

Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias

Pilar CABAÑAS MORENO

Universidad Complutense
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
e-mail: pcabanas@ghis.ucm.es

Recibido: 16-febrero-2006

Aprobado: 23-junio-2006

RESUMEN

Este estudio aborda el papel del grabado original y de la reproducción como fuente de referencia e inspiración para el artista, y por tanto la importancia de contemplarlos como fuente documental por parte del historiador del arte. Imágenes que actúan como semilla de nuevas creaciones artísticas, más allá del lugar y del tiempo, y que por su carácter múltiple tienen un gran alcance, ayudando incluso a conformar un imaginario colectivo.

Palabras clave: grabado, estampa japonesa, inspiración, referencias, imaginario colectivo, fecundidad artística, fuente documental.

Engravings and reproductions: the diffusion of the image of the art, stimuli and references

ABSTRACT

This article studies the role of print and reproduction print as a source and inspiration for the artist. Therefore, it is important to see them as a documentary source for the art historian as well. They are images acting as seeds for new artistic creations, beyond time and place. Due to their serial nature, they have a widespread effect and help to make possible a rich collective imaginary.

Key words: print, Japanese print, inspiration, references, collective imaginary, artistic creativity.

SUMARIO: La imagen como referencia. Razones que fomentan su utilización. La lectura de la obra como fuente de este tema. Distintas lecturas de la imagen. Conclusiones

Van Gogh le escribía a su hermano Theo:

«Esta tarde, he visto un efecto magnífico, y muy raro. Un enorme barco cargado de carbón en el Ródano, amarrado al muelle. Visto desde arriba, aparecía reluciente y húmedo a causa de un chubasco. El agua era de un blanco amarillo y gris perla turbio; el cielo, lila, con una banda anaranjada en el poniente; la ciudad, violeta. Pequeños obreros azules y blancos iban y venían en el barco, transportando a tierra la carga. Era un Hokusai puro»¹.

¹ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a su hermano Theo*. Círculo de Lectores, Madrid, 1990, p.293

Curiosamente, Van Gogh asocia la experiencia estética de una realidad vivida a una estampa.

Esta es la razón para desarrollar el tema, resaltar la importancia del medio gráfico como constructor de las imágenes de la memoria visual del artista, y la consideración de las series de estampas originales, y las más diversas reproducciones como fuentes documentales esenciales en la recuperación de esa memoria. Es en realidad el estudio de esa importante trama en la que se entrecruzan sus originalidades, sus referencias y los estímulos llegados de imágenes ajenas, artísticas o no. Y descubrir esa trama es parte de la labor del historiador del arte, y como afirma Williams M. Ivins, en *Imagen impresa y conocimiento visual*, en ocasiones es más importante conocer y estudiar las estampas que difundieron las imágenes y las noticias de la aparición de nuevos estilos, que las obras originales de las cuales éstas eran una interpretación².

LA IMAGEN COMO REFERENCIA

Pensar en varios siglos atrás y en la posibilidad de conocer el arte de otros artistas, de otros países, lugares como Roma, su Coliseo en ruinas, o Granada y sus jardines abandonados, o bien en obras guardadas en la intimidad de palacios o conventos, de Velázquez, Murillo o Zurbarán, es hablar del viaje, de altas relaciones públicas, y sobre todo de la importancia del grabado artístico y de reproducción.

Ya en el siglo XVII todos los tratadistas daban por habitual y legítima la utilización de dibujos y estampas ajenas por parte de los pintores. Los contratos e inventarios de los bienes de los artistas dejaron constancia de que estos solían poseer buen número de estampas, en su mayoría de autores extranjeros. Ceán Bermúdez, gran coleccionista de grabados, llegó a afirmar, que algunas de las que él poseía, por ciertas señales, firmas y anotaciones, pudieron pertenecer a Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano o Murillo³.

Algunos artistas se preocuparon por cuestiones didácticas y de aprendizaje y grabaron el desarrollo del ejercicio del dibujo del cuerpo humano, de sus proporciones y de sus partes. Iusepe Martínez, en 1675 afirmaba sobre la formación de los jóvenes: «Para esta empresa convendrá se valgan de unos libros de estampas, llamados principios para dibujar, que los hay impresos de hombres muy grandes, y con esta guía harán sus dibujos con más facilidad y sin cansancio del maestro»⁴.

En esta línea, José García Hidalgo, pintor de oficio, publicó en Madrid en 1693, una cartilla con el nombre: *Principios para estudiar el nobilísimo y real*

² IVINS, W. M. Jr. *Imagen impresa y comunicación visual*. Barcelona, 1975, p.103.

³ CARRETE PARRONDO, J. «Grabado y Pintura». *Summa Artis*, vol. XXXI. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p.337.

⁴ CARRETE PARRONDO, J. »Grabado y Pintura». *Summa Artis*, vol. XXXI. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p.321.

arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela y Simetría, con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre mujer y niños. En ella se incluían 151 estampas, siendo sus fuentes según el autor: Durero, Cousin, Arfe, Jacobo de Palma, Della Bella y José Ribera, y su intención era la de presentar un conjunto de modelos útiles al principiante.

En aquel momento el grabado constituía la única técnica conocida de reproducción, pero esta posibilidad de reproducir la obra original a través de él había tenido en el mundo de las imágenes una relevancia similar a la de la imprenta para los textos. Las estampas, sin formar nunca una obra de conjunto, circulaban por los talleres entre los maestros y los aprendices como obras de referencia del ejemplo de grandes artistas, como una especie de principio o cita de autoridad.

Por tanto el grabado original y el de reproducción constituyeron verdaderos instrumentos de conocimiento, de influencias e intercambio, de inspiración artís-



Ilustr. 1.- Artista chino copiando un grabado europeo, c.1790

tica e incluso punto de partida para artistas de diferentes ámbitos geográficos. Ofrecía la posibilidad a través de la reproducción de dar a conocer la obra original más allá de su lugar de ubicación, si bien en muchos casos la valía del artista y la calidad del grabado tenían reconocimiento por sí mismos, e incluso eran obra original. El manejo de grabados holandeses en España, Latinoamérica o Las Filipinas, de los italianos en Francia e Inglaterra, o de los japoneses en Europa, así lo ponen de manifiesto, de manera, que más allá de los escritos, para los que se requiere la comprensión de la lengua, las imágenes tienen un carácter universal. Es la sensibilidad visual la que actúa sin necesidad de traductor, sin intermediario entre la obra y el artista que la contempla desde el silencio, acogiéndola como referencia formal o fuente de inspiración. Por ello, este tipo de fuente artística y documental resulta de manejo indispensable para el historiador del arte.

Conocer el imaginario artístico de la sociedad del momento, y en particular del artista, resulta imprescindible para entender su universo.

Pensando incluso en la realidad artística que arranca del romanticismo, donde la «gran idea» del genio creador, su «originalidad», y su «novedad» son ensalzadas como virtudes primordiales, ¿se descarta la posesión y la utilización de imágenes ajenas a la propia creatividad?.

Hay evidencias de que en absoluto. Coincide incluso con un momento de grandes desarrollos técnicos que multiplican las posibilidades de reproducción de las imágenes: la litografía, la fotografía, la reproducción fotomecánica, etc. Multitud de técnicas que desde entonces han ido saliendo al paso de las demandas de la sociedad de mayor calidad y verismo en la reproducción, y han ampliado la difusión de las imágenes del arte hasta crear en los países desarrollados un repertorio común, que en la actualidad no necesita siquiera el soporte del papel, pues amplios catálogos de obras de arte son volcados en la red por muy variadas instituciones. Aumentan sin medida las fuentes de información visual, y con ello sus fuentes de referencia e inspiración.

El artista puede buscar la soledad del taller para trabajar, necesitar la introspección para profundizar en su interior y rescatar secretos ocultos, pero siente un gran interés por el arte ajeno, del pasado y del presente, que busca como manantial para no secarse en una vida encerrada en si mismo. Los grabados de creación y los de reproducción, los libros y sus reproducciones, le ofrecen la posibilidad de mirar hacia el exterior, siendo parte de ese caudal con el que saciar una sed de imágenes que sigilosa o apasionadamente entran a formar parte de su entramado visual e ideológico.

De hecho a Piranesi, sus trabajos como grabador le sirvieron para presentar sus ideas públicamente y ganarse la autoridad que le permitía dar importantes pasos en sus objetivos de restaurar la arquitectura de Roma. Su enorme corpus de estampas fue un recurso para demostrar la verdad de sus argumentos intelectuales y artísticos concernientes al pasado y a la utópica transformación del presente. Funcionaron como auténticos manifiestos teóricos, y sus grabados revolucionaron «la imaginación visual europea»⁵.

Si pensamos en Matisse o en Picasso, sabemos cómo ambos eran conscientes de ser un nudo más de esa red, de ser eslabones de una cadena imaginaria en la que sus obras entrarían a formar parte de nuevas referencias visuales para las generaciones futuras. Picasso afirmaba su deseo de seguir vivo en la obra de otros artistas⁶ como el mismo Rembrandt vivía en la suya. Y este deseo, este seguir

⁵ FICACCI, Luigi (ed.). *Giovanni Battista Piranesi : The complete etchings : Gesamtkatalog... : Catalogue raisonné des eaux-fortes*. Taschen, Colonia, 2000.

⁶ Janie Cohen recogía las afirmaciones de Françoise Gilot donde contaba como Picasso y Matisse hablando de su legado resaltaban la importancia de seguir estando vivo en la mente de otro artista y en cierta medida en su obra, es decir, en su imaginario; y a este fenómeno lo llamaban «cadena». «El diálogo de Picasso con el arte de Rembrandt». *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso. Obra gráfica*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1999, p.112.



Ilustr. 2.- Estudio de Bonnard en París.

viviendo, suscita la idea de la fecundidad del arte a través de una imagen, que no siempre engendra resonancias formales o temáticas, sino algo mucho más difícil de rastrear, las resonancias emocionales.

Un ejemplo sumamente elocuente de esta idea: la imagen semilla fecunda y de encadenamiento lo constituyen las obras de Carracci-Rembrandt-Picasso: El *Júpiter y Antíope* de Annibal Carracci es referencia para dos aguafuertes de *Júpiter y Antíope*⁷, de Rembrandt y éste a su vez, para las dos versiones del *Fauno descubriendo a una mujer dormida*⁸ de la Suite Vollard de Picasso. Quizá casualmente en los dos primeros tenemos el tema de la fecundación, que en el caso del pintor malagueño, cuya obra se encuadra en torno al escultor y su modelo, dicha coincidencia con la mirada-arte-fecundidad, no debe pasarnos desapercibida.

⁷ 1631, aguafuerte 84 x 114 mm. (B 204/II) Amsterdam Museum het Rembrandthuis; 1649, aguafuerte, buril y punta seca 138 x 205 mm. (B 203/I) Amsterdam Museum het Rembrandthuis.

⁸ Suite Vollard 27, 12/6/1936, aguatinata al azúcar, rascador y buril 316 x 417 mm. (Bloch 230/II) París, Musée Picasso; Suite Vollard 27, 12/6/1936, aguatinata al azúcar, rascador y buril 316 x 417 mm. (Bloch 230/VI) Madrid, Fundación ICO.

RAZONES QUE FOMENTAN SU UTILIZACIÓN

Para seguir adelante y hablar de la importancia de los grabados y las reproducciones y de la utilización que de ellos hacen los artistas, así como las razones que los mueven a emplearlos, qué mejor que continuar con el ejemplo de Picasso, paradigma del genio artístico contemporáneo. El tenía muchos libros de arte, colgaba numerosas reproducciones y, al menos en sus últimos años, proyectaba diapositivas de obras maestras del pasado en las paredes del estudio. En una ocasión su amigo el pintor Edouard Pignon le invitó a participar en la exposición de 1963 del *Salon de Mai*, ese año se convocó con el tema de la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla*. Picasso decidió participar, y pidió a su amigo y a su mujer, la escritora Héléne Parmelin, que le proporcionaran diapositivas y reproducciones de *La Matanza de los Inocentes* (ca. 1628), de Poussin, y de *Las Sabinas* (1799) de David. En octubre de 1962, reunidos en torno a ellas, Picasso, su mujer Jacqueline y estos dos amigos discutieron sobre las pinturas, calificando la escritora la sesión como «un delirium de entusiasmo pictórico»⁹. A su trabajo sobre estas dos obras se sumaría después como punto de referencia *El rapto de las Sabinas* (1635-1637) de Poussin.

Dos de estas obras, *Las Sabinas* de David, y *El rapto de las Sabinas* de Poussin pertenecen a las colecciones del Louvre, y sin embargo, Picasso no trabaja frente a ellas, sino que prefiere las reproducciones de las obras para trabajar. Este hecho nos lleva a preguntarnos por las razones que tiene el artista para valerse de grabados y reproducciones para trabajar.



Ilustr. 3.- Pablo Picasso, *El rapto de las Sabinas*. 1963.

⁹ PARMELIN, H. *Voyage en Picasso*. París, Laffont, 1980, p. 75.

Al iniciar el tema apuntamos cómo una de las razones el servirse para el aprendizaje de las referencias de los grandes maestros, y el valerse de sus «citas» como de una especie de aval de autoridad, así como de fuente de inspiración.

Pero si imaginamos a Picasso proyectando en la oscuridad las diapositivas de «las sabinas» sobre la pared, el gran tamaño de la reproducción debía crear una sensación envolvente. No se trata de composiciones pequeñas y sencillas, sino todo lo contrario. Multitud de figuras en relaciones múltiples unas con otras, desplegando su movimiento sobre el muro. En el silencio del estudio y en la oscuridad, su poderosa mirada deseaba entablar un diálogo con ellos, escudriñar cada uno de los gestos, cada uno de los rincones de estas grandes obras, preguntándose cómo traducir sus logros a su propio lenguaje pictórico.

Por tanto otra de las razones de la utilización de la reproducción, además de la informativa, ya mencionada, es que ésta permite la reflexión en el taller, el diálogo íntimo con ese otro artista que realizó la obra en plena concentración, sin interferencias de paseantes y espectadores. A este respecto Fernando Zóbel llegó a afirmar que los museos no le gustaban demasiado, y que prefería ver los cuadros en las láminas de los libros¹⁰. De ahí su gran colección de grabados, láminas y fotografías de las obras consideradas por él las más representativas del arte, y libros en muy distintos idiomas, porque lo importante de los libros para él no estaba tanto en la palabra como en las ilustraciones.

Por esta razón, es relativamente habitual encontrar entre las pertenencias archivadas de los artistas reproducciones o grabados con signos de haber sido frecuentemente manipulados, o con marcas de clavillos o chinchetas. Son aquellas imágenes que al menos durante un tiempo atrajeron al artista y fueron inspiradoras, referencias y testigos de sus preocupaciones y búsquedas, de su creación. Pero no son testigos mudos, pues su elocuencia es grande en su presencia, en sus marcas, similitudes y en sus sugerencias.

Isadora Rose-de Viejo, en «Goya/Rembrandt: La memoria visual»¹¹, hace notar cómo algunas de las estampas de Rembrandt que debieron pertenecer a Goya presentan estas marcas de clavillos, pequeños rasgados y manchas de aceite y de agua, las huellas de su presencia en el taller.

Goya confesó en Rembrandt a su gran maestro, junto con la Naturaleza y Velázquez. Y fue a través del papel, y no a través de su obra en lienzo como Rembrandt pudo ejercer su magisterio¹².

¹⁰ BORNSTEIN SANCHEZ, A. *La pintura de Fernando Zóbel*. Madrid, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1983, p.39.

¹¹ ROSE-DE VIEJO, I. «Goya/Rembrandt: La memoria visual». *Rembrandt en la memoria de Goya y Picasso*. Obra gráfica. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1999.

¹² Goya conoció el arte extranjero, y en particular la obra de los británicos de su misma generación Fuseli, Flaxman y Blake, cultivadores de lo sublime, a través de reproducciones. En este sentido son interesantísimos los trabajos publicados por el profesor Francisco Calvo Serraller, «Blake y Goya. Convergencias y divergencias entre dos mundos». *William Blake, visiones de mundos eternos (1757-1827)*. Madrid, Fundación «la Caixa», 1996, y el ya citado de Isadora Rose-de Viejo.



Ilustr. 4.- Betsabé de Rembrandt, según reproducción publicada por François Basan, *Recueil de Quatre-Vingt-Cinq estampes originales... dessinées et gravées par Rembrandt, 1789-1797.*



Ilustr. 5.- Francisco de Goya, *Los Caprichos: «Ruega por ella», 1799.*

El coleccionismo de estampas que alcanzó a Goya, a sus amigos y a sus clientes, fue una de las pasiones de los ilustrados. Y dicho coleccionismo de estampas se entiende perfectamente en una sociedad con deseos de apertura y ansias de conocer, pues la multiplicación de la obra a través del grabado, como ya hemos apuntado, acercaba obras lejanas, y ponía al corriente de estilos y tendencias del pasado y del presente en tierras distantes. Es decir difunde información a distancia, porque es un objeto multiplicable, distribuible e intercambiable.

La carrera emprendida desde el último cuarto del siglo XVIII en la promoción de las artes, vio en la obra múltiple y en la reproducción un instrumento efectivo, ya fuera en series de grabados o en libros. En esta línea se encuadraron las iniciativas de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, con relación a las colecciones reales y la llamada Escuela Española. Goya trabajó en una de estas empresas realizando en 1778 una serie de copias de cuadros de Velázquez entre los que estaban: *Los borrachos*, *Margarita de Austria*, *Menipo*, *Sebastián de Morra* y *Las Meninas*.

Se pusieron por ello muy de moda volúmenes encuadernados de estampas de las obras más importantes de las célebres colecciones europeas, y de los artistas considerados en ese momento más destacados, bien por su celebridad internacional, o bien por el deseo de convertirlos en emblema nacional. En esta línea se sitúan dos obras de Pierre François Basan (1723-1797) que Goya tuvo la oportunidad de manejar tanto en casa de conocidos, como en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando: *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, en su edición ilustrada de 1789, en la que se recoge la *Mujer haciendo tortas* de Rembrandt (con semejanzas compositivas con varios de sus Caprichos 2, 6, 46, 57 y 58), y *Recueil de Quatre-Vingt-Cinq estampes originales... dessinées et gravées par Rembrandt*, publicado en París entre 1789 y 1797.

En España, el interés de Carlos IV por conseguir que las artes y los artistas españoles obtuviesen una amplia divulgación, que redundara en el prestigio de su monarquía, le llevó a apoyar la creación de una verdadera escuela de grabadores de reproducción, para conseguir a través de las estampas dar a conocer por toda Europa las obras maestras de la pintura española, y enorgullecerse de las extranjeras conservadas en el país. En esta misma línea de difusión y prestigio se constituyó en Madrid en 1789 con la autorización del rey la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, con la intención de favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y extender la noticia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en ese momento fuera de nuestras fronteras. Ya durante el reinado de Fernando VII, y con una intención mucho más lucrativa, José Madrazo, que obtuvo en 1825 el permiso del rey para reproducir en su *Colección litográfica* las obras albergadas en las colecciones de los palacios de Madrid y los Reales Sitios, conocidas tan sólo hasta ese momento por reducidos círculos cercanos a la familia real.

Por tanto, esta actitud adoptada por las instancias oficiales de favorecer las artes y la difusión de su conocimiento entre nacionales y extranjeros condujo a la existencia de amplios repertorios grabados que sirvieron, como muestra la obra de Goya, a la difusión de estilos o ideas tanto o más que los escritos teóricos y de pensamiento que circularon en ese momento. Fueron los primeros pasos hacia la creación de un imaginario artístico común. Ese Museo Imaginario del que ya en el siglo XX hablaría Malraux, y que hoy nos conduce a hablar en el campo del arte, como en muchas otras esferas de globalización. Una globalización alcanzada en gran medida por la masificación de las reproducciones que nos hace ser conscientes de la convivencia de mil estilos diferentes extendidos por todo el planeta. Sin embargo, podríamos trazar un paralelo con el momento en el que se desarrolló la actividad de Goya. El artista tiene mucha información, pero conoce poco directamente, lo que le lleva en muchos casos a establecer una relación superficial con la obra de otros artistas, una superficialidad característica también en otros ámbitos. Estos factores son hoy determinantes en la configuración del mundo del arte.

Este hecho nos lleva a pensar en la gran distancia que separa la experiencia estética que nos asalta ante la contemplación de una obra de arte original y la que sentimos frente a una reproducción, al tiempo que nos conduce a formular otra de las razones por las cuales el artista se rodea y utiliza las reproducciones: el recuerdo de una experiencia estética, y la invitación a realizar dicha experiencia.

Si recordamos algunas de esas experiencias estéticas ante la obra original que más nos han marcado, reconoceremos cómo hay dos factores ajenos a la obra que intervienen: la novedad y el reconocimiento. La novedad causa sorpresa, y la sorpresa suele asimilarse a la agitación interior, al vuelco del corazón ante la contemplación de la obra desconocida que nuestra mirada recorre acariciándola por primera vez. Pero el placer que despierta la novedad no tiene porqué ser superior, sino simplemente diferente, al placer que experimentamos ante el reconocimiento de algo conocido previamente por reproducciones. La relación que se entabla con una obra es diferente si la conocemos o no, pues hay por medio una aporta-

ción cognoscitiva e intelectual, como es también diferente el sentimiento que despierta la reproducción si conocemos de antemano la obra original. En este último caso se trata de recordar.

El estímulo óptico apela al resto de los sentidos, y ese entrecruzamiento de sensaciones y pensamientos que produce la mirada queda grabado en el recuerdo.

La visión de la obra original es fugaz, como lo es la experiencia vivida durante un viaje que se intenta retener en una fotografía. Ésta sirve para evitar que el recuerdo se adormezca y acabe por morir. De algún modo las reproducciones pueden actuar de la misma manera, pero asimismo, si se desconoce la obra original que nos presentan, despertar el deseo de un diálogo directo con ella. Es por ejemplo el caso de Manet o Whistler y su inquietud por poder recorrer las salas del Museo del Prado, o de Miró, y de muchos artistas y arquitectos en el París de los cincuenta, que conocían a través de reproducciones el jardín seco de Ryōanji (Ktoto). El pintor catalán guardaba entre sus recortes, una fotografía que de este jardín había aparecido en la prensa parisina con anterioridad a su primer viaje. Y entre las cosas definidas que deseaba visitar cuando en 1966 llegó a Japón, estaba este lugar que tantas sugerencias había despertado en él a través de la reproducción.

Por tanto, la reproducción puede obrar tanto como recuerdo de una experiencia estética, como constituir una invitación a realizar dicha experiencia. Todas estas razones deben ser tenidas en cuenta cuando de cara a una investigación nos encontremos en el taller del artista con sus recortes, sus postales...

Un ejemplo claro de este valor que se atribuye a la copia y a la reproducción lo constituye la iniciativa llevada a cabo antes de la guerra civil española por el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas. Este Museo Circulante estaba integrado por catorce copias de tamaño aproximado al original de cuadros pertenecientes al Museo del Prado, junto con un número igual de reproducciones de grabados de Goya. Surgió con una finalidad social y pedagógica, la de recorrer pueblos y aldeas apartadas para que sus gentes «que si han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros; no conocen ninguna pintura de los grandes artistas»¹³, tuvieran la posibilidad de disfrutar y conocer la verdadera dimensión del arte, contribuyendo con ello a su educación. En concreto, lo que se buscaba era aproximar lo más posible al público a una realidad artística de la que no tenía la más mínima referencia. En el caso de que algo conociera a través de «cromos y estampas», existía la posibilidad de tomar éstos por el objeto original. Las explicaciones delante de las obras por parte de aquellos que acompañaban la Misión consistían en sacarles del error y resaltar la importancia de los originales, «obras sin igual en la historia del arte», para después dejar en las escuelas con intención formativa reproducciones fotográficas o en huecograbado de las obras expuestas. También regalaban a las gentes fotografías sueltas

¹³ «Museo Circulante». Residencia, febrero 1933. *En Ramón Gaya y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas*. Casa Palarea. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, p.1.

de menor tamaño «como recuerdo de la exposición y modo de acentuar la posible influencia de ésta»¹⁴.

LA LECTURA DE LA OBRA COMO FUENTE DE ESTE TEMA

Hemos visto las diversas razones que pueden llevar a los artistas a utilizar grabados y reproducciones, y hablamos de cómo éstas eran testigos del quehacer del artista en su taller. Pero también las obras del propio artista pueden ser utilizadas para estudiar la apreciación que de la obra gráfica y la reproducción tenía el artista, y el modo en que se hacen presentes en la creación.

Cuando Goya pinta entre 1786 y 1790 el *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, le hace apoyar el brazo en una mesita redonda donde hay colocadas varias estampas. Es éste un detalle pictórico que habla de uno de sus lazos de amistad e interés, el arte gráfico. Ceán Bermúdez, que por aquellos años contaba ya con una buena colección de grabados conocida por el pintor, pudo regalarle a Goya algunos de Rembrandt durante su estancia en Sevilla hacia 1790, y ser este detalle de inmensa gratitud lo que aparece referido en el lienzo.

Hacia 1868 Manet hace un *Retrato de Emile Zola*. Si observamos la pared del fondo, sobre una especie de tablón colgado hay a una xilografía japonesa, un luchador de sumo sobre fondo neutro, obra original a color, y tras una reproducción de su *Olimpia*, hay colocada otra reproducción, en este caso de *Los Borrachos* de Velázquez, punto de partida utilizado por él para *El viejo músico*. Por tanto, en la representación ambiental que hace del taller, como fondo del



Ilustr. 6.- Eduard Manet. Retrato de Emile Zola, 1868.

¹⁴ Resumen de los trabajos realizados en el año 1934 por el Patronato de Misiones Pedagógicas. En *Ramón Gaya y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas*. Casa Palarea. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, p. 6.

retrato, realiza una confesión de sus referencias más cercanas y de la posesión de la reproducción como posibilidad de sentir próxima la obra¹⁶.

Del mismo modo podemos acercarnos a las pinturas del murciano Ramón Gaya. Sin salir del estudio, colocando sus objetos y sus recursos sobre una sencilla estantería, con frecuencia las láminas de las obras de sus maestros son ventanas abiertas a otros mundos, a otro quehacer pictórico (*Homenaje a la Sirène de Van Gogh*, 1985). Ya en algunas de sus obras de 1948, *IX Homenaje a Velázquez* y *II Homenaje a Rembrandt*, observamos que en realidad estamos ante un libro abierto en cuyas páginas ilustradas aparecen las obras de los pintores en los que se reconoce. En 1951, exiliado en México, realiza otro *Homenaje a Velázquez (El Felipe Próspero de Viena)*, donde clavada en la pared con cuatro chinchetas aparece la lámina de la obra de la que Gaya nos habla. Es por tanto la reproducción la que acorta distancias al hacer presente el pasado, y presente la ausencia real de la obra colgada en un lejano museo, donde no se sabe si se podrá acudir algún día. La reproducción, en hoja suelta o en libro, de mayor o menor tamaño está presente en la mayoría de esas obras en las que se refiere a los que considera los grandes maestros de la pintura, de manera que vemos desfilar en su imaginario *La novia judía* de Rembrandt (1987), *Los pescadores* y *Las mujeres de la vida* de J. Gutiérrez Solana, *Los carboneros* o el *Autorretrato* de Van Gogh, el *Saint Victoire* de Cézanne, *Las Santas Justa y Rufina* de Murillo, el cubismo de Picasso, la *Gitana* de Nonell, *El pescador solitario en el río* de Ma Yuan (s.XII-XIII), siendo en este último caso el libro correspondiente al volumen del Museo Nacional de Tokyo de la colección Enciclopedia de los museos, editada por Argos Vergara en 1990, pero con una versión italiana anterior de Mondadori. También en el caso de *Homenaje a una pintura japonesa del siglo XII* (1986), ha sido posible la identificación de la fuente *El arte del Japón*, de J. Edward Kidder Jr., editado en castellano por Cátedra en 1985, y las ilustraciones que aparecen se localizan en las páginas 168 y 169. Y si esto nos puede interesar es porque nos habla de otras obras que ha visto también en el libro, y sobre las que puede haber una referencia más velada en sus trabajos.

Hemos asistido a las confesiones de Gaya a través de sus pinturas, donde se hace evidente el papel de la reproducción y su función de referencia en ausencia y en sustitución del original. Pero en sus obras también aparece el grabado como obra original, y en concreto la xilografía japonesa: *Estampa japonesa sobre el piano* (1983), *Homenaje a Van Gogh y Cezanne con Hiroshige al fondo* (1987), *Las estampas japonesas* (1983)... Y esta presencia nos pone en la pista de algunas de sus referencias formales en las composiciones de sus paisajes «El altar de Benten desde la barcaza que cruza la bahía de Haneda»¹⁷, una de las más atrevidas composiciones de Hiroshige. Un objeto fragmentado, brazos y piernas del barquero, ocupa sorprendentemente el primer plano recortándose sobre el fondo.

¹⁶ Una práctica que según Antonio Pérez, era también muy habitual en Saura. PÉREZ, A. «Le monsieur d'en face». *Saura Decenario 1980-1990, 1991*, p. 101-102

¹⁷ 8/1858. USPENSKY, M. *Hiroshige. One Hundred views of Edo*. Bournemouth (England), 1997, p.165.



Ilustr. 7.- Ramón Gaya. Homenaje a Van Gogh y Cézanne con Hiroshige al fondo, 1987.

Solución presente en «El toldo. Chapultepec» (1948), donde el barquero ha sido sustituido por una barca, y la diagonal marcada por la madera del timón está presente en esta ocasión por la vela y la cuerda que la tensa. El agua, sus reflejos y sus colores, son el fondo y los protagonistas de la composición¹⁸.

En 1945 en *La tormenta* hace una interpretación de la xilografía de Andô Hiroshige (1797-1858) «Lluvia repentina sobre el puente de Ôhashi cerca de Atake»¹⁹ (1857), perteneciente a la serie *100 vistas de lugares famosos de Edo*²⁰. Esta serie, junto con la de Katsuchika Hokusai (1760-1849) titulada *36 vistas del monte Fuji*, a la que pertenecen la «Gran Ola» y «Fuji bajo la tormenta», y las mujeres de Kitagawa Utamaro (1753-1806), fueron las más difundidas en Europa y Estados Unidos desde mediados del siglo XIX.

En el tema que nos ocupa el estudio de la estampa japonesa es sumamente elocuente por la gran difusión geográfica y temporal que tuvo en el mundo contemporáneo, como ejemplo de la amplia divulgación que la obra múltiple en papel puede alcanzar, y de cómo contribuyen a conformar un imaginario común.

Antes que Gaya, en 1887 Vincent van Gogh había realizado también su propia interpretación de la «Lluvia repentina» de Hiroshige, titulándola *Japonisería. El puente*, y otra de «Cerezos en flor en el jardín Kameido», pertenecientes ambas a la misma serie, que titula *Japonisería. Cerezos en flor*. La inmediatez de estas imágenes en papel, caracterizadas por la acentuada diagonalidad de sus composiciones, sus visiones en escorzo, en definitiva un nuevo enfoque del espa-

¹⁸ Cabañas, P. «Fuentes de inspiración chinas y japonesas en la obra de Ramón Goya». *Anales de Historia del Arte*, UCM, n° 10, 2000, p. 309-330.

¹⁹ Ôhashi Atake no yûdachi. Atake es el nombre de la ribera que se ve al fondo. USPENSKY, M. Hiroshige. *One Hundred views of Edo*. Bournemouth (England), 1997, p.137.

²⁰ Publicada por Uoya Eikichi, en formato 36 x 24, 6 cm.

cio visual, e imágenes planas apoyadas en un fuerte colorido, proporcionó elementos de referencia a los artistas europeos que se sintieron atraídos por la novedad de sus aportaciones frente a la normativa académica que constreñía su inspiración y entumecía su pincel.

En las mismas fechas que hizo las dos anteriores, 1886-1888, Van Gogh pinta también *Japonisería: cortesana*, y lo hace siguiendo de cerca la obra de Keisai Eisen (1790-1848) *Cortesana* (c.1840), reproducida por el *Paris illustré* en mayo de 1886 y copiada en distintas ocasiones como fondo de otras obras. El tema de la prostituta admirada y ataviada con los más hermosos quimonos, llenos de color, atrajo la atención de aquellos que se revelaban contra el cinismo social reinante. Pero a Van Gogh no sólo le interesa esta lectura de ambigüedad moral, sino también de formato, puesto que con frecuencia se recurre para la figura aislada de la cortesana a un tamaño de papel estrecho acentuadamente alargado utilizado en vertical, conocido en sus distintas variedades como *hashira* (70 x 14 cm.) o *kakemono* (76 x 23 cm.). Este tamaño responde a formatos estandar de cortes de papel para estampas de hoja suelta. Tamaños y cortes muy distintos de los utilizados por los artistas europeos y americanos en el momento de su introducción en Occidente, por lo que llamaron enormemente la atención. Obligaban al artista a fragmentar el tema, o a constreñirlo buscando ingeniosas composiciones. Edouard Vuillard o Gustave Klimt fueron algunos de los que más recurrieron a este formato. Cuando Pablo Picasso en 1899 pinta, no a una cortesana de alto rango, sino a *La chata* (31,6 x 7,6 cm.)²¹, también lo hace acomodándose a este nuevo formato.

Por tanto, en muchos casos, no es sólo importante la imagen que llega, sino también el soporte utilizado y el formato. Con relación al primero, el soporte, la



Ilustr. 8.- Pablo Picasso, *La chata*, 1899.

²¹ Carboncillo, acuarela y gouache/papel. Museo Picasso, Barcelona

xilografía se realiza sobre papel de morera, de gran elasticidad, y que por ello permite las múltiples pasadas del baren. El material, en un momento en el que el arte se está planteando la importancia de las texturas tiene una gran importancia. De hecho, cuando en 1917 Miró utiliza una xilografía como collage en el retrato de su amigo *Enri Ricart*, lo hace en cierta medida atraído por su calidad. En cierta ocasión llegó a decir que el papel japonés le invitaba a trabajar de un modo diferente.

En lo referente al formato, ya hemos mencionado la importancia del vertical alargado, pero igualmente podríamos citar el de abanico utilizado por Degas, Monet, Gauguin, Pissarro o Mir; o el formato cuadrado conocido como *shikishiban* o *kakuban* (19,4 x 17 cm; 27,3 x 24,2 cm.), que llega a través de un tipo de estampa de gran calidad conocida como *surimono*, y que en gran medida fue difundido a través de la publicación vienesa *Ver Sacrum*, que adopta este formato. Anglada Camarasa, uno de los artistas españoles más relacionado con la Secesión vienesa, adoptó este formato para muchas de sus obras. Si nos fijamos por ejemplo en la titulada *Sirena* (1927-1928), su sirena se acerca en gran medida a la composición de la portada del número de *Ver Sacrum* (1898), obra gráfica de Gustav Klimt titulada *Sangre de pez*²².

Apoyando todas estas ideas son interesantes las palabras de Anglada Camarasa, que en 1901, saliendo al paso de unas declaraciones de Unamuno afirmaba:

«las estampas de Ontamaro, Toyokomi, Kionisada, Sountei, Hiroshigué, Kiosaï, etc.: los libros, pinturas y croquis de diversas escuelas y artistas. (...) Beber en una fuente tan sana y pura y grande, es fortaleza, es vigor, es ser fecundado. Pero el señor Unamuno dice que es impotencia y como quiera que es Rector de la Universidad de Salamanca, debe tener razón»²³.

DISTINTAS LECTURAS DE LA IMAGEN

Es cierto que la mayor circulación de obras e imágenes de Japón suele situarse entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, pero el arte y sus imágenes escapan al ritmo del tiempo. Y de ello da fe el hecho de que también Joan Josep Tharrats en 1970 vuelva su mirada a la costa de Kanagawa y realice su *Homenaje a Hokusai*, punto de referencia evidente en *La mer toujours recommencée...* (1971), como hiciera Domenech i Montaner en la decoración de Fonda de España en 1903 en torno a la «Gran ola», y que Eduardo Chillida funda en el horno la *Casa de Hokusai* (1981).

²² CABAÑAS, P. «Hermén Anglada-Camarasa, Joan Miró y Antoni Clavé. Formatos japoneses en artistas españoles contemporáneos». Revista Kalias, IVAM, n° 21/22, 2000, pp. 199-217.

²³ Artículo publicado en *Las Noticias* (Barcelona), 15/2/1901, p.1. Tomado de FONTBONA, F. y MIRALLES, F. *Anglada Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, p.306. Se ha respetado la escritura que Anglada-Camarasa hizo de los nombres japoneses aunque algunos de ellos están mal transcritos.

Pertenciente a la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, la ola arrebatada al volcán sagrado parte de su protagonismo. Se alza imponente recortando las garras de su cresta sobre un cielo en el que tras la noche la débil luz del amanecer comienza a apuntar, y la neblina del alba ha sido totalmente asimilada a la forma de las nubes occidentales con las que comenzara a experimentar a principios del siglo XIX, por influencia del grabado occidental, gracias entre otros a los de Piranesi. Casi en el centro de la composición, en la vertical del punto más bajo de la ola, donde se encuentra una de las embarcaciones, se iergue el monte Fuji, la divinidad, el *kami* que contempla el juego entre la naturaleza y el hombre. La idea del *yin* y *yang* está presente en toda la composición: la oscuridad que rodea al monte y la luz que invade el resto del paisaje, el cielo y el mar, lo divino y lo terrenal. Sin embargo, hay una lectura más profunda, y es la idea de Hokusai de que la dura fatiga cotidiana y el esfuerzo del trabajo eleva al hombre, lo lleva a lo más alto, sobre las olas de la vida, y es capaz de sacarlo de su máxima depresión²⁴. Una lectura que desde luego debió escapar a aquellos primeros artistas europeos deslumbrados por su obra, que como los simbolistas, debieron ver en la ola las fuerzas ocultas que arrastran al hombre a las profundidades.

Por contra, Hokusai lo que propone a través de los remeros inclinados es escuchar el ritmo de la naturaleza y dejarse conducir por ella antes que revolverse contra ella sin más razón que el orgullo inconsciente del hombre. Y eso es precisamente lo que tanto Chillida como Tharrats intentan hacer cuando se enfrentan a la creación.

El agua recupera su estado líquido sobre el papel sorprendiéndonos el tratamiento de la cresta de la ola que parece estallar en multitud de garras de espuma. La superficie agitada del agua es una especie de manto blanco que consigue del espectador que imagine que está en continuo movimiento, sintiendo el flujo y reflujo de la fuerza del mar. Todo coloreado con una limitada paleta de color que no hace sino enfatizar la calidad del diseño con el que Hokusai supo congelar la instantánea para generaciones venideras. Cuando Tharrats pinta la obra anteriormente mencionada, *La mer toujours recommencée...*²⁵, también está deteniendo el instante. Las gotas blancas de agua esparcidas por la composición del artista japonés, estallan también en colores en la obra del pintor catalán. En ambas es la ola, que salta en pedazos, que descarga su fuerza para nunca agotarse y volver de un modo dinámico a erguirse de nuevo.

Por tanto, este ejemplo nos sirve para enfatizar el hecho de que las imágenes no son exclusivamente referencias formales. Su fuerza escapa al contorno de la línea, a la potencia o brillantez del color, a la textura del material. Hay en los artistas una asimilación del contenido de las imágenes que va más allá de lo puramente formal, la asimilación de su experiencia estética, su emoción. En muchas obras, y eso es lo que las hace sobrevivir y seguir vigentes con el transcurso del

²⁴ Hokusai. *Il vecchio pazzo per la pittura*. Milán, 1999, p.485.

²⁵ O/I, 164 x 131 cm. Col. Jesús de la Fuente (Madrid).

tiempo, esas líneas o ese color consiguen resumir y concentrar una experiencia, que pueden incluso revivir de modo diverso distintas generaciones.

Todo esto nos lleva a considerar que la lectura de una imagen es múltiple. Hay quien puede contemplar las líneas que la construyen, hay quien puede ver los objetos representados, o reparar en el formato, hacer una interpretación estética de sus formas, o ver su lectura desde el punto de vista moral. Ello explica que artistas tan lejanos como Whistler, Toulouse Lautrec, Klimt, Mir, Nonell, Anglada Camarasa, Tharrats o Chillida hayan encontrado, en un momento dado, un estímulo y un punto de referencia para su creación en la xilografía japonesa, como Goya y Picasso lo encontraron en Rembrandt.

Habiendo contemplado este panorama de razones que llevan al artista a recurrir a la reproducción o al grabado original, y puesto de manifiesto a través de las obras las muy diferentes maneras en que éstas pueden hacerse presentes en su creación, quisiera incidir en otro aspecto, como es el hecho de que el influjo de estas imágenes va más allá del mundo de la plástica.

Siguiendo con el ejemplo de la xilografía japonesa en Occidente, la fuerza de la emoción estética que despierta la imagen artística es en ocasiones tan potente que no queda limitada al mundo de la plástica. Claude Debussy afirmó haber sido muy influido por Hokusai en la creación de su sinfonía *La mar* (1905), y de hecho «la ola» fue la imagen elegida para la cubierta de las partituras de la pieza musical. Por otro lado estampas como las de las mujeres de Harunobu o Utamaro rodearon creaciones como la novela de *Madame Crisantemo* (1887) de Pierre Loti. Sitúa la acción en Nagasaki, el puerto de comercio abierto a los occidentales, ciudad que vuelve a ser el lugar donde se desarrolla la historia de *Madame Butterfly* (1898), publicada por entregas en *Century Magazine*. Su autor, el americano John Luther Long, nunca viajó a Japón, y construyó su historia por referencias. Una novela que llevada al teatro acabó siendo el libreto de la ópera de Giacomo Puccini. Sin embargo, en este caso, Puccini ni era un experto en asuntos japoneses, ni tan siquiera un gran admirador de Japón. Paul Henry Lang en su libro *La experiencia de la ópera* apunta cómo desde el primer momento, en la puesta en escena de *Madame Butterfly* se pretendió hacer una auténtica presentación oriental, no sólo en los decorados y en el vestuario, sino también en el modo de andar y moverse los actores, y se pregunta hasta qué punto tiene sentido esta autenticidad del color local en una ópera cuya música es absoluta e irremediabilmente italiana²⁶. La respuesta está en que el contexto cultural, social e histórico ha de resultar creíble, y la veracidad penetra en gran medida por el sentido de la vista. La música y la voz mueven los sentimientos, narran, como ocurre con el doblaje de las más exóticas películas, pero la puesta en escena había de responder a aquellas imágenes japonesas de geisas y cortesanas que estaban de moda e iban de mano en mano, aquellas estampas que nos mostraban a estilizadas mujeres apocadas de tez sumamente pálida, elegantes y sofisticados movimientos.

²⁶ LANG, P. H. *La experiencia de la ópera*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 124.

También los poetas sintieron la impronta de estas creaciones sobre papel que entraron a formar parte del imaginario social. En el caso del poeta mexicano Juan José Tablada, el introductor del *haiku* en la poesía latinoamericana, publicó en 1914 un libro en prosa titulado *Hiroshige*, que dedica a la memoria de Edmundo de Goncourt, uno de los más apasionados apóstoles del grabado japonés en el cambio de siglo, del XIX al XX. Y en 1935, en un poema llamado «Estampas», canta a los hilos de lluvia y al color de las xilografías de este artista.

Hemos mencionado la figura del poeta, del músico, del novelista, y las imágenes de las xilografías han actuado sobre su espíritu creador de un modo diferente, pues distintos son los ámbitos de su arte, como también es particular el trabajo del arquitecto. En el caso de Frank Lloyd Wright la imagen plástica de la xilografía tuvo una lectura para su quehacer constructivo. Ya antes de su primer viaje a Japón en 1905, era un aficionado a las estampas japonesas y a sus románticas imágenes:

«Desde que descubrí la estampa Japón me ha atraído como el país más romántico, artístico e inspirado en la naturaleza sobre la tierra»²⁷; «Ven conmigo en un viaje dentro de este viaje en busca de la estampa. Veamos Edo como las estampas lo vieron y como Edo vio las estampas»²⁸.

Resulta curioso descubrir cómo Wright en su libro titulado *The Japanese Prints* (1912) analizando a los diseñadores de estampas, sus métodos de trabajo y sus objetivos, hace un análisis de sí mismo, de sus métodos de trabajo y de su propia arquitectura. Son muchas y variadas las influencias o las consonancias que se descubren en la obra de Wright teniendo como telón de fondo esta pasión que sentía por la estampa japonesa: su composición a partir de unidades que se integran en una unidad mayor, su estructura geométrica, la eliminación de lo insignificante, que él considera una de las lecciones más importantes de las estampas, su dramatización de los temas, la sensación de espacios sin límites y los enmarcados interiores de las estampas por medio de troncos, ramas o estructuras arquitectónicas que crean además la ilusión de que el espectador ocupa su mismo lugar; admira su sentido de continuidad entre tema y espectador, y la posibilidad de escapar al marco, la utilización de multiplicidad de planos para crear perspectiva... Todo ello, ricas fuentes de técnicas de representación gráfica que tradujo en la plasmación de sus proyectos, pero igualmente fuente de nuevas ideas arquitectónicas, puesto que las estampas del siglo XIX, en particular las series realizadas por Hiroshige y Hokusai, que muestran la vida en las ciudades y recorren los caminos y los puntos escenográficamente más hermosos de la naturaleza del país, y constituyen un verdadero catálogo de la arquitectura japonesa que muestra complejos monásticos, edificios domésticos, las calles de la ciudad, incluso en ocasiones con detalles de su carpintería, y todo representado con un estilo sim-

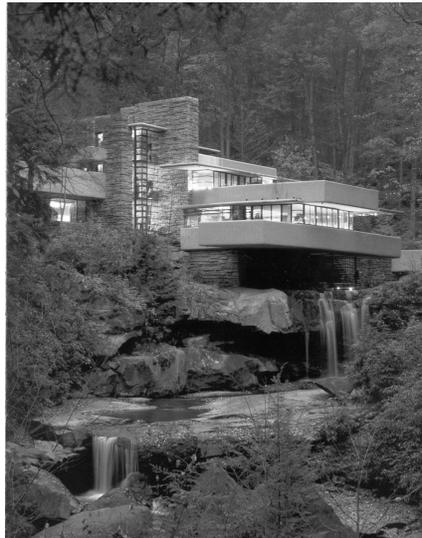
²⁷ WRIGHT, F. LL. *Autobiografía* (1943). Madrid, El Croquis, 1998, p. 217

²⁸ WRIGHT, F. LL. *Autobiography*. Londres, Toronto, Nueva York, Longman, Green & Co., 1938, p. 205.



Ilustr. 9.- Hiroshige. Arces en otoño y el puente Tsuten. Serie Lugares famosos de Kyoto, 1834

plificado, sumamente abstracto, que debió valorar Wright más que la experiencia directa de los complicados originales que éstas representaban. Frecuentemente los edificios destacados en las estampas se localizan en dramáticos asentamientos naturales, y parecen ilustrar esa peculiar preferencia suya por la ubicación de sus edificios en lugares recónditos. Pensemos en la casa de George D. Sturges (1939) en Brentwood Heights, California, o en la Casa de la Cascada en Bear Run, Pennsylvania (1935-1939), y entre otras, en estampas como la de Hiroshige «Templo Kiyomizu y estanque de Shinobazu en Ueno», (1856) de la serie *100 famosas vistas de Edo*, o en la serie de Hokusai titulada *Viaje a las cascadas de las provincias*.

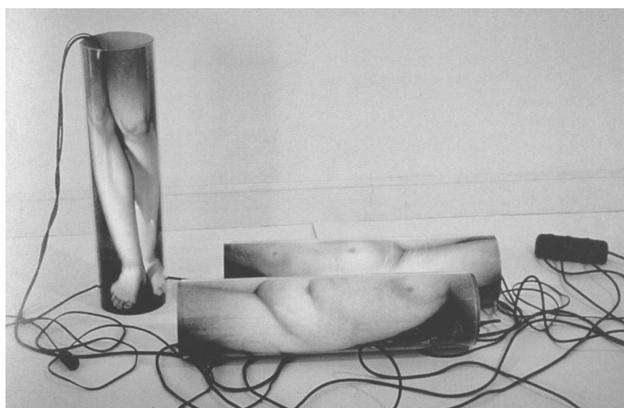


Ilustr. 10.- Frank Lloyd Wright. La casa de la cascada, 1935-1939.

En 1918 y 1922 había vendido al MOMA cerca de cuatrocientas estampas, y cuando en 1959 muere, su colección está formada por varios miles de ejemplares. El profesor Haga, en el Simposio Internacional *Japonisme comes to America*, manifestaba cómo su gran familiaridad con la xilografía japonesa se había hecho evidente en su arquitectura sobre todo a través de las verandas abiertas al exterior, las grandes cristaleras que sirven de muro exterior simulando transparentes *shoji*, las puertas correderas interiores y la utilización de biombos en sus espacios abiertos. Si nos fijamos en otra de las estampas de la serie de Hiroshige *100 famosas vistas de Edo* («La luna sobre el cabo»), podemos imaginarnos dentro de alguna de sus casas viendo desde un interior/exterior una magnífica panorámica, o un íntimo jardín. Podría ser el caso de la Casa Gale en Oak Park, Illinois, una pequeña casa de madera con las ventanas continuas que rodean todo el edificio, que Wright construyó en 1909, o la Casa John C. Pew de Madison, Wisconsin, en 1940.

Wright consideraba la estampa japonesa como «algo sobre lo que podía ser construida toda una filosofía del arte»²⁹.

Por último quisiera mencionar la obra de Paloma Navares *Inventario de silencios* (1993). Se encuadra entre las tendencias de los años ochenta y noventa de apropiación de las imágenes de las grandes obras maestras del arte, que forman parte del museo imaginario occidental. Trabajan con imágenes, videos y escenografías constituyendo esas reproducciones su material. En este caso no son ya esquemas compositivos, referencias temáticas, evocaciones suscitadas, sino imágenes alteradas, fragmentadas, extraídas y descontextualizadas de sus mundos, de sus cuadros.



Ilustr. 11.- Paloma Navares. Inventario de silencios.

²⁹ WRIGHT, F. LL. «The Print and the Renaissance». Manuscrito transcrito de una cinta, Taliesin, 15/11/1917. En Nute, K. Frank Lloyd Wright and Japan. Londres, Chapman & Hall, 1993, p. 100.

Así pues a modo de conclusión tras este recorrido no lineal en el tiempo, podemos afirmar que:

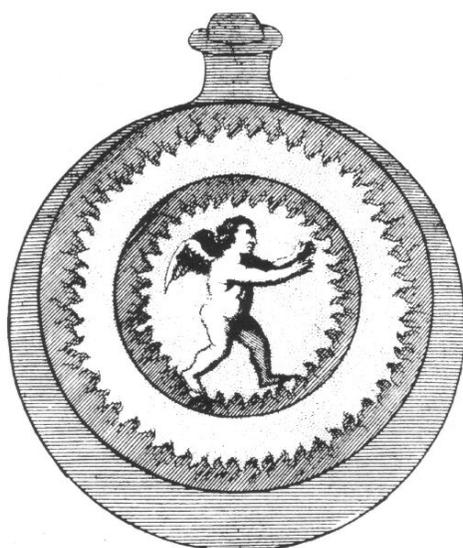
- La multiplicación de la obra original y su reproducción, no sólo revolucionó el mundo de la creación artística, sino que ensanchó los horizontes de toda la sociedad. La recopilación y difusión de imágenes llegadas de las más lejanas culturas, dejó constancia de la existencia de una realidad mucho mayor a la realidad local que hasta entonces había sido el único punto de referencia. Y este hecho en el ámbito artístico aceleró todo tipo de cambios y acontecimientos, el deseo de descubrir, de ir más allá...
- La estampa y la reproducción constituyen un verdadero instrumento de trabajo, conocimiento y referencia para el artista, que selecciona por afinidad a su carácter, a sus inquietudes y búsquedas entre el gran abanico de imágenes que la sociedad le ofrece. Y constituyendo un estímulo creativo tan importante es fundamental su consideración entre las principales fuentes documentales.
- La referencia que las estampas y las reproducciones proporcionan al artista no es meramente formal. El estímulo emocional y de empatía creativa es tan importante o más que los recursos de tema, composición, dibujo o color, que pueden tomarse prestados. Es por ello que la imagen es capaz de estimular la inspiración de artistas que trabajan en otros ámbitos.
- El hecho de que a través de las reproducciones los artistas conozcan las diversas aportaciones del arte a lo largo de su historia y en el momento actual, nos hace considerar cómo a través de la imagen estampada o impresa asume en él con aceptación o rechazo el conocimiento y la influencia de dicha historia.

Un ejemplo muy claro de esto lo tenemos en LHOOQ (1919) de Marcel Duchamp, quien partiendo de la reproducción de la Gioconda sobre una tarjeta postal, con una mínima alteración la convierte en obra, confesando su rechazo hacia dicha historia. Hay en ello una intención desmitificadora respecto del arte sublime, un discurso programático de la futilidad del arte tradicional, de la pintura retiniana.

Habiendo elegido en todo momento la claridad en los ejemplos propuestos, cabría preguntarse ¿dónde está la originalidad de los artistas?

El mismo Duchamp cuando en 1911 pinta *Jóvenes en primavera* (1911) toma como referencias de partida ideas e imágenes del mundo alquímico-esotérico como el *Mercurio en el alambique* (1718) o *Unión del sol y la luna* (1572). El sol y la luna representan el hombre y la mujer atraídos sexualmente, que tienden a unirse uno en otro reconstituyendo la unidad del ser primordial, el inmortal andrógino; tradición en la que Mercurio se dice que en sus orígenes fue hermafrodita... El chico, el futuro novio, la joven, la futura esposa; el árbol y el alambique de cristal el elemento que los separa y los aísla, pero el deseo, el empuje a reconstruir la unidad original...

No creo que aunque Duchamp se sirviera de la observación de dichas reproducciones, se pueda dudar de que el *Gran vidrio* sea una de las grandes obras maestras de la historia del arte...



Ilustr. 12.- «Unión del sol y la luna». Michael Maier. *Auriferae Artes*, Basel 1572, y «Mercurio en el alambique». J.C.B. Barckhausen, *Elementa Chemiae*, Leiden, 1718.