

APROXIMACIONES TRIDIMENSIONALES DEL GRABADO

Ana Comellas Alabern

La realización, en 1991, de una serie de grabados en los que el uso de la matriz era parte fundamental de la propuesta (*fig. 1*), me llevó a la reflexión sobre las aproximaciones, tanto formales como técnicas, de dos géneros tradicionalmente considerados distantes: la escultura y el grabado. Un examen posterior me mostró las relaciones profundas que se han establecido entre estos dos medios a partir de mediados de nuestro siglo, fruto de una serie de transformaciones, tanto en la creciente mezcla de los diferentes medios, con la consecuente desaparición de definiciones estrictas, como en las transformaciones técnicas y estéticas del grabado. La falta de trabajos específicos sobre este tema, a pesar de un interés creciente por los estudios relacionados con la hibridez de las propuestas artísticas actuales, me incitó a profundizar como los artistas recientes han introducido elementos del espacio real en su obra gráfica, rompiendo la definición del grabado como un proceso bidimensional.

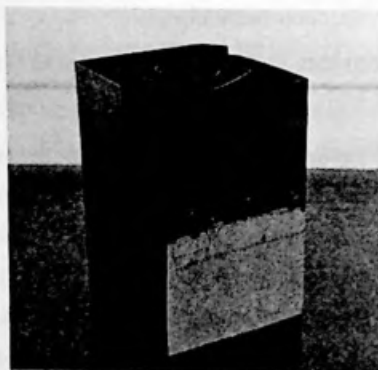


Fig. 1: Ana Comellas: Laberint Grabado en plancha de hierro montado sobre cartón y doblado, y matriz de hierro doblada, 1991

Si observamos la historia del grabado podemos afirmar que muchos de los escultores que realizaron obra gráfica utilizaron el medio para trasladar los bosquejos bidimensionales de sus esculturas. Sin embargo las similitudes entre ambos medios son muchas y en algunos momentos, procesos y técnicas han navegado conjuntamente: la manipulación de las planchas es muy similar en herramientas y procedimientos al trabajo sobre materiales escultóricos, y ambos implican un trabajo indirecto de preparación, diferente de la inmediatez pictórica.¹

Es extraño que, pese a esta similitud, se haya tardado en incluir conceptos escultóricos a la gráfica y que además hayan sido desarrollados más por los pintores, como después veremos, que por los escultores. Bien es verdad que algunas de las más tempranas aportaciones fueron llevadas a cabo por escultores, y que hay artistas, como Gauguin (*fig.2*), que han sabido ver en sus matrices las calidades escultóricas inherentes a la pieza. Sin embargo, como ya hemos señalado, el escultor ha traducido en la mayoría de los casos su lenguaje escultórico al lenguaje bidimensional del papel. A pesar de la fascinación que ha ejercido la plancha calcográfica o de xilografía en el grabador ha permanecido la prioridad del resultado final, traducido a la bidimensionalidad tradicional del soporte. La verdad es que los que trabajamos con esta técnica olvidamos con frecuencia los materiales utilizados y su proceso de manipulación, orientando nuestra atención hacia el objeto plano resultante, que es la estampa.



Fig.2: Paul Gauguin: Manao Tupapau (Pensando en el desaparecido)
Bajorrelieve de madera

¿Pero cuales fueron las razones y las condiciones necesarias para que estas similitudes se transformaran en una perfecta simbiosis entre las dos técnicas, convirtiéndose en otro de los fenómenos de contaminación que han dominado en las últimas generaciones?

Veamos. El arte actual evidencia la mezcla de técnicas que hasta nuestro siglo habían permanecido separadas. A partir de las Vanguardias artísticas la práctica de las artes se enfoca principalmente hacia la fusión de los diferentes géneros. La desaparición del espacio representativo y el desvanecimiento del concepto de mimesis en el arte occidental conlleva una nueva concepción del problema del espacio en la pintura que, en muchos casos, se imbuje de las características espaciales de las técnicas más próximas. El plano pictórico ya no es una ventana a través de la cual se representa el mundo exterior y la pintura se convierte así en un objeto independiente, con sus propias reglas, desvaneciéndose progresivamente su estructura poligonal relacionada con la ventana, e incorporando elementos tridimensionales a través de recursos como el *collage* y el *assemblage*. La fusión de las artes crece, a medida que el siglo avanza, consiguiendo el artista la libertad suficiente para utilizar cualquiera de las técnicas para expresar sus ideas. Paralelamente a la simbiosis entre la escultura y la pintura, la escultura recoge elementos arquitectónicos que la transforman de raíz con la aparición de nuevos conceptos como recorrido, espacio interno e instalación. Tal como Rosalind Krauss señala en su ensayo sobre escultura (Kraus, 1985), las definiciones de los medios pierden su sentido, y críticos y teóricos necesitan crear nuevos términos para definir las nuevas creaciones: Instalaciones, múltiples, performance...

Esta interacción de los conceptos bidimensional y tridimensional aparece en la obra gráfica de forma tardía. Los artistas europeos, aunque pioneros en este nuevo concepto, realizan sus grabados dentro de los cánones más clásicos y sólo algunos trabajos esporádicos se pueden considerar antecedentes de lo que acontecería unas décadas después en Europa y Estados Unidos.

A partir de los años sesenta se inicia un proceso de experimentación en el campo de la gráfica. Sus límites con otros medios como la pintura o la escultura se

vuelven a menudo confusos. Nuevas formas de expresión, como los múltiples² o los libros (*fig.3*) de artista, contienen en muchos casos procesos de impresión. La aparición de nuevas tecnologías y una renovada mentalidad en los talleres ayudaran al desarrollo de estas experimentaciones. El grabado toma un protagonismo y un volumen hasta ese momento desconocido. Las técnicas gráficas ya no son un complemento de la obra original sino que, en muchos de los casos, son la herramienta principal de algunos movimientos como el Pop Art.

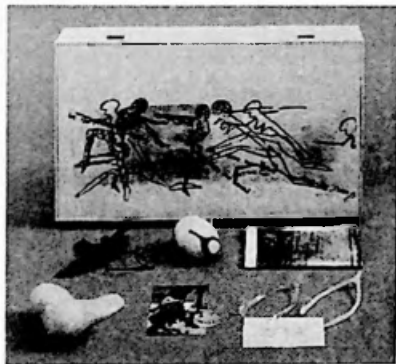


Fig 3: AWW: Act Up
Medios variados, 1993-94

La obra gráfica ha sufrido en este siglo una profunda transformación, no tan sólo técnica sino también conceptual. En el grabado una serie de dogmas e imposiciones técnicas se han revisado constantemente tanto por parte de los artistas como de críticos y editores. Esta transformación ha abarcado diversos aspectos: la idea de la originalidad de la estampa, la introducción de técnicas fotomecánicas, la desaparición de ciertas reglas formales del grabado, etc. Aspectos que, al transformarse, han acercado la obra gráfica al artista, temeroso en muchos casos de las propias imposiciones del medio. Los mismos artistas norteamericanos de los años sesenta se aproximaron a los talleres con un miedo que rápidamente perdieron al sentirse apoyados por una nueva forma de entender la técnica por parte de los

impresores.³ Esta nueva filosofía consistía en la búsqueda de una solución técnica a todos sus problemas plásticos siendo quizás Ken Tyler, impresor de Gemini GEL, la figura representativa de esta nueva forma de colaboración.

Esta misma liberalización de la estampa es la que la llevará a traspasar las fronteras tradicionales del grabado hacia otros medios. Los artistas empujan los límites de lo que se considera un grabado. Al romperse con el margen tradicional de la estampa y de la plancha, los artistas aproximan la obra gráfica al concepto pictórico. Al romperse el binomio establecido tradicionalmente de gráfica/plano bidimensional, el medio se aproxima al concepto escultórico. El monotipo empuja la gráfica a la pintura; los múltiples a la escultura.

Por otro lado, una serie de nuevas técnicas y recursos aparecen. Se experimenta con nuevos materiales como matriz o soporte de impresión, nuevas prensas con mayores presiones o la aplicación de técnicas de impresión como la serigrafía o el *offset*, técnicas que influirían directamente en la evolución del múltiple y el arte conceptual.

Diferentes formas de aproximación

Hasta ahora hemos visto los factores que favorecieron la integración de ciertos elementos y recursos propios de la escultura a la obra gráfica, sobre todo la realizada a partir de los años sesenta. Ahora nos vamos a ocupar de establecer una clasificación de las formas en que esta interrelación se estableció a partir del estudio de las obras en las que se dio este fenómeno. Estas son muy diversas, y se desencadenan por razones muy diferentes y, aunque pueden estar estrechamente relacionadas a un movimiento artístico concreto, la mayoría de veces es la libertad del mismo artista la que crea los diferentes elementos de aproximación. No olvidemos que una de las características de nuestro siglo es la libertad de medios con la que el artista se plantea su trabajo.

Como punto de partida para la clasificación es interesante recoger la división que hace Gabor Peterdi (1980) sobre los tres tipos básicos de grabado escultórico: Para él, la primera forma de grabado que mantiene características escultóricas es la del gofrado, técnica que apunta tímidamente a las propiedades tridimensionales del papel por su flexibilidad en las fibras. La segunda es la creación de un objeto, ya sea a través de la manipulación del papel, o construyéndolo a partir de otros soportes que permitan la impresión. Por último nombra el grabado cinético, basado en la luz y el movimiento.

A esta primera clasificación he querido añadir otras formas que considero también relevantes: la utilización del *assemblage* o el *collage*, sobre todo en artistas que lo utilizaron también en sus pinturas; la fabricación del papel como “grabado-objeto”; la utilización de la matriz como elemento escultórico ; y por último la instalación, una forma de aproximación nueva relacionada con una manera revolucionaria de entender la escultura.

En los límites de la flexibilidad del papel

A finales de los cincuenta se desarrolla la técnica del gofrado que aprovecha la flexibilidad del papel y su capacidad a ser moldeado, creando un efecto muy parecido a los bajorrelieves escultóricos. Aunque la invención y utilización de la técnica no sean específicamente de nuestro siglo, su pleno desarrollo, así como su utilización llevada hasta la creación extrema de relieve, si que está estrechamente ligada a él. Dos propuestas muy diferentes a este recurso son las obras de Lucio Fontana y las de Michael Ponce de Leon.

Fontana empezó a agujerear sus pinturas en 1949. Esta acción significaba la destrucción real -no representada- del plano pictórico. La traducción de este concepto al grabado fue bastante posterior, quizás debido a la falta del éxito comercial inmediato de su obra, hecho que influyó en que los editores no se interesaran por él. Fontana tuvo que esperar a los años sesenta para realizar sus primeras estampas.

En sus grabados, el título de este capítulo llega hasta sus máximas implicaciones. Fontana va más allá de los límites de la flexibilidad del papel, ocasionando voluntariamente su rotura (*fig.4*). “...igual que había violado la inviolabilidad de la tela en sus pinturas.” (Tallman, 1996, p.75) Técnicamente inaceptable para los impresores tradicionales, Fontana transgrede la técnica y logra unas obras en donde toda la esencia de sus pinturas se traslada al lenguaje gráfico.

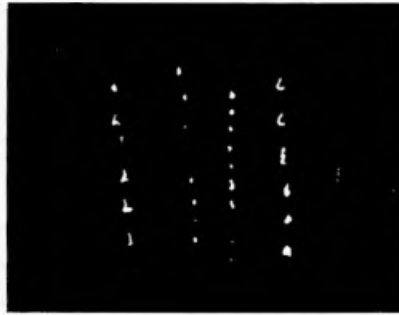


Fig.4: Lucio Fontana: Sei Acquaforti-5
Grabado, 1964

Michael Ponce de Leon trabajó con el *collage* y *assemblage* de elementos metálicos en las planchas, y las innovaciones técnicas⁴ en el ámbito de la impresión, para crear mayores relieves de los que podía conseguir con el grabado calcográfico tradicional. Realizó trabajos tridimensionales utilizando una prensa hidráulica con una fuerza de diez mil libras, que le permitía la impresión de planchas sueltas; la reimpresión de ciertas zonas sin perder los relieves anteriores; y una impresión más profunda al dejar la matriz y el papel bajo presión durante un periodo más largo. Así es como realizó *Entrapment* (*fig.5*) en 1966 logrando una profundidad de relieve real. La representación de la cuerda en la pieza, por ejemplo, tiene el mismo grosor que si esta hubiera sido encolada en la obra.



Fig 5. Michael Ponce de Leon: Entrapment
Grabado y collage sobre papel artesanal, 1966

Utiliza también el *collage* de planchas de diferentes grosores para crear varios niveles en el papel creando de esta manera una profundidad no representada sino real. Para conseguir estas profundidades en el papel fue necesario también manipularlo. Trabaja con Douglas Howell en su fabricación y moldeado, utilizando lino puro con fibras muy largas para que tuviera el máximo grado de flexibilidad y pudiera aceptar una gran presión. Al papel le añadía una solución de yeso y gelatina para que se endureciera al secar y así conservara la forma de relieve. Realizaba también un trabajo de moldeado directo de las planchas por medio del martillo que luego rellenaba para evitar su deformación con la impresión. Para él el grabado tenía un componente fuertemente escultórico utilizando materiales y técnicas provenientes de muchas disciplinas artísticas - la escultura, la fabricación del papel, el grabado, etc.

Utilización de nuevos materiales

Una nueva forma de entender el objeto artístico junto al desarrollo de elementos técnicos que permitían la impresión sobre diferentes soportes y volúmenes, llevó a los artistas de los sesenta a incorporar los materiales y formas

más diversas a su obra gráfica. El grabado se convierte así en una técnica mucho más objetual que en épocas anteriores.

La impresión de materiales alternativos al papel está muy ligada a la aparición del concepto de múltiple de los años sesenta, relacionado a su vez con movimientos como Fluxus o el MAT en Europa, o las corrientes Pop norteamericanas. La importancia de la edición, la reproducibilidad y los avances técnicos fueron fundamentales. También lo fue el cambio de mentalidad en el arte. Öyvind Fahlström⁵, en 1966, proclama estos nuevos medios: *"MULTIPLES: La pintura, la escultura, etc., representan hoy el medio artístico más arcaico, dependiendo de patrones feudales que pagan de manera desorbitada por lo único y la magia fetichista: el 'espíritu' del artista manifestado en las huellas de su pincel o cuando no en su firma. (Yves Klein vendiendo aire a cambio de un recibo firmado en 1958). Ya es tiempo de incorporar avances tecnológicos para crear obras de arte producidas en masa, asequible para ricos o no ricos. Obras donde el artista pone tanta calidad en la concepción, y el fabricante tanta calidad en la producción, como la encontramos en los mejores trabajos artísticos manuales."* (Fahlström citado por Selz; Stiles, 1996, p.304) Las posibilidades técnicas eran amplias y la libertad de creación estaba tan abierta como el artista lo concibiera, permitiendo un amplio abanico de conceptos y realizaciones. En 1969 Oldenburg edita su primer múltiple con Ken Tyler, basado en el diseño del «Chrysler Airflow» (fig.6), que para él consistía en el prototipo universal del concepto de coche. La hibridez de esta obra plantea un problema a la hora de su clasificación puesto que, aunque tiene todas las características del múltiple que antes definíamos, también contiene elementos del grabado más tradicional.

En esta obra Oldenburg realiza una pieza de látex translúcido, capaz de resistir la impresión. En su realización se puede ver su gran capacidad de experimentación. Para conseguir el efecto de ligereza con la utilización de un material rígido llegaron a probar gran variedad de poliésteres, polímeros y siliconas, en conjunción con industrias manipuladoras de estos materiales, abiertas a este tipo de experimentaciones. Las exigencias de Oldenburg eran notables; la obra

había de estar realizada en un material transparente que fuera duro pero pareciera blando; sólido, pero que diera a la vez una sensación de fluido y tener además unas dimensiones importantes para que no perdiera en monumentalidad y detalle. Su resultado es fascinante y constituye una de las piezas, en mi opinión, más impresionantes de grabado tridimensional, consiguiendo el propósito del artista. Barbara Rose remarca una idea muy importante de la obra: «...en *Street, Oldenburg* llevó al dibujo al espacio real al colgar siluetas recortadas apartadas del muro. El múltiple *Airflow* completa el proceso de hacer plenamente real una concepción gráfica; en este sentido es el primer dibujo tridimensional. Detrás del molde de plástico transparente del cuerpo del *Airflow*, se puede ver una fotografía ampliada del boceto original de Oldenburg para *Airflow* (el cual tenía que haber sido una escultura blanda). Este dibujo, imitando el 'estilo' tecnológico de los dibujos de mecánica, se ajusta a nuestra idea tradicional del arte gráfico: Está en una superficie plana, presenta contornos y un sombreado convencional. El relieve de plástico transparente que lo recubre es casi más dibujo que la hoja de papel visible a través del armazón moldeado. Las líneas, en vez de estar representadas, son verdaderas - formadas por los bordes de las diferentes partes del coche. Como en el trabajo gráfico de Oldenburg en general, el múltiple *Airflow* está comprometido con los reflejos, la transparencia, una escala sensual táctil, la profundidad y la masa. La diferencia está, sin embargo, en que en los dibujos, esta cualidad esta representada de forma ilusionista, mientras que en el múltiple está de forma real.» (Ross, 1970, p.254)

El assemblage

Desde que por primera vez los cubistas lo integraran en sus pinturas, el *assemblage* ha estado estrechamente ligado a los movimientos artísticos europeos. Según Steiz, la obra de Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejá* "...empezó el desarrollo del 'collage' e inició el 'assemblage' tridimensional."¹⁰ aportando

un fragmento de la realidad a la ilusión de la obra. Aunque la dificultad que suponía la edición de los elementos ensamblados produjo un cierto retraso en su aparición, la amplia aceptación del *assemblage* como medio para acercar la realidad a la superficie pictórica, así como una nueva forma de entender la gráfica, trajo por fin su utilización a partir de los años sesenta. El *assemblage* en la obra gráfica está muy relacionado con las obras anteriores. En muchas de estas piezas - por ejemplo en algunas piezas de Oldenburg como *Tea Bag* (fig. 7), o también en algunas de Dieter Roth - encontramos ambos recursos: la impresión sobre nuevos materiales y su posterior ensamblaje a la obra.

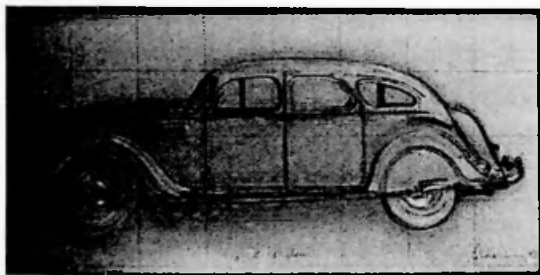


Fig. 6: Claes Oldenburg: Profile Airflow
Poliuretano moldeado sobre litografía en dos colores, 1969



Fig. 7: Claes Oldenburg: Tea Bag
Serigrafía sobre fieltro, plexiglas moldeado y plástico, 1966

Los materiales y objetos adheridos a la plancha son muy variados en consistencia, representación y volumen: desde el collage de objetos cotidianos o encontrados, utilizado principalmente por las corrientes pop, al *collage* de materiales y texturas más relacionado con la pintura matérica.

Christo utiliza el *collage* de materiales en la realización de su obra gráfica. Antes de 1971, año en el que empieza a trabajar con Landfall Press, las obras del artista habían sido bidimensionales. En este taller Christo realizó una carpeta completa de las obras que había bosquejado pero que nunca había llevado a cabo, (*Some*) *Not Realized Projects*, con la intención de conseguir en sus grabados la calidad de relieves que tenían sus dibujos, en los que utilizaba diferentes materiales

de *collage*. La mentalidad abierta de Jack Lemon, impresor del taller le llevó a la realización de piezas como *The Whitney Museum, New York, Packed* (fig.8) en donde se combinan la litografía con tela y las cuerdas que envuelven la imagen del Museo. Su uso está estrechamente relacionado a sus proyectos escultóricos y a los materiales que en ellos utiliza asumiendo un sentido más práctico que el que podemos ver en otros artistas. La inclusión real de plásticos, metacrilatos, papeles de envolver, cuerdas y grapas son un muestrario de los materiales que se utilizaron en las diferentes instalaciones.



Fig.8: Christo: *The Whitney Museum, New York, Packed*
Litografía con collage de papel de embalar, 1971

La manipulación tridimensional del papel

A partir de la mayor libertad en el uso de materiales, y su manipulación, los artistas se dan cuenta de las cualidades del papel en cuanto a su moldeabilidad y elasticidad, capaz de sobrepasar con facilidad el plano bidimensional al que había sido relegado durante siglos, ya sea cortándolo, agujereándolo, atándolo o plegándolo.

Por el manipulado del papel se han interesado artistas de corrientes muy

diferentes y los resultados son a menudo antagónicos; sólo es necesario comparar la delicada utilización que hacen las corrientes minimalistas, como las obras de Dorothea Rockburne (*fig.9*), con las diferentes tonalidades y sombras que resultan del doblado del papel, con obras , como las realizadas por Red Grooms (*fig.10*), en donde el plegado es utilizado como una forma de juego cercana a los recortables infantiles o a las estéticas inspiradas en el cómic.



Fig. 9: Dorothea Rockburne: Locus Series nº1
Grabado y aguafinta sobre papel doblado, 1972-75



Fig. 10: Red Grooms: Gertrude
Litografía cortada y plegada, 1975

La pulpa de papel

Según Riva Castleman (1985, p.151), en los setenta aparece un deseo de los artistas por trabajar con elementos más arcaicos, con una tendencia creciente por la manipulación de la hoja y por el uso de la pulpa de papel como medio gráfico, con un lenguaje marcadamente ritual. El desencanto de muchos de los artistas de los sesenta por las nuevas tecnologías y las ideas de democratización y producción industrial, les llevó a interesarse por técnicas más tradicionales y espontáneas, como la fabricación del papel o el monotipo.

La utilización de la pulpa de papel como recurso para crear múltiples y piezas de grabado se inició en los sesenta y se extendió de forma notable en la

década siguiente, buscando muchas veces el carácter de materialidad que adquirirían estas obras. Muchos molinos empezaron a trabajar no tan sólo para fabricar nuevos tipos de papeles artísticos, sino también para colaborar directamente con el artista. Su propagación fue tan extensa e importante que muchas de las universidades lo integraron como departamento⁶, igual que había ocurrido una década antes con la gráfica. Su capacidad de manipulación, y las posibilidades de crear formas y grosores especiales en las obras, les da algunas veces un carácter escultórico que no es posible con el papel tradicional.

Rauschenberg y Ken Tyler iniciaron hacia los años setenta un trabajo extensivo sobre la utilización y manipulación de la pulpa de papel. De esta colaboración surgieron varias series, realizadas en diferentes molinos de papel, basadas en la construcción casi escultórica de la pulpa de papel y en la integración de elementos gráficos en muchas de ellas. Ken Tyler habla sobre este proyecto: *“Rauschenberg, dedicado a romper con la tradición, usó tanto procesos bidimensionales como tridimensionales para producir múltiples que combinan el grabado y la escultura.”* (Long. s.d., p.81) Quizás se podría afirmar que el interés de Rauschenberg por los papeles fabricados a mano residía más en su fabricación, manipulación y posibilidades objetuales que en el mismo papel. *Pages and Fuses (fig.11)* fue su primer proyecto, y se la considera una de las obras gráficas más representativas del autor, tanto por la innovación técnica que supuso como por la plástica.

El grabado y las nuevas formas escultóricas

No quisiera olvidar en este artículo a los artistas que utilizaron el medio gráfico en el campo de la instalación, una de las grandes aportaciones escultóricas de nuestro siglo en el estudio del espacio. En ella no es tanto el grabado que incorpora elementos tridimensionales sino que este pasa a formar parte del espacio exterior que le rodea, ya sea en su aspecto bidimensional o trabajado de forma tridimensional, como por ejemplo en la instalación *“Boxes” (fig.12)* de Warhol.



Fig.11: Robert Rauschenberg: Link
Papel artesanal de fibra natural, serigrafía sobre papel japonés
y tintes al agua, 1973

Debido a su importancia en cuanto a otra forma de desarrollo tridimensional, estrechamente más vinculado, en la mayoría de los casos, al carácter reproductor de la gráfica que a sus cualidades más formales, he creído importante desarrollarlo a continuación. La integración del grabado en estas nuevas formas de expresión está estrechamente ligado a la aparición de una corriente muy fuerte en los ochenta interesada en llevar al arte al círculo social. En muchas de estas instalaciones la presentación del grabado deja de ser la habitual, como objeto frágil alejado del contacto directo del coleccionista, para convertirse en un medio más popular que toma proximidad con el público, ya sea con un lenguaje más mediático o con su participación directa. Con la instalación el grabado pierde parte del carácter privado que había poseído durante mucho tiempo, para convertirse en una representación pública. A propósito de las obras de Felix Gonzalez Torres (fig.13) , Dedorah Wye señala: *“La exposición pública es otra de las áreas que diferencia Untitled (Death by gun) de otros grabados contemporáneos, particularmente en el contexto del museo o la galería. Las hojas no se exponen en marcos, con 'passe-partout' y detrás de vidrios, hecho que obscurece, en el fondo, los atributos físicos del papel impreso. Al espectador se le permite tocar y, de hecho, coge un grabado, en completo desprecio de las convenciones usuales que rodean las obras de arte”* (Wye, 1996, p.118)



Fig. 13: Felix Gonzalez Torres: Untitled (Death by Gun) Pila de foliotografías, 1990



Fig. 12: Andy Warhol: Boxes Serigrafía sobre cajas de madera, 1964

El elemento espacio era también primordial para muchas de estas obras. La contradicción entre instalación única y edición fue aprovechada por artistas como D. Buren. La parte fundamental de la obra residía en el espacio que ocupaba y en su disposición en el entorno. Este concepto era, en principio, contrario a la edición, en la que cada conjunto de obras se puede disponer de formas diferentes. En *Framed, Exploded, Defaced*⁷ (fig.14), editada por Crown Point Press en 1979, Buren realizó una tira de grabado al aguatinata que cortó en 25 piezas enmarcadas, adjuntando una explicación detallada de su disposición en la pared. Habían de ocupar los cuatro lados de cualquier muro y, si había algún agente suplementario, como una ventana u otro elemento fijo, la pieza que correspondía a esa zona se podía apartar del conjunto, pero sin alterar el resto⁸. El artista firmó estas instrucciones (el único elemento de la pieza firmado), y en ellas añadía que si la obra no estaba dispuesta de esa manera, el artista consideraba esa obra incompleta y sin autenticidad. El subtítulo de la obra es ya de por sí revelador: *A Work which has to be installed by the Owner* (Obra que tiene que ser instalada por el propietario) (Brown, 1996, p.100) Es interesante el comentario de Buren sobre la participación directa del comprador en esta obra: *“ Con mi grabado, la gente se concienciará de*

la instalación como un problema, no como un hábito. Y al menos me gustaría abrir la cuestión, ¿Qué significa este hábito?. Creo que es la razón mínima por la que acepté la invitación de hacer este grabado.” (op. cit. p.102)

La utilización de la matriz

Como hemos visto antes, la matriz tiene por sí misma un valor escultórico evidente, tanto en materialidad como en la forma de trabajarla. Algunos de los artistas la hemos descubierto y utilizado, ya sea como piezas por sí mismas, o en combinación con otros elementos. Estas piezas, en su mayoría, tienen lógicamente un carácter único al utilizarse total o parcialmente la plancha matriz. Bien es verdad que en muchas exposiciones de grabado aparecen expuestas las matrices junto a la obra, pero también es verdad que esta acción viene determinada más por razones pedagógicas que estéticas. Aún así, la matriz ha atraído a los grabadores desde siempre y en nuestra época algunos han aprovechado sus cualidades matéricas como recurso.

Nesch descubrió el importante valor plástico que poseían en sí las matrices. Hacia 1934 empezó a realizar sus primeras *Ensambladuras* (fig. 15) que consistían en matrices de cobre en las que el artista añadía materiales como el vidrio coloreado, los clavos, o las piedras. Para él lo importante no era el concepto tradicional de obra gráfica como medio de reproducción, sino las posibilidades plásticas que podía obtener a través de las diversas técnicas.

“...síntesis de las artes”

En este artículo he querido dar una visión específica de las diversas formas en que los artistas utilizaron estos elementos tridimensionales en sus grabados y lo que ello significa, tanto para el desarrollo de la gráfica como, en algunos de los

casos, para la evolución del mundo del arte. Lo importante no es solamente que el grabado experimente con estas técnicas sino el hecho de que la obra gráfica beba de las mismas fuentes creativas que todas las otras técnicas artísticas. Peterdi en 1959 advierte ya del fenómeno «...*Incuestionablemente la rígida visión entre los diferentes medios esta rompiéndose y estamos afrontándonos hacia una síntesis de las artes.*» (Peterdi, 1980, p.248) El grabado se acoge a las nuevas corrientes y evoluciona con ellas hacia su integración.

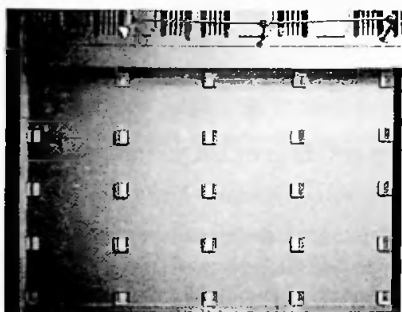


Fig. 14. Daniel Buren: Framed, Exploded, Defaced.
Aguatinta dividida en 25 fragmentos dispuestos en relación a la pared. Instrucciones, 1979



Fig. 15. Rolf Nescht: Bailarín
Cinta de cobre sobre plancha de madera
prensada, soldada con cintas de cobre,
recubierta de madera pintada de diferentes
colores, 1967-68

Notas

¹ Como cuenta Donald Karshan "En el siglo XVII, el que grababa la nota a pie de página se describía a menudo debajo del área representada como haber Sculp el grabado (de la palabra latina Sculptist, que significaba haber grabado o rebajado)".

² Múltiple se define en un principio como la edición de una obra. Sin embargo el término representa un concepto que se desarrolló en los 60, muy unido a corrientes vanguardistas, con el claro propósito de divulgar su obra de la forma más extensa posible, democratizando el arte y luchando contra el concepto de originalidad. El múltiple, en esta definición, posee sus propios valores y recoge recursos de diferentes medios, convirtiéndose en un híbrido de difícil clasificación. En muchas de estas piezas es importante la participación directa del espectador.

³ En 1960 cuando fue invitado a ULAE Rauschenberg comentó que «*la segunda mitad del siglo XX no era el momento para empezar a escribir sobre piedras.*» Citado en Susan Tallman; *The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern*, p. 33

⁴ Para ver la complejidad técnica de sus obras podemos recoger la descripción que de su obra *Succubus* hace Jules Heller en *Paper as Art: A Contemporary Gallery* en Paulette Long (ed.): *Paper-Art & Technology*: San Francisco, Paulette Long Editor, World Print Council, 1979, p.109. Existe otra descripción de la obra por Ponce de León en *Notes on My Working Methods* en Fritz Eichenberg; *The Art of the Print. Masterpieces, History and Techniques*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1976, p.334

⁵ Öyvind Fahlström; *Take Care of the World* en *Manifestos*; New York, Something Else Press, 1966, p.9-13. Citado en Peter Selz y Kristine Stiles; *Theories and Documents of Contemporary Art*: California, University of California Press, 1996, p.304.

⁶ En un artículo de 1983 Ronny H. Cohen manifiesta esta proliferación de estudios: “*Andrew Ginzel, un artista que trabaja como instalador de equipos para la fabricación del papel y que ha equipado recientemente la Cooper Union School of Art en Nueva York, estima que de un buen 30 a un 40 por ciento de las facultades en los Estados Unidos, tienen fabricación del papel, de una forma u otra.*” Ronny H. Cohen; *Paper Routes* en *Art News*, Octubre 1983, nº82, p.80

⁷ “Framed” por el enmarcado integrado en la obra, “Exploded” por que la obra se abre y se distribuye por todo el espacio y “defaced” por la mutilación de la obra.

⁸ Para una explicación completa sobre su instalación ver. Kathan Brown; *Ink, Paper Metal, Wood. Painters and Sculptors at Crown Point Press*: San Francisco, Chronicle Books, 1996, p.102

Bibliografia

- BROWN, Kathan. *Ink, Paper, Metal, Wood: Painters and Sculptors at Crown Point Press*: San Francisco: Chronical Books, 1996. P. 102
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. In: FOSTER, Hal ed. *La posmodernidad*: Barcelona : Kairós, 1985.
- PETERDI, Gabor. *Printmaking: Methods Old and New*: New York : MacMillan, 1980, p.246-248
- RIVA, Castleman. *American Impressions. Prints since Pollock*. New York : Alfred A. Knopf, 1985. P. 151
- ROSE, Barbara. The Airflow Multiple of Claes Oldenburg. *Studio International*, v.179, n.923, p.254, ju., 1970.
- SEITZ, William C. *The Art of the Assemblage*. New York : The Museum of Modern Art; Doubleday and Company, 1961. Exposition Catalogue. 2 oct./12 nov., 1961.
- TALLMAN, Susan. *The Contemporary Print, from Pre-Pop to Postmodern*: London : Thames and Hudson, 1996.
- TYLER, Kenneth. *Two Rauschenberg Paper Projects In*: LONG, Paulette (ed). New York : Paper-Art & Technology, s.d.
- WYE, Deborah. *Thinking Print: Books to Billboards. 1980-95*. New York :The Museum of Modern Art; Harry N. Abrams Inc, 1996. Exposition Catalogue. 19 jun. – 10 sep. 1996. p.118

Dados da Autora

Anna Comellas -Doutora em Belas Artes pela Universidade de Barcelona, Espanha. Desde 1986, é professora de Litografia no Conservatori de les Arts del Llibre, Llotja. Barcelona, Espanha. Exposições individuais e coletivas.