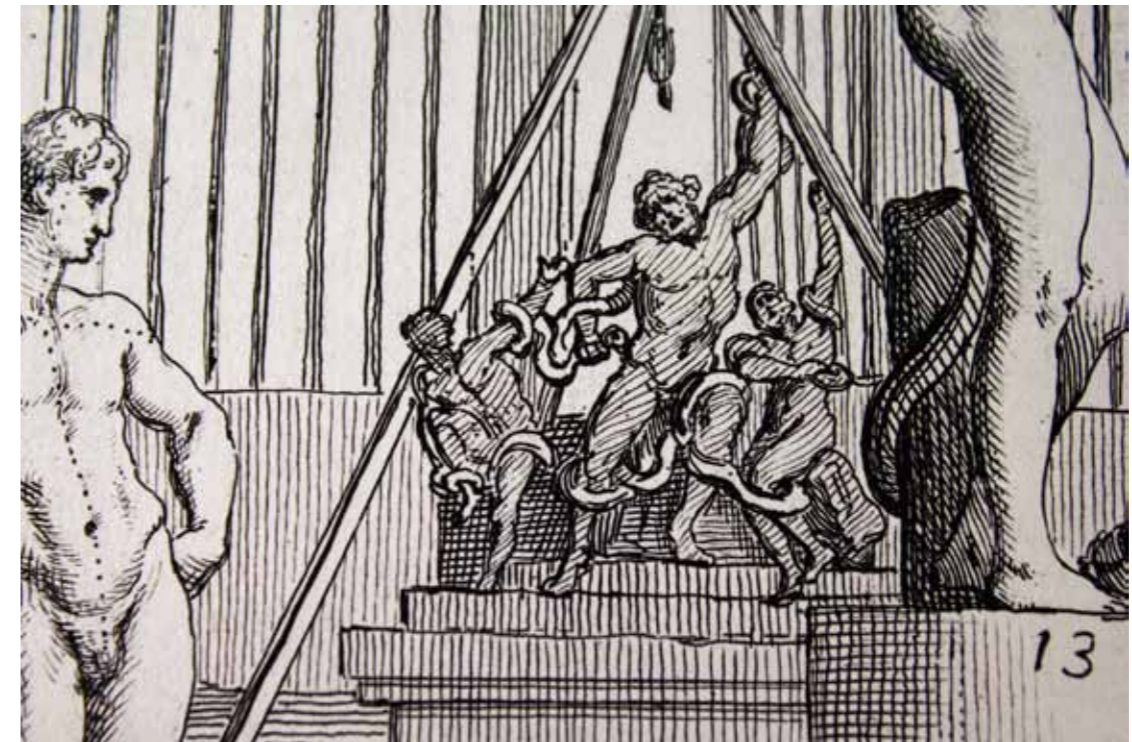
En el s. XVIII la definición de belleza era algo más que un ejercicio académico. Ver en el color oscuro la ausencia de variedad, atributo de lo bello, había servido para cuestionar el estatus de los negros como seres humanos y justificar su comercio. Mediante la sátira, Hogarth invierte la representación de los roles sociales. El negro es viril, mientras que los blancos aparecen pálidos y enfermos (Dabydeen, 1987: 46). De este modo el primitivismo se encarna en los poderosos y los educados y la racionalidad anglosajona degenera en un estado de irracionalidad, locura y brutalidad extremos.

En su aguafuerte *Characters-Caricaturas*, la representación del carácter, ejemplificada en el modelo de Rafael, se antepone al de la caricatura como mera deformación, ejemplificada en las cabezas grotescas de Leonardo. Hogarth no deseaba ser considerado como caricaturista. Sin embargo, en *Characters-Caricaturas* no se perciben diferencias relevantes entre los ejemplos de Rafael y Leonardo. Son diferencias minimizadas que en la misma estampa remiten al texto de un tal Joseph Andrews. Los modelos representados como opuestos se igualan en su reproducción.

Andrews, citado en la estampa de Hogarth, supuestamente ilumina tales matices. Este recurso, que se repite en otras estampas, define, justamente, al Hogarth reproductor. Rafael y Leonardo degeneran en una acumulación de cabezas, al igual que los grabados para el análisis de la belleza reproducen una confusión de obras de arte junto a objetos, tanto exóticos como decorativos. La estampa de Hogarth se vuelve reproductiva cuando no reproduce ninguno de sus cuadros (*Boys Peeping at Nature; The Five Orders of Perriwigs; Characters-Caricaturas; Analysis of Beauty*). El Hogarth reproductor se convierte entonces en una parodia de la reproducción y las imágenes contradicen la intención expresada por el artista cuando afirma que éstas no pretenden ser una expresión de la belleza en sí misma y que deberán servir solamente para incentivar la imaginación del lector (Hogarth, 1997: 17). Pero, ¿no era esta la misma finalidad reproductora en la que Ivins detectaría el carácter etéreo del arte? No obstante, en el prefacio de su análisis, Hogarth, había reivindicado una belleza basada en el conocimiento práctico del arte y en la observación minuciosa de la naturaleza, oponiéndose tanto al arte osificado y elitista de los *connoisseurs* como a la idea de una belleza moral y etérea (Hogarth, 1997: 1).



Hogarth descifra la belleza en el serpentear de una línea imaginaria trazada por el ojo que lee un texto que se convierte en imagen (Hogarth, 1997: 33).



(...) De hecho cualquiera que estudie estos dibujos durante algún tiempo los verá de pronto volver a la vida entre las muchedumbres de nuestras ciudades. La razón debe ser que estamos demasiado dispuestos a llamar "monstruosidad" en arte a lo que en realidad es una fealdad bastante común. (...) muchas de las llamadas "caricaturas" de Leonardo no necesitan ser distorsiones de la realidad; realmente no hay pruebas de que practicara jamás ese juego de la distorsión cómica que llamamos "caricaturizar". Quizá lo que nos sorprende como fantástico y grotesco en ellas es menos su existencia en sí que su aparición entre los dibujos de un artista del Renacimiento cuyo nombre está relacionado, para nosotros, con visiones de belleza (Gombrich, 1982: 119).

Las figuras grotescas de Hogarth surgen también del impulso de crear un arte propiamente inglés y no afrancesado. Sus representaciones grotescas le emanciparon de un arte afrancesado y extranjerizante. Los turistas franceses se llevarían a Hogarth como *souvenir* y las revistas francesas del s. XIX lo reproducirían hasta la saciedad. El nacionalismo inglés en el arte arranca con Hogarth. Los ingleses son realmente feos y deformes. Tal vez sea este el problema de lo grotesco: los personajes deformes no representan la deformidad. Las piernas torcidas por la desnutrición las han heredado los ingleses de los niños sifilíticos que aparecen en sus grabados.

Las contradicciones en Hogarth se integran en una sátira que no termina de abandonar su análisis de la belleza. Si hubiera reivindicado también el conocimiento práctico del grabado y la observación minuciosa de la reproducción seguramente habría llegado a resultados más sorprendentes. Para ello debería haber renunciado a alguna de las pretensiones artísticas marcadas por su contexto. Las imágenes de Hogarth están hechas para ser leídas y el texto describe algo que no se corresponde con lo que se puede ver. El ejercicio de la imaginación del arte junto al conocimiento práctico del arte tal vez sean la condición de posibilidad de una práctica no osificada.

(...) let every object under our consideration, be imagined to have its inward contents scoop'd out so nicely, as to have nothing of it left but a thin shell, exactly corresponding both in its inner and outer surface, to the shape of the object itself: and let us likewise suppose this thin shell to be made up of very fine threads, closely connected together, and equally perceptible, whether the eye is supposed to observe them from without, or within (...), we shall facilitate and strengthen our conception of any particular part of the surface of an object we are viewing, by acquiring thereby a more perfect knowledge of the whole, to which it belongs: because the imagination will naturally enter into the vacant space within this shell, and there, at once, as from a center, view the whole form within, and mark the opposite corresponding parts so strongly, as to retain the idea of the whole, and make us masters of the meaning of every view of the object, as we walk round it, and view it from without (Hogarth, 1997: 21).

Pensar un objeto como acumulación de hilos o líneas puede parecer una deformación profesional de grabador pero esta imagen ilustra una práctica escultórica empleada para la réplica de volúmenes y no la red empleada por el grabador. El proceso se vuelve invisible en la copia escultórica. Las líneas que conectan las partes opuestas del volumen quedan finalmente cubiertas. Imagino que este método podría haber sido aplicado al grabado de modo visible. Pues la red del grabado no define el volumen, sino que simula un falso relieve y oscurece los tonos que debían parecer oscuros mediante acumulación de líneas. Su espacio vacante representa el gris. Este fragmento podría haber tenido el potencial de revolucionar todo el arte de Hogarth si hubiera encontrado su aplicación. Seguramente el escrito de artista vaya muy por delante de su potencial tecnológico y también de su capacidad perceptiva, que solamente intuye. Si no recuerdo mal algunas esculturas de Anthony Gormley reproducen este tipo de ejercicio en escultura. Algunos de los grabados de Hogarth que están resueltos despreocupadamente son garabatos. Su innovación plástica más importante tal vez sea esta: incorporar el garabato sin renunciar al esquema racional del grabado; *Characters-Caricaturas* es un ejemplo de ello. Su error es imaginar la escultura cuando debería de estar imaginando el grabado, de menor estatus, pero que podía haber contrastado con la práctica.

4.5 LONDRES, NOVIEMBRE / DICIEMBRE DEL 2001

Las esculturas que me gustaría hacer solamente las imagino, luego desaparecen. Un material sustituye a otro. Los objetos se queman para dar paso al metal. El bronce es un material telúrico. La aparición de la reina de cera en el frigorífico de las ceras de la fundición ha sido premonitoria. Tiran bombas en Afganistán y la madre de la reina sigue moribunda y se agrava con su anemia. Si pierden la guerra los británicos, la escultura ya no valdrá nada o lo mismo que un retrato de Hitler.



Casting | Welcome to the Bronze Age Sculpture Casting Foundry! Disponible en <http://www.bronzeage.co.uk/casting/> [Acceso 09/05/2010]

Soldadura para el obrero, caricias para el perro y cosquillas para el hombre amasado. Así se representa el trabajo del fundidor en la web de Bronze Age. Muchas veces nos reuníamos con los empleados de AB Foundry, la fundición de al lado. Nosotros hacíamos las esculturas de los animales y mujeres desnudas, también los retratos de la reina y de Margaret Thatcher. Ellos hacían las esculturas para Anish Kapoor, Jack & Dinos Chapman y las de todas las exposiciones que he visto luego de los Young British Artists (yBas). Las condiciones laborales eran muy similares para trabajadores que, a pesar de ello, frecuentemente dejaban una fundición para ir a la otra. En los bronce británicos la diferenciación entre un arte académico o tradicional, para decirlo de algún modo, y un arte más vanguardista o "contemporáneo," se refleja en la pátina. Los trabajos de Bronze Age se patinaban mayoritariamente al ácido, de modo tradicional, que es como se identifica habitualmente al bronce. Mientras que muchos de los yBas optaban por los esmaltes sintéticos. Las bolsas de basura de Gavin Turk y las muñecas hinchables de los hermanos Chapman parecen de plástico. En cualquier caso el proceso sirve para generar artículos de lujo. En los trabajos de Anthony Gormley y Anya Gallaccio, el proceso se convierte además en una cuestión metafísica. Las manzanas pudriéndose en un manzano de bronce y las carcasas de los moldes de escultura transformadas en bronce, evocan un vacío existencial que me disgusta. Los elementos del proceso de la fundición no preservan su autonomía, al igual que sus trabajadores no trabajan de forma autónoma y que los grabadores del autorretrato de Hogarth no realizaron su propio autorretrato de modo explícito. No ha habido posibilidad para el bronce, soñaba con volver a Barcelona y poder realizar mis esculturas.



En el sueño llenaba una sala con cables eléctricos que había fundido en bronce. Todos los cables estaban tirados por el suelo como si se estuviera preparando el montaje de un concierto. Preparo una gran cantidad de moldes. En el horno se quemará el plástico que cubre los hilos de cobre. El bronce sustituirá al plástico. El momento anterior a un concierto quedará osificado.

Un cable de bronce va conectado a una oreja de bronce que escucha a lo lejos, y de modo simultáneo, las nueve sinfonías de Beethoven dirigidas por Herbert von Karajan. Karajan dirige una orquesta de trompetas y todo se desmorona. Nada había sido planificado, solamente los gestos infalibles del director infalible de orquesta. El viento metal transforma los gestos del director en algo ridículo y completamente grotesco. El bronce recubre los hilos de cobre y deja al descubierto las partes metálicas de los enchufes. El material aislante se vuelve receptivo. Los cables han quedado carbonizados.

Anteriormente había fundido muñecos y otros objetos de plástico, pero el plástico de los cables no se quema con la misma facilidad. No lo había previsto. El plástico se quema en el momento de la colada. No se había quemado en el horno y arde ahora, al entrar en contacto con el bronce líquido. Todo funciona mal. Sale una gran cantidad de humo de los moldes y nos intoxicamos. Vómitos y dolor de garganta.

Reverbera ahora la sexta de Gustav Mahler en una iglesia protestante de Edimburgo con una orquesta de provincias. El director suda, acelera el ritmo para que la interpretación termine antes. El oboe ataca el solo inicial de la consagración de Igor Stravinsky en el Royal Albert Hall de Londres. Vuelve a ser la Filarmónica de Berlín, esta vez con Simon Rattle. Suena también la melodía de un teléfono móvil. El director hace detener a la orquesta, es decir, al oboe. El propietario del teléfono también apaga la música. Ahora estoy de pie escuchando ese silencio sobrecogedor. La gente aplaude porque no puede soportarlo. Vuelve a empezar Stravinsky, después viene Béla Bartók y luego György Ligety. La orquesta se desmorona en el bis. Hasta entonces habían parecido autómatas. En el último movimiento de la sinfonía de los adioses de Joseph Haydn, los músicos van dejando de tocar y se marchan. Mi trabajo consiste en ir apagando paulatinamente las luces de la sala a medida que se van marchando los músicos. Los interruptores están en la misma sala contigua donde se esconden los músicos que ya han dejado de tocar. El último solo, después del violín final, es el mío, el del silencio y la oscuridad, tras haber apagado las luces. Los músicos terminan siempre increpándome para que encienda las luces rápidamente, pero espero, no quiero que salgan a saludar. Al cabo de un rato enciendo todas las luces de golpe. Me gustaría echar al público de mala manera porque sigue ahí. Encender las luces es una inconsecuencia: todos permanecen sentados y regresan los músicos.



Press | Welcome to the Bronze Age Sculpture Casting Foundry! Disponible en <http://www.bronzeage.co.uk/press/> [Acceso 09/05/2010]

4.6 FOTOGABADO DE UN GRABADO



“Lo esencial del retrato es prolongar más allá del espacio y del tiempo la apariencia vital de una persona. El retrato (como la fotografía) es una parte del ser” (Gallego, 1978: 75).

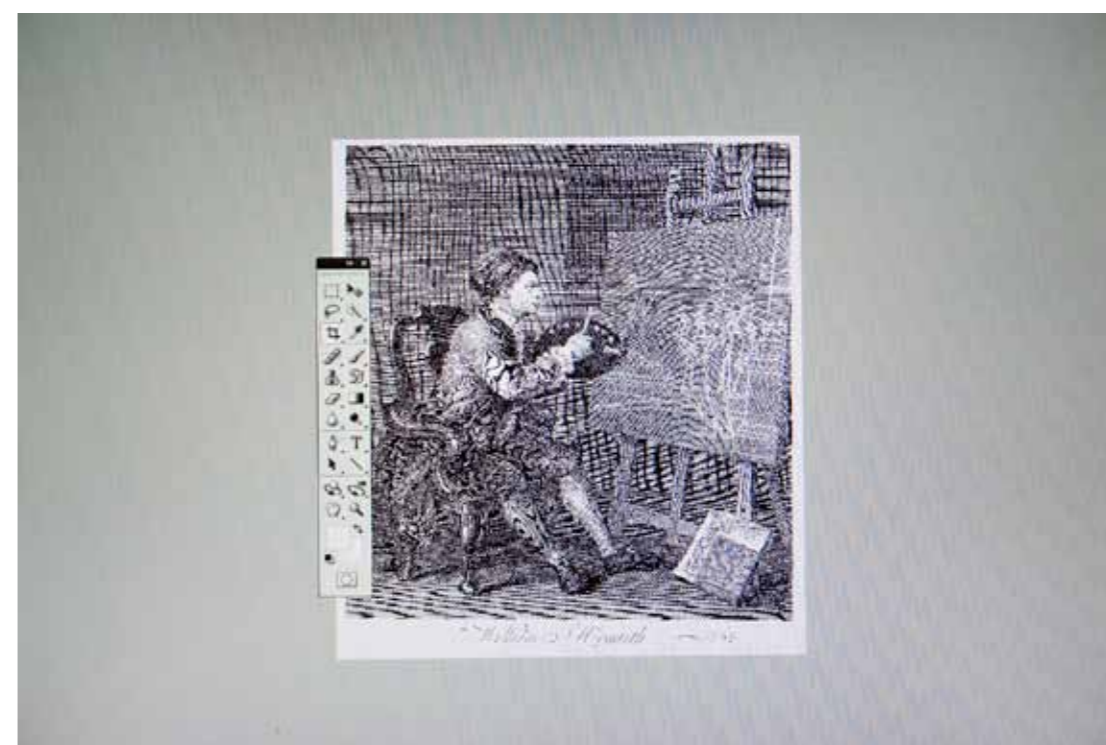
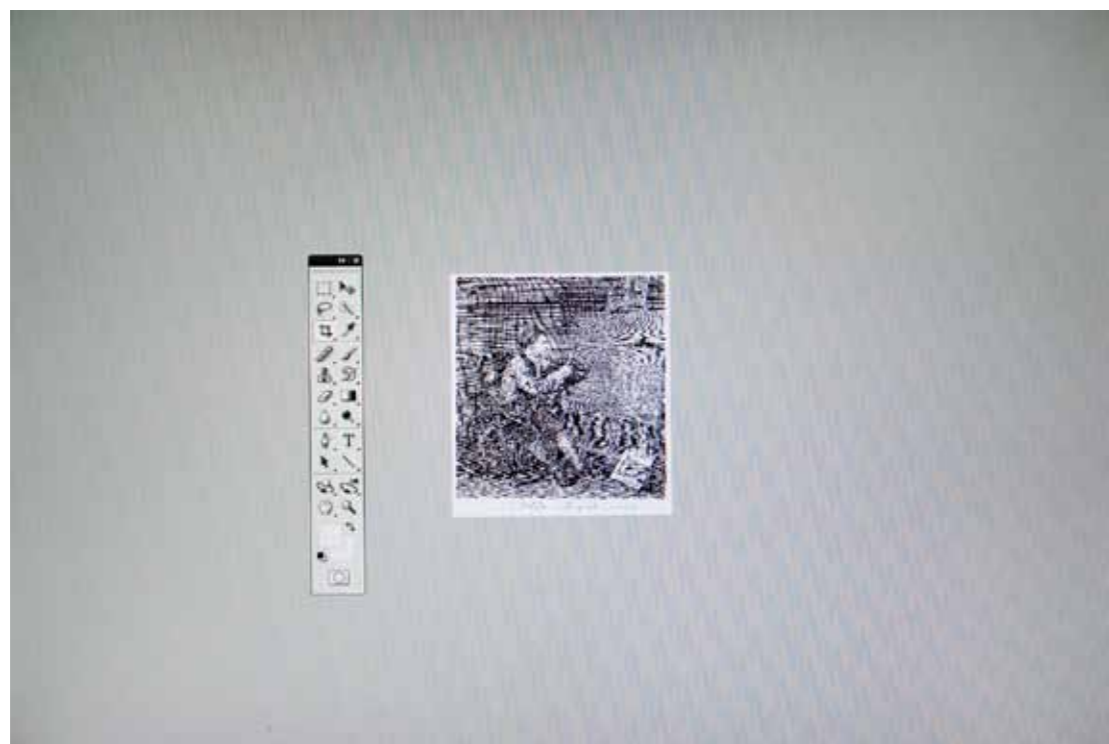
El libro con este fotograbado lo compré en internet por un precio similar al del grabado. El grabado es de una edición de 1837. La placa original de Hogarth ya había sido regrabada por diversas manos. La edición de Heath de 1822 se reconoce como la última edición antes de que las planchas fueran retocadas de modo salvaje. Al trabajo de Heath, que fue el primero en volver a grabar las planchas gastadas de Hogarth, se le llama restauración. La primera edición de Heath y las inmediatamente posteriores son similares, usan el mismo tipo de papel blanqueado y prensado, el mismo entintado con la tarlatana sucia para resaltar las marcas que se van perdiendo, algunas líneas más gruesas por haber sido forzadas con el buril y otras antes inexistentes.

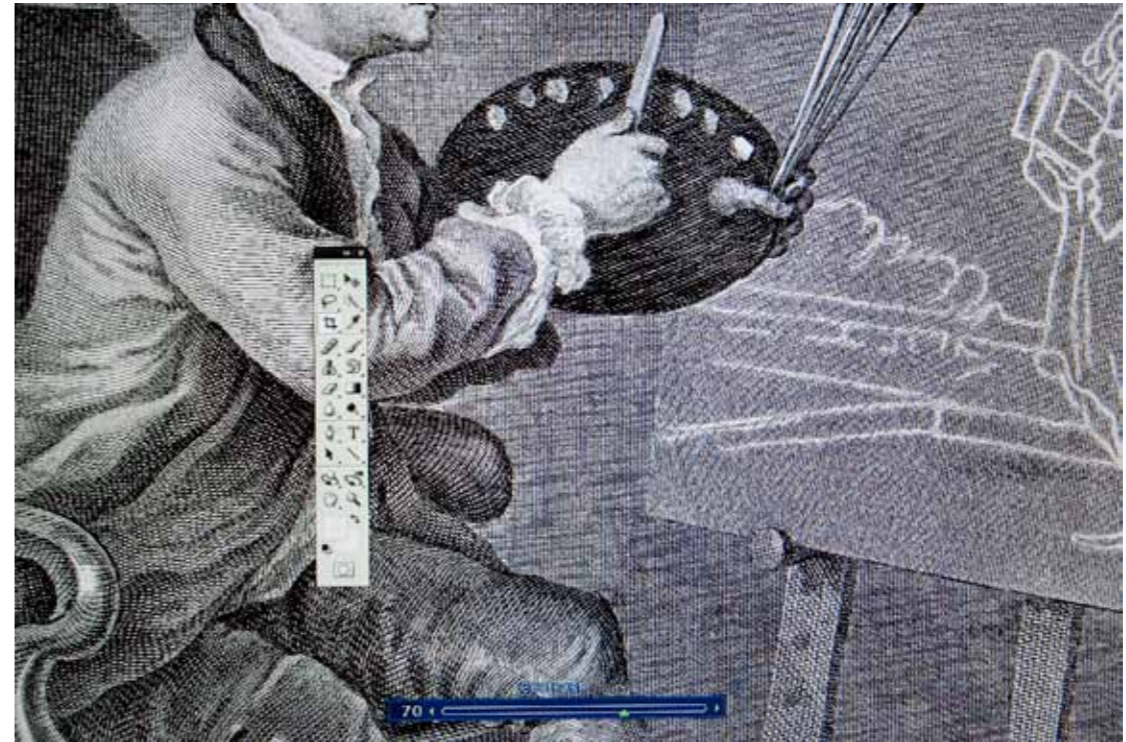
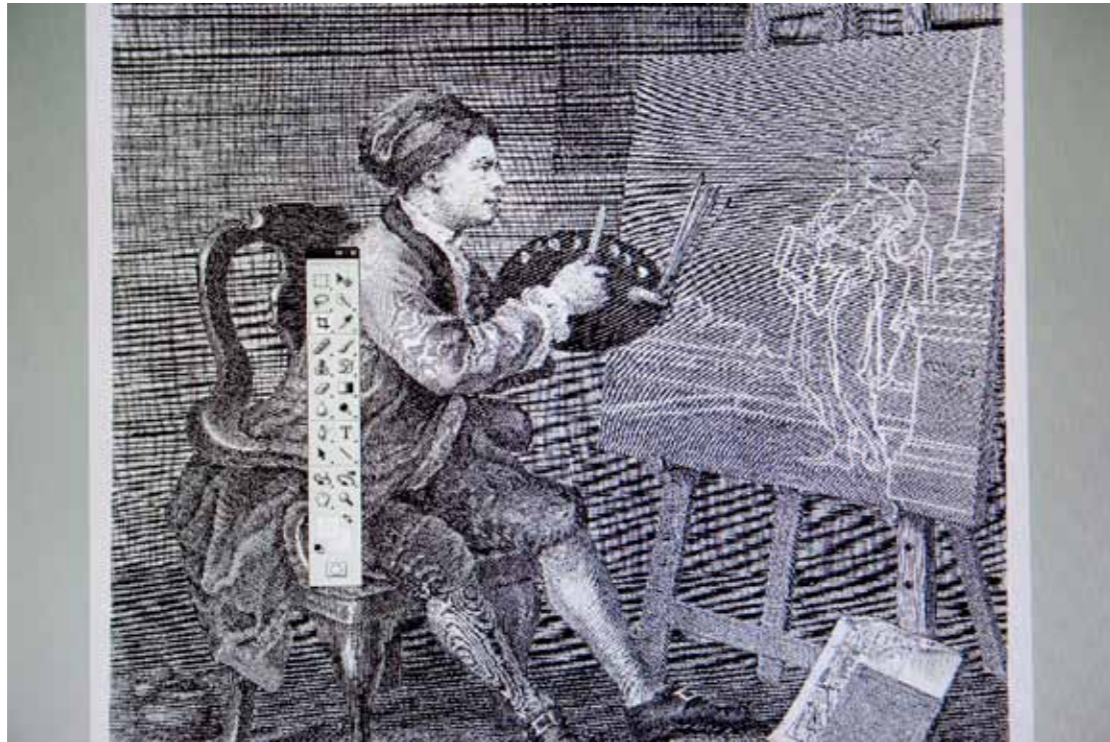
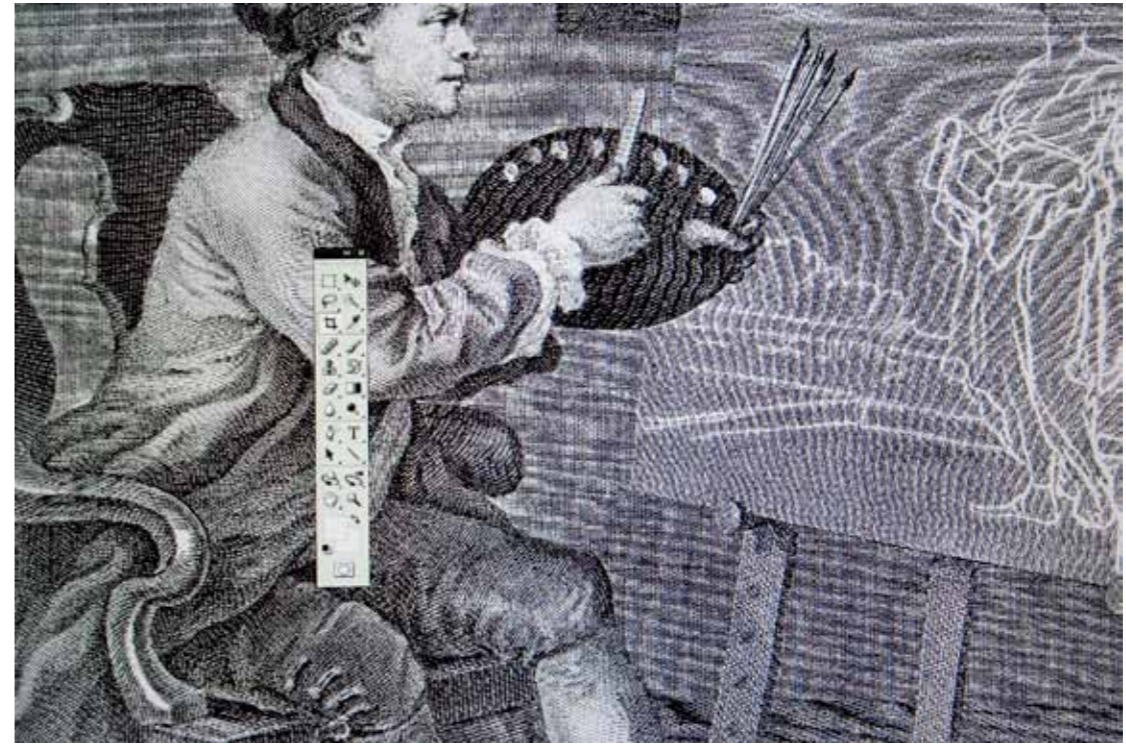
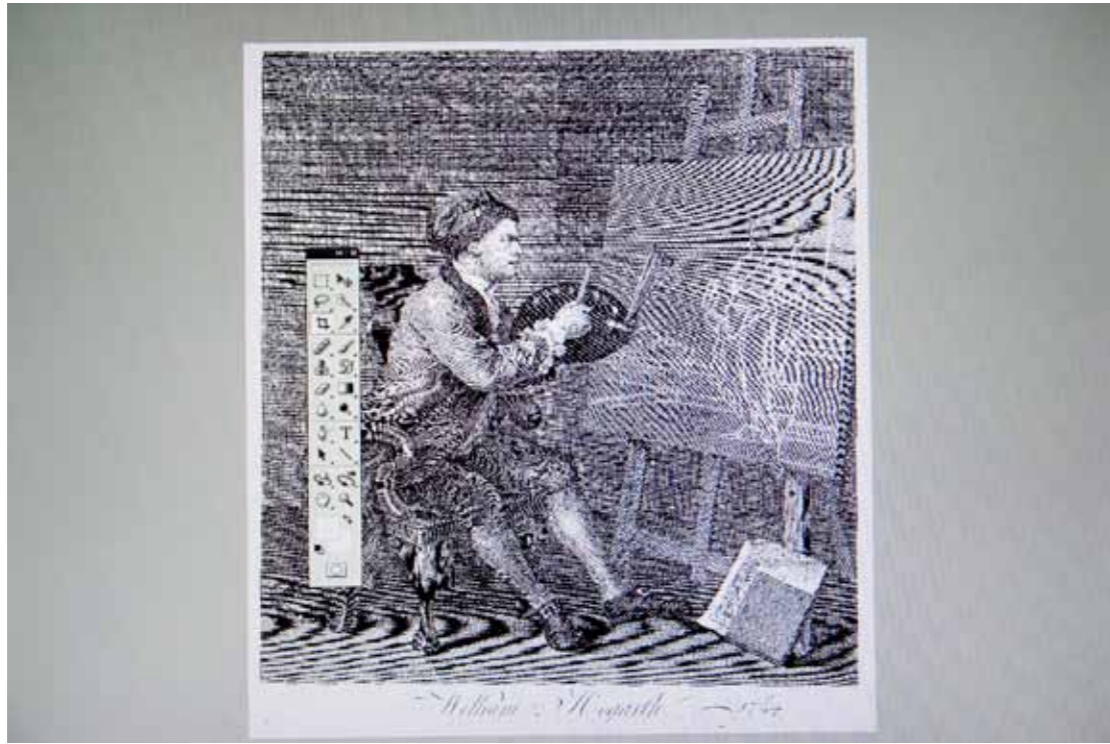
Este fotograbado reproduce alguna de las ediciones restauradas, ya que la imagen del otro autorretrato, el Gulielmus Hogarth, muestra la versión póstuma que sustituía al grabado original. El libro es una edición barata, la imagen ha sido impresa tipográficamente y es de mala calidad. La mayoría de reproducciones fotográficas de Hogarth de finales de s. XIX, sean baratas o caras, reproducen las ediciones póstumas y regrabadas de las placas originales de Hogarth. El fotograbado anula las diferencias entre los diversos estados.



La fotografía reproduce el grabado como degradación tonal. El impreso reproduce, mediante una trama mecánica, el tono continuo fotográfico. La imagen tramada se podría resolver luego como imagen de tono continuo mediante un ligero desenfoque. La imagen es pobre en matices, predomina el gris medio, elemento fotomecánico de la reproducción. Los blancos han sido añadidos manualmente con un bruñidor. Algunas reservas para el ácido, los negros, también se han hecho manualmente. Si se comparan los negros con los de otra reproducción del grabado se detectan claramente los añadidos, por ejemplo, en la oreja y en los distintos tonos del vestido. Se pueden adivinar también distintos tiempos de mordida al ácido, pues no parece que se haya aplicado de forma uniforme, si no por zonas. En todo caso el grado de dedicación y el trabajo manual de esta imagen, que parece una fotocopia y que aparentemente está mal resuelta, es considerable.

La siguiente secuencia de fotografías reproduce la pantalla del ordenador y mi otro grabado de Hogarth. Manipular imágenes tramadas en el ordenador es parecido a la ceguera del grabador: no se ve la imagen hasta que no se imprime. La interfaz de Photoshop está pensada para reproducir la degradación tonal fotográfica y no los grabados o imágenes tramadas.







(...) if there were several paintings of the general composition and incident, and there were engravings available of each of these paintings, no study of the prints could possibly determine which of them represented the original and which the copies or adaptations (Ivins, 1953: 89).

J.N. [John Nichols] had once thoughts of adding a list of the copies made from the works of Hogarth; but finding them to be numerous, beyond expectation, has desisted from a task he could not easily accomplish (Nichols, 1785: 458).



5. HOGARTH RETURNS

5.1 EL RETRATO OVAL



El retrato oval se sostiene encima de unos libros. A su derecha hay un perro y a su izquierda una paleta de pintor. William Hogarth realizó en el año 1745 un autorretrato parecido a esta imagen. El perro ocupa el lugar del pintor retratado y aguarda, fiel, la llegada del amo ausente. El perro, voz de su amo, quizás prefiere estar solo. El retrato es más bello que el amo. Hogarth ya no logra engañar a un perro que le saca la lengua, o que simplemente está cansado de posar. En la paleta aparecen una línea serpentina y la siguiente inscripción: "The line of Beauty and grace." Este retrato se vendía hace unos meses en internet por unos 30 Euros. Hogarth se representó a sí mismo dentro del lienzo: se muestra como pintura y no como persona. Se retrató a sí mismo como reproducción y realizó dos versiones de la misma imagen, una de ellas en pintura y la otra en grabado.

This is a picture of a painting within a painting. If you look closely you will see that there is an oval frame surrounding the man; this is a painting of the artist, William Hogarth. Outside the frame there is a dog, books and a painters' palette.

The dog is a pug; Hogarth loved pugs because he thought they looked a bit like him. Do you think the dog looks like him? The dog's name was Trump and he belonged to Hogarth. Hogarth also included Trump in some of his other paintings.

Press | Welcome to the Bronze Age Sculpture Casting Foundry! Disponible en <http://www.bronzeage.co.uk/press/> [Acceso 09/05/2010]

**1840 Portrait of William Hogarth by Himself
RARE & AUTHENTIC 168 YEAR OLD STEEL ENGRAVING**



**You are viewing an authentic 168 YEAR OLD finely detailed steel engraving
with the details as follows:**

1840 Portrait of William Hogarth by Himself en venta en eBay.es (finaliza el 10-dic-08 01:44:19 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/1840-Portrait-of-William-Hogarth-by-Himself...m14&_trkparms=72%3A895%7C66%3A4%7C65%3A12%7C39%3A1%7C240%3A1318 [Acceso 13/11/2008]

Esta fotografía copiada de Ebay expresa una carencia, la hace evidente y al mismo tiempo la vuelve significativa. El carácter *amateur* es un signo de autenticidad: significa que la imagen reproduce un original y no la reproducción profesional de un catálogo. La reproducción *amateur* del arte se sirve de otros recursos distintos a los de las fotografías de los catálogos convencionales. Permite, al menos, adivinar algunas de las distorsiones del medio de reproducción (proporción, color, tamaño...). Se sirve de ellas, aunque lo haga de modo limitado. Se reproduce un mecanismo parecido al del catálogo o al del certificado de autenticidad: la fotografía y su descripción otorgan originalidad al grabado que se vende por internet. Miramos la reproducción para saber que el grabado es original. Este mecanismo adopta la forma, casi, de la parodia. La fotografía no muestra gran cosa, pero tal vez no haya tampoco mucho que ver.

El grabado es auténtico porque es viejo y porque otro medio, la fotografía, lo reproduce. Las imágenes van acompañadas de texto, cumplen la doble función de verbalizar algo que no se muestra y de atraer visualmente a un posible comprador. Apuntan a un original que queda fuera de la red. Se puede comprar o pujar por él mientras el anuncio permanezca activo y visible. Pujó por el objeto y lo compro: las estampas antiguas verifican la autenticidad de las fotografías que encuentro en internet. Luego valoro la transacción: escribo una reseña y puntúo al vendedor fotógrafo. La fotografía va acompañada de las descripciones añadidas por el vendedor y de las reseñas y puntuaciones añadidas por el comprador. Es algo antes inusual: aunque siga permaneciendo anónimo, obtengo información sobre el fotógrafo reproductor para valorar la calidad de un autorretrato. Mediante los grabados observo un modo particular de fotografiar y de mirar imágenes extendido a nivel de usuario. Su flujo es continuo, aparecen y desaparecen con el anuncio y en lo más breve.

Fotografías y grabados. Colecciono imágenes de internet y las estampas baratas que las reproducen. Ninguno de los autorretratos de Hogarth ha sido realizado en vida de Hogarth. Los grabados son mayoritariamente del s. XIX, reproducen, póstumamente, la pintura y el grabado. También reproducen a una fotografía del futuro. El Hogarth digital, sin desgaste efímero, se manifiesta en sus múltiples variantes. Son reproducciones, réplicas, ilustraciones, falsificaciones, originales y recortes. Reinterpretan a otra imagen reproducida después del pintor, o reproducida también por el pintor y por el grabador. Retratan a otro, anónimamente y en su nombre.

Q: How much is a small William Hogarth print worth?

In: Art Collecting [\[Edit categories\]](#)

A:

[\[Improve\]](#)

This very much depends on the exact print, when it was printed, who printed it, what the subject of the print is, and what condition it is in. When Hogarth was alive, not only were there many authorized versions of his prints, there were many pirated versions, as well. After he died, various other people published versions of his prints. Sometimes, they used the original plates Hogarth used, and sometimes they had other plates engraved. In some cases, there were engravings that were copies of Hogarth's works, done in a smaller size, which were used as illustrations in books. Some of these books may have been printed as recently as the early 20th Century. So a "Hogarth print" might have been printed anywhere from 1700's to the 1900's, and may be someone else's copy of Hogarth's original print. (And I'm sure that there have been plenty of later copies and forgeries as well.) As you can guess, a 1700's original Hogarth print is likely going to be worth a lot more than an 1800's or 1900's copy of that same print that was a book illustration. Also, some prints are more interesting to collectors than others, and so may be worth more. And the condition of the print is important. A perfect print will be worth more than one with water stains, spots, or other damage. To figure out what a Hogarth print is worth, you need specific information about the things just mentioned. Hope this helps.

[Improve Answer](#) [Discuss Question](#) [Get Updates](#) [SHARE](#)

First answer by [ID1167026452](#). Last edit by [ID1167026452](#). Question popularity: 24 [\[recommend question\]](#)

Our contributors said this page should be displayed for the questions below. (*Where do these come from*)
If any of these are not a genuine rephrasing of the question, please help out and [edit these alternates](#).

Why was hogarth important? How did William Hogarth die? Where are the hogarth's from? Print from the 1970s What is it worth? What important pieces did William Hogarth create? That important event was happening when william hogarth lived?

WikiAnswers. How much is a small William Hogarth print worth. Disponible en http://wiki.answers.com/Q/How_much_is_a_small_William_Hogarth_print_worth [Acceso 22/11/2009]

Este capítulo es una construcción de citas e imágenes obtenidas mayoritariamente en internet. Me interesa detectar modos de observación y asociación que operan a nivel cotidiano y que son potencialmente expresivos. Los autorretratos de Hogarth me sirven tanto de materia prima para un proyecto de exposición como para el presente capítulo. La dificultad de querer comprar estampas baratas es que muchas veces las intentan hacer pasar por estampas caras u originales. Pero carecen de valor, aunque se me ocurra enmarcarlas, reproducen también mi proyecto artístico.

Google imágenes

Buscar imágenes

[Búsqueda avanzada](#)

SafeSearch: [Moderado](#) ▾

Imágenes similares

Resultados 1 - 18 de aproximadamente 605 (0,09 segundos)

[Volver a los resultados de self portrait hogarth](#)



231 x 300 - 18 KB - jpg
[born-today.com](#)
[Buscar imágenes similares](#)



283 x 371 - 108 KB - gif
[madamekafka.it](#)
[Buscar imágenes similares](#)



1160 x 1500 - 374 KB - jpg
[gutenberg.org](#)
[Buscar imágenes similares](#)



166 x 204 - 19 KB - jpg
[ephemera-society.org.uk](#)
[Buscar imágenes similares](#)



200 x 263 - 9 KB - jpg
[history.org](#)
[Buscar imágenes similares](#)



1001 x 1473 - 183 KB - jpg
[special.lib.gla.ac.uk](#)
[Buscar imágenes similares](#)



392 x 512 - 19 KB - jpg
[tate.org.uk](#)
[Buscar imágenes similares](#)



203 x 260 - 22 KB - jpg
[news.bbc.co.uk](#)
[Buscar imágenes similares](#)



400 x 519 - 83 KB - jpg
[artandbusiness.onet.pl](#)
[Buscar imágenes similares](#)



146 x 188 - 5 KB - jpg
[bbc.co.uk](#)
[Buscar imágenes similares](#)



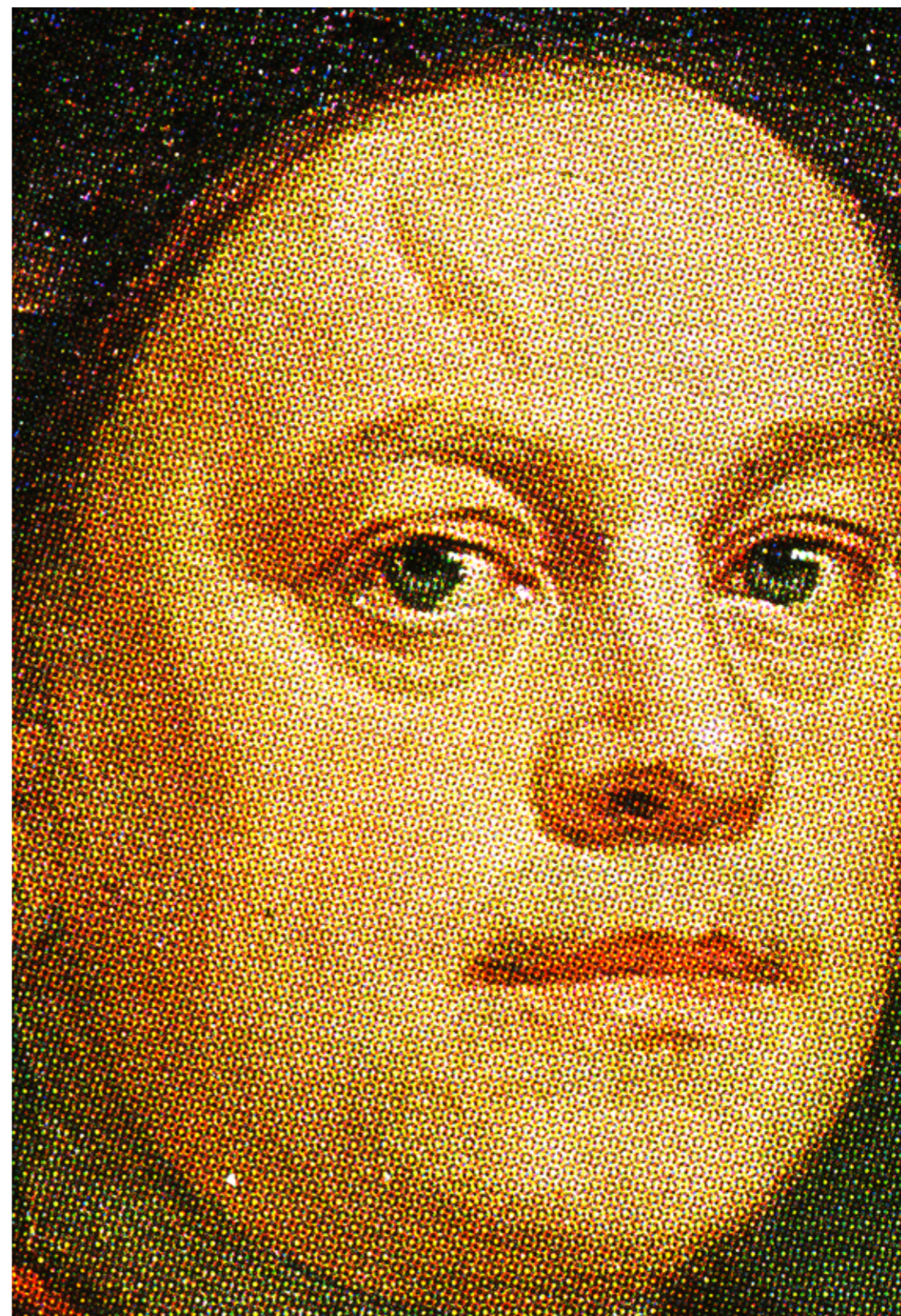
451 x 600 - 65 KB - jpg
[mediastorehouse.com](#)
[Buscar imágenes similares](#)



300 x 396 - 97 KB - jpg
[andrewgrahamdixon.com](#)
[Buscar imágenes similares](#)

Imágenes de Google. Selfportrait Hogarth. Disponible en http://images.google.es/...r&sa=X&ei=_TEcS7XCC5T_4Aays-WGAW&ct=img-sim-l&oi=image_sim&resnum=4&tbnid=2YMyk2pkHBWcYM; [Acceso 06/12/2009]

El texto del catálogo (Hallett y Riding, 2007) describe la imagen de Hogarth. La imagen ilustra el texto y el texto ilustra la imagen. Amplio la postal comprada en la Tate al tamaño aproximado del cuadro, pero no cabe entera. Me gustaría mostrar al menos la cabeza. Muchos de los grabados (reproducciones pre-fotográficas) reducen la imagen de Hogarth a escala 10 x 13 - 10 x 15cm. Hogarth se reduce ya a principios del s. XIX a un tamaño postal estandarizado. Luego imprimo a Hogarth en mi impresora de sublimación tamaño postal. Los álbumes con grabados tamaño fotográfico que reproducen las obras completas de Hogarth son abundantes. Son catálogos grabados en buril para las ediciones más caras y xilografías para las más económicas.



5.2 LA MATRIZ REPRODUCIDA



El mismo autorretrato se publicaba para *The Penny Magazine* (Londres, marzo del 1834) y para *Magasin pittoresque* (Paris, noviembre del 1835). En la prensa barata el desgaste de la imagen se detecta en la copia de la matriz y no en su erosión durante el tiraje. Comparando dos ejemplares de una misma edición de *Magasin pittoresque* se aprecian, además, distintos grados de distorsión entre sus imágenes. Hay imágenes, como las de Grandville, que no se distorsionan. Las imágenes no se erosionan progresivamente. Existen tantas versiones distintas del autorretrato de Hogarth, que obliga a pensar que era más barato encargar un grabado nuevo que adquirir el duplicado de una matriz. Tal vez ni siquiera en la copia del arte se perciban los grandes logros de la técnica. El papel moneda parece ser lo más sofisticado. Curiosamente la única publicación que conozco sobre procesos de impresión ilustrada con sus impresos originales trata sobre sellos (Sánchez Toda, 1969). Parece que todos los procedimientos de grabado se hayan aplicado al sello.

2410. Portrait of Hogarth, painted by himself

Antique wood engraving, 1845



Caption below picture: '2410. Portrait of Hogarth, painted by himself'



5.3 LAS FALSIFICACIONES AUTÉNTICAS:

Hogarth died in 1764. Since that time his plates have been injudiciously and unmercifully worked, so as to leave no means of ascertaining, through any observation or process of art, the exact period when they were last repaired” (Nichols, 1785: xviii).

WM. HOGARTH



(click image to enlarge)

"Gulielmus Hogarth"
(Portrait of Hogarth with his dog Trump)

(Cook edition 1796-1803)

Sheet size: approx. 12 1/4 x 16 3/4 inches

Condition: Fair to Good, with old repaired tears to upper right corner and right margin. Also soft creases that do not detract terribly from the overall image. Margins are somewhat grubby.

\$225

Add to Cart



(click image to enlarge)

"William Hogarth"
(Portrait of Hogarth with his dog Trump)

(Heath edition 1822)

Sheet size: approx. 18 1/2 x 25 1/4 inches

Condition: Good to Very Good, with significant foxing in margins as is typical with this print, since it was the first in the volume and had contact with the acidic covers that bound the volume.

\$325

Add to Cart

"Portrait of Hogarth with his dog Trump" by William Hogarth. Disponible en <http://www.darvillsrareprints.com/Hogarth%20Portrait%20of%20Hogarth%20with%20his%20dog%20Trump.htm> [Acceso 13/11/2008]

La imagen de \$225 reproduce un grabado de Thomas Cook y la imagen de \$325 un grabado de Benjamin Smith. Cook (1801-1812) y Heath (1822-1837) son ediciones póstumas de los grabados de Hogarth a tamaño natural. Cook copió y grabó las imágenes partiendo de un set de estampas, cuando parecía que ya no se podrían volver a imprimir las planchas originales. James Heath regrabó las planchas originales de Hogarth para disimular el desgaste y volver a imprimir una nueva edición de los grabados. Las planchas de Hogarth volverían a ser regrabadas en múltiples ocasiones. Estas dos ediciones en su época disponían el estatus del original.

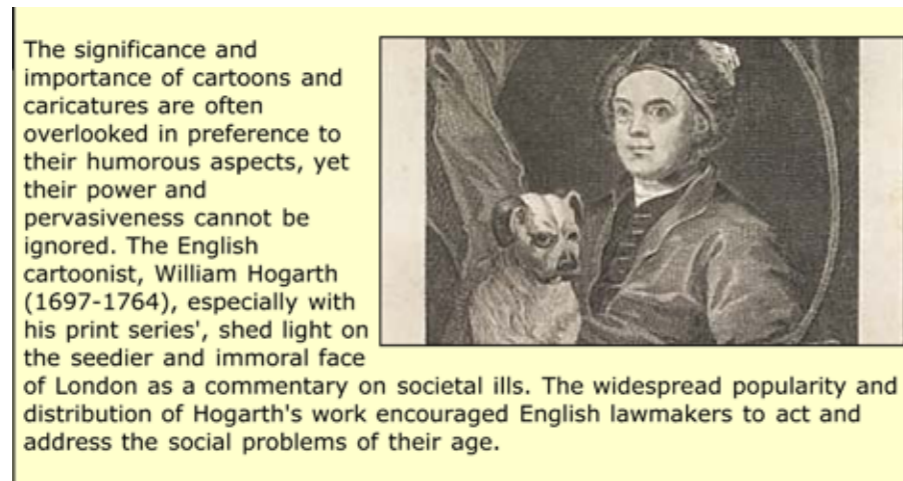
El título completo de la edición de Cook es: *Hogarth Restored. The whole works of the celebrated William Hogarth as originally published: with a supplement, consisting of such of his prints as were not published in a collected form. Now re-engraved by Thomas Cook. Accompanied with anecdotes of Mr. Hogarth, and explanatory descriptions of his designs.*

La edición de Heath se titula: *The Works of William Hogarth from the original plates restored by James Heath, Esq. R.A.; with the addition of many subjects not before collected: to which is prefixed, a biographical essay on the genius and productions of Hogarth and explanations of the subjects of the plates by John Nichols, Esq. E.S.A.*

El grabado de Cook reproduce el grabado de Hogarth, mientras que el grabado de Smith reproduce aparentemente su pintura. Los dos servían de frontispicio para la edición de las estampas completas. Hogarth había grabado su autorretrato con el perro en el año 1749, como frontispicio para la publicación del conjunto de sus estampas, pero en el año 1763 regrabó la plancha del autorretrato para ridiculizar en ella a Charles Churchill convertido en oso, un cura que había publicado una epístola en contra suyo. El grabado de Benjamin Smith sustituye al autorretrato destruido por Hogarth y se publicó en las ediciones póstumas de las planchas originales.

A diferencia de Cook, los grabados de Heath todavía se consideran restauración en algunos ámbitos. Si bien Andrew Edmunds, principal coleccionista privado y comerciante de Hogarth, solamente colecciona y vende estampas anteriores a Heath, la exposición de los grabados organizada por la Calcografía Nacional e Ibercaja (Museo Ibercaja "Camón Aznar", 1999) mostraba su colección de estampas de la edición de 1822. Las fotografías del catálogo son un buen referente fotográfico de los grabados de Heath y la última publicación impresa que conozco de los grabados pretendidamente de Hogarth junto al autorretrato de Benjamin Smith.

5.4 GRABADOS QUE REPRODUCEN EL GRABADO DE THOMAS COOK



Boese, Kent C. *Drawing From Life: Factoids*. Disponible en <http://www.sil.si.edu/ondisplay/caricatures/introduction.htm> [Acceso 13/12/2009]

Cook reprodujo sus estampas restauradas a tamaño postal. No hay nada como el doble del doble para significar la autenticidad.

Este grabado es el frontispicio del libro de Thomas Cook (1801-1812): *Anecdotes of Mr. Hogarth and Explanatory Descriptions of the Plates of Hogarth Restored. Also the Analysis of Beauty Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. El grabado de Cook también se inserta en otras publicaciones distintas de los grabados completos de Hogarth. En cierta medida se puede decir que estas imágenes no están pensadas solamente para acompañar al texto o a sus textos distintos. Son los grabados de Hogarth a tamaño reducido, un antecedente del catálogo de arte, en el que las imágenes son protagonistas. Si la edición de Heath iba acompañada de los ensayos de John Nichols, luego hay varias ediciones de John Nichols con reproducciones de los grabados de Heath a tamaño reducido, pero también otras ediciones del mismo texto con otros grabados, como por ejemplo con estas mismas copias reducidas de Cook. Las ediciones en las que se reconoce la impronta del grabador, como por ejemplo James Heath (1822-1837), Thomas Cook (1801-1812), Samuel Ireland (1794-1799), Thomas Clerk (1810), se justifica su autoría en la posesión de un set de las estampas originales o, en el caso de Heath, de las matrices.



Gravure 1809 Hogarth - portrait de Hogarth <http://stores.ebay.es/Autour-de-la-gravure>

N'oubliez pas de m'ajouter à [votre liste de favoris](#) !

GENUINE ANTIQUE PRINT guaranteed produced over 100 years ago, not a modern reproduction.

Description: TITLE” GULIELMUS HOGARTH “by William Hogarth.

SCAN NOTE - Hogarth engravings are very very detailed and my scan doesn't do this print justice. Actual engraving is MUCH nicer in person (ample margins, title beneath artwork). Some of my scans got placed on the scanner a bit 'off' -- actual engraving isn't crooked, it's fine.



Type of Print: Steel plate engraving, produced on one side only. Title beneath artwork with ample margins (cropped in scan to save on file size/download time)

Year: Engraved/dated 1806 through 1809 and finally produced in the 1840s. Guaranteed 160 years old and in nice shape. ABOUT HOGARTH ART -- if you've never seen a William Hogarth engraving in person, you're in for a treat. Most of his artworks are like Mad Magazine transported back in time 300 years. Details in Hogarth's street scenes and diaramas are amazing -- there's always more than what meets the eye. Whimsical, hilarious, grotesque, bizarre, and outrageous sums up Hogarth pretty well. Prepare yourself for something VERY unusual --

his engravings can be quite addictive! :-)

<http://stores.ebay.es/RRParks-ANTIQUE-ENGRAVINGS>

5.5 GRABADOS QUE REPRODUCEN EL GRABADO DE BENJAMIN SMITH



El baño de Hogarth es con champú infantil. Pero si le hubiese añadido lejía al agua habría logrado eliminar de modo salvaje las manchas del papel. Las estampas de Cook me llegaron blanqueadas y oían a lejía.

He encontrado cuatro versiones del autorretrato que son prácticamente idénticas y que reproducen el original de Benjamin Smith. Parecen duplicados mecánicos de una misma matriz, pero no lo son, sus marcas nunca coinciden. Sea con ayuda del pantógrafo u otros artilugios, el equivalente a la copia de la copia de la copia, ha sido grabada de formas distintas para reproducir, al mismo tamaño reducido de 10 x 13 cm, imágenes que son prácticamente idénticas. Distintos grabados podrían formar parte de la edición de una misma estampa. El grabado de Benjamin Smith es un punteado (*pointillé* o *stipple engraving*), técnica introducida por Francesco Bartolozzi, maestro de Smith y miembro fundador de la Royal Academy. Esta técnica recuerda al *mezzotinto* en su degradación tonal suave y en su ausencia de líneas pero, a diferencia de este, se parte del blanco de la matriz que se va oscureciendo por percusión de la herramienta en vez de bruñir el negro uniforme para obtener blancos. Ambas técnicas se utilizaron principalmente en Inglaterra y se asocian a la reproducción de obras de arte. Su ejecución era necesariamente virtuosa y a la riqueza en degradación tonal le corresponde cierta deformación en el dibujo trazado. Las copias del grabado de Smith son, a su vez, punteados. Vale la pena mencionar que una de las reproducciones de Smith (Kottenkamp, 1840) muestra el frontispicio punteado del retrato en contraste a todas las demás reproducciones del libro, en las que solamente se copia la silueta de las estampas. La reducción de la imagen y el dibujo de línea ("engraved in outline") expresan el carácter de interpretación del grabado para que no se confunda con una falsificación. Del mismo modo el punteado parece atestiguar que Smith reprodujo una pintura y no un grabado.



Very old frame containing a print of Hogarth, which was taken from an original picture painted by himself in 'The National Gallery'. I do not know the age of the frame or the type of wood used. The frame is in good order but there is slight damage to the lower right hand corner, see pics. I am selling due to having a clear out of my antique fair buys. Please have a look at my other listings.

Old Wood Carved Frame Hogarth Antique Naional Gallery en venta en eBay.es (finaliza el 19-nov-09 20:45:55 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=220508050641&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 03/12/2009]



Copyright © The Peter Jackson Collection

These souvenirs are now extremely rare and this one had been bought by William Hogarth when he visited the Frost Fair on 16 February, 1740 and instead of his own name he had the name of his dog "Trump" printed on it.



Hogarth clearly treasured this crudely printed sheet of paper. Just before he died he gave it to his secretary Mrs Mary Lewis, who in turn gave it to John Ireland, Hogarth's biographer. He died in 1808 and the item was sold among his effects in 1810. I have been unable to discover who bought it.

This is a fascinating example of how a piece of ephemera can provide a direct link with the past. I can only marvel that this insignificant scrap of paper which Hogarth folded and stuffed into his pocket on that cold February day over two hundred years ago could have survived to repose in my collection.

The Ephemera Society - Thirty Years of the Ephemera Society. Disponible en <http://www.ephemera-society.org.uk/articles/30years.html> [Acceso 27/11/2009]



This hardcover book is William Hogarth's designs and biography in the German language. Titled William Hogarth's Zeichnungen nach dem Original in Stahl gestochen mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Nebs einer Biographie Hohgarth's von Franz Kottenkamp. Stuttgart: Rieger's, 1857, 725 numbered pages plus section Hogarth's Portrait, etc. Book is hardcover, gilt decorated and embossed designs. Frontispiece, a steel engraving of Hogarth, is tissue covered, some foxing of end pages, hinges broken, many illustrations, small tear to top of spine along hinges. Winner pays shipping. Check out my [other items!](#)

1857 William Hogarth's Designs Book in German en venta en eBay.es (finaliza el 01-oct-09 02:14:54 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/1857-William-Hogarth's-Designs-Book-in-German_W0QQitemZ160364756042QQcmdZViewItemQQptZAntiquarian_Collectible?hash=item25567bfc4a&_trksid=p3286.c0.m14 [Acceso 30/09/2009]



--- **The same** in steel engraving about 1840. Inscribed: William Hogarth. 14.3 x 10 cm. – In the same direction as the painting of 1745, also with the full inscription on the palette, but instead of “WH 1745” there with just a disappearing “Will...”. The folios without titles. – Horizontal box pleat below of the picture itself.

Offer no. 7,611 / EUR 40. (c. US\$ 51.) + shipping

“ The prints arrived safely. What is your return policy? My boss, doesn't like the images, which I understand is subjective (– probably in reaction on the 11th September –) and no reflection on the condition or any representations you made. Sorry to bother you with this ”

(Mrs. A. P., September 26, 2001)

“ it has been a pleasure dealing with you ”



--- **The same** in steel engraving about 1840. Inscribed: William Hogarth. 14.3 x 10 cm. – In the same direction as the painting of 1745, also with the full inscription on the palette, but instead of “WH 1745” there with just a disappearing “Will...”. The folios without titles. – Horizontal box pleat below of the picture itself.

Offer no. 7,611 / EUR 40. (c. US\$ 61.) + shipping

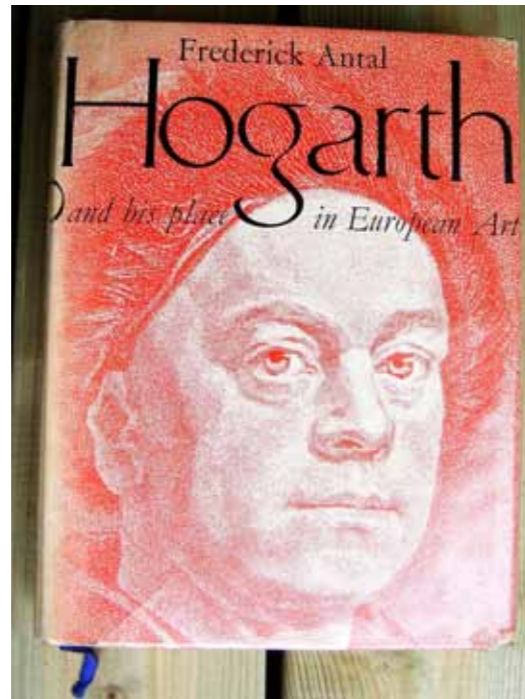
**Profit by the 350-Day Jubilee Rolling
7 x à 50 Days Jubilee Discount**

“ Many thanks for your wonderful web site, and your offer of help. Best Regards ”

(Mr. D. K., June 3, 2006)

William Hogarth : [catalog](#) [front page](#)

5.6 FOTOGRAFÍAS DEL GRABADO DE BENJAMIN SMITH

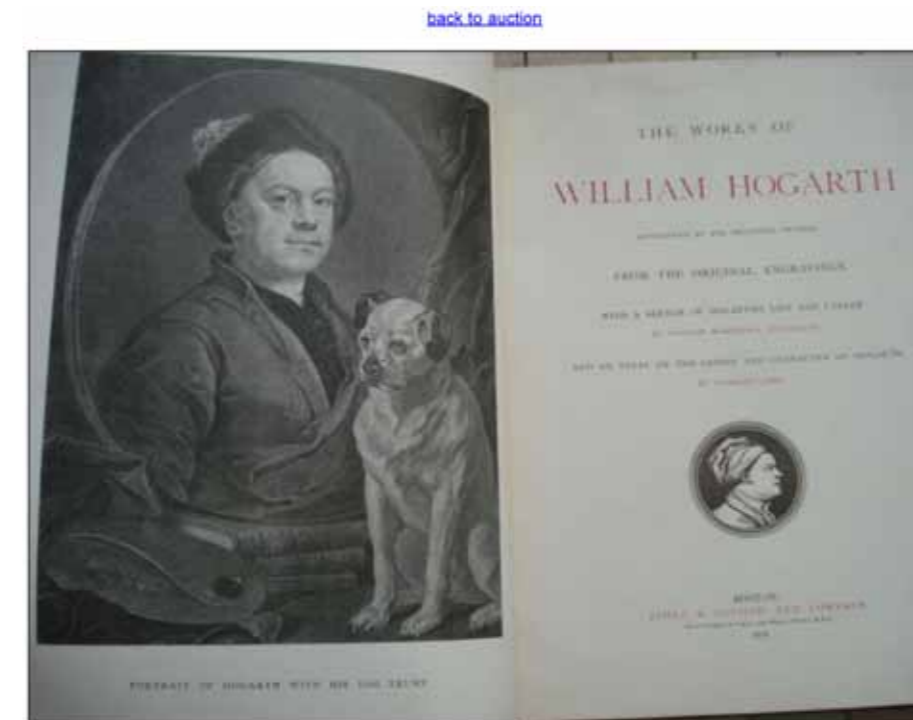


HOGARTH & his place in European Art by Frederick ANTAL on eBay (end time 18-Nov-10 22:49:46 GMT). Disponible en <http://cgi.ebay.co.uk/HOGARTH-his-place-European-Art-Frederick-ANTAL-/180424174652?pt=Non-Fiction&hash=item2a021e6c3c> [Acceso 31/10/2010]

La mayoría de reproducciones fotográficas del s. XIX y de principios del s. XX reproducen las ediciones regrabadas de Hogarth y, con ello, el autorretrato de Benjamin Smith se transforma en el auténtico de Hogarth. La fotografía transforma en falsificación el grabado de Smith. Lo hace pasar por auténtico a pesar de que Smith, al invertir la imagen sin copiar el buril y los colores de la paleta, intentara evitar la falsificación del grabado reproduciendo el cuadro. Los grabados de Cook no se reprodujeron en fotografía y cayeron en el olvido. También es difícil encontrar fotografías impresas del grabado de Smith reproducidas digitalmente, es decir, como fotografía y no como grabado. Los fotograbados no se venden por unidades como las estampas arrancadas de libros.

Las siguientes imágenes muestran el fotograbado estampado al hueco para una edición de lujo (“heliotype process”) y el fotograbado estampado tipográficamente para una edición barata (“one shilling edition”):

THE WORKS OF WILLIAM HOGARTH. REPRODUCED BY THE HELIOTYPE PROCESS FROM THE ORIGINAL ENGRAVINGS WITH A SKETCH OF HOGARTH'S LIFE AND CAREER BY WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY. AND AN ESSAY ON THE GENIUS AND CHARACTER OF HOGARTH BY CHARLES LAMB. Boston: James R. Osgood and Company, 1876.



[back to auction](#)

[back to auction](#)

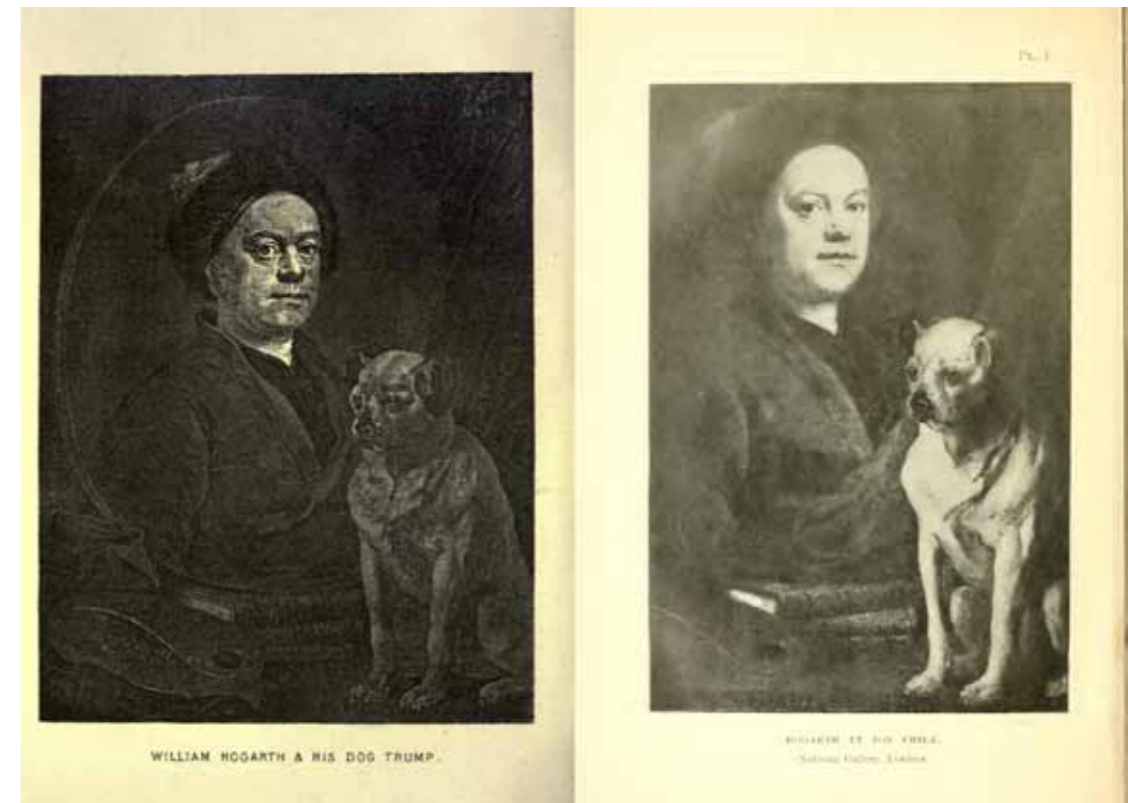
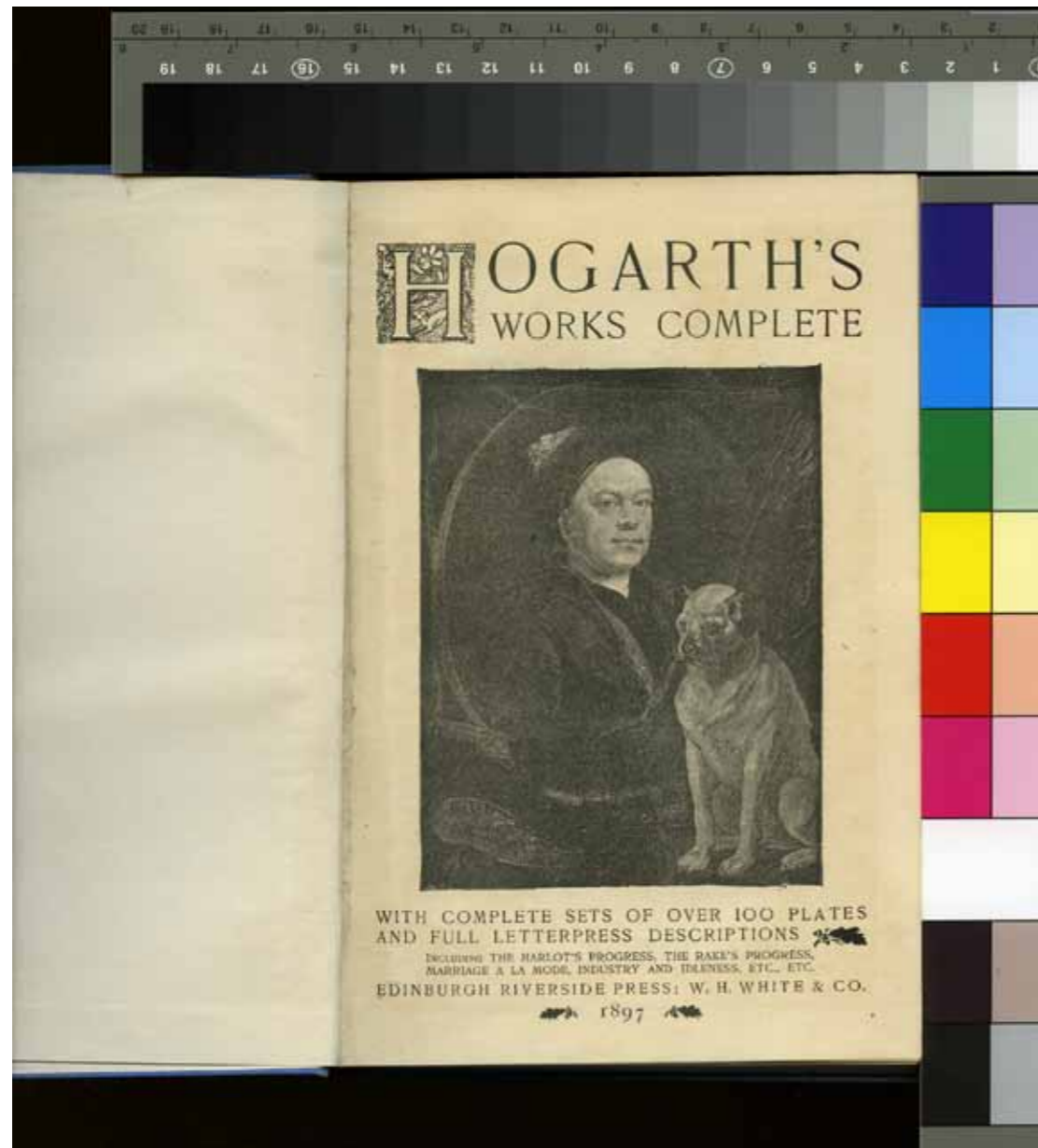


Create perfect looking listings using the fastest, easiest, and most powerful lister from [InkFrog](#)

© Copyright InkFrog Inc. All rights reserved. 2007

The book is in good condition. Wear and bumped on edges and corners of the book and spine covers. Aging on paper. The binding is tight. There are 5 raised leather on the spine cover. The front cover is loose. The book measures approximately 10 1/2" by 13 1/2". Gilt decorations on the front and spine cover of the book. The book is heavy and weight approximately 16 pounds. There 120 engravings in the book. The engravings are in good condition. The engravings measure approximately 10 1/2" by 13 1/2". Several pages have stain on top of the paper not affecting the image of the engravings. Conditions are outstanding.....FRAMEWORTHY!!!!.....Owner's label in the book.....Nice old books great addition to your collection.....Please wait for the pictures to download. Email me your questions before bidding

RARE-THE WORKS OF WILLIAM HOGARTH.120 ENGRAVINGS 1876 en venta en eBay.es (finaliza el 13-ene-10 03:21:49 H.Esp) http://cgi.ebay.es/...HE-WORKS-OF-WILLIAM-HOGARTH-120-ENGRAVINGS-1876_W0QQitemZ310188595399QcmdZViewItemQQptZAntiquarian_Collectible?hash=item4838ae58c7 [15/12/2009]



Hogarth's works: with life and anecdotal descriptions of his pictures: Ireland, John, d. 1808: Free Download & Streaming: Internet Archive. Disponible en <http://www.archive.org/details/hogarthsworwit00ireluoft> [Acceso 31/10/2010]

Hogarth: Blum, André, 1881- : Free Download & Streaming: Internet Archive. Disponible en <http://www.archive.org/details/hogarthblum00blumuoft> [Acceso 31/10/2010]

La imagen de la izquierda (Nichols y Ireland, 1874) reproduce el grabado de Smith y la de la derecha (Blum, 1922) probablemente la pintura de Hogarth. Los blancos del libro y la lengua del perro de la derecha son signos de retoque manual y no solo de la descomposición química de una fotografía mal escaneada. Smith parece que reproduzca la fotografía en blanco y negro y no la pintura o el grabado. Seguramente esta sea la principal razón por la que se ha diseminado de forma tan efectiva. Smith es mucho más verosímil que Hogarth. Las ediciones anteriores del mismo libro de Nichols y Ireland publicado por Chatto and Windus reproducen grabados manuales y no fotograbados.

The screenshot shows the Wikimedia Commons page for the file 'File:William Hogarth - Self portrait.png'. The page features a large image of a self-portrait of William Hogarth with a pug dog. Below the image, there is a detailed description in English, including the date (18th century), source (scanned from 'The genius of William Hogarth or Hogarth's Grapical Works'), and author (William Hogarth). A prominent section explains the public domain status of the work, noting that it is in the public domain because its copyright has expired. The page also includes a file history table with one entry from September 2007 by user BryanBot, and a category link for 'William Hogarth'.

File:William Hogarth - Self portrait.png - Wikimedia Commons. Disponible en http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_-_Self_portrait.png [Acceso 15/12/2009]

The screenshot shows an eBay listing for a '1795 Antique Caricature Print Hogarth & Pug Dog'. The listing includes a small image of the print, a title, and a price of USD27.03. The seller is 'printyman (11375)' with a 100% positive feedback rating. The listing details include the finalization date (07 Feb 2010 00:21:37 H.Esp.), shipping information (USD5.50 USPS First Class Mail International), and payment options (PayPal). The seller's location is Brunswick, MD, Estados Unidos.

1795 Antique Caricature Print Hogarth & Pug Dog en venta en eBay.es (finaliza el 07-feb-10 00:21:37 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=390150425361&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 14/02/2010]

The screenshot shows an eBay listing for a 'WILLIAM HOGARTH PORTRAIT KUPFER HOGARTH 1822 #C470'. The listing includes a small image of the portrait, a title, and a price of 104,00 EUR. The seller is 'antiqua.rare.books (23514)' with a 100% positive feedback rating. The listing details include the finalization date (03 nov 2009 19:39:45 H.Esp.), shipping information, and payment options (PayPal). The seller's location is Leipzig, Alemania.

WILLIAM HOGARTH PORTRAIT KUPFER HOGARTH 1822 #C470 en venta en eBay.es (finaliza el 03-nov-09 19:39:45 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=350264609643&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 16/12/2009]

Hogarth, William. »Gulielmus Hogarth.« Porträt, Brustbild mit seinem Hund Trump. Kupfer von T. Cook nach William Hogarth 1801. 38,5×29 cm.



[ID: G5763], in den Warenkorb, Preis: 138.00 EUR

Vgl. Kat. Berlin 1980, 113; vgl. Paulson 181.
[Karikatur - Hogarth - Karikatur](#)

Hogarth William raquo Gulielmus Hogarth laquo Porträt Brustbild mit seinem Hund - 138.00 EUR | H. TH. WENNER · Antiquariat · Verlag. Disponible en <http://www.wenner.net/?artikelid=G5763> [13/11/2008]

Curiosamente un anticuario alemán vende el grabado de Benjamin Smith como si fuera el de Thomas Cook.

Hogarth's Aesthetics



Title *Gulielmus Hogarth*
Artist William Hogarth
Date 1748/9 (reprinted c. 1822)
Medium Etching and engraving
Location The Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University

Hogarth's self-portrait of 1748/49, which predates the *Analysis* by five years, already figures Hogarth as aesthete. Flanked on his right by his famous pug, Trump, and on his left by his "Line of Beauty," the portrait rests on the books which are the foundation of his identity as a theoretician.

Gulielmus Hogarth / William Hogarth. Disponible en <http://www.library.northwestern.edu/spec/hogarth/aesthetics2.html> [Acceso 25/03/2010]

home journals books essays bios
search about

Hogarth, William (1697-1764)



One of the great English artists of the eighteenth

[Self Portrait of William Hogarth \(detail\)](#)

Hogarth, William (1697-1764). Disponible en <http://orange.mjp.brown.edu:8080/exist/mjp/plookup.xq?id=HogarthWilliam> [Acceso 01/11/2010]



This William Hogarth engraving suggests something of the eighteenth-century's affection for dogs. There were elegies for deceased canines, paintings of pointers and pugs, careful breeding, and philosophical declarations about the rights of dogs under the law.

The Eighteenth Century Goes to the Dogs: The Colonial Williamsburg Official History Site. Disponible en <http://www.history.org/foundation/journal/Autumn04/dogs.cfm> [Acceso 30/04/2010]

As All to prevent Mischief from DOGS.
WHEREAS the Inhabitants of this City, and Persons resorting thither, are frequently in Danger of being wounded, and are daily annoyed by Bitch Dogs, and others, in too great Numbers running at large within the Limits thereof: For Remedy and Prevention of such Mischief, It is ordained by the Mayor, Aldermen, and Common Council of the said City, in Common Hall assembled, and it is hereby enacted by the Authority of the same, that no Person residing in the said City shall keep within the Limits thereof any Bitch, and none but a Housekeeper any Dog; and that no such Housekeeper shall keep any Bull Dog or Mastiff, or any Dog partaking of either of these Species of Animals, either where there is a Chain within the Court or Yard of his House; nor any Dog of another Kind without a Collar worn about his Neck, wherein the initial Letters of the Owner's Christian Name shall be marked; not more than two Dogs, with such Collars: And that every Person offending in either of these Cases shall forfeit and pay the Sum of every Shilling, to be had for and recovered before the Court of Sessions of the said City by Petition, to be presented within one Month after the Offence, in the Name of the Chamberlains thereof for the Time being, for the Use of the Corporation.
*And it is further ordained, that it shall and may be lawful for any Person to kill any such Bull, Mastiff, or Bitch Dog, not collared as aforesaid, and any Dog running at large in the Streets without a Collar in the Day Time, or with a Collar in the Night Time, or belonging to a Resident who is not a Housekeeper; and that the Sergeant, Constable, and Watchmen of the said City, shall lawfully take on Death before the Mayor or his Deputies any such uncollared Dogs, and give Information to the Chamberlains of all Mischiefers against this Act.
*And it is further ordained, that the Act made at a Court of Common Council held the 19th Day of March 1725, entitled An Act to suppress the crying of Dogs in great Numbers, be repealed; and that this Act shall be published in the King's Gate, and shall commence and be in Force immediately after the 1st Day of September, in this Year 1728.
 Passed in the Common Hall September 7, 1728.
 JES. M. DAVENPORT, Town Clerk.**

This advertisement from the September 7, 1772 Virginia Gazette proclaimed dogs a public nuisance and warned owners to keep their dogs under control.

5.7 SOLAMENTE UNA DE LAS SIGUIENTES IMÁGENES REPRODUCE LA ESTAMPA GRABADA POR HOGARTH



Envío GRATUITO

Escala no disponible

Ampliar



Envío GRATUITO

Escala no disponible

Ampliar



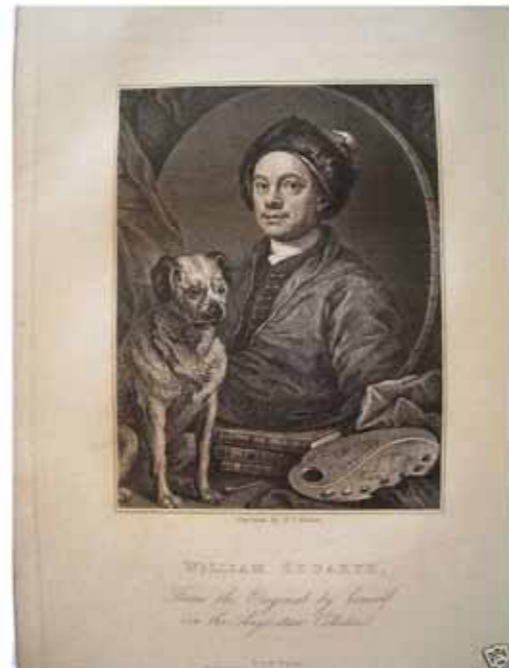
Zoom unavailable

Enlarge



Escala no disponible

Ampliar





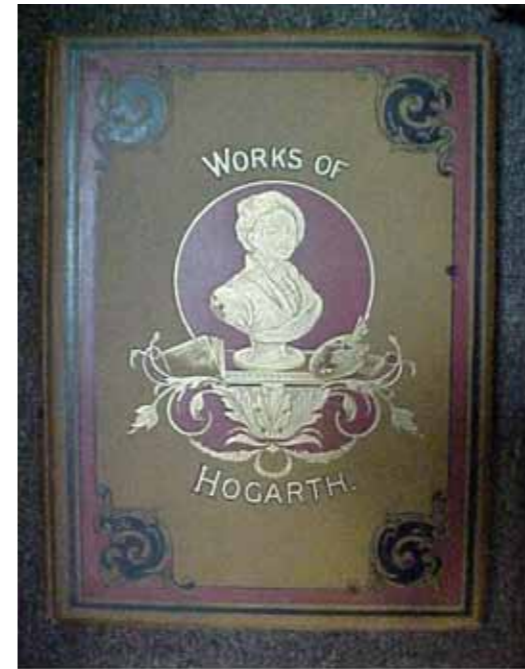
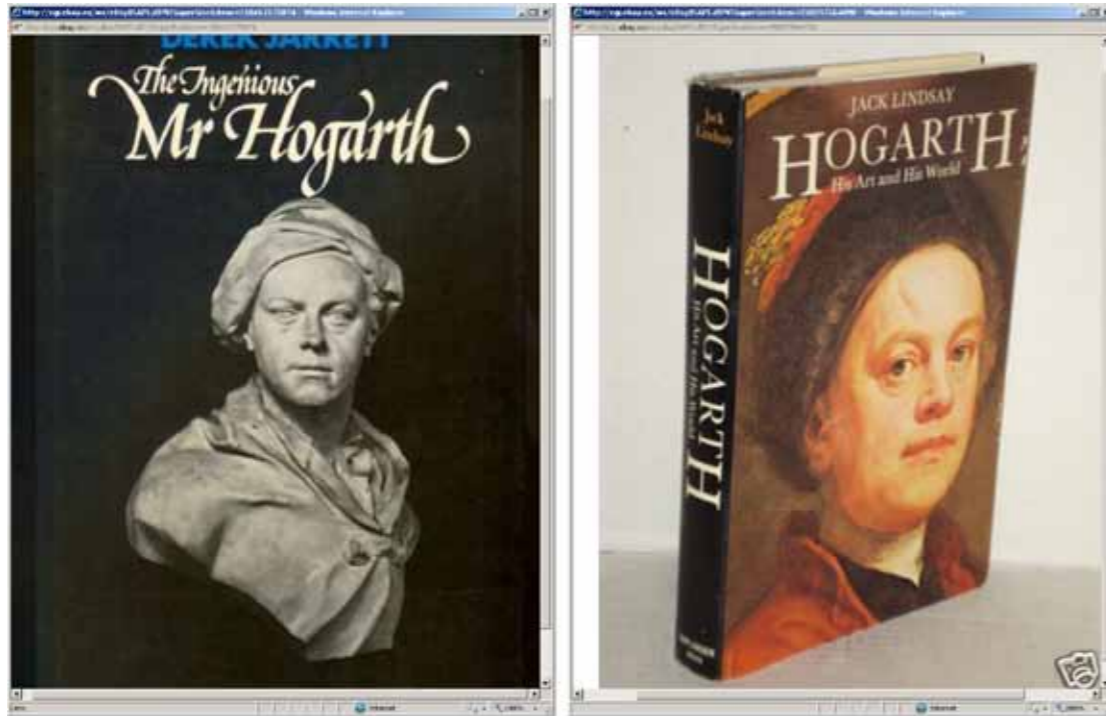








Ampliar



MIXERPIECES


MIXERPIECES was made at a school project for my art class. We wanted to build an online museum, where the user can view, edit, and mix images, and make it their own.

INSTRUCTIONS

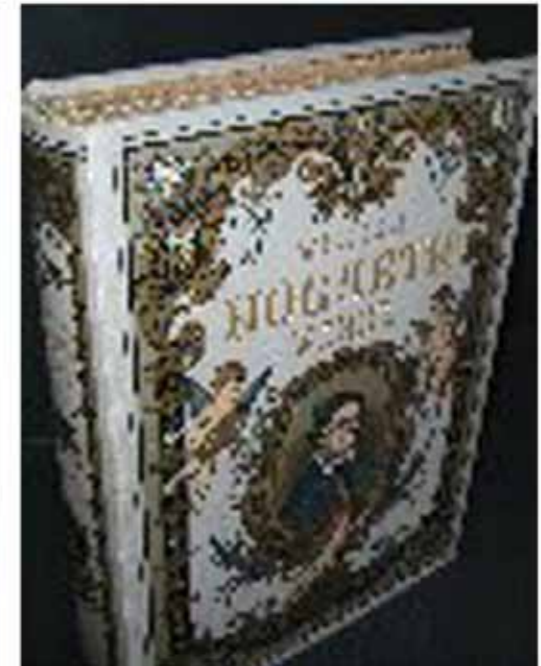
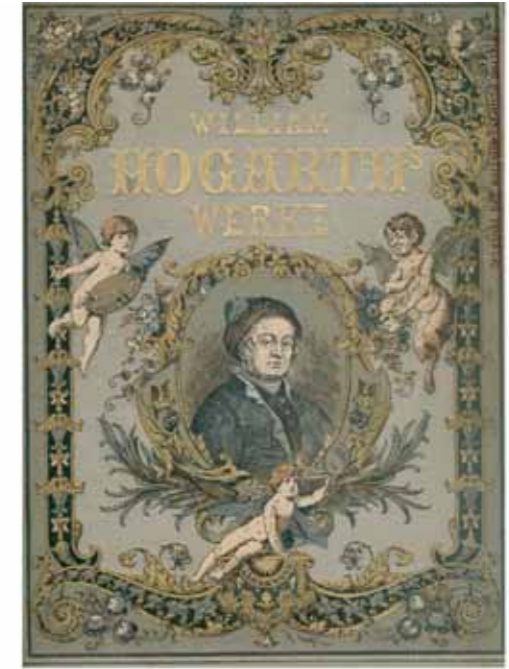
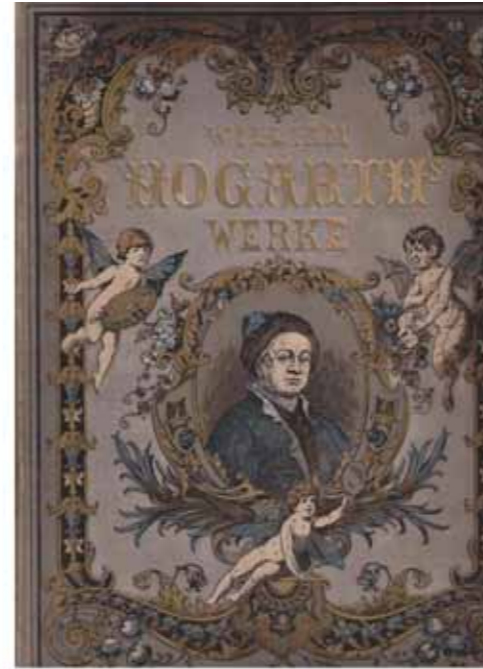
1. To place the image you want on screen.
2. You can make the image bigger or smaller.
3. To keep it proportional, press shift when you resize.
4. To delete one image, use the "X" button.
5. To delete everything on stage, click the "X" button at the inferior right corner.

A special thanks to our friend Luis Hernandez, who help us with the programming of the mixer!

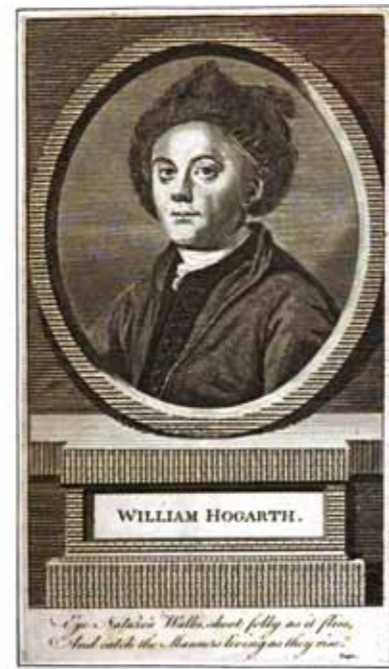
Deyana Lamas
John Brown





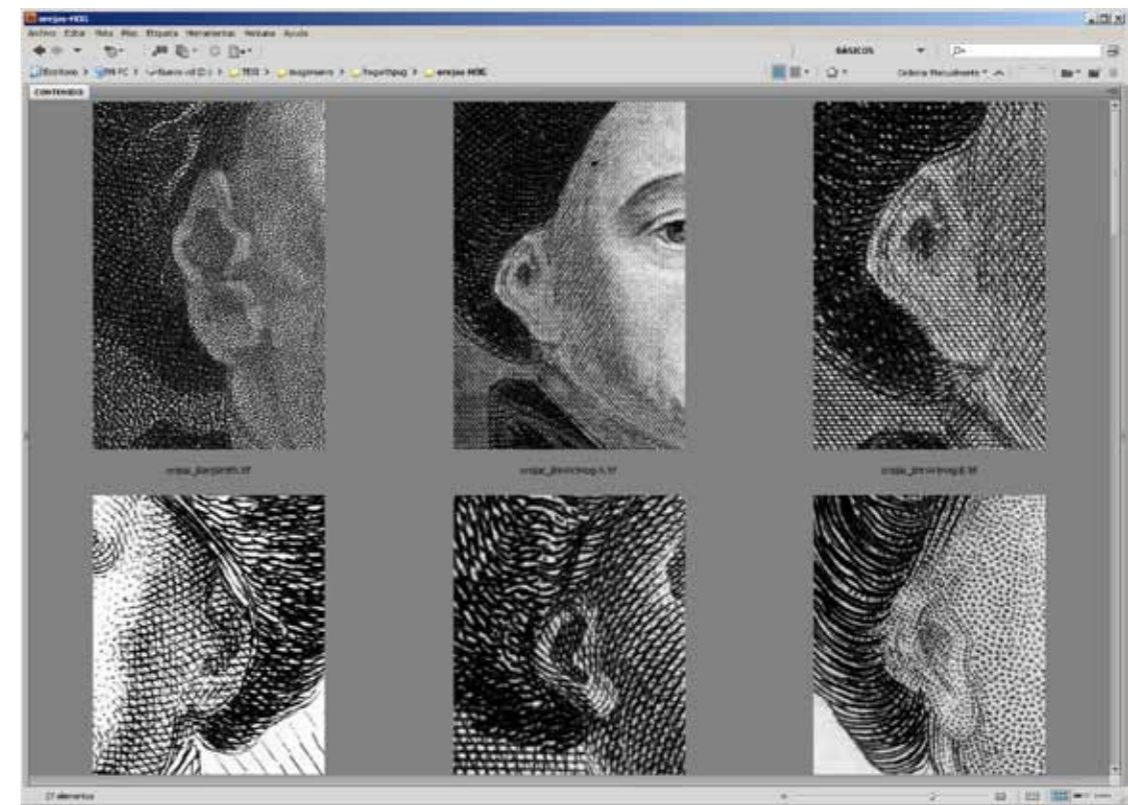
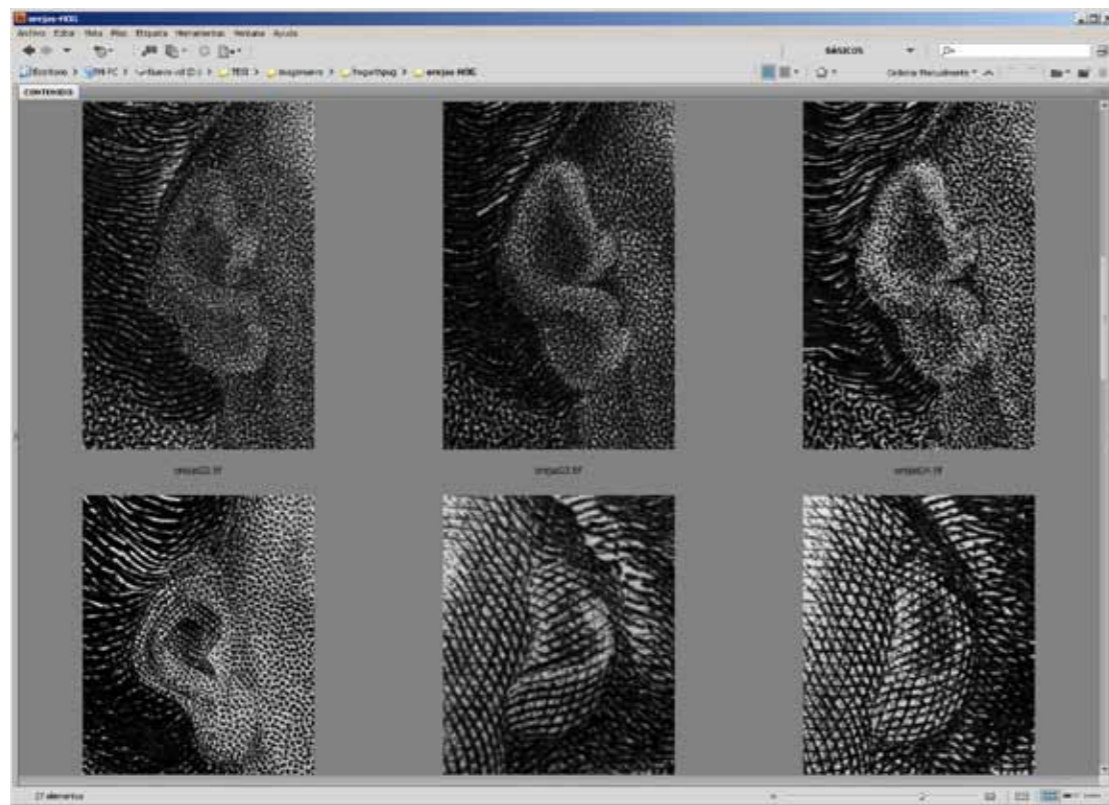
5.8 OREJAS

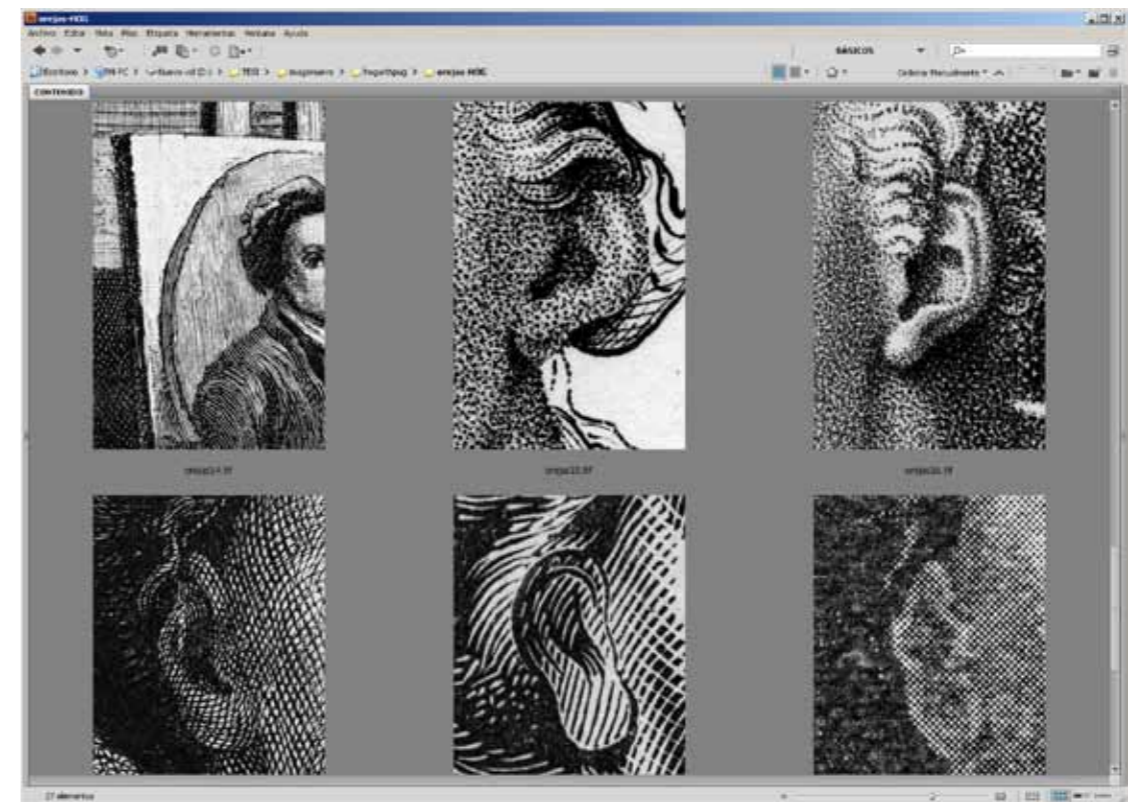
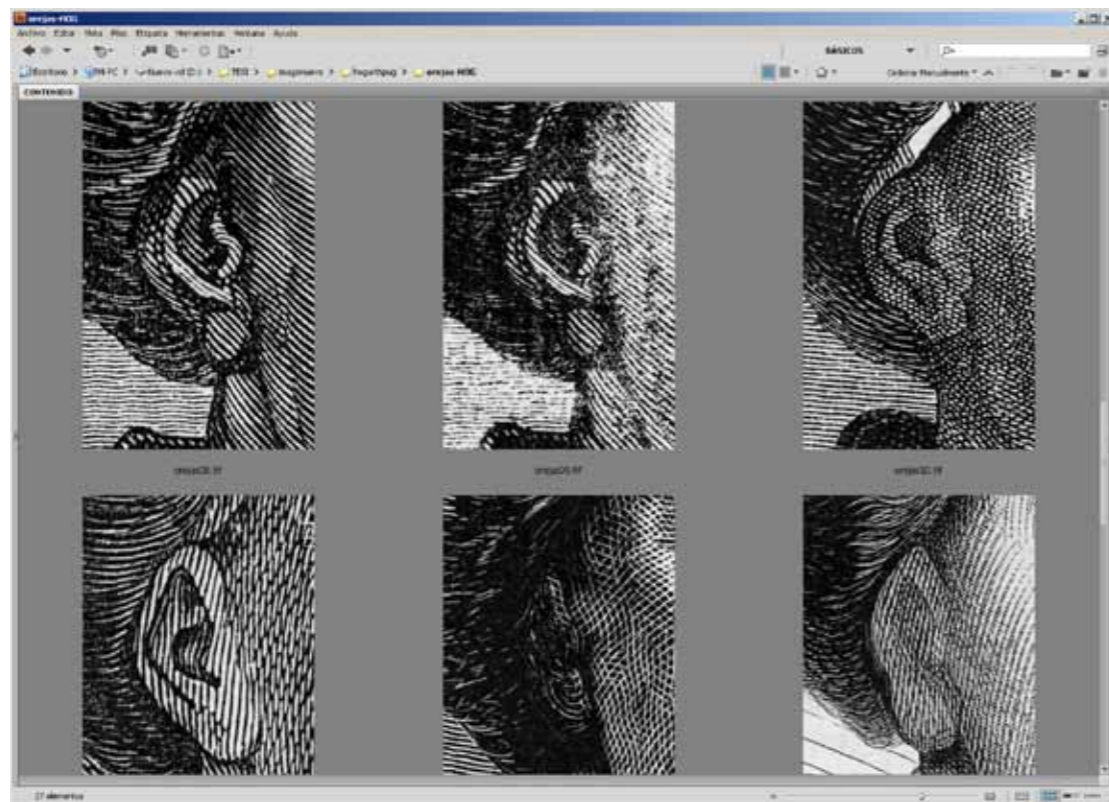


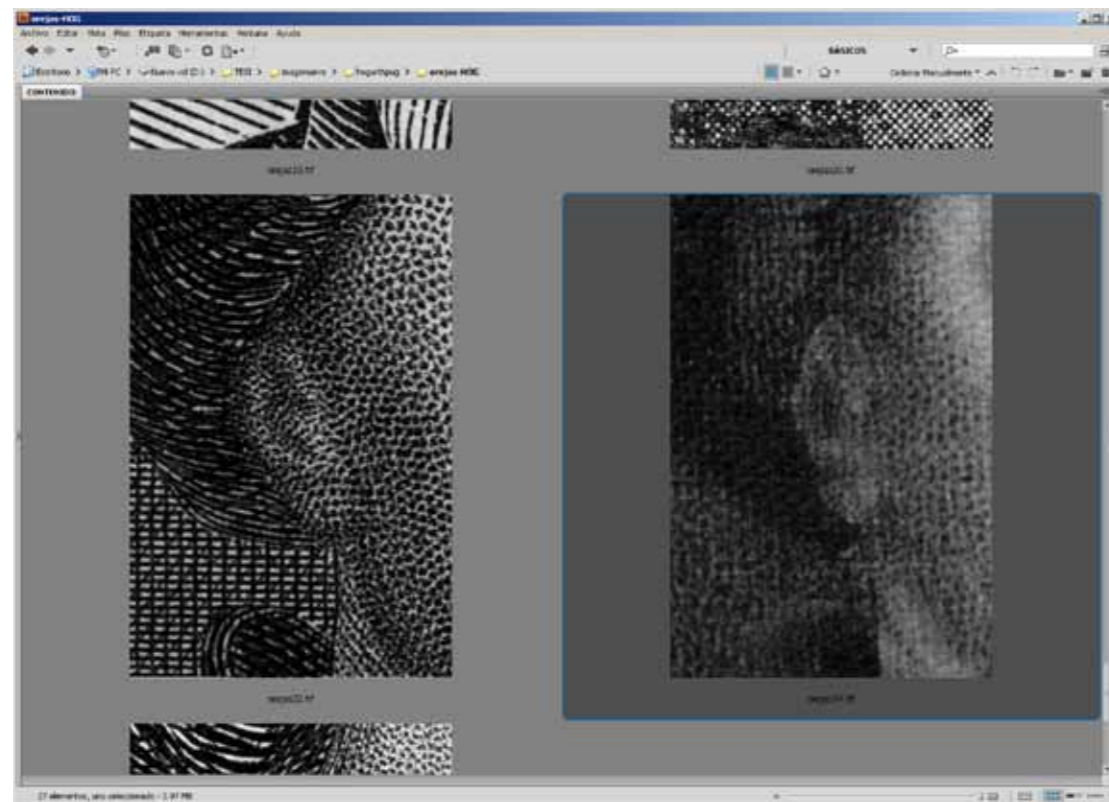
(Oreille de Mozart.)



Las orejas son el elemento del autorretrato más indefinido y el fragmento que el grabador podría haber resuelto de forma más libre. Alguna de las orejas reproducidas intentan mejorar al original, otras evocan la línea serpentina del tratado de la belleza de Hogarth. La oreja es incluso más expresiva que el gorro, que parece una medusa. Los elementos amorfos son los más inquietantes. También pienso que no he sabido nunca dibujar una oreja de modo convincente. Muchos de los grabados reproducen las orejas de Benjamin Smith. Son precisamente esas orejas que serpentean como la línea de la belleza.





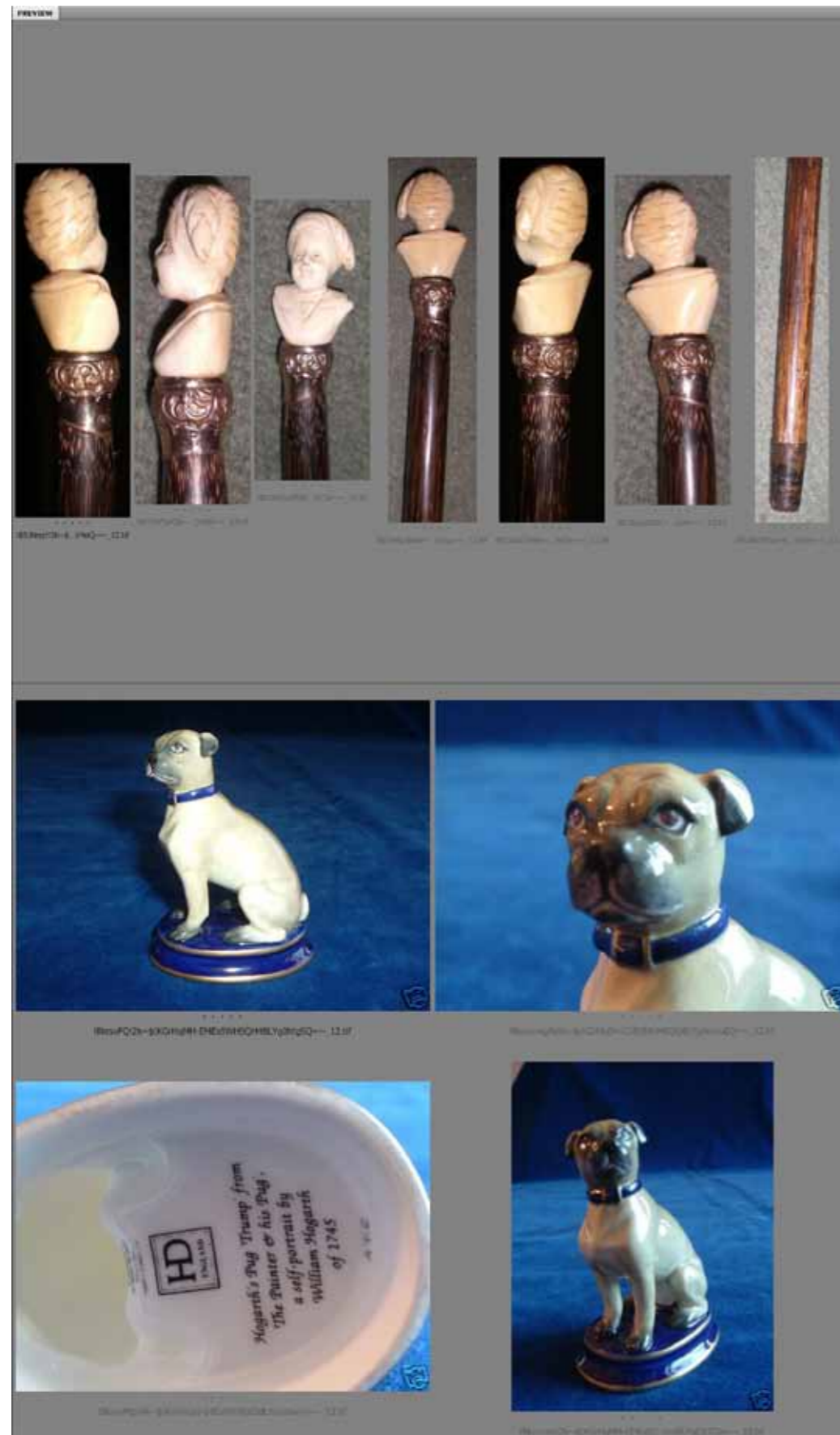


Si Hogarth consideraba al connoisseur como figura marginal en la vida artística de su tiempo, y que era una especie de engorro que podía ser eliminado con provecho, yo me aventuraría a decir que la manera de considerar el arte el connoisseur ha llegado a arraigar entre nosotros porque el arte mismo se ha desplazado hacia la periferia. (...) Explicaba Morelli que para reconocer la mano de un maestro en un cuadro determinado es necesario suspender, incluso invertir la reacción estética normal. Al contemplar un cuadro, nuestro impulso natural es entregarnos primero a la impresión general y luego concentrarnos en los rasgos particulares artísticamente importantes: composición, proporción, color, expresión, gesto. Ninguna de estas cosas, dice Morelli, nos revelará con certeza la mano de un pintor concreto, porque son técnicas de estudio que los pintores aprenden unos de otros. (...) Para identificar la mano del maestro y distinguirla de la de un copista, hemos de basarnos en pequeñas idiosincrasias que no parecen esenciales, rasgos subordinados de aspecto tan nimio que no llamarían la atención de ningún imitador, restaurador o falsificador: la forma de la uña o del lóbulo de la oreja. Cómo estas son partes inexpressivas de una figura, el artista mismo, no menos que su imitador, no se molesta probablemente tanto en su ejecución; son los puntos en que se abandona y obra con espontaneidad, y por esta razón le revelan inconfundiblemente. (Wind, 1967: 50-54).

Los expertos habían considerado solamente las características más evidentes y más fáciles de imitar de cada artista envolviéndolas, además, de razones inefables a las que aparentemente solo podía tener acceso el mismo *connoisseur*. En el capítulo cuarto ya he comentado brevemente la crítica de Hogarth, en su análisis de la belleza, a la figura incipiente del *connoisseur* de un arte que dejó de ser aristocrático para seguir sosteniéndose en valores pretendidamente absolutos. Giovanni Morelli se fijaría en los detalles insignificantes, en aquellos rasgos estereotipados que el artista, restaurador, copista o falsificador, había resuelto de manera automática. Su método, que se dio a conocer a finales de s. XIX, es una morfología que potencialmente podía ser aplicada por cualquiera atento al detalle. Es anterior a los análisis de materiales y técnicas de laboratorio en el reconocimiento del arte y también al psicoanálisis de Freud. Permitió demostrar la autoría errónea atribuida a muchas de las grandes obras de los principales museos de Europa.

Edgar Wind, escribiendo sobre Morelli, dice lo siguiente: “intencionadamente o no sus análisis dejan al lector con la desconcertante impresión de que una gran obra de arte debe ser tan resistente como en realidad es frágil” (Wind, 1967: 56). La gran obra de arte debe ser tan frágil como en realidad lo es la reproducción misma de la que forma parte, también tan efímera y superflua. El arte desplazado a la periferia: Wind detecta en el *connoisseur* posterior a Morelli un culto al arte que arraiga en el mismo arte vuelto irracional. El *connoisseur* se nutre de fragmentos y ruinas para descubrir en ellas un resto de autenticidad de algo ya perdido (Wind, 1967: 62)¹.

1. El mismo Ivins había valorado como algo ajeno a la técnica el trazo espontáneo del dibujante, al mismo tiempo que se interesaba por los pequeños fallos y distorsiones mediados por esta (ver capítulo 2). La espontaneidad quedaba implícitamente definida como irracionalidad.



5.9 HOGARTH ORIGINAL

GRAVURE REPRESENTANT LE PEINTRE WILLIAM HOGARTH

Estado del artículo: --

Finalizado: 15 mar 2010 20:32:19 H.Esp

Historial de pujas: 2 pujas

Puja ganadora: **1,00 EUR**

Envío: **8,00 EUR** La Poste - envoi recommandé | [Ver todos los detalles](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**, Pago en efectivo al recoger el artículo, Transferencia bancaria, [Transferencia fácil](#) | [Transferencia bancaria/domiciliación bancaria](#) | [Ver detalles](#)
PayPal te protege por el importe total de esta compra. [Ver condiciones.](#)

Devoluciones: Se aceptan devoluciones | [Leer los detalles](#)

GRAVURE REPRESENTANT LE PEINTRE WILLIAM HOGARTH en venta en eBay.es (finaliza el 15-mar-10 20:32:19 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=160411593214&ssPageName=STRK:MEW:AX:IT> [Acceso 24/03/2010]

JANSSEN , Horst : original Radierung signiert 52/90

Estado del artículo: --

Precio: **490,00 EUR**

[Añadir a lista](#)

Envío: Para mayor información, consulta los detalles en la descripción del artículo o pregunta al vendedor. [Ver más servicios](#) | [Ver toda la información](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**, Pago en efectivo al recoger el artículo, Otros: consulta las instrucciones de pago del vendedor, Transferencia bancaria, [Transferencia fácil](#) | [Transferencia](#)

JANSSEN , Horst : original Radierung signiert 52/90 en venta en eBay.es (finaliza el 11-may-10 19:27:30 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=300416130173&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 09/05/2010]

El segundo anuncio ofrece un aguafuerte firmado y numerado a lápiz por el artista Horst Janssen. La reproducción de internet permite ver que los biselados de la matriz grabada no se han bruñido, por lo que retienen tinta. La mordida del aguafuerte parece excesiva y el estampador no se ha preocupado de limpiar el exceso de tinta, dejando una especie de pátina en toda la placa. Estos son los signos de la reproducción original. Un impreso mal grabado y mal estampado se reproduce mejor en internet que otro de cualidades más sutiles.

EIGHTY-SEVEN ISSUES OF MASTERS IN ART FROM 1900 TO 1907 THAT WERE OWNED BY A FAMED BALTIMORE ARTIST



Description: The lot features 87 issues from 1900 to 1907 published by Bates and Guild Company, Publishers of Boston, Massachusetts. Each issue contains around 36 to 42 pages (counting 10 plates each) depending on the year. They all contain 10 plates representing artwork by the artist examined in that issue. Sometimes a self-portrait is included. At the beginning and end of each monograph are several pages of interesting advertisements from that era featuring everything from the Gibson girl look, photographers, military academies, to tiger skin rugs.

This lot comes from the collection of Grace Hill Turnbull (1880-1976). She was born in Baltimore, Maryland and was a painter, sculptor, translator, and author. She made several modifications to various issues, such as adding prints, postcards, notes, etc. to the monograph. The best example is a drawing, in pencil and on a loose piece of paper, which was found in the October, 1902 issue of Hogarth. It is two small head portraits of Hogarth, based off a portrait of Hogarth by himself found within the monograph. The paper measures 20.5 x 12.5 cm and each portrait measures 5 x 4.3 cm. The portrait is not signed, but was no doubt done by Turnbull. Her notes and additions are most significantly found in the issues dealing with Michelangelo, Leonardo da Vinci, and Della Robbia, which might say something about who influenced her the most at the time it was done. A postcard to her sister (Eleanor) from an unknown individual, postmarked June 2nd, 1953 from Cambridge, Mass. was found in the Corot issue.

Masters in Art Turnbull History Illustrations Book Lot en venta en eBay.es (finaliza el 29-oct-10 04:00:13 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/Masters-in-Art-Turnbull-History-Illustrations-Book-Lot-/160496571968?pt=Antiquarian_Collectible&hash=item255e575640 [Acceso 28/10/2010]

5.10 CARICATURE ON HOGARTH





Engraved by Harrison & Co. May 1794

WILLIAM HOGARTH.

THIS truly original genius was born at London, in 1697. After receiving a tolerable education, he was apprenticed to an engraver of arms and cyphers on plate, usually called a silver engraver; but the powerful impulse of genius directed his studies to painting.

Much of his early life was past in obscurity. He chiefly employed his talents, in designing and engraving for the booksellers; who were then much worse patrons of the arts than they have since proved. He also painted family pictures and portraits; in all which performances he evinced more ability, than he acquired reward.

But his originality, in the mean time, was maturing to perfection. He pursued Nature through her infinity; and contemplated her not through the optics of imitation, but with his own sedulous and critical eye. Whenever he beheld a remarkable countenance, or witnessed any striking occurrence, he was accustomed, by the immediate use of his pencil, to preserve it's remembrance.

In 1730, he married the only daughter of Sir James Thornhill. This union was, indeed, a stolen one. But the growing reputation of Hogarth at length effected a reconciliation with his father-in-law; and his Harlot's Progress, published in 1731, announced to the publick the rich acquisition of a Comick Painter.

His merit now became conspicuous; and his pencil acquired, at every exertion, additional reputation. His Marriage A-la-mode, produced in 1745, gave rise to the celebrated comedy of the Clandestine Marriage.

In 1753, he wrote his Analysis of Beauty. In this work, he proves, by a variety of examples, that "a curve is the line of beauty, and that "round swelling figures are most pleasing to the eye." An opinion, which has been confirmed by subsequent writers.

The close of his life was embittered by a satirical contention with Churchill, and Mr. Wilkes. Hogarth caricatured Churchill, and Churchill lampooned Hogarth. "Never," says Lord Orford, "did two angry men, of their abilities, throw mud with less dexterity."

He was now visibly declining in health; and died, October 25, 1764.

This great artist has the glory of forming a school; and the master remains unrivalled by his scholars. He paints to the understanding, and the heart; and his pictures may serve as annals of the manners of the age. He is, in painting, what Fielding is in romance, or Moliere in comedy.

The above portrait is copied from a valuable and very scarce print, engraved by Hogarth himself; who, after taking off a few impressions, effaced his own head from the plate, and inserted that of Churchill. The original, when it can be met with, usually sells for three guineas.

entitled "The Bruiser Triumphant," represents Hogarth as an ass, painting the Bruiser, while Wilkes comes behind, and places horns on his head—an allusion to some scandalous intimations in the *North Briton*. Churchill, in the garb of a parson, is writing Hogarth's life. A number of other attributes and allusions fill the picture. A caricature entitled "Tit for Tat," represents Hogarth painting Wilkes, with the unfortunate picture of Sigismunda in the distance. Another "Tit for Tat," "Inv^t et del. by G. O'Garth, according to act or order is not material," represents the painter, partly clad in Scotch garb, with the line of beauty on his palette, glorifying a boot surmounted by a thistle. The painter is saying to himself, "Anything for money: I'll gild this Scotch sign, and make it look glorious, and I'll daub the other sign, and efface its beauty, and make it as black as a Jack Boot." On another easel is a portrait of Wilkes,



THE BEAUTIFIER.

"Defaced by order of my L— by O'Garth," and, in the foreground, "a smutchpot to sully the best and most exalted characters." In another print, "Pug the snarling cur" is being severely chastised by Wilkes and Churchill. In another, he is baited by the bear and a dog; and in the background is a large panel, with the inscription, "Panel painting." In one print Hogarth is represented going for his pension of £300 a-year, and carrying as his

vouchers the prints of "The Times," and Wilkes. "I can paint an angel black and the devil white, just as it suits me." "An Answer to the print of John Wilkes, Esq." represents Hogarth with his colour-pot, inscribed "Colour to blacken fair characters;" he is treading on the cap of liberty with his cloven foot, and an inscription says, "£300 per annum for distorting features." Several other prints, equally bitter against him, besides a number of caricatures against the Government, under the fictitious names of O'Garth, Hoggart, Hog-ass, &c., must have assisted in irritating the persecuted painter.

Hogarth died on the 26th of October, 1764, as it was generally believed of a broken heart, caused by the persecution to which he had exposed himself. He left an engraving of



The Bruiser Triumphant. A Farce. The Principal Characters by Mr. Hog-ass, Mr. Wilkes, Mr. Church-Ill &c. — Walk in Ge'men & Ladies Walk in! [London: E. Sumpster, 1763.] Engraved broadside measuring ca. 31.5 x 19.5 cm (12.5" x 7.75"). Trimmed to margins on left and right, slight loss at corners, mild toning, a few small spots and abrasions. BM Satires 4085.

A graphic depiction of the violent falling-out between old friends Hogarth, Wilkes and Churchill, this is a vicious counterblast to Hogarth's "The Bruiser," a print which caricatured the poet Churchill as a porter-drinking bear. Here, Hogarth, portrayed as an ass ("Mr. Hog-ass"), is shown working on "The Bruiser" as Wilkes fits a pair of horns on his head ("an allusion to some scandalous intimations in the North Briton") and Churchill writes his biography ("The Life and Opinions of Wm. Hog-Ass the Panell Painter"). The ass sits on a pedestal inscribed with the vices and weakness attributed to Hogarth by Wilkes (Pride, Jealousy, Venality, Want of Charity, etc.). Across a curtain in the background is inscribed a cutting reference to Hogarth's painting "Sigismunda": "THIS CURTAIN HANGS HERE to preserve from Vulgar Eyes the Beauty of that inestimable PICTURE representing a HARLOT blubbering over a BULLOCK'S HEART; Painted by WILLM. HOG-ASS, at the Golden Block-head..." The cluttered scene abounds with numerous other digs and jabs (see the British Museum's Catalogue of Political and Personal Satires, no. 4085). A scarce and delightfully wicked depiction of three giants of the Georgian era.

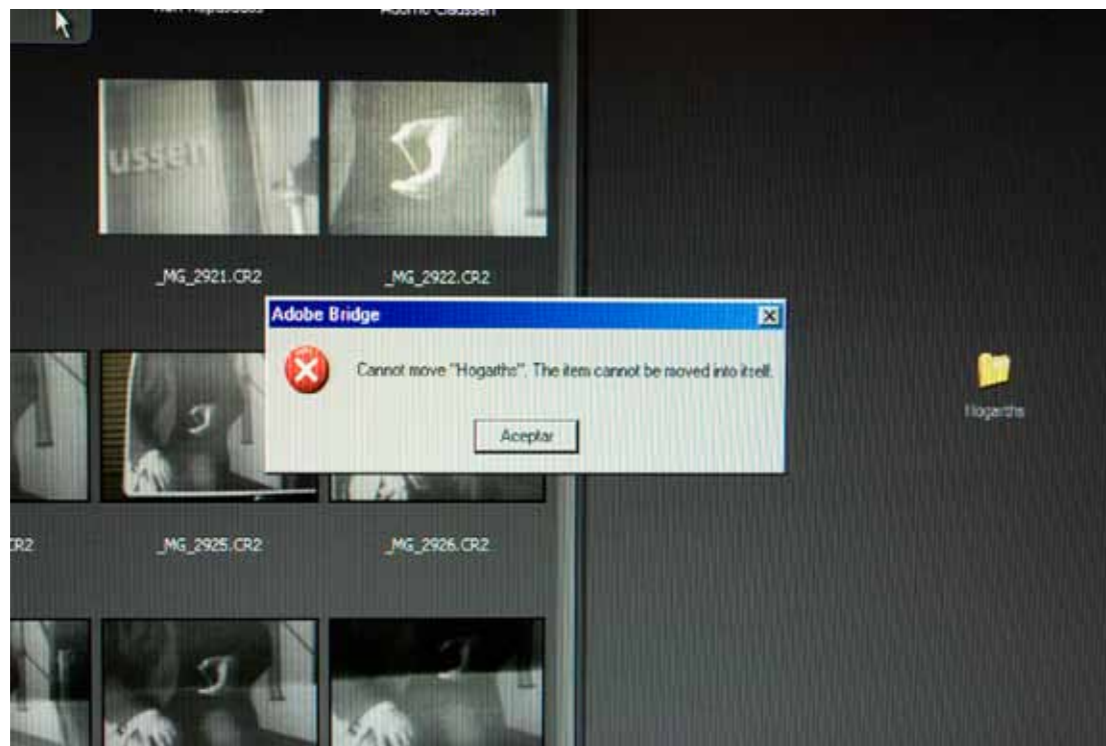
WILLIAM HOGARTH - JOHN WILKES - CHARLES CHURCHILL en venta en eBay.es (finaliza el 15-mar-10 05:05:11 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/WILLIAM-HOGARTH-JOHN-WILKES-CHARLES-CHURCHILL_W0QQi-temZ220566358952QQcmdZViewItemQQptZArt_Prints?hash=item335ac78ba8 [Acceso 13/03/2010]

viii

The tail-piece to the Description of the Illustrations, represents *A Battle of Engravers*. In the foreground Hogarth is engaging Masson; near them Bolechou is attacking Woollett, and further in the distance Marc'Antonio is furiously contending with Albert Durer: all these engravers were rivals: aqua fortis bottles, print folios, graving tools, and other instruments of art, form the missiles of attack, and the means of defence. It is designed and engraved by GEORGE CRAIKMAN, Esq.



Wilson, Thomas. *A Catalogue Raisonné of the select collection of engravings of an amateur*. London, 1828. Disponible en <http://www.archive.org/details/acatalogueraiso00wilsgoog> [Acceso 01/05/2009]



5.11 FULL LEATHER

Compro o arranco el frontispicio de cada libro. He consultado muchos libros sobre Hogarth de los que no he pasado de la primera página. Normalmente las ilustraciones de los libros antiguos se venden por separado. Algunas veces están pegadas a un paspartú. Algunos de los libros he terminado por mutilarlos yo mismo.

All originals are with PH neutral Filmoplast attached.

Una imagen a un *Filmoplast* pegada, celo de conservación que se utiliza para enmarcar obras sobre papel. Una cartulina sirve de paspartú. El paspartú y la barrera son ácidos. El papel barrera se utiliza para impedir que se produzcan migraciones ácidas de la madera de detrás del marco. Los pedazos de celo han protegido pequeños rectángulos de color blanco que aparecen ahora en la imagen. El resto ha quedado completamente oxidado. El deterioro a veces permite que la imagen se traspase al reverso del papel.



delphisantiques

buy with confidence, we won't let you down

[Buy similar from my shop now](#)

GOOD ANTIQUE 19TH CENTURY PORTRAIT MINIATURE OF HOGARTH en venta en eBay.es (finaliza el 22-nov-09 23:18:24 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=310181861189&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 16/12/2009]



1877 MODERN BRITISH ART Painting LEATHER 1st

Estado del artículo: --

Tiempo restante: 2d 10h (20 feb 2010 23:56:27 H.Esp)

Historial de pujas: 0 pujas

Puja inicial: **GBP 79,99**
Aproximadamente 92,10 EUR

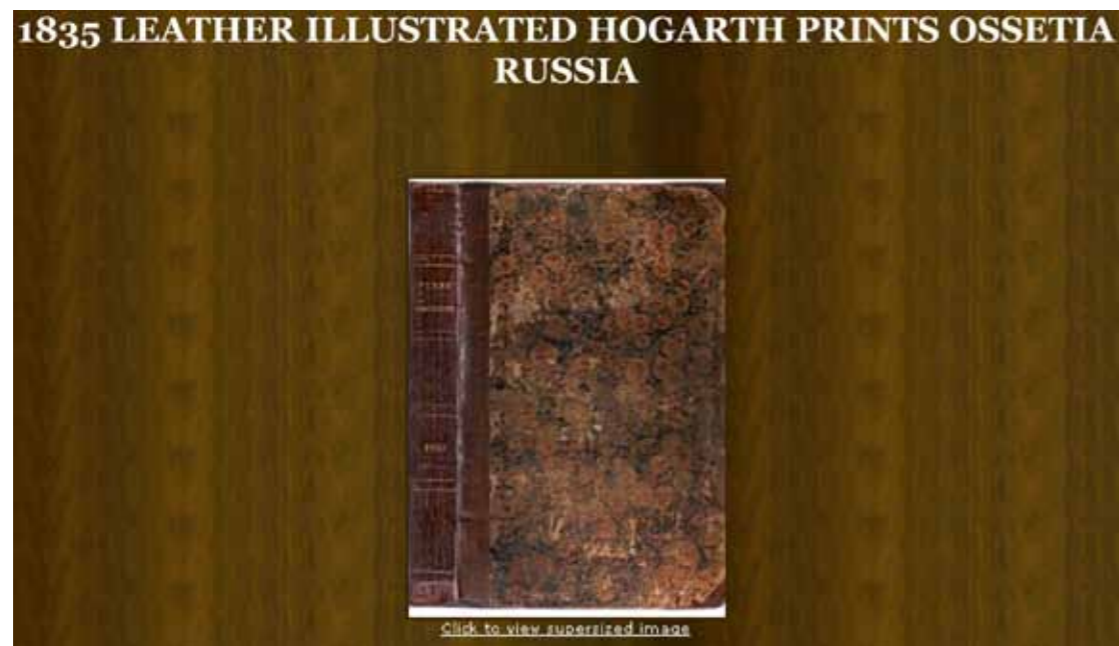
Introduce tu puja máxima: GBP
(Introduce GBP 79,99 o más)

[Seguir este artículo](#)

Envío: Para mayor información, consulta los detalles en la descripción del artículo o pregunta al vendedor. [Ver más servicios](#) | [Ver todos los detalles](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**, Giro postal o cheque bancario, Cheque personal, Otros: consulta las instrucciones de pago del vendedor | [Ver detalles](#)
PayPal te protege por el importe total de esta compra. [Ver condiciones.](#)

1877 MODERN BRITISH ART Painting LEATHER 1st en venta en eBay.es (finaliza el 20-feb-10 23:56:27 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/1877-MODERN-BRITISH-ART-Painting-LEATHER-1st_WOQQitemZ110492810373-QQcmdZViewItemQQptZAntiquarian_Books_UK?hash=item19b9e27c85 [Acceso 18/02/2010]



1835 LEATHER ILLUSTRATED HOGARTH PRINTS OSSETIA RUSSIA en venta en eBay.es (finaliza el 12-dic-09 21:48:59 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/...ATHER-ILLUSTRATED-HOGARTH-PRINTS-OSSETIA-RUSSIA_W0QQi-temZ380185187435QcmdZViewItemQQptZAntiquarian_Collectible?hash=item5884cd946b [Acceso 11/12/2009]

WILLIAM HOGARTH THE WORKS RIESIGES FRAGMENT 1822 #F

Estado del artículo: --

Tiempo restante: 1 día 8 horas (19 feb 2010 20:22:56 H.Esp)

Historial de pujas: 1 puja

Puja actual: **1,00 EUR**

Introduce tu puja máxima: EUR **Pujar**
(Introduce 1,50 EUR o más)

Envío: **21,00 EUR DHL Paket Internacional** | [Ver todos los detalles](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**. Otros: consulta las instrucciones de pago del vendedor, Transferencia bancaria, [Transferencia de dinero](#), Transferencia bancaria/domiciliación bancaria | [Ver detalles](#)
PayPal te protege por el importe total de esta compra. [Ver condiciones.](#)

Devoluciones: Se aceptan devoluciones | [Leer los detalles](#)

WILLIAM HOGARTH THE WORKS RIESIGES FRAGMENT 1822 #F

Estado del artículo: --

Finalizado: 19 feb 2010 20:22:56 H.Esp

Historial de pujas: 8 pujas

Puja ganadora: **46,16 EUR**

Envío: **21,00 EUR DHL Paket Internacional** | [Ver todos los detalles](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**. Otros: consulta las instrucciones de pago del vendedor, Transferencia bancaria, [Transferencia de dinero](#), Transferencia bancaria/domiciliación bancaria | [Ver detalles](#)
PayPal te protege por el importe total de esta compra. [Ver condiciones.](#)

Devoluciones: Se aceptan devoluciones | [Leer los detalles](#)

WILLIAM HOGARTH THE WORKS RIESIGES FRAGMENT 1822 #F en venta en eBay.es (finaliza el 19-feb-10 20:22:56 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=350315161921&_trkparms=tab%3DWatching [Acceso 18/02/2010]

You bid for the fragment of the book
"The Works ..." by William Hogarth
Baldwin, Cradock and Joy, London, 1822 A.D.

Author:
William Hogarth.

Description:
You bid on the fragment of the collection of works by Hogarth.
The text leaves are complete, unfortunately the engravings are missing.

Binding:
binding in half-leather of the time
gilt-stamped title on spine

Size:
67.5 x 53.0 x 6.0 cm

Please look at the pictures!



Works of Hogarth c. 1880 massive leather 150 engravings

Estado del artículo: --

Precio: ~~USD400,00~~
USD280,00
Aproximadamente 191,07 EUR

Envío: **USD58,50** USPS Priority Mail International |
[Ver todos los detalles](#)
El tiempo de entrega estimado varía para los artículos enviados desde otros países.

Pagos: **PayPal**, Visa/MasterCard, Amex o Discover |
[Ver detalles](#)
PayPal le protege por el importe total de esta compra. [Ver condiciones.](#)

Devoluciones: Se aceptan devoluciones | [Leer los detalles](#)

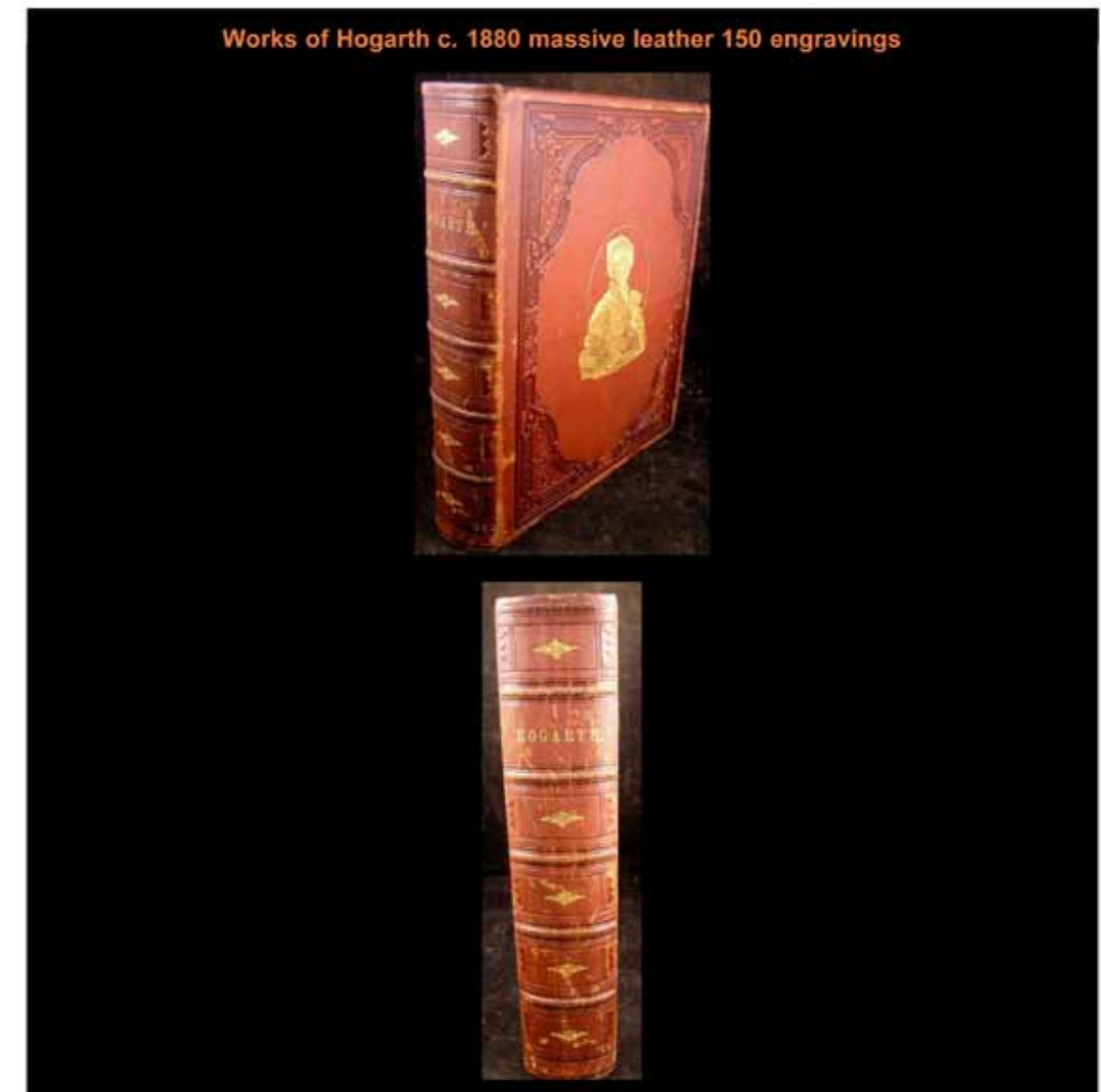
Información del vendedor
oldmapsoldbooks (7513) 
 **100%** Votos positivos

[Preguntar al vendedor](#)
[Guardar este vendedor](#)
[Ver otros artículos](#)

Visitar tienda:  **International BookSales**

Otros datos del artículo

Número del artículo: 200402149244
Ubicación del artículo: Dover, NH, Estados Unidos
Realiza envíos a: A todo el mundo



Works of Hogarth c. 1880 massive leather 150 engravings en venta en eBay.es (finaliza el 09-dic-09 20:31:33 H.Esp). Disponible en http://cgi.ebay.es/Works-of-Hogarth-c-1880-massive-leather-150-engravings_W0QQite-mZ200402149244QQcmdZViewItemQQtZAntiquarian_Collectible?hash= [Acceso 16/12/2009]



Beautiful embossed leather bindings! Two volume complete set with bright gilt lettering and ornamentation, gilded page edges, and one hundred and fifty steel plates engravings. Most of the engravings are of crazy scenes of Victorian life. Published by The London Printing and Publishing Company; c1880. Near Fine condition books; amazing for age!!



HOGARTH WORKS Beautiful Leather Set BINDINGS Engravings en venta en eBay.es (finaliza el 02-oct-09 22:44:54 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320419730761&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 24/09/2009]

* In the painting, the books are identified as those of Shakespeare, Milton and Swift to emphasize Hogarth's literary relationships



Picture This...



La imagen en blanco y negro de la derecha reproduce una postal de la casa de Hogarth en Chiswick: *vintage postcard Hogarths House Chiswick, Portrait* en venta en eBay.es (finaliza el 28-feb-10 21:31:08 H.Esp). Disponible en <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=250583142184&ssPageName=STRK:MEWAX:IT> [Acceso 24/03/2010]. El acceso a las imágenes que la rodean es el siguiente: *The Painter and his Pug - William Hogarth, 1697-1764 - OldMastersOnline.com*. Disponible en <http://www.oldmastersonline.com/e/003235/8045PL.php> [Acceso 14/12/2009]



Frame Price £21.99 €26 | \$36 **cbv** Frame + Canvas £36.98 €44 | \$61.




Frame Price £24.99 €29 | \$41 **cbv** Frame + Canvas £39.98 €47 | \$66.

Frame Price £26.99 €32 | \$45 **cbv** Frame + Canvas £41.98 €50 | \$69.

Frame Price £36.99 €44 | \$61 **cbv** Frame + Canvas £51.98 €61 | \$86.

Frame Price £36.99 €44 | \$61 **cbv** Frame + Canvas £51.98 €61 | \$86.

Frame Price £36.99 €44 | \$61 **cbv** Frame + Canvas £51.98 €61 | \$86.

arteHistoria    

INICIO GOBIERNO DE CASTILLA Y LEÓN CONOCE CASTILLA Y LEÓN TEMAS JCYL.ES

Mapa web Buscar Búsqueda Avanzada

Castilla y León

Numancia

Camino de Santiago

Genios de la Pintura

Pintores

Obras

Museos

Estilos

Materiales

Videos

Protagonistas de la Historia

Segunda Guerra Mundial

Crónicas de América

Historia de España

Grandes Momentos del Arte

Arte español

Grandes Civilizaciones

Tesoros del Arte español

Ciudades del Arte

Grandes Batallas

Obras Maestras


Colaboraciones

Noticias

Varios

Enlaces

***** Cuadro**



***** Destacados**

Video destacado

Biografía destacada

Imagen destacada

Museo destacado

Noticias




Autorretrato con perro
Autor: William Hogarth
Fecha: 1745
Museo: Tate Gallery (Londres)
Características: 90 x 70 cm.
Material: Oleo sobre lienzo
Estilo:

A los 48 años Hogarth está en el momento culminante de su carrera artística. Será en este instante cuando realice este soberbio autorretrato, enmarcando su busto en un espejo oval, dejando en primer plano tres libros, su paleta -sobre la que contemplamos la línea serpentina, el texto "La línea de la belleza y la gracia" aludiendo a esa línea como base de su concepto estético, sus iniciales y la fecha de ejecución "W.H.1745"- y su fiel perro Trump. Pero este bodegón de primer plano no quita protagonismo al rostro del artista, cuya inteligente mirada se dirige hacia el espectador, mostrando así su expresión y su carácter afable. Un potente foco de luz ilumina el rostro, contrastando con la tonalidad oscura del gorro, recordando a algunos autorretratos de Rembrandt, uno de sus pintores favoritos. Los colores empleados crean intensos contrastes -verde-rojo-negro-siena- realizados por la luz empleada, que enlaza con la escuela veneciana liderada por Tiziano y Tintoretto.

Director de la colección: Luis Sanguino Arias

Cuadros Lienzos y Láminas
 Bellísimas Obras a Medida en 7 días Listos Para Colgar en su Domicilio.
www.artisanagallery.es

Enlaces de interés de Google

Junta de Castilla y León • Aviso legal •    • Privacidad • Accesibilidad

ARTEHISTORIA - Genios de la Pintura - Ficha Autorretrato con perro. Disponible en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/14080.htm> [Acceso 13/12/2009]

El lienzo oval se transforma en espejo oval. Los intensos colores y contrastes de la fotografía –verde-rojo-negro-siena- se hechan de menos en el cuadro de la Tate Gallery. La imagen del pintor y del perro reproducen la siguiente imagen del pintor y del perro, en la que me ahorro comparar a Hogarth con Warhol y al grabado con la serigrafía.

HOY - 10 noviembre 2010



Letizia se salta el protocolo (otra vez)

Polémica por un nuevo 'error' en la indumentaria de la Princesa de Asturias en un acto público [Mira la foto y opina »](#)

- Letizia y Belén Esteban
- El modelito inapropiado del Día de la Hispanidad

The more specific parallel between Hogarth and Warhol is in the genius of multiplying images, creating art that could be duplicated, whether by

engraving (Hogarth's original trade) or silkscreen. Each man introduced a new sort of democracy to art, even while necessarily catering to an elite.

The day included theater, too, with members of our group heading off on individual options. We'd passed on the possibility of a matinee in favor of Hogarth, but in the evening we were at the National Theatre for the perfect sequel to Hogarth's social satire, a contemporized version of George Etherege's Restoration comedy, "**The Man of Mode.**"

Bitchy, stylish, heartless and funny -- apparently the wealthy London of Charles II (and of Hogarth's early-Georgian times) had a lot in common with the superficial life of celebrity and conquest of today.

On the way back to the Museum Tavern for our final pint (except once again there was another drink still to come back at the hotel) we actually encountered some rain, a comforting reminder of eternal London.

Maybe we'll have to pay for all this good weather tomorrow.



William Hogarth, "The Painter and his Pug," Tate Britain

By portraying himself without frills and comparing himself to an English pug, William Hogarth made a plea to support native artists in place of the fashionable French and Italians.

[Click photo for larger image.](#)

One story about "William Hogarth, The Painter and his Pug, 1745"

Anja, age 4, from England

Once upon a time there was a man and a dog. They lived together. And they loved each other and they went to the park and played ball with each other. The man said that they should go back home soon because it was raining. So they went back home.

THE END

Tate Tales is powered by WordPress.

La reproductibilidad técnica le permitió a Benjamin detectar el Aura de lo único irreplicable y en las reproducciones fotográficas Ivens reflexionó sobre la imagen impresa pre-fotográfica. En el último decenio se han introducido los fotopolímeros y las técnicas acrílicas en el ámbito del grabado y de su enseñanza en el arte. El fotograbado surge como una nueva técnica, coincidiendo con la expansión de la impresión digital y con la transformación, y en algunos casos desaparición, de los procedimientos que hacían uso de los fotopolímeros dentro y fuera del arte, en especial de la serigrafía. No sólo la impresión digital ocupa el lugar de la impresión fotomecánica, sino también genera sus originales y se aplica a sus procesos. En consecuencia, procedimientos como la serigrafía y el fotograbado no se pueden definir solamente por oposición a lo digital. Los procesos fotomecánicos se convierten también en una expresión de lo digital. Me gusta grabar mis panchas de cobre. Luego, si las fotografías me ahorran el trabajo de estamparlas. Pero ¿qué es un fotograbado? ¿La fotografía de un grabado?, ¿el grabado de una fotografía?, ¿una impresión digital?, ¿un collage? Un fotograbado se parece a una fotocopia barata en un papel caro. Los manuales recientes del fotograbado reducen la técnica al fotopolímero y al propósito de satisfacer, con materiales renovados, viejos fines. Sin embargo el fotograbado podría entenderse como técnica puente entre la reproducción tradicional y la imagen impresa digital. Pero, para eso, se debería revisar una tradición de los impresos que no ha tenido suficiente cabida dentro del arte. La transición entre el tórculo y el plóter parece inexistente. En la era del múltiple sin pérdida sigue vigente la necesidad de incorporar en el arte el modelo de reproducción que introdujo la reproductibilidad de la matriz como base técnica para su desarrollo. En la difusión masiva de la información se encuentran algunas claves de ello. Los artículos de lujo con medios inasequibles pierden interés. Algunos de los procedimientos fotomecánicos del s. XIX masificado son mucho más exquisitos que el fotopolímero. El fotopolímero es mucho más versátil en la serigrafía que se extingue que en el renacer del fotograbado. Tanto la imagen digital como la fotografía impresa se pueden entender como síntesis entre los métodos de captura fotográficos y los de impresión por tintas, algo que ya era detectable en la reproducción de fotografía impresa tradicional, visualizable hoy por cada usuario en la luz de su monitor y en el pigmento de su impresora doméstica. Estas son algunas de las ideas entorno al siguiente apartado.

6. ANOTACIONES PARA UN MANUAL

Me interesan los procesos gráficos y no solamente las estampas. Procuero utilizar los medios de reproducción como herramientas expresivas y no con fines reproductivos. Parto de las dos siguientes premisas: las descripciones técnicas son parte configuradora tanto de la imagen como de su recepción y el contexto del digital obliga a replantear tanto lo que es la reproducción artística (p. e. obra gráfica original) como lo que es la expresión artística. El medio se vuelve complejo al mismo tiempo que se automatizan sus funciones y se generan interfaces para visualizarlas. Nos hemos acostumbrado a imprimir algo que ya era aparentemente visible. Encuentro un tipo de imagen a caballo entre lo digital y la reproducción fotomecánica. Amplío y reduzco imágenes, utilizo las herramientas gráficas para intentar ver algo que, a mi parecer, nunca termina de encontrar su soporte adecuado. La estampación a veces degenera en algo imprevisible y se resuelve mediante artilugios demasiado complicados. Realizo positivos que luego descarto, son bonitos y no sirven. Realizo pruebas de estado que luego se vuelven imprescindibles. No todo se resuelve por mediación de las herramientas. Se debe saber interpretar una imagen. La impresión también transforma la imagen en algo distinto a lo que parece.

El proceso se mitifica cuando no se valora la necesidad de intervención activa del sujeto que lo genera. El manual habitualmente se formula en base a una consideración de la técnica desvinculada de la continua toma de decisiones del individuo. No existe un manual de reproducción que relacione ideas con procesos y materiales, como tampoco existe un manual que describa las soluciones a los problemas concretos y a los usos específicos de la reproducción.

Anotaciones para el manual: experimentos hechos ex profeso para ilustrar algo; introducción de lo subjetivo; documentación de casos concretos; un formato artístico para un sin arte y un formato no artístico para el arte. Realizar un manual de conceptos, arriesgando, con ello, suplantar a un arte conceptual fallido o mal desmaterializado. Un manual escrito por sus intérpretes: los intérpretes reproductores y los asistentes del arte especialistas en resolver los retos específicos que plantea cada obra ¿Se trataría de arrebatarse el arte a quienes asumen su autoría? ¿El intérprete degradado al status de artista?



MANUAL

Pensaba en Dziga Vertov como en el posible precedente del *making off* de un filme inexistente, donde el proceso se vuelve ficticio, aunque no sea del todo cierto. La función del hombre de la cámara también es la de actuar de intermediario entre las personas. Posibilita sus relaciones y emociones.

Miraba las pequeñas muecas y los gestos involuntarios de los actores, también sus objetos: persianas cerradas, cuadros, muebles de melanina, etc. Algunos elementos son capaces de evidenciar el carácter ficticio del filme. También el desgaste de la vieja tecnología. Tal vez la distorsión de un medio desfasado al que le faltó tiempo para desgastarse. Una película pornográfica grabada con una cámara anticuada se vuelve siniestra, como el arte que envejece demasiado rápido. El hombre presta más atención a la cámara, su objeto fetiche, que al acto sexual.

El autor interpreta su propia autoridad para imponer sus decisiones en el proceso. El actor produce su propio espectáculo con el pene electrónico y unos kilos de más. El espectador consume visibilidad y lucidez por ausencia de visión. Se muestra todo y se oculta todo. Hay que ser experto en grabado para ver que no se trata de una fotocopia. Pero claro, es absurdo hablar de ello y escribir sobre ello, en vez de observar las imágenes, o de hacerlas. Un amigo estampador solamente se ha mirado el reverso de cada una de mis estampas, que una vez enmarcadas deja de ser visible. El resultado no es reproducible.

El fotograbado es viable para tirajes muy elevados. La trama del fotograbado se aplasta por la presión ejercida al estampar, generando imágenes aparentemente fotográficas o de tono continuo. La estampación como coito: el papel penetrando en los surcos de la matriz. Un estudio comparativo entre distintas revistas pornográficas de distintas épocas sería interesante. En alguno de sus impresos cautiva un brillo más exagerado que el de los catálogos de arte. La revista pornográfica puede que sea clave para pensar la imagen impresa. Lo que más me sorprende, sin embargo, es la ausencia de contacto físico en muchas de sus imágenes. Los actores posan para enseñar el cuerpo entero.

Los fotograbados enmarcados se han impreso en un viejo tórculo y sobre el papel de grabado tradicional. Son fotografías de un monitor. La distorsión fotografiada del televisor evoca la red de los viejos buriles. Pretender el detalle fotográfico en el grabado habría sido un error. El motivo se reproduce en la lejanía de la mirada y el proceso se representa en la proximidad del papel. La ausencia de la carne como goce.

Todo gira en torno a las representaciones del proceso¹: la película es un manual ficticio de video pornográfico y la historia de un encuentro fortuito entre vecinos y amantes del cine doméstico, dispuestos a realizar una película con orgía incluida. Todo ocurre irracionalmente, reproduciendo el mismo patrón para repetir sistemáticamente el azar con sus felaciones. La visibilidad del orgasmo masculino y la visibilidad del proceso mitifican el destino solitario de las relaciones humanas. Los pechos operados acercan el modelo al espectador como lo haría un zoom: la modelo reproduce los mismos fallos de proporción que cometería un dibujante inexperto. La cámara es una Sony Handycam, Video8. Los medios reflejan su propia contingencia. La cámara se convierte en un objeto fetiche antes y después de que envejezca. Se trata de una de esas cámaras caras del mal llamado video profesional, que se utilizaban para grabar porno amateur y video arte.

1. En la televisión británica está prohibida la pornografía. Solamente se retransmite indirectamente en documentales sobre la industria de lo pornográfico. Se muestra, así, de modo aparentemente no intencional.

La definición de la imagen de un monitor es muy inferior a una fotografía. Fotografio el monitor y proceso la imagen dejando que se yuxtapongan los tramados de los diversos medios de reproducción que empleo. Cuatricomías que traducen la información del monitor (RGB) al impreso (CMYK): dividiendo cada imagen en 4 imágenes, una para cada tinta. Imprimo los positivos con una impresora de uso doméstico y preparo las matrices emulsionadas. Los juegos de superposición de trama y muaré son algo ínfimo. Forman parte también del carácter diferido de lo pornográfico. El proceso cumple la función de suplir, mediante el ruido, una carencia. Me interesa un trabajo que no es justificable. El resultado parece una impresión *inkjet* más laboriosa. Debería haber introducido otras variables (p. e. registro, entintado, mordida). Los soportes tipo acuarela para *inkjet* absorben la tinta y eliminan el detalle, ofrecen ese tono aterciopelado semejante al del fotograbado.

(LAS FOTOGRAFÍAS SE TRANSFORMAN EN GRABADOS)

Los procedimientos acrílicos, denominados no tóxicos, reinventan el grabado y la serigrafía de las Bellas Artes. Es importante encontrar un sustituto para los materiales tóxicos y no lo es pensar en que se está trabajando en algo distinto. El manual reproduce las viejas técnicas. Sus resultados parecen serigrafías artísticas, grabados antiguos o fotografías con relieve impresas sobre papel artesanal. El manual de grabado enseña a reproducir imágenes de grabados: podemos utilizar las cabezas del Laoconte, fotografiadas por Ivins e impresas por Butler & Tanner, para transformarlas otra vez en grabado. La impresión ya no tratará de simular la copia fotográfica. Una reproducción de la falsa colotipia de Ivins, la falsificación falsificada de la fotografía, dará paso nuevamente al grabado: la fotografía se imprime como grabado y la fotografía del grabado también. Para ello se deberá desenfocar la trama del impreso y luego enfocar la imagen. Con ello se representa la tradición del grabado y también el grabado como novedad.

EL FOTOGRABADO COMO REPRESENTACIÓN DEL FOTOGRABADO.

Everyone must fight his or her own personal battle with the polymer plate. The material seems to have a strong will of its own, which it imposes on the work whether the artist wants it or not (Eskola y Holopainen, 1996: 12).

El fotograbado no se puede pensar como algo autónomo, remite al objeto que reproduce y al mismo tiempo a la técnica de reproducción que parece adoptar de forma camaleónica. No es un grabado, no es una fotografía, no es una impresión digital. Pensar el fotograbado, aunque tal vez debería ignorarlo. Pensar e ignorar. El arte no gusta citar a sus manuales. Una aproximación artística al procedimiento puede implicar ignorar lo artístico y retomar las cocinas, pero también es abordar algo que a menudo ignora el arte pero que al mismo tiempo le constituye.

Los films de fotopolímero de la empresa DuPont, fueron diseñados para la impresión de circuitos electrónicos con el nombre de Riston y se han comercializado en las Bellas Artes bajo los nombres de ImagOn, ImagOn Ultra, ImagOn Ultra Rapid. A cada cambio de nombre le ha correspondido un encarecimiento del producto y la publicación de nuevos manuales de fotograbado. Keith Howard escribe los manuales del film de Dupont acuñando nuevos términos para designar las cocinas del grabado: *Intaglio-Type, Non-etched Etching, Etched Etching, Contemporary Printmaker, etc.* (Howard, 2003). Una alternativa a DuPont y a las pretensiones de Howard son los filmes daneses DK y el manual de Henrik Bøegh. Los manuales son catálogos de venta de productos. Esto se muestra de modo evidente en el de Howard, que ofrece a la venta prácticamente todo lo que nombra y reproduce, desde un *cutter* hasta sus propias ediciones originales estampadas a un 60% de descuento (Howard, 2003: 243).

Las labores de pre-impresión digital descritas en ambos manuales positivizan automatismos de aficionado que son absurdos. El *amateur* opera con ellos de forma mucho más efectiva al no tener que aparentar profesionalidad o artísticidad. En ningún caso se cuestiona el porqué de las tareas que realizaría un reproductor de imágenes. También se describen de forma muy limitada los procesos para la elaboración autográfica de positivos. Estos se desarrollaron mucho mejor en la serigrafía previa al digital y cualquier pintor podría haberlos utilizado de forma intuitiva, adaptando sus herramientas habituales al soporte transparente. El manual enseña a borrar tanto la procedencia de la imagen como las propias operaciones que se realizan en ella, es decir, lo que a mi entender constituye la expresividad del artista. Una expresividad expandida en la representación misma del automatismo, de un automatismo de segundo orden. Las ilustraciones de grabados en los manuales de Bøegh y Howard son imágenes estereotipadas del aguafuerte y de la aguatinta; reproducciones grabadas de grabados; pictoricismos de baja resolución y tipologías del grabado experimental.

Aunque sea importante tener en cuenta los modos de procesar la matriz fotosensible (emulsiones, tramas, exposición, revelado, insolaciones múltiples etc.), esta se procesa en cinco minutos. Es precisamente la posibilidad de trabajar la imagen fuera de la matriz, la principal característica del procedimiento. El fotopolímero permite traspasar distintas imágenes (tramas, dibujos, degradados, etc.), sobre distintos soportes (para serigrafía, grabado, litografía, etc.). Realizo imágenes sobre soportes transparentes y realizo también pruebas de estampación. Son dos actividades distintas que no siempre tienen por qué integrarse.

El fotopolímero permite cierta manipulación autográfica, pero no me interesa; tampoco me interesa trabajar directamente encima de la pantalla de serigrafía si no es para corregir fallos o para estampar pruebas sobre transparencias. En todo caso, la matriz del grabado tradicional da más juego para ser trabajada directamente que la matriz de fotopolímero. El grabado acrílico, o no tóxico, por otro lado, me parece interesante cuando logra integrarse en el grabado graso, o tóxico, en vez de sustituirlo.

Las principales ventajas de los filmes de fotograbado es que se puede grabar el soporte o solamente la emulsión. Hay distintos grosores de filme según sus aplicaciones. También se puede aplicar más de una capa de filme y hacer múltiples insolaciones para un solo revelado (p. e. insolar una trama en la capa de abajo y la imagen en la capa de arriba).

Los fotopolímeros Imagon y DK ofrecen los mismos resultados y son parecidos a los filmes capilares que se utilizan en serigrafía: dan un buen recorte de imagen y mucho contraste. Además, existen en el mercado soportes fotosensibles para la flexografía que son elásticos y planchas pre-sensibilizadas que, aunque pierdan detalle en el recorte, dan una mayor degradación tonal. Estas, en principio, no son atacadas fuera de la emulsión (en el metal). También se encuentran planchas de cobre o zinc ya emulsionadas y emulsiones líquidas para grabado que se aplican con rodillo. Estas no ofrecen ninguna posibilidad de degradación tonal: o bien dejan el metal al descubierto, o bien lo protegen del ácido. Consecuentemente los degradados se representan en la dispersión del punto de trama y no en la profundidad de la mordida ni en la densidad de la tinta.

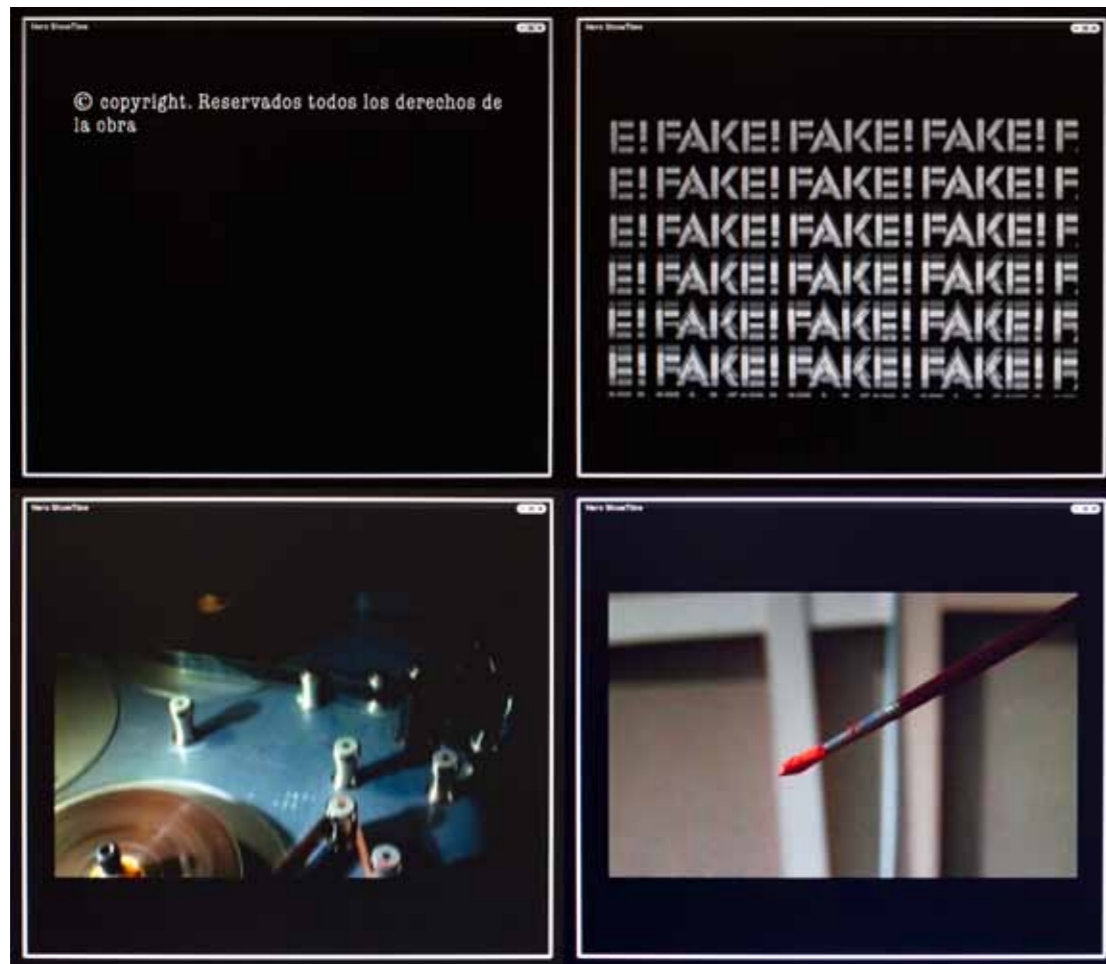
La técnica del papel carbón que se había utilizado para el antiguo fotograbado al hueco es una emulsión que se degrada a medida que el ácido ataca la plancha metálica. Los tonos claros son los que tienen un mayor grueso de emulsión, en los oscuros es menor. Se trabaja sobre una reserva para aguatinta (una trama de resina) y el ácido penetra en el metal progresivamente, según el grueso de emulsión, generando imágenes ricas en grises. Hay técnicas tradicionales no sensibles a la luz que funcionan de modo muy parecido, p. e. hacer el barniz de grabado mezclando aceite de linaza con jabón y pigmento para que se diluya con el ácido. Seguramente no sería difícil combinar el fotopolímero con algo parecido. Actualmente el grabado al hueco para prensas rotativas se hace con láser. Las ventajas de la impresión rotativa sobre el *offset* es que se puede estampar sobre papel no imprimado

(p. e. periódico). Sobre soportes preparados se puede imprimir con resoluciones mucho mayores al *offset* sin que se empaste la tinta y con una mayor densidad de tono. La desventaja principal es una pre-impresión mucho más costosa que solamente se amortiza con tirajes elevados².

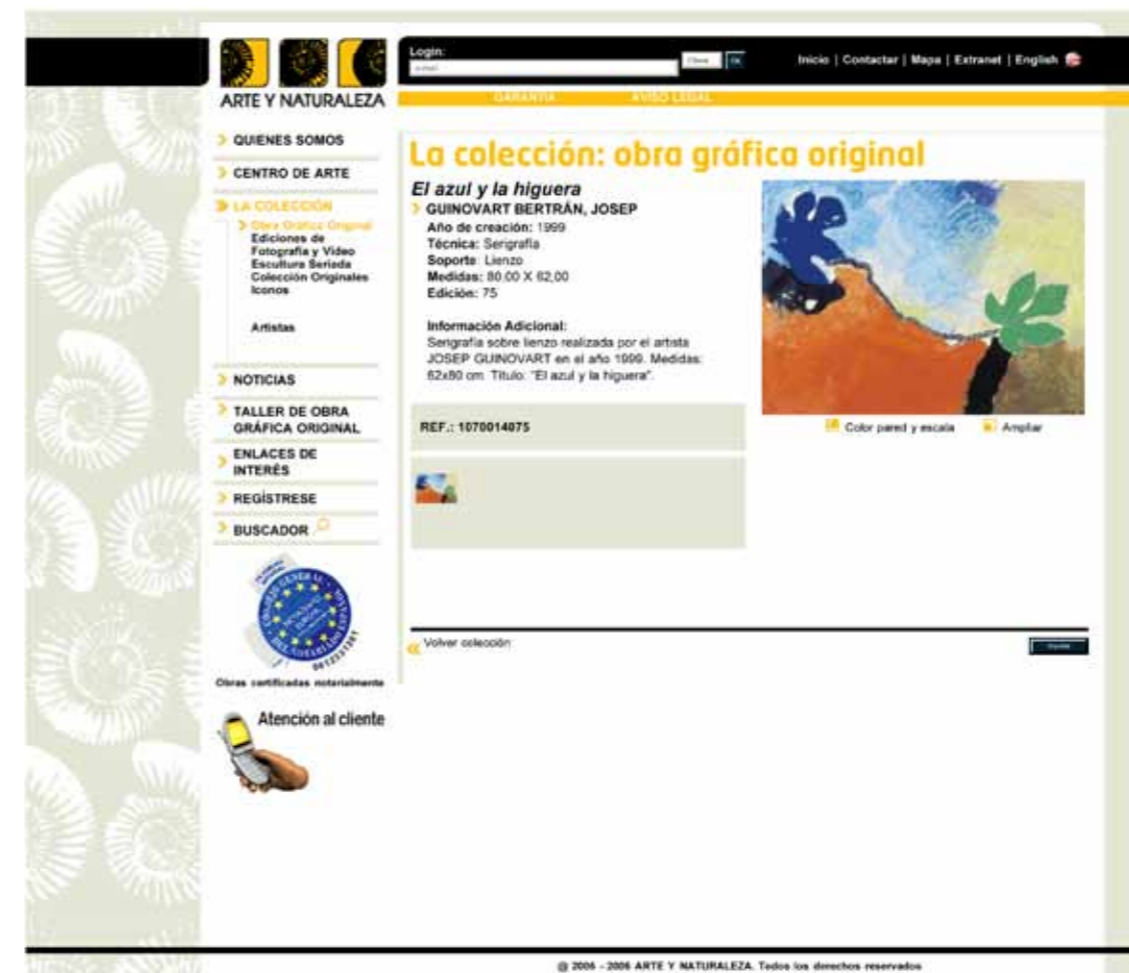
Estoy pensando que no se me ha ocurrido entintar mis fotograbados pornográficos con racleta, en vez de utilizar la tarlatana habitual: representaciones chapuceras de la mecanización³. Una solución interesante consiste en entintar el grabado en relieve con la pantalla de serigrafía. Se ahorra tiempo y el entintado es mucho más preciso. El ajuste de presión del tórculo se vuelve, además, decisivo. Modificando la presión de forma local pueden quedar marcadas unas siluetas bastante sorprendentes. La combinación, en una sola matriz, de entintado al hueco con tintas grasas y de entintado en relieve con tintas al agua de serigrafía, es también muy eficaz.

2. La palabra "gravure" da nombre a una tipología de modelo femenina extendida en Japón. Sus poses imitan a la pornografía impresa sin llegar a ser pornográficas, ya que muchas de las modelos son menores y tienen que ir vestidas al menos con bikini o lencería. El nombre "Gravure Idols" proviene del medio con el que son impresas las revistas glossy para adultos.

3. Supongo que para ello debería ajustar la profundidad de la mordida al ácido en relación a la transparencia de la tinta; también disminuir su viscosidad. La plancha mal limpiada se nota menos cuando se utiliza transparente. Las mordidas excesivas, con transparente, son fantásticas.



La figura del genio se proyecta en la del falsificador que con un solo trazo es capaz de ejecutar el mismo dibujo que Picasso también habría hecho en un momento. Las falsificaciones se destruyen al igual que Picasso había desechado sus dibujos filmados en *Le Mystère Picasso* y al igual que Antonio López desechó su cuadro filmado para *El sol del membrillo*. La falsificación como antídoto de lo auténtico: el gesto aparentemente más personal se falsifica con mayor facilidad. El falsificador utiliza solamente las herramientas del artista. No reproduce nada complejo, como sería, por ejemplo, la filigrana de un billete. No parece necesitar ningún tipo de instrumental especializado, aparte del papel y del lápiz. La elección de los materiales y su composición química no son relevantes. La visión filistea de la falsificación, sin embargo, se justifica no solo en la figura del genio: los especialistas del arte también son incompetentes.



ARTE Y NATURALEZA. La Colección. Disponible en <http://www.arteynaturaleza.com/front.aspx/coleccion/ficha.aspx?id=1070-014-075&tip=1> [Acceso 08/02/2010]

El número de pantallas y de tintas que utilicé durante el tiraje de esta imagen era tan excesivo que tuve que mentirle a mi jefe. Él, a su vez, falseó la información a los editores, con lo que el número de tintas se redujo considerablemente. Si no recuerdo mal se quedó en unos 20 ó 25. La parte de arriba la hice yo y la de abajo José María Calzado. La última vez que consulté la web de Arte y Naturaleza (a partir de ahora me referiré a ella con las siglas AyN), en el año 2004, se indicaba el número de tintas estampadas (20 ó 25) y el taller de estampación (Calzado, BO15). Había también un amplio listado de talleres que trabajaban para AyN. Hoy, toda información ha desaparecido o se ha sustituido por la siguiente: “ARTE y NATURALEZA posee su propio taller, AyN Fuera de Serie, donde se llevan a cabo la mayor parte de las ediciones producidas por la empresa.” Lo que para Josep Guinovart debió ser un ejercicio de pintura rápida, para Calzado y para mí significó un mes de trabajo en dos o tres ediciones originales. El artesano no tiene la autoridad del artista para resolver la imagen de modo autónomo. En este sentido, la vieja estampa de reproducción que iba firmada tanto por el artista como por el intérprete era menos servil que la obra gráfica original, de la que no se reconoce su autoría múltiple. Las ediciones de AyN iban firmadas por el artista ante notario, los calcos y fotolitos se destruían ante notario, como si se trataran de la matriz de un grabado.

Las ediciones originales son copias sensiblemente idénticas, limitadas, y generalmente firmadas y numeradas por el artista de modo visible. Son habitualmente más baratas que un cuadro, pero mucho más caras que una copia impresa sin valor artístico. No es lo mismo la reproducción de una obra de

arte que un original múltiple. A menudo la impronta artesanal es una de las diferencias significativas que distingue al original múltiple de la imagen de un catálogo. La firma del artista avala que el proceso de reproducción haya sido utilizado como herramienta creativa. La reproducción, pues, se valora como medio expresivo y no solamente sirve para producir copias seriadas. Sin embargo, la desconexión entre artesano, artista y editor a veces genera productos singulares, que no son ni la reproducción de una obra de arte ni la expresión de un artista. La serigrafía, a pesar de ser un procedimiento de estampación relativamente sencillo, requiere de un conocimiento de sus materiales y de una infraestructura más o menos compleja. La estampa que pueda hacer un artista en su estudio es distinta a la que se producirá para un artista en un taller de edición. Muchas de las serigrafías que conozco reproducen un original que luego se destruye. Con ello, el proceso de estampación termina siendo la réplica de una imagen ausente. La copia adquiere así su carácter de original. Se materializa una obra que no existe si no es en su interpretación. El original es algo parecido a una partitura musical: desaparece y solamente existe en su ejecución. Únicamente el estampador tiene acceso a ello. La estampación consiste tanto en mirar como en activar un proceso. Pero ser estampador no es lo mismo que ser músico. Se sabe que los principales consumidores de la música vanguardista son los propios músicos. La música está hecha para sus intérpretes. Sin embargo, el proceso intoxica a los intérpretes de las imágenes, los condena a la sombra y los destruye como a sus originales.

He trabajado en diversos talleres de edición de obra gráfica original durante los mismos años en los que me he formado como artista. Es importante aclarar que todas las piezas que he impreso tienen estatus de obra de arte y no de reproducción. Mi experiencia de reproductor profesional es uno de esos servicios artísticos que quedan luego encubiertos por una firma ajena. Mis labores de reproductor no tienen ningún mérito artístico, pero forman parte de mi aprendizaje del arte. Las funciones de un estampador varían mucho dependiendo del procedimiento de estampación, del tipo de relación con los artistas y editores y de las labores que uno desempeña.

Muchas de las aplicaciones de la serigrafía han sido ignoradas por el arte del s. XX, especialmente las aplicaciones artísticas. Todo artista puede hacer una serigrafía porque existen talleres especializados que la resolverán. El serígrafo, invisible, no dispone de la autonomía del artista ni del reconocimiento como intérprete. Adopto la postura del reproductor, pero soy artista. A los 22 años aprendí un oficio que empezaba a extinguirse. Si la serigrafía se hubiera trabajado de forma distinta tal vez los medios digitales ofrecerían ahora soluciones distintas. La pre-impresión adquiere un protagonismo equivalente al de la imagen impresa. La serigrafía podría ofrecer soluciones que no se resuelven en una impresión digital. Puedo pensar en la serigrafía como arte pero no me queda tiempo para estampar. Raras veces utilizo artísticamente el procedimiento que conozco mejor. Absorbe más energía y recursos de los que dispongo. La serigrafía no se ha integrado en mi arte o, en todo caso, no soy un artista serígrafo, algo inviable. La experiencia no es siempre demostrable ni me veo capaz de resolver muchos de sus potenciales que siguen ahí.

LA SERIGRAFÍA

El mecanismo de la serigrafía es exageradamente simple. La matriz es una tela tensada en un marco llamada pantalla. Esta se ajusta a un sistema de bisagras y se utiliza para traspasar generalmente tinta a un soporte determinado. La pantalla se obtura en determinadas zonas. En las partes que permanecen abiertas la tinta se transfiere al soporte. Cada color o tinta se estampa normalmente de uno en uno. La serigrafía permite un sinfín de complicaciones; lo que tiene de simple lo tiene de versátil. Admite estampar la más amplia diversidad de tintas y materiales sobre todo tipo de soporte.

Generalmente se procesan las imágenes fuera de la pantalla, en un film transparente: el positivo. La imagen a reproducir es la parte opaca del positivo, impermeable a la luz, que se transfiere a la pantalla mediante una emulsión fotosensible. Un positivo puede ser un acetato pintado a mano, un fotolito o film fotográfico, una hoja de poliéster texturada, una impresión digital, etc. Trabajar con positivos permite combinar procedimientos muy distintos, ya sean estos digitales, fotográficos, autográficos, otros medios de estampación, etc., admitiendo casi todo tipo de trabajo bidimensional y sin la necesidad de que sea demasiado estable, sólo sirve para ser usado.

El flujo de tinta es abierto o cerrado. Se puede decir que la serigrafía genera imágenes mediante un sistema de representación binario. Así, una imagen de tono continuo se resuelve o bien mediante una trama que divide los tonos medios en puntos dispersos o bien delimitando diversas zonas o umbrales y jugando con la transparencia de la tinta en su estampación en múltiples pantallas. Además es posible trabajar con múltiples exposiciones en una sola pantalla que se estampa varias veces o forzar los tiempos de exposición de un positivo para utilizarlo en varias pantallas de modo distinto.

La tela de la pantalla serigráfica es un tejido con un número determinado de hilos tanto en su trama como en su urdimbre. Cuanto más tupida, mayor resolución en la transferencia de la imagen y menor la cantidad y viscosidad de tinta transferida. Cuantos menos hilos, menos resolución, mayor viscosidad y mayor cantidad de tinta transferida. Pantallas de 20 hilos se pueden utilizar para estampar, por ejemplo, cemento, mientras que pantallas de 180 hilos se utilizan para la reproducción de imágenes que, por muy detalladas que sean, estarán siempre por debajo del detalle que ofrece el *offset*, menos versátil pero mucho más apto para la impresión de texto y la reproducción de libros. La serigrafía no se utiliza para reproducir fotografías detalladas, pero ofrece, sin embargo, otras posibilidades más allá de la estampación tipificada de colores planos y tramas de medio tono.

Si bien es importante limitar variables innecesarias, la serigrafía debe poder utilizarse con materiales heterogéneos y para usos distintos. Hay manuales de grabado y de litografía muy completos⁴ pero los manuales de serigrafía son generalmente poco precisos y están plagados de ejemplos defectuosos que reproducen prácticas empobrecidas. El trabajo con *software* y los productos sintéticos sustituyen a los materiales tradicionales. Con ello se hace inviable el formato tradicional del nuevo manual de reproducción artística, que difunde una visión abstracta y pretendidamente completa del procedimiento en base a productos no artesanales y diseñados para aplicaciones específicas. La serigrafía, por otro lado, siempre se ha adaptado a sus aplicaciones. Las hojas téc-

4. Las publicaciones de Tamarind Institute (Devon, 2000 y 2008) son el mejor ejemplo que conozco en que se enseña una técnica de impresión artesanal, la litografía, en relación al arte y a los procesos de edición de obra gráfica. Tamarind combina la enseñanza con la edición original describiendo, de primera mano, sus colaboraciones entre técnicos y artistas.

nicas y las instrucciones de cada producto son mucho más adecuadas que sus manuales y que una enseñanza artística que limita el procedimiento a una tinta, a una pantalla y a una forma de elaborar positivos.

“La serigrafía se muere”, era el lamento del vendedor de Sericol (en su tiempo la mayor empresa de tintas de serigrafía) para justificar que no le quedaba base transparente. Pero no solo se muere, también se transforma. Los materiales y herramientas para la impresión sobre papel seguramente sean los que se ven más afectados. La obra gráfica tiene que adaptarse a ello: es la serigrafía sobre papel la que está prácticamente extinguida fuera del arte.

En la impresión también se representa el propio procedimiento. Una impresión digital es una fotografía, es una estampa digital o es un lienzo, según el soporte, y no el proceso de impresión. La serigrafía, que había logrado aplicarse a muchos soportes distintos, también se transforma en una impresión digital. La pre-impresión se realiza digitalmente. El poliéster para positivos autográficos se vende en la tienda de arte y ya no en la de serigrafía. Pienso que es desde el arte donde se pueden recuperar prácticas que antes realizaban los estampadores y algunos artistas, muchas veces bajo su supervisión. Personalmente trabajo mejor sobre poliéster que sobre lienzo, ya que me permite combinar técnicas pictóricas, impresión digital y gran parte de la estampación tradicional⁵.

Pero no es lo mismo la serigrafía como arte que la serigrafía que se describe en los manuales de procedimientos acrílicos para la estampación sobre papel. Los productos específicos para la serigrafía artística son un invento relativamente reciente que, a mi entender, ofrecerían mejores alternativas si esta se planteara de forma distinta. Los productos al agua hacen viable la serigrafía en la enseñanza del arte. Pero sus manuales son inferiores a las hojas técnicas y a muchos foros de internet. La serigrafía, además, dispone de materiales de alta calidad fuera del arte. La pintura seguramente se podría beneficiar de ello.

Adam and Robertson (2003), el manual de serigrafía no tóxica más útil e interesante que he encontrado, describe materiales acrílicos bastante buenos (p. e. los medios Lascaux y Golden) y otros que en realidad son pésimos (p. e. Daler Rowney). También está repleto de prevenciones absurdas acerca de no utilizar otras tintas al agua que no sean las descritas; otros fotopolímeros; materiales de uso industrial, etc. Las tintas específicas son caras y algunas son peores que la mezcla de témpera con cola celulósica —opción a tener en cuenta. Hay materiales de la serigrafía industrial que pueden servir de alternativa a la serigrafía de las Bellas Artes (p. e. los productos al agua para textil). Otros materiales de la pintura también pueden ser útiles, sólo hace falta encontrar la viscosidad adecuada de un producto que no seque mientras se estampa.

5. El manual de serigrafía enseña a utilizar *tusches* acrílicos para recrear aguadas litográficas. Las aguadas y grafismos sobre piedra litográfica se tienen que realizar con materiales específicos. Pero las aguadas y grafismos sobre papel poliéster se pueden realizar prácticamente con cualquier tinta o material que uno utilice a gusto. Un reto interesante consiste en realizar una serigrafía comprando solamente los productos en el bazar chino. Un reto imposible consiste en no comprar ni un solo producto ahí. Los materiales de los *graffiteros* ofrecen opacadores y alternativas bastante sofisticadas. Muchos de los materiales para la elaboración autográfica de positivos han desaparecido. Murakami Screen ofrecía hace años una variedad impresionante de soportes texturados para la realización de positivos para la serigrafía textil. El True-Grain sigue siendo un poliéster bastante interesante que recrea el grano de la litografía en el soporte del positivo. Hay un tipo de True-Grain para trabajo autográfico y otro que permite combinar impresión digital con trabajo autográfico. La lija y la laca del pelo siguen siendo una alternativa al grano litográfico. Es absurdo imitar precisamente un procedimiento que permite grafismos muy diversos y estéticas no litográficas.

El manual enseña un procedimiento limitado al uso de pantallas que oscilan entre los 49 y 165 hilos por centímetro (Adam and Robertson, 2003: 26, 67-68). Parece que, con ello, la serigrafía deba limitarse a lograr un resultado parecido al de la litografía. Personalmente no me interesa estampar con pantallas de más de 120 hilos, pero considero muy necesario poder combinar pantallas tupidas con pantallas que estén por debajo de los 49 hilos. Pretender una calidad fotográfica en serigrafía sería absurdo porque el *inkjet* y el *offset* lo resuelven mejor. Si se trata de definir la técnica en oposición a las otras técnicas, la serigrafía textil y gran parte de la serigrafía industrial, que están pensadas para pantallas por debajo de los 49 hilos, ofrecen alternativas y permiten obtener resultados claramente diferenciados.

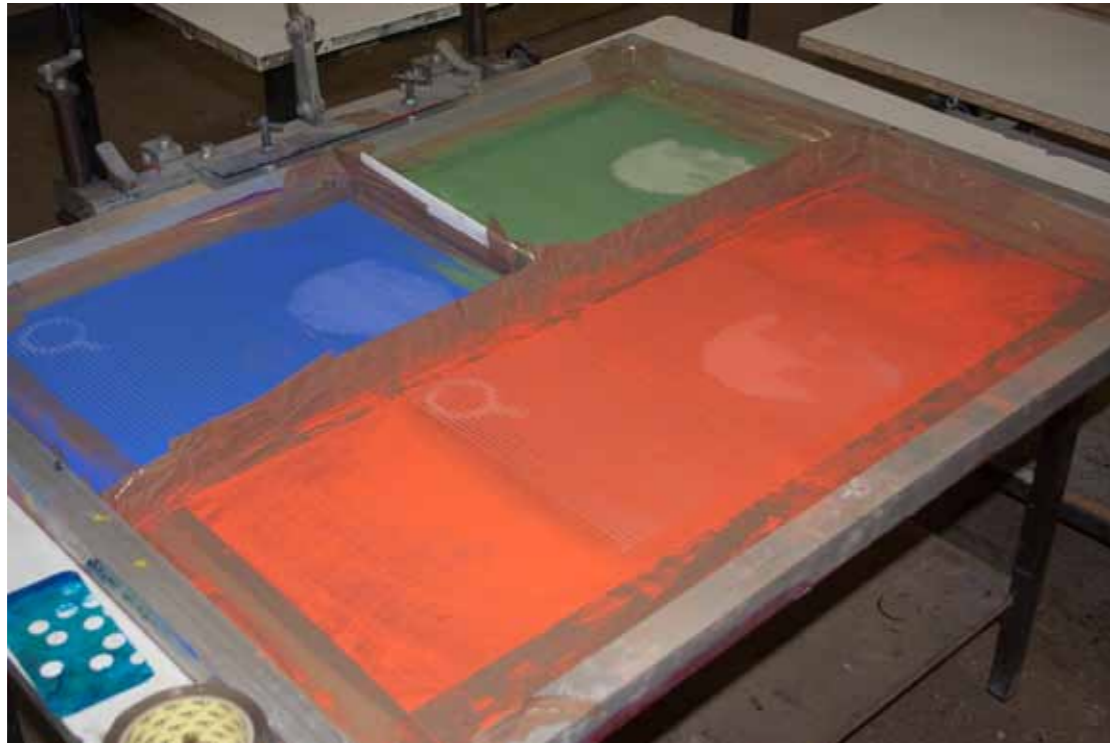
Las tintas grasas para impresión sobre papel no son productos específicos para el arte⁶. La serigrafía que conozco y que aprendí de Calzado consiste en combinar productos industriales con artísticos. Es decir, incorporando tanto productos de distintos ámbitos de la serigrafía como los de los distintos artistas con los que trabaja. Calzado ha impreso con cementos, barnices, pigmentos, abrasivos y todo tipo de materiales en bruto porque ha estampado para la generación de artistas informalistas alrededor de Tàpies, Saura, etc. Su reto personal ha sido estampar con productos equivalentes a la pintura, en vez de buscar sustitutos. Para este fin la serigrafía es el medio de estampación más adecuado. La litografía había permitido que en el s. XIX los artistas pudieran reproducir sus dibujos de forma directa y sin la mediación del intérprete grabador. La serigrafía habría podido permitir la reproductibilidad directa de la pintura en el s. XX si sus pintores la hubieran tenido suficientemente en cuenta. En este aspecto pienso que el manual se vuelve revelador: la serigrafía que muestra no es lo que aprendí de Calzado.

Para mí la serigrafía de Calzado significa un reto artístico y no se trata de algo fácil, ya que consiste en utilizar un mínimo de infraestructura sin renunciar a nada: lograr que el proceso sea dinámico y no engorroso y que permita la reflexión. Como artista puedo recrear muchos de sus logros sin hacerle la competencia. Se trata de interferir en la lógica habitual de materiales ya existentes, tanto del arte como de la serigrafía, aplicándolos para usos distintos y en combinaciones distintas. El manual artístico aparentemente niega esa posibilidad, a no ser que se integre el mismo manual como producto artístico; el arte aparentemente niega esa posibilidad, el manual no es un catálogo.

Hablar de artistas serígrafos es difícil. Las mejores serigrafías de Tàpies cuelgan en casa de Calzado. Las serigrafías de Michael Craig-Martin, por ejemplo, estampadas por Advanced Graphics, son diagramas hechos digitalmente. Son imágenes vectoriales reproducidas en serigrafía. En su reproducción de internet o en su imagen de catálogo no hay pérdida porque no hay información que se pueda perder. Con ello, la reproducción de una serigrafía de Craig-Martin será siempre más vistosa que la reproducción de cualquier serigrafía de Robert Rauschenberg estampada por Kenneth Tyler. Luego, en directo, el impacto es distinto. Richard Hamilton y Sigmar Polke son, para mí, referentes importantes, pero no los tengo a mano. A mi entender, remiten a algo que no es el arte y que, sin embargo, le constituye. Polke utilizaba los materiales de la serigrafía tanto para pintar como para estampar, muchas veces sobre serigrafías ya impresas industrialmente y aplicando distintas lógicas de trabajo en relación a los productos utilizados. Parece que de sus *cowboys* americanos y de sus imágenes Pop emerjan, además de esvásticas, tiroleses y otras imágenes kitsch, las mismas historias de sus materiales. Las prácticas de tiro reproducidas por Polke son un deporte parecido al arte. Son muy distintas las serigrafías que intervienen directamente en los tejidos, que las que lo hacen en el lienzo preparado para el pintor. Polke lo sabe. Del textil también se puede deducir toda una barbarie: la misma revolución industrial y el mismo desarrollo del diseño en la metrificación del cuerpo⁷.

6. De una calidad excepcional p.e. Coates Screen, Wiederhold.

7. Para una aproximación a las exposiciones que recuerdo de Polke y de Hamilton: *Sigmar Polke: A history of everything* <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/polke/gunculture.htm> Y *Richard Hamilton Toaster de Luxe* <http://www.gagosian.com/exhibitions/2009-04-16-richard-hamilton/> [Acceso 02/03/2010]



Hay serigrafías de Chuck Close estampadas con centenares de tintas. Es interesante realizar un tiraje sin saber cómo se terminará la impresión. El trabajo de interpretación, en este sentido, se parece al del pintor. Calzado me enseñó a avergonzarme de los tirajes excesivos. La inteligencia visual del serígrafo consiste en lograr la misma riqueza de matices con un mínimo de tintas. Seguramente la estampa de Guinovart se habría podido resolver con 10 o 15 tiradas. Consecuentemente se podría decir que ésta ha sido una interpretación fallida por exceso de trabajo, aunque el resultado sea sorprendente y se trate de mi imagen favorita. La dinámica de trabajo en muchas de las serigrafías de AyN se sustentaba en la vieja división entre artista e intérprete, negando precisamente muchos de los potenciales expresivos desarrollados tanto por Calzado como por Guinovart, artista especialmente sensible a los medios de reproducción artística. Esto no quiere decir que no se produjera una expresión serigráfica, por decirlo de algún modo, ni que se trate de una estampa realmente fallida. Pero los elementos no fundamentales se vuelven protagonistas. Guinovart pegó una hoja de higuera en el boceto original. Después de decidir que no encolaríamos 90 hojas de higuera en el tiraje, realicé un *frottage* de la hoja original y a Calzado se le ocurrió estampar con talco de Venecia antes de tirar el verde. El efecto “hoja de higuera” es increíble, lo reproduzco como superficie utilizando una pantalla mucho más abierta y aplicando blanco de España en vez de talco de Venecia. El resultado es bastante heterogéneo, pero no me molesta. Si hubiese aplicado el blanco de España con un cedazo, la textura habría quedado más uniforme.



Arte y Naturaleza. Taller de obra gráfica original. Disponible en <http://www.arteynaturaleza.com/front.aspx/taller/taller.aspx> [Acceso 02/03/2010]

La serigrafía es, sin duda, la técnica más utilizada para las ediciones de Arte y Naturaleza. Los procedimientos y los materiales se han ido perfeccionando con el tiempo, lo que le ha permitido ganar en expresividad artística. Si a ello añadimos la estrecha relación que normalmente se establece entre serígrafo y artista, el primero aportando la técnica y el segundo la creatividad, los resultados son sorprendentes.

El artista aporta la creatividad y el técnico la técnica. Pero la técnica necesita a veces más creatividad que la del artista y además se ve sujeta a estúpidas limitaciones de ideas incompetentes técnicamente. El serígrafo tiene que ser un artista que se suprime como tal para dar paso al autor de la idea –por gráfica que esta sea. Se trata de un trabajo aristocrático en el que la mano sigue siendo esclava.

AyN contratava al taller de estampación y al artista para producir las ediciones de obra gráfica. El inversor compraba obra gráfica porque se trataba de una inversión rentable. Las estampas no solo generaban beneficios. AyN se comprometía además a comprar de nuevo la estampa al precio de su valor añadido. A los escándalos de la estafa piramidal y de la falsa rentabilidad de los sellos de Fórum Filatélico y de Afinsa en el año 2006, se le sumó Arte y Naturaleza.

Las serigrafías de AyN repetían siempre una misma fórmula: estampación sobre lienzo con collage. El collage y los soportes no habituales eran sus elementos distintivos. La impronta que impone el editor en el original múltiple es, a veces, demasiado evidente. AyN llegó incluso a importar piedra fósil de las montañas del Atlas para estampar serigrafías encima. Cada piedra pesaba unos 20 kg. El primer cargamento con piedras sufrió un accidente de tráfico y se rompieron todas.

En las ediciones que estampé para Ràfols Casamada, el *collage* se encuentra siempre en el margen superior izquierdo. Las ediciones de obra gráfica original sobre lienzo no son habituales. Las serigrafías sobre lienzo pierden detalle, la tinta pasa de un tejido tramado (la pantalla) a otro tejido tramado (el soporte). La serigrafía textil se aplica atacando o interviniendo sobre el tejido directamente, por lo cual se elimina el salto de pantalla de la impresión sobre papel.

AyN utilizaba tela de algodón imprimada para cuadros, parecida a la que se utiliza ahora para la impresión digital. La rareza puede ser un valor añadido para coleccionistas que prefieren lo exclusivo a lo común. La serigrafía sobre lienzo recuerda a la pintura y es más cara la pintura sobre el lienzo que sobre el papel. He visto pancartas serigrafiadas del Mayo del 68 encoladas sobre tela de lino y expuestas en galerías. Las serigrafías sobre lienzo evocan a la pintura y también evocan a esas reproducciones baratas de cuadros de ciervos, marinas y paisajes extraños que cuelgan en algunas casas y bares. Muchas serigrafías parecen esos lienzos baratos que luego la impresión digital ha reproducido de modo más fácil. No es de extrañar que AyN empezara a estampar sobre papel a partir del año 2000.

Miro las reproducciones en la web de las estampas en las que he trabajado. Les dedicaba largas horas de observación, Calzado me lo permitía. Me detenía a mirar la edición en proceso para pensarla y para quedarme ensimismado, como lo haría un artista. Años después, descubriría que el trabajo artesanal es algo que generalmente se desprecia. Calzado me había permitido cierta autonomía que no me han permitido luego muchos de los artistas para los que he trabajado y algunos de los jefes de taller a los que he tenido que someterme. Se humilla al operario para no tener que reconocer sus aptitudes. Los abusos al trabajador mediante el desprecio son peores que los que recibe un mal empleado, o un empleado mediocre, que en definitiva trabaja por lo que cobra. Someterse a un artista muchas veces es parecido a someterse a un jefe de taller que valora el beneficio económico por encima del trabajo bien hecho. Pero el técnico se ve obligado además a asumir una serie de obligaciones absurdas, fruto de una estupidez que si se desarrollara en sus últimas consecuencias no gustaría ni a su propio autor, el artista. Por lo que el técnico al mismo tiempo de someterse a

él tiene que ir en su contra, ya que si se abandonara completamente a sus decisiones tendría que acarrear luego con las consecuencias de una edición malograda. El técnico es responsable tanto de sus propias decisiones y errores como de las decisiones y errores del artista. Es peligroso disfrutar de un trabajo precario. Hice mis experimentos con un tipo de serigrafía bajo la tutela y bajo las indicaciones de Calzado. Luego he trabajado en otros talleres y también de forma autónoma para diversos artistas. En cada uno de los trabajos realizados reconozco la monstruosidad de algo que no he tenido debidamente en cuenta. Mis observaciones y experimentaciones consumen mi energía artística. Son lo más importante, pero luego el resultado revela un proceso que en definitiva es inviable y aniquilador. Parto de la serigrafía que conozco y, aunque no sea del todo cierto, pienso que mi serigrafía consiste en aplicar la serigrafía de Calzado para reproducir mis imágenes de artista. Me queda el regusto de reproducir, en cierta medida, lo que niego. He estampado una edición entera pero yo sólo necesitaba un par o tres de imágenes ¿Qué hago con el resto? La preparación es más laboriosa que la estampación. Cuesta prácticamente lo mismo realizar una estampa que todo un tiraje. Sin una exigencia de producción, la serigrafía se queda sin estampas ¿Cómo aprovechar artísticamente elementos que no son visibles?

[PIE DE SERIGRAFÍA]

Trabajar con emulsiones fotográficas permite reproducir tanto imágenes autográficas como fotografías de dibujos, así como fotografías de fotografías, texto e imágenes digitales. Es distinto un dibujo realizado para ser traspasado fotográficamente a la pantalla que la fotografía de un dibujo. Puede que sea más interesante imprimir digitalmente un trabajo hecho en un positivo o en una pantalla, en lugar de imprimir con la serigrafía algo digital. Las litografías de Francis Bacon son fotolitografías que simulan el lápiz litográfico mediante una trama estocástica, al igual que muchas serigrafías se resolvían de modo falsamente autográfico, combinando cuatricromías con tintas planas y lacas para disimular la trama. La imagen digital no solo posibilita este tipo de serigrafía, también reproduce una serigrafía de una apariencia mucho más autográfica que ha sido trabajada por capas sin necesidad de tramas. Hay elementos autográficos que se resuelven mucho mejor en el ordenador, así como hay elementos autográficos que se siguen resolviendo mejor en un positivo.

[PIE DE SERIGRAFÍA]

Equivalencia de medios. Se utilizan los mismos materiales del artista adaptándolos a la serigrafía, se recrea su trabajo: la copia no es una réplica exacta ni pretende la similitud fotográfica. La serigrafía es el procedimiento de reproducción más próximo a la pintura pues permite trabajar con muchos de sus productos y soportes. Cada elemento se resuelve de forma aislada. El gesto del artista se traduce en una construcción por capas, como gestualidad racionalizada, dividida en etapas y cálculos. Se disecciona y se recompone a través de un proceso largo de elaboración de positivos, pantallas y muestras de color. La impronta del artista se transforma en una acumulación de capas. Tàpies, aunque no lo parezca es, en serigrafía, un gesto bruto contenido en diminutas acciones que, para mí se deberían resolver en secuencia. La serigrafía matérica desarrollada por Calzado interpreta la superficie de obras compuestas solamente de superficie: se aíslan zonas muy restringidas para reproducir la gestualidad del original. No siempre es el artista quien elabora los positivos para una edición. Muchas veces se trabaja a partir de un boceto o de una pintura del mismo tamaño de la serigrafía a realizar. Se dibujan los calcos partiendo de ese boceto. Primero delimitando una serie de contornos y luego trabajando cada zona por separado. Si el artista utiliza una brocha gorda, el intérprete deberá utilizar una brocha gorda para realizar el calco. La precisión se logra trabajando en zonas restringidas y no con un pincel pequeño. No se utilizan tramados mecánicos si no es para hacer visible la propia trama.

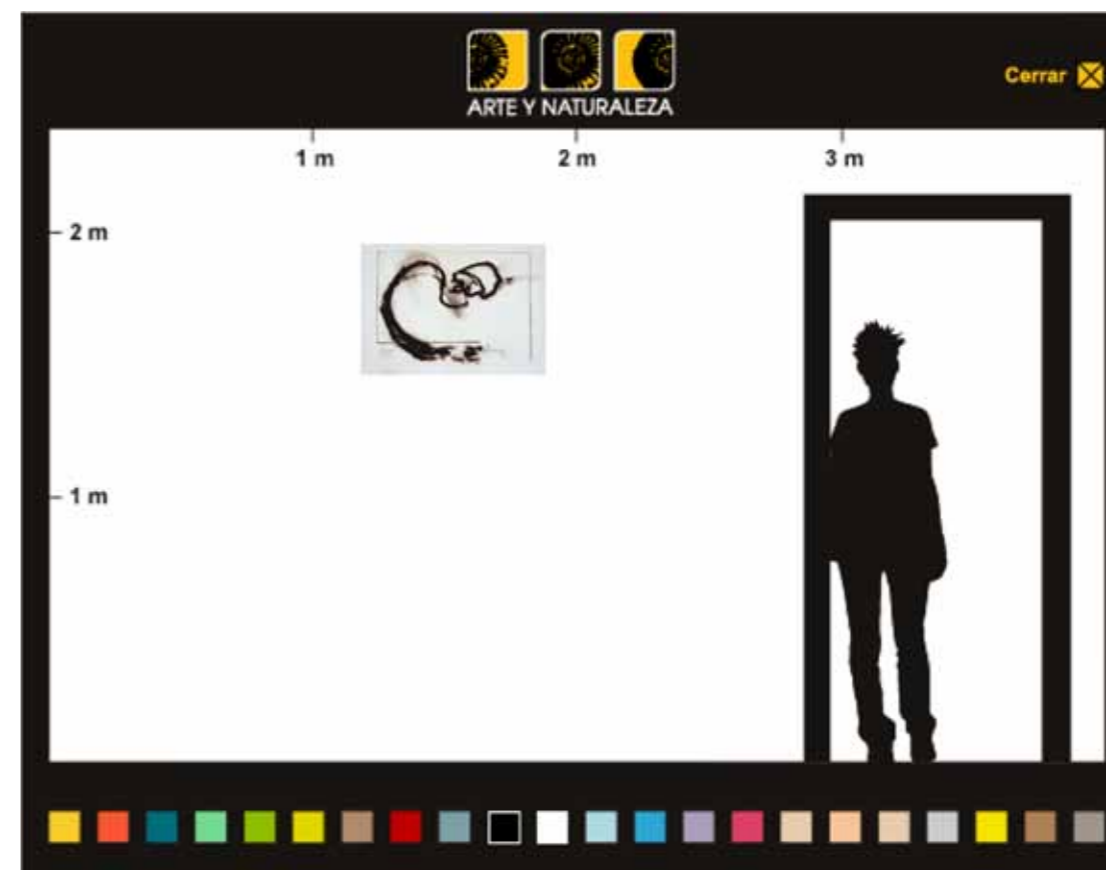
Me imagino reproduciendo un mecanismo que no llega a generar nunca ninguna imagen y que se repite sin cesar: reproducción estéril. El técnico, operario de imágenes, se sitúa delante de un producto que no le pertenece. El artesano sobrevive callado, seducido por el material, puliéndolo hasta que se extingue. El artista se expande. Las cuestiones técnicas colonizan la vida diaria. Las instrucciones, foros y reseñas reflejan nuevos modos de interactuar con los objetos y las personas. El procedimiento se transforma en motivo artístico. Pienso en tantas instrucciones, protocolos y herramientas que se vuelven inutilizables de la noche al día. Tanta inoperatividad no se debería subestimar. Un malestar nos constituye, determina nuestra concepción de imágenes e ideas.

La televisión inglesa está repleta de programas de bricolaje. La remodelación de casas es el *hobby* del fin de semana. Al parecer, la reproducción de la sociedad misma se derrumbaría sin sus libres ocupaciones de fin de semana. Es sorprendente que una simple sierra y un trozo de madera puedan servir para mantener bajo control tantas neurosis acumuladas. He vivido en una sociedad obsesionada por el progreso y por la división de clases. Terminé asumiendo sus rasgos. Utilizo la tronzadora cuando necesito que una ocupación sea mecánica y al mismo tiempo me exija grandes dosis de concentración. El bricolaje es gratificante, como lo es el trabajo de un artesano que no se somete a las exigencias de un artista. Me fabrico mis mesas y mis estanterías que luego disfruto. A veces las miro con la misma intensidad con que miraría los cuadros de Piero della Francesca en el National Gallery. Las sesiones de dibujo con modelo son parecidas al trabajo con la tronzadora. No es extraño que muchos talleres de carpintero se adornen con fotos de mujeres desnudas. Las reproducciones de Grabados impresos por Meridien Gravure Company en el libro de Hyatt Mayor (1971) o las reproducciones de fotografías hechas por Richard Benson (2008) son expresiones de la inteligencia técnica de una reproducción no artística, sometida a las exigencias de transparencia de una imagen que no se valora como reproducción, pero libres de otros condicionantes. Cuanto más artística sea una reproducción peor, porque la expresividad del medio generalmente se somete a un artista que la falsifica. La inteligencia de Calzado siempre ha sido muy superior a la de sus artistas, pero tanto el artesano como el artista son más libres que el reproductor que realiza el trabajo del artista y no solo el del artesano.

Me he obligado a la repetición de unas mismas secuencias de acciones. He sido capaz de identificar la mínima mota de polvo, de estar alerta a la manchita ínfima, atento a que la imagen en la serigrafía no se obture y a que las rallas del aguafuerte no se quiebren ni se ensucien. Todos los materiales deben estar en la condición óptima y en el sitio adecuado. La tarlatana con la que se entinta el grabado requiere de su grado de suciedad adecuado. El ojo, capaz de detectar la mínima tara, se vuelve ciego al conjunto. Es el antídoto a una imagen que, por repetición, normalmente se vuelve insufrible. La repetición también consiste en escuchar las conversaciones subliminales y la música horrenda y repetitiva de la radio. El ruido lo absorbe el ronroneo de la base aspirante en la mesa de estampación.

Se reproducen imágenes sensiblemente idénticas entre ellas. El grado de sensibilidad depende de muchas variables y de exigencias muchas veces subjetivas. Se puede ser muy preciso en algunos aspectos y muy torpe en otros. A veces pienso que simplemente se trata de evidenciar esta dinámica e intentar ser sensible a otros detalles distintos, no es fácil.

Ejercicio de estampación (solo para Intaglio): introducir variables que no sean perceptibles, repetir el mismo resultado, entintando siempre de forma distinta. En el grabado Las distorsiones pueden llegar a ser notables si se utiliza como modelo siempre la última imagen estampada y no la primera. Todavía no me he aprovechado de ello artísticamente.



Arte y Naturaleza. Viento I de Jordi Alcaraz. Disponible en <http://www.arteynaturaleza.com/front/asp/coleccion/escalapared.aspx?id=24622> [Acceso 02/03/2010]

Calzado realizó una serie de pruebas que me parecieron interesantes, consistentes en estampar aglutinante y pigmento en pantallas separadas. Primero se estampa el aglutinante. Luego, para la impresión del pigmento, se coloca la pantalla de modo que nunca entre en contacto con el soporte. Según la distancia entre ambos se genera una imagen más nítida o más dispersa. El artista Jordi Alcaraz decidió invertir el proceso y estampar primero el pigmento y luego el aglutinante. Las estampas son todas distintas, es una pena que se vendan por unidades.



Esta serigrafía reproduce la textura del digital: la huella de sus artefactos. A veces los peores artistas le sirven al técnico para experimentar con el procedimiento y hacer las mejores serigrafías. También son las peores fotografías de internet las más adecuadas para mostrar algo parecido a una imagen latente o a un no latente sin resolver. A la pérdida de resolución le corresponde una ganancia matérica que cumple la función de suplir, mediante el ruido, una carencia. Son imágenes hápticas, niegan la visión y luego se reproducen digitalmente para negar también sus cualidades táctiles. Reproduzco una imagen que me rondaba por la cabeza desde hace unos 9 años, cuando dejé el taller de Calzado y me fui a vivir a Londres. Aplico la serigrafía matérica de Calzado para reproducir tramas e imágenes fotográficas. Realizo estarcidos con pigmentos verde, azul y rojo. Miro al monitor y al impreso: la impresión a chorro de tinta también genera imágenes mediante la aplicación de pigmento.

Escribo sobre serigrafía y practico la serigrafía. La impresión no tiene por qué ser el producto resultante de una pre-impresión ni una serigrafía tiene porque resolverse en una estampa. Fotografío algunas de las tareas que realizo. No utilizo la videocámara porque trabajo solo y tengo muy poco tiempo para realizar el encargo de un tiraje. Con las prisas planteo mal la edición, me doy cuenta de ello al tirar el segundo color. En serigrafía no siempre se trabaja con un *Bon à Tirer*, ya que la preparación es más laboriosa que el tiraje: he estropeado 80 hojas y no voy a poder entregar la edición en la fecha prevista. Cada hoja en blanco cuesta lo mismo que un grabado del s. XIX. Intento escribir sobre serigrafía y malogro (por primera vez en 13 años) una edición entera. Tengo que volver a comprar papel y rehacer el encargo. Repito la edición sin problemas, aunque estropeo otras 30 hojas por un error absurdo que no había detectado hasta haberlo repetido 30 veces. Últimamente, no me dedico a la reproducción y me ando con demasiadas confianzas: escribo sobre ello y me trago mis fallos. También pienso que mis errores como reproductor posibilitarán mi arte de la serigrafía. Imprimiré mi propia edición tapando, con ello, las estampas malogradas. Dispongo de 80 estampas fallidas del primer intento y de 30 del segundo, del mejor papel.



La imagen digital reproduce serigrafías que reproducen imágenes de internet. Las serigrafías son pequeñas tentativas que luego se desvanecen. La obra gráfica original desaparece como desaparecieron también sus originales para dar paso a su reproducción original, mediante un ordenador, una impresora de sublimación tamaño postal, una impresora A3 a chorro de tinta, un diccionario inglés-español/español-inglés, una tostadora, unos focos improvisados, un trípode, una cámara de fotos...

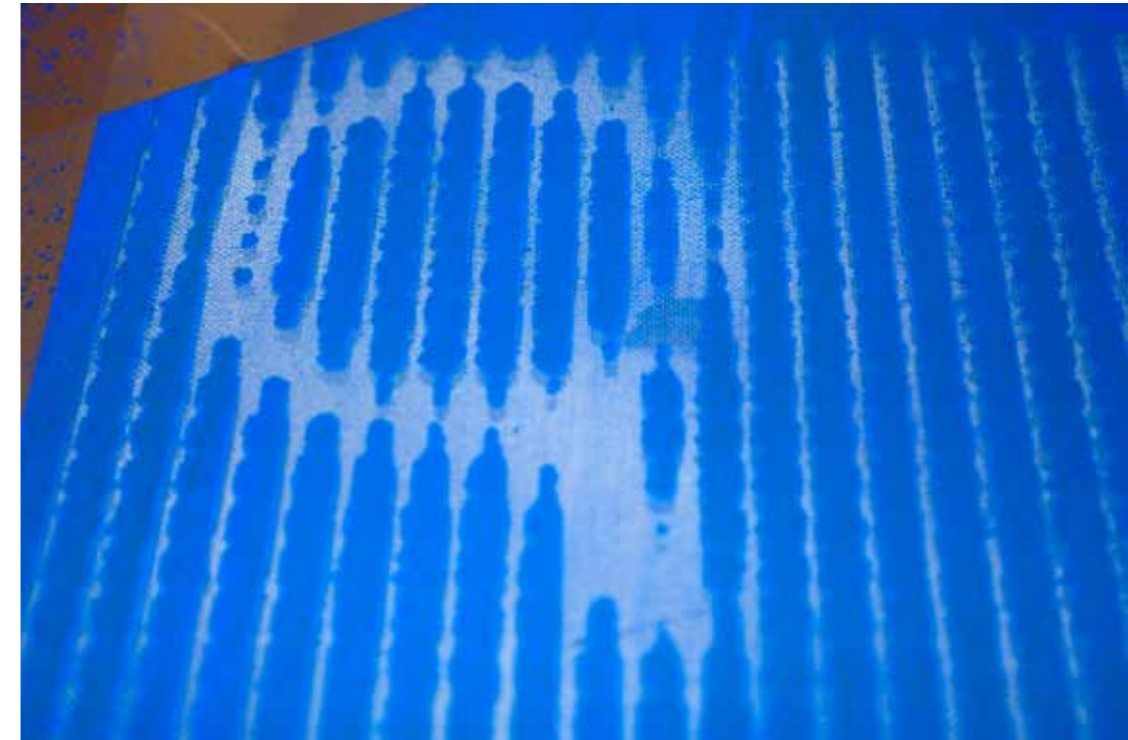


En un día ideal de trabajo se estampan tres colores, siendo realista dos y los días malos uno. La estampación es rápida, en una hora se hace el tiraje de un color. Limpiar y emulsionar pantallas es relativamente sencillo. La mayor parte del tiempo lo dedico a preparar positivos y a realizar pruebas de color y de estampación.

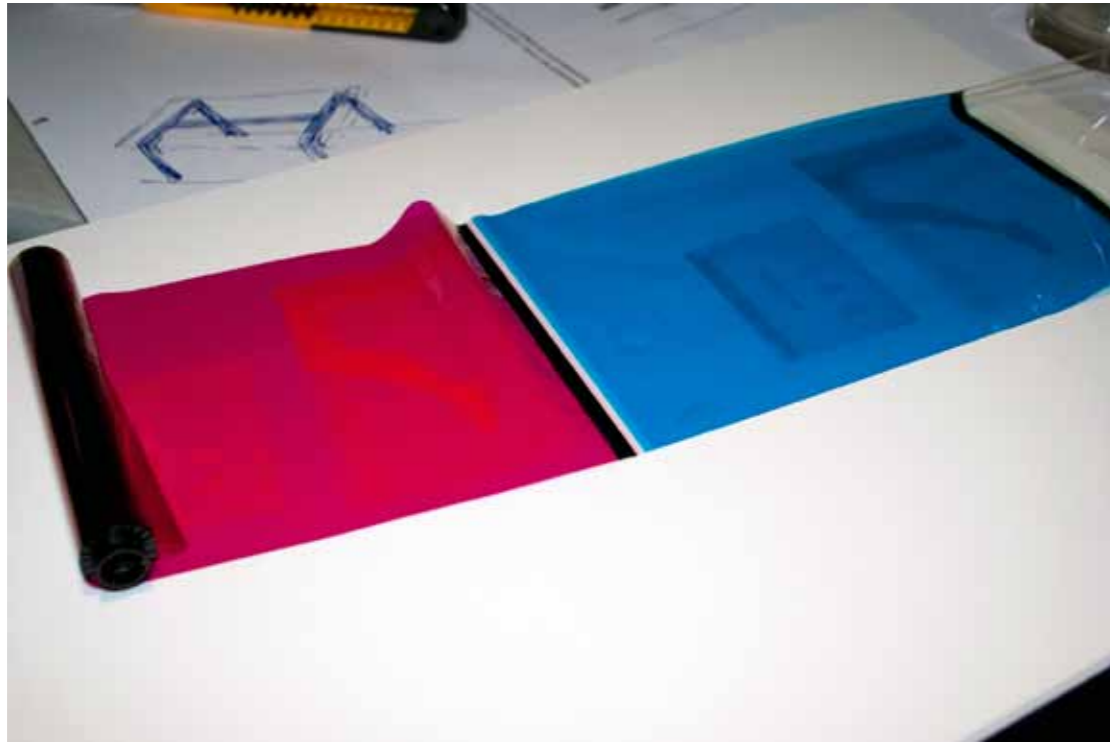
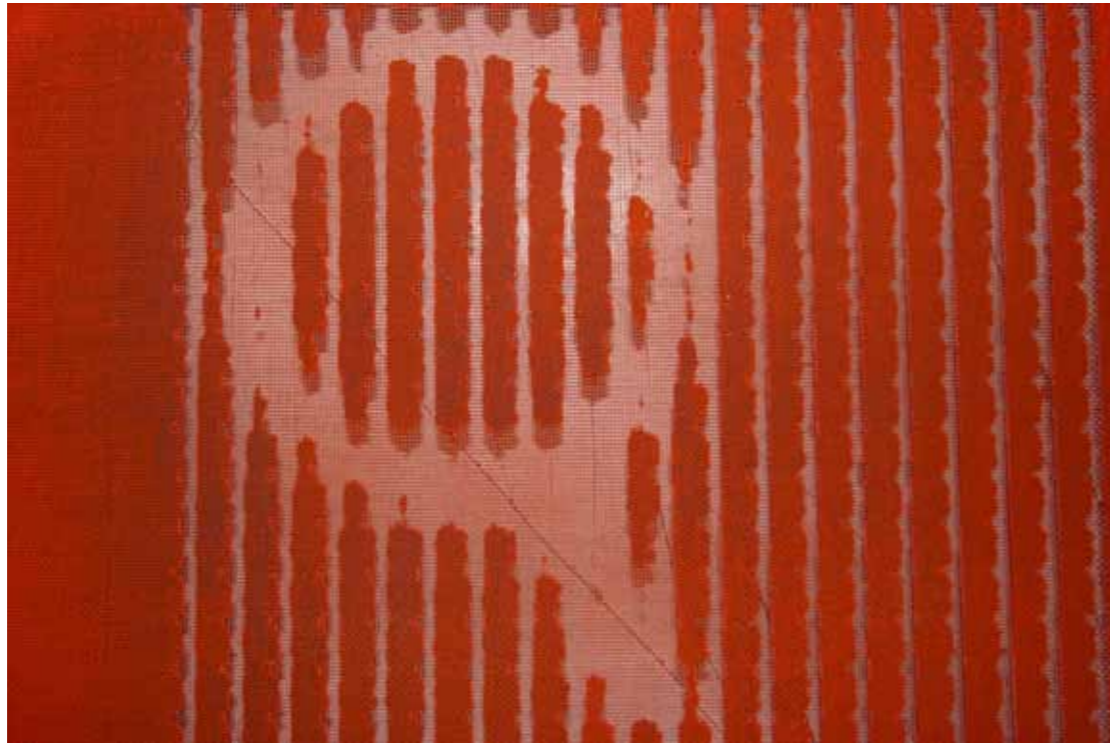
Coates Screen soon recognized the importance of being able to supply reproducible color shade data instead of judging colour shades by simply looking at them. Coates Screen Inks GmbH in Nuremberg was the first screen inks manufacturer who was able to offer a computer-aided ink formulation and comparison program. This innovative achievement is well known under the name C-MIX-COMP.

Coates Screen. [Home Page > Product Range > Screen Printing Inks](http://www.coates.de/fram_uk.php3). Disponible en http://www.coates.de/fram_uk.php3 [Acceso 15/03/2010]

Los ajustes de color “a ojo” se hacían, a finales de los 90, con una gama de tintas que se iba reduciendo paulatinamente. Si se mezclan más de dos tintas y el blanco es realmente difícil ajustar cualquier color “a ojo”. Tampoco es fácil interpretar objetivamente un color en relación a otros colores que se van modificando levemente. Las pruebas de entintado se deben realizar encima de una de las estampas del tiraje y con la misma pantalla que se utilizará para estampar.



Una lupa sostenida por el tejido de la pantalla de 21 hilos por centímetro. El pigmento azul sobre la emulsión azul de la pantalla es redundante. Una pantalla abierta ha servido para estampar primero el aglutinante. No era una fotografía interesante: la red del tejido, sin la lupa.



Busco un modo de estampar, mediante serigrafía, todos los colores en una sola pasada. Luego se reproduce la serigrafía. Se fotografian serigrafías y se imprimen, digitalmente, los colores por separado. En la impresora de sublimación la cantidad de papel fotográfico coincide con la cantidad de tinta del cartucho, de manera que siempre se obtiene un número exacto de copias. Cada impresión genera 3 imágenes residuo: una amarilla, otra magenta y otra cian. Podría rebobinar la cinta gastada y volver a imprimir con ella, pero me quedaría sin suficiente papel para imprimir o con un excedente de cartuchos de tinta. También podría imprimir sobre una imagen ya impresa. Siempre quedarán más imágenes residuo que copias impresas, a no ser que agote absolutamente toda la tinta de la cinta en una sola impresión, cosa poco probable.



Cuando escribo sobre la serigrafía no trabajo en serigrafías y pienso que me he vuelto incapaz de insolar una sola pantalla o de estampar cualquier tinta. Las cosas más simples se transforman en un abismo y el espacio de trabajo se vuelve hostil. Cuando estoy estampando una serigrafía no tengo tiempo para pensar ni visualizar detenidamente lo que estoy haciendo. No puedo detenerme porque se secaría la tinta y sería problemático. Normalmente me pongo tenso y pienso que me estoy equivocando. El tiraje ocurre demasiado rápido para que se pueda asimilar lo que se está haciendo en el momento de hacerlo. Por otro lado, el proceso de estampación consume demasiado tiempo, durante el cual se aprende solamente a resolver estampas: es como una gimnasia, necesito entrenamiento. El proceso se desvincula de la experiencia. Trabajar cansa. El trabajo es alienante y está más devaluado estampar que hablar de estampas. Me interesa integrar el procedimiento y algún tipo de experiencia en el arte. Podría hacer serigrafías fotografiando la serigrafía que hago, grabarla en video y recopilar sus trazos y materiales que luego se destruyen: fotolitos, pruebas de color, hojas de registro. Pero estoy demasiado ocupado estampando.

Repetí un mismo error 30 veces sin darme cuenta. Vigilaba que la imagen no se obturara en las zonas de detalle ni en los extremos, que son las partes más críticas. Miraba que no reventara en el centro, en las zonas abiertas y también que el texto del margen inferior no se obturara. Miro unas cosas y me olvido de otras, he perdido muchas de mis aptitudes. Mi mundo queda reducido a la mancha casi imperceptible que se repite 30 veces. Cuando estampo no reflexiono sobre el contenido del texto que hay escrito, ni siquiera intento detectar faltas de ortografía. Tampoco reflexiono sobre el valor artístico de la imagen, solamente intento resolverla. La imagen nunca me interesa artísticamente. Esto es mucho más problemático de lo que parece: no hay ningún interés artístico en ninguna de mis estampas. La calidad artística de mis estampas no puede ser de ningún modo intencional, tampoco depende de mis virtudes como intérprete, es decir, de mi capacidad de recrear el trabajo artístico. El valor artístico de mis estampas depende sólo de mis capacidades artísticas que, por lo general, quedan reprimidas, porque como artista soy muy mal reproductor.

Reproduzco el modelo que aparentemente niego e intento emanciparme de cada una de las obras de arte a las que he sido sometido. Hago serigrafías y escribo sobre serigrafías. He vivido la obra múltiple en cada uno de sus ejemplares multiplicado por el número de tintas impresas. La serigrafía se aplica, en el mejor de los casos, a resolver cuestiones concretas que plantea un artista o una obra ya resuelta de antemano. Necesita multiplicarse como arte y no como reproducción. El modo en que se podría resolver y finalmente se resuelve el impreso elude incluso el arte que pone por delante su proceso y niega el valor de la obra acabada. El proceso no es visibilidad ni para el artista ni para el intérprete que, en definitiva, no piensa artísticamente y sólo aplica soluciones artísticas. Se tiene que ir en contra de la serigrafía. No podría haber visualizado el tiraje. No podría haber fallado 30 estampas seguidas dándome cuenta del error. El defecto voluntario no me interesa. Se rompe la lógica del texto impreso como imagen.



Algunos positivos descartados. Intervenir activamente en el proceso es lo que permite imaginarlo. Las posibilidades de un positivo no son visibles fuera del proceso productivo.

Trabajo imágenes en el ordenador. Me he pasado días intentando solucionar los problemas de una impresora de tinta pigmentada. Es un objeto enigmático y caprichoso que parece tener vida propia. No encuentro imágenes para imprimir. Se estropea porque me reclama un uso mínimo y últimamente me he ocupado de la serigrafía y de la sublimación. Tiro finalmente la impresora a la basura, soltaba un líquido negro verdoso demasiado extraño. Las lepismas han descubierto mis libros de Grandville. Se comen sus dos estampas póstumas en *Le Magasin Pittoresque* de 1847, que acompañan al obituario de Grandville. Las metamorfosis del sueño son devoradas ahora por los insectos. Las cosas se transforman en personajes e insectos y luego vuelven a su estado original de cosa. Condensación y desplazamiento: comprensión de varios elementos en uno, las características de un elemento se trasladan a otro. Los parásitos del papel evocan un despertar apocalíptico: los animales del obituario cobran vida póstuma para devorarse a sí mismos. Los reprimo con insecticida y con mis obsesiones. Representaciones visuales de la limpieza que no forman parte del proyecto artístico y sólo sirven para ahuyentar parásitos. Se reproduce un mecanismo parecido al de la pesadilla: los objetos e imágenes se deforman impúnemente. Se desplaza el énfasis de lo crucial a lo trivial y viceversa. Utilizo el escáner como lupa para dibujar y mirar imágenes. El ojo humano no es el adecuado para mirar mis libros de Grandville. Muchos grabados del s. XIX son demasiado pequeños. Debería transformarme en insecto para poder mirar. El grabado con lupa reducía la imagen del mundo. La fotografía amplió el detalle infimo del grabado. La visión panorámica del mundo en una estampa contradice su ejecución fragmentaria. La serigrafía se debería haber estampado en una hoja separada para cada tinta.

[PIE DE SERIGRAFÍA]

Tapo una edición malograda mediante un camuflaje de tinta.

[PIE DE SERIGRAFÍA]

El arte también debería pasar desapercibido. Las tintas reproducen los colores de los materiales de la serigrafía: el rojizo del opacador, el verde de la emulsión sin insolar y azul insolado.

[PIE DE SERIGRAFÍA]

Copio alguno de los gestos que aprendí para hacer las serigrafías de Ràfols Casamada, pero esta vez repito un mismo trazo para toda la superficie. El efecto Ràfols aplicado como fondo me recuerda el camuflaje militar, — ¿sin ser sensible al entorno?

[PIE DE SERIGRAFÍA]

Antagonismos: la imagen digital está repleta tanto de artefactos como de metadatos. El ruido se convierte en el detalle de la estampa. El cuerpo ausente era casi carnal, había sido incidido con cuchillos, buriles y gubias. Se trata de un tic visual, incluso para la impresión planográfica: una visión de la estampa como conjunto de heridas transferidas al papel. Hay algo mórbido en ello. El especialista descubre esculturas ínfimas, tanto en el relieve de la matriz como en el relieve del papel. La tinta y la imagen adquieren el carácter de la pátina, que es aplicada de modo parecido a las pátinas del bronce. Expresar una contradicción: asumirla.

[PIE DE SERIGRAFÍA]





La tinta hinchable sirve para mostrar la cualidad matérica de la serigrafía en una fotografía. Mojando el papel y aplicando un exceso de calor la tinta se expande de forma exagerada e irregular y, con ello, también se muestra como tinta hinchable, aunque haya perdido su textura esponjosa.

Demasiadas veces nos plantamos delante de una pintura y no logramos dedicarle un mínimo de atención. Nos fijamos en cualquier cosa que siempre nos había parecido irrelevante. Mientras tanto, la obra de arte sigue allí. Exigencia filistea: se le reclama una utilidad. Dicen que el arte estimula y que escuchar a Mozart vuelve inteligente. En un blog leí que grandes dosis del *Moses und Arón* de Schönberg puede asesinar a tus plantas y sin embargo Palestrina las revitaliza. En una exposición también se mira a la gente: no hay nada más apropiado para una inauguración que las pinturas blancas de Robert Ryman. Se flirtea gracias a Ryman, se bebe, se engulle y, de vez en cuando, se observa el arte. Los canapés de una inauguración se vuelven reveladores. Los otros objetos que contiene el museo, tan distintos a un canapé, están hechos para una misma audiencia. Tal vez sea una falsedad demasiado asumida valorar un objeto artístico sin tener en cuenta su carácter heterogéneo. Tenerlo en cuenta conlleva la posibilidad de entregarse al arte sin exigencias. El malestar de una digestión lo distorsiona todo. Vuelvo a Ryman. Me quedo solo y debo disimularlo en público. La pintura comparte mi soledad y esta vez es en ella donde encuentro el estímulo de lo insignificante. Me concentro en la superficie Ryman, parece que proteja, aísla, al menos. Pero el mundo exterior regresa, esta vez de forma fantasmagórica: recuerdo cuando preparaba fondos y telas para otros. Trabajaba de asistente para artistas. Entonces también me fijaba en lo ínfimo del blanco. Miraba la diferencia entre el blanco húmedo y el seco, la capa de encima y la de abajo. Jugaba con la pincelada de la brocha, distinta cada vez¹.

1. Recordando a Robert Ryman en Haunch of Venison, Londres 2003.

7. CINE IMPRESO, FICCIÓN QUE PENETRA LA EXPERIENCIA

Una cámara capturaba las mismas estampas de John Martin que Alexander Kluge había utilizado años antes para su película *La fuerza de los sentimientos*. John Martin utilizó el *mezzotinto*, habitual en la reproducción de pinturas, para ilustrar el *Paraíso perdido* de John Milton. Bruñía el negro uniforme de la matriz y de la oscuridad surgían sus imágenes fantásticas. En otra película de Kluge aparece un director de cine ciego: los 24 flashes de luz cinematográfica por segundo van acompañados de 24 momentos de oscuridad cinematográfica.



*Mire, esta luna, este sol, estos relámpagos.
Es un gran maestro inglés.
Aquí están la serpiente y Eva.*



*Son paisajes de fantasía que sólo existen en la mente.
Y mire este puente que lleva hacia un túnel,
Esto es superior a la caverna de Platón. Y aquí hay un ángel guardián. Pero ahora, dígame: ¿dónde está el paraíso?*

Un grabado de Thomas Rowlandson de 1811, titulado *The Royal Accademy*, muestra a un grupo de viejos dibujando a la modelo desnuda y masturbándose. En esta imagen hay algo que sigue siendo muy familiar en los desperdicios del arte: la práctica del dibujo ya era periférica antes de que se inventara la fotografía. El arte como proceso. Ignorarlo es condenarlo a la vejez y a la repetición. Academicismos conceptuales. Se debe aprender el arte contemporáneo de sus desperdicios.

Imagen: apuntes de modelo, mirada masculina, primer plano (PP), sus ojos oscilan entre el papel y el modelo. Imagen: apuntes de modelo, mirada femenina, sus ojos oscilan entre el papel y el modelo (PP). Sonido: pequeños sollozos involuntarios. Imagen: dibujo circular que se va haciendo aparentemente solo. El dibujante se emociona y el lápiz se le escapa del papel. Secuencias de vídeo y foto también sobre mis propios procesos, no solo sobre las observaciones de los demás. Tal vez deberíamos mirar cada imagen impresa durante el tiempo que dura el vídeo. Observación ininterrumpida. Observación por interrupciones: miradas al papel y miradas a los párpados que oscilan.

Parecen personajes desarraigados. Un tiempo repetitivo. La alarma de un reloj digital marca los intervalos cada 3 minutos. Se repiten unos mismos acontecimientos en silencio: miradas y un dibujo colectivo, como si se tratara de un acto amoroso colectivo, a través de los ojos y del lápiz. El dibujo colectivo se divide en dibujos individuales.

El modelo es colocado precisamente como si se tratara de una escultura. Muchos de los dibujantes repiten un mismo patrón de imagen en cada pose. Si copio el dibujo de alguien que está dibujando, entonces, seguramente saldrá algo muy distinto de los que copian a la escultura viviente. Representación del modelo como escultura viviente.

Es un espacio marginal. Debo tener en cuenta el carácter repetitivo de la pose. Las limitaciones a un tiempo marcado. La ausencia de diálogos. Los ruidos y gestos involuntarios de los que dibujan. La luz dirigida y contrastada, sin matices.

Todos los dibujos se asemejan demasiado entre ellos. El espacio y la gente se vuelven hostiles cuando no los frecuentas regularmente. Mi dibujo avanza por interrupciones. Quiero incorporar siempre algo que no está en el dibujo. Las interrupciones y la hostilidad se vuelven relevantes.

Ocurre siempre lo mismo, como si se tratara de un ritual (miradas, modelos, dibujos), como si siempre dejara de ocurrir algo significativo (verbalización, secuencialidad). Las imágenes repetidas rompen la visión aislada del modelo.

Introducir los elementos contradictorios y aparentemente fuera de contexto. Forman parte del ritual, me obligo a ocuparme de ello.



Dibujos aéreos.



Ella mira al papel que luego proyecta en su modelo. Yo me he criado entre cuadros. Veo a mi familia reflejada en sus trazos ya oscurecidos. Las personas y sus representaciones envejecen de modo distinto. Mirar a un cuadro no es lo mismo que convivir con él. Convivir con los cuadros y con sus personajes.

PINTURA LÚCIDA

Roland Barthes murió poco después de descubrir el mensaje sin código en la fotografía ausente de su madre: después de escribir sobre la única fotografía que no se reproduce en imagen. Tal vez debería haberla reproducido, aunque sólo fuera para sobrevivir a ella. La fotografía sigue cautivando y sigue sin cautivar al que la mira. Una imagen necesita de alguien que la reconozca y la nombre. También pienso que debo sacarme mis imágenes de encima, aunque sea de un modo abyecto y exhibicionista. La reproducción con fines reproductivos.

Una novela de Thomas Bernhard: *Extinción*. Probablemente la versión ficticia de *Cámara Lúcida*. Los padres y el hermano han muerto de accidente ya en la mitad de la primera página. Luego el narrador observa la fotografía de sus padres durante 230 páginas.



El tiempo en la pintura es distinto al del cine. Observo la imagen del lienzo a través de la cámara de vídeo. Espero a que ocurra algo. Cámara en mano la pintura tiembla ante mí. Mi intención ha sido grabar un plano secuencia del cuadro. Grabar todo el tiempo que logre estar mirando. Es imposible ver nada y sin embargo ocurre. Todo ocurre fuera del plano. La madre mediante el beso reproduce para la cámara un cuadro que había pintado 30 años antes. Una enfermedad transformó a la hija en el personaje inmutable del lienzo, en una niña que recibió los besos y las cucharadas de papilla de su madre durante prácticamente cuatro decenios. Pienso en mi hermana Esther como si fuera el personaje del cuadro. Mis cuadros favoritos no se salvan. Piero della Francesca no se salva. Todo ocurre fuera del plano. En su deformidad proyecto la mía propia. En mi deformidad proyecto la de mi madre y la de Esther. Ahora que ha muerto se transforma además en una generalización: la imagen representa el sufrimiento de una persona que nunca ha podido hablar. El autorretrato de la madre representa a la pintora del cuadro. Ella trabaja con imágenes, tampoco habla. Un beso te arrebató la vida. Sostiene la cuchara en vez del pincel. Trabajo con imágenes en silencio. Grabo el cuadro de mi madre escenificado por mi madre, por una cuchara y por Esther.

La casa se había quedado vacía de pinturas. Permanecían las alcayatas que las habían sostenido y la silueta rectangular de cada cuadro impresa a lo largo de los años por el humo de la calefacción.

Encontraba un texto manuscrito y firmado por Víctor Erice. El texto estaba dentro de un marco. Desmontaba el marco y dentro encontraba recortes de periódicos, pequeños mapas y listas con instrucciones. El texto enmarcado y el material que escondía el marco eran un proyecto de película no realizado. Todo estaba relacionado con eventos que habían ocurrido hace 20 años (cuando yo tenía 15). Recordaba la imagen de una revista en la que yo estaba en una piscina con dos amigas (los colores

saturados y el papel amarillento de recorte de revista vieja). Todo era enigmático y fragmentario. Repasaba los mapas: eran los lugares de mi infancia, precisamente, aquellos donde nunca había estado. Encontraba también un pequeño texto escrito por mi hermano y otro por mí.

La pantalla de cine proyectaba el negro, dejando a su público a oscuras y a merced de la banda sonora. Aparecieron, aisladamente, imágenes congeladas de un cielo azul y de Robert Walser muerto en la nieve. Al comenzar la película el realizador pedía disculpas a un espectador que se vería pronto convertido en espectáculo. Estoy en casa ante el reflejo de la lámpara y los subtítulos del monitor. La *Blanca Nieves* de Walser aseguraba no haber recibido ningún beso del príncipe. Fotografíe la película que intento mirar en DVD. El beso no ha ocurrido todavía. Los subtítulos en inglés traducen la traducción portuguesa, adaptada por Monteiro, de la *Blanca Nieves* de Walser.

Entro en el aula vacía de la pose fija, antes y después de cada sesión y a lo largo de una semana. Miro los dibujos inacabados que reposan en los caballetes alrededor de la tarima de la modelo. Reconstruyo a una ausente. Se trata de Flavia en sus múltiples puntos de vista y mediante la comparación de cada una de las distorsiones representadas.

Un autorretrato y una galería de emociones. En las noticias de Yahoo aparecen las mismas imágenes para distintos titulares de días distintos. En la prensa del s. XIX este tipo de práctica ya era habitual. Dziga Vertov realizaría luego sus experimentos filmicos para deshacerlos ante el público.

El experimento de Lev Kuleshov, precedente del montaje en el cine soviético, consistió en repetir el mismo plano de un rostro de tres maneras distintas: en el primero, se mostraba el plano del rostro seguido de la imagen de un plato de sopa, en el segundo, aparecía la imagen de una niña en un ataúd y, en el tercero, una mujer tumbada en un diván. Estas son sus películas sin película: el rostro del actor expresaría emociones diferentes como el hambre, la desolación y el deseo. Sin embargo se había utilizado siempre la misma pose fija. El efecto sin la película preserva también su ausencia de relación.

Sensación de ceguera: problema con las gafas, las luces, el papel y el bolígrafo. Para decir algo hay que tener interlocutores. No dibujo. Me fijo en las luces y en los objetos insignificantes de alrededor. Los objetos evocan otras vivencias. Se produce una ausencia de relación, algo casi íntimo, una suerte de enmudecimiento.

La sensación de afinidad nunca termina de ser del todo real. El dibujo se construye a partir de errores. Mi malestar no es el malestar de la modelo. La ignoro para dibujarla.

A la modelo se le termina el gas de la estufa. Sin darme cuenta dibujo a una mujer que pasa frío. Un compañero le cambia la bombona, también se preocupa de avisarla después de cada pose. Nunca miro el reloj. Luego la modelo nos habla, pero me siento incapaz de articular ningún tipo de respuesta. Dejaré de dibujar durante algún tiempo.

La modelo se transforma en una masa amorfa y puedo enfrentarme a ello táctilmente.

La textura de la ropa ha quedado grabada en mi rostro después de dormir. Me miro en el espejo y recuerdo un sentimiento fugaz de bienestar. El relieve mínimo del grabado se transforma en escultura. El espacio representado parece el de un bajo relieve.

Los que dibujan, las luces, los decorados y todo lo que no sea el modelo desnudo son el aparato invisible del cine. Los dibujantes parecen actores sin audiencia garabateando papeles delante de una mujer desnuda: se manifiestan las posibles consecuencias de mi formación artística.

Un personaje repite siempre los mismos trazos redondeados y repite 4 o 5 veces un mismo dibujo para cada pose. Un pequeño éxtasis: el trazo siempre suelto y rápido, con la asombrosa capacidad de poder ser repetido mecánicamente en hojas distintas. Aumenta o disminuye el tamaño del trazo y del papel según la excitación. La sexualidad senil se expresa en el dibujo. El distanciamiento del goce deriva finalmente en la proximidad carnal. El otro personaje es el de la hoja pequeña y del garabato sin importancia. Solamente mira, el dibujo parece una pequeña penalización para poder mirar.

Es como una sombra casi transparente, o invisible. No puedo verla de otro modo, como si estuviera situada a contraluz, pero no lo está. Se ha vuelto invisible y opaca, es un punto ciego. Hay algo de irónico en ello: antes no me había atrevido a mirarla.



David Perlov dedicaba sus diarios filmicos a retratar a su familia y a su entorno más inmediato. Observa mediante la cámara lo más próximo y banal. Su voz en *off* subraya la imagen que muestra. Constantemente dice que lo que se ve es lo que le interesa enseñar. El cineasta explota los recursos y la temática del video casero. La voz en *off* no es la de un *amateur*, o lo es en exceso: muestra algo y dice que está mostrando ese algo al mismo tiempo. Lo que muestra y lo que nombra no es evidente en sí mismo, ni es significativo. De ahí que necesite nombrarlo sin aportar nada nuevo. Con ello renuncia al cine de propaganda israelí y se enfrenta también a su propio aislamiento como ciudadano y como profesional, en un país que vive permanentemente en guerra.

CHRIS MARKER

Andrei Tarkovsky reproduce la música de J. S. Bach, las pinturas de Leonardo y de Piero della Francesca. “La intención del cineasta había sido elevar el séptimo arte a la altura de las demás artes”. Las imágenes proceden de libros y de pósters que han sido enmarcados. El reflejo del cristal del marco desdobra una imagen en la que el actor observa tanto la reproducción como su propio reflejo. Se materializan sus deseos en un espacio radioactivo. El arte desdobra estos deseos y el *making off* incorpora su proceso como espectáculo: el de la última película de Tarkovsky y el de su cáncer. El pictoricismo de Tarkovsky. Ahora en la cama, moribundo, degenerando en Sokurov.

SOKUROV

Todo ocurre durante el flujo de un plano secuencia de 90 minutos. Durante una sola toma demasiado complicada y repleta de extras, coreografías, fantasmas y artefactos. La revolución rusa se reprime como si se tratara de un trauma. La nostalgia evoca el pasado pre-revolucionario del arte. Un arte que en definitiva le perteneció a Rusia solamente como botín. Omisión del cine de montaje. La voz en *off* responde a los fantasmas transformándose en uno de ellos. Es el legado flotante, la tristeza del opresor.

6-7 FEBRERO

Esther estaba viva. No del todo: era una especie de animal disecado. Su madre la llevaba en silla de ruedas y nos obligaba a hablar con ella. Inventaba diálogos para la hija momificada. Le hablaba, casi gritando, quería que la oyeran los demás. Debíamos preguntarle las cosas que había hecho durante el día y ella respondía, imitando la voz inexistente de Esther, diciendo que había ido a la universidad. La llevaba a la universidad y la dejaba en clase para que aprendiera. Luego le preguntaba orgullosa qué era lo que había aprendido.



Esto lo invierte. Es un reflejo. Que debe interesar a todo autor, porque es un reflejo ciego. Nadie puede decir: Ahora lo veo todo claro. Ahí está la maldad del mundo y ahí lo bueno. En esta imagen no se los puede identificar. Entonces, uno se pone a pensar. Una imagen así hace efecto.

Durante la guerra, la destrucción de Hamburgo o de Coventry, son acontecimientos durante los cuales mueren muchas más personas y son quemadas vivas en una tormenta de fuego. Esto no es diferente. Pero: No nos encontró preparados. Nos encontró desprevenidos.



Me conmovió mucho. Me recordó a las imágenes de Herculano y Pompeya. Es de AP.²

2. Fragmentos del documental *Todos los sentimientos creen en un final feliz/ Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang* (Angelika Wittlich, 2002).

PRENSA DEL S. XIX

Boys Own Paper

Century Magazine

La Caricature

Le Charivari

Magasin pittoresque

Musée des familles

Le Monde illustré

The Penny Magazine

Petit journal pour rire

Punch, or the London Charivari

L'Univers illustré

PELÍCULAS

El arca rusa/ Русский ковчег (Aleksandr Sokúrov, 2002).

El ataque del presente al resto de los tiempos/ Der Angriff der Genenwart auf die übrige Zeit (Alexander Kluge, 1985).

Blancanieves/Branca de Neve (João César Monteiro, 2000).

Diary/ ㄸ (David Perlov, 1973-1983).

F for Fake (Orson Welles, 1974).

La fuerza de los sentimientos / Die Macht der Gefühle (Alexander Kluge, 1983).

Guía práctica para realizar una película porno en casa (Anton Frames).

El hombre con la cámara/ Человек с киноаппаратом (Dziga Vertov, 1929).

El misterio Picasso/ Le Mystère Picasso (H. G. Clouzot, 1956).

Sacrificio/ Offret (Andrei Tarkovski, 1986).

Shoah (Claude Lanzmann, 1985).

El sol del membrillo (Victor Erice, 1992).

One Day in the Life of Andrei Arsenevitch/ Une journée d'Andrei Arsenevitch (Chris Marker, 2000).

Todos los sentimientos creen en un final feliz/ Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang (Angelika Wittlich, 2002).

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Robert y Robertson, Carol. *Screenprinting, the complete Water-based system*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
—. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Aguilera, Antonio. “*La tarea de la reproducción*”. *Accent*, nº 1. Barcelona: Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.
- Bann, Stephen. *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press 2001.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- Beegan, Gerry. *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
—. *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benson, Richard. *The Printed Picture*. New York: The Museum of Modern Art, 2008.
- Bernhard, Thomas. *Extinción*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- The Biographical Magazine containing Portraits & Characters of Imminent and Ingenious Persons of Every Age and Nation*. London: Printed for Harrison & Co., 1794.
- Blum, André. *Hogarth*. Paris: Libraire Félix Alcan, 1922.
- Bøegh, Henrik. *Handbook of Non-Toxic Intaglio. Acrylic Resists, Photopolymer Film & Solar Plates Etching*. Denmark: Grafisk Eksperimentarium, 2003.
- Breton, André. *Nadja*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Clerk, Thomas. *The Works of William Hogarth*. London: Printed for R. Scholey by T. Davison, 1810.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2007.
- Coldwell, Paul. *Printmaking, a Contemporary Perspective*. London: Black Dog Publishing, 2010.
- Cook, Thomas. *Hogarth Restored*. London: printed for John Stockdale, John Walker and G. Robinson by T. Bensley, 1801-1812.
—. *Anecdotes of Mr. Hogarth and explanatory descriptions of the plates of Hogarth Restored*. London: printed for the engraver and G. & J. Robinson, 1801-1812.
- Dabydeen, David. *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

- Devon, Majorie (ed.). *Tamarind: Forty Years*. Albuquerque: UNM Press, 2000.
— . *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*. New York: Abrams, 2008.
- Eckermann, J. P. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Ernst, Max. *Une semaine de bonté. Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.
— . *Tres novelas en imágenes. La mujer 100 cabezas. Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo. Una semana de bondad*. Barcelona: Atalanta, 2008.
- Eskola, Taneli y Holopainen, kari. *Polymer Photogravure. A New Method for Photographers and Graphic Artists*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki UIAH, 1996.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Barcelona: RBA, 2006.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts. London, England, 1995.
- Gallego, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Gage, John. *Goethe on Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Gascoigne, Bamber. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Gombrich, Ernst H. *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Grandville, J. J. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Paris: J. Hetzel et Paulin, 1842.
- Hallett, Mark y Riding, Christine. *Hogarth*. Barcelona: Fundación “La Caixa”, 2007.
- Heath, James. *The Works of William Hogarth*. London: Baldwin, Cradock and Joy, 1822-1837.
- Hugo, Victor. *Les Chatiments*. 1853-1880.
- Howard, Keith. *The Contemporary Printmaker. Intaglio-Type & Acrylic Resist Etching*. New York: Write-Cross Press, 2003.
- Huggett, Frank E. *Victorian England as seen by Punch*. London: Book Club Associates, 1978.
- Hyatt Mayor, A. *Prints & People. A social history of printed pictures*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald Paulson. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Inter(medios). *Impresión Piezoeléctrica. La estampa inyectada*. Vigo: Editorial Universidad de Vigo, 2006.
- Ivins, William M. *How Prints Look*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1943.
— . *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953.
- Ireland, Samuel. *Graphic Illustrations of Hogarth. from Pictures, Drawings and Scarce Prints in the Possession of Samuel Ireland*. London: Published by R Faulder and J. Egerton, 1794-1799.
- Jussim, Estelle. *Visual Communication and the Graphic Arts*. New York: Browker, 1974.
- Kottenkamp, Franz. W. *Hogarth's Zeichnungen*. Stuttgart: Literatur-Comptoir, 1840.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores, 2006.
- Moran, James (ed.). *Printing in the 20th Century. A Penrose Anthology*. London: Northwood Publications Ltd, 1974.
- Museo Ibercaja “Camón Aznar”. *William Hogarth conciencia y crítica de una época 1697-1764*. Madrid: Ibercaja, 1999.
- Nichols, John. *Biographical Anecdotes of William Hogarth*. London: J. Nichols, 1785.
- Nichols, John; Ireland, John. *Hogarth's Works with life and Anecdotal Descriptions of His Pictures: First Series*. London: Chatto and Windus, 1874.
- O'Connell, Sheila. *The Popular Print in England*. London: British Museum Press, 1999.
- Paulson, Ronald. *Hogarth's Graphic Works*. London: The Print Room, 1989.
— . *Hogarth: Art and Politics, 1750-1764*. Cambridge: The Lutterworth Press, 1993.
- Riat, M. *Tècniques gràfiques*. Olot: Editorial Aubert, 1983.
- Royal Academy of Arts. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London: Thames and Hudson/Royal Academy of Arts, 1998.
- Rummonds, Richard-Grabiell. *Nineteenth-Century Printing Practices and the Iron Handpress, volume two*. London, England. New Castle, USA: Oak Knoll Press & The British Library, 2004.
- Sánchez Toda, José Luis. *El arte de grabar el sello*. Barcelona: Emeuve, 1969.
- Senefelder, Alois. *The Invention of Lithography*. New York: The Fuchs & Lang Manufacturing Company, 1911.
- Soler, Ana y Castro, Kako (coord.). Inter(medios). *La matriz intangible*. Vigo: Editorial Universidad de Vigo, 2004.
- White & Co. (ed.). *Hogarth's Works Complete*. Edinburgh: Riverside Press. W.H. White & Co., 1897.
- Wilson, Thomas. *A Catalogue Raisonné of the select collection of engravings of an amateur*. London, 1828.
- Wind, Edgar. *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus, 1967.
- Wright, Thomas. *Caricature History of the Georges*. London: John Camden Hotten, 1867.

