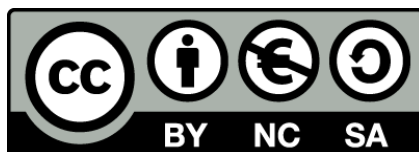




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Atemporalitat i persistència de l'empremta en l'acte creatiu

Eva Vila Pou



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

**ATEMPORALITAT I PERSISTÈNCIA DE
L'EMPREMTA EN L'ACTE CREATIU**

Programa de Doctorat:

Estudis Avançats en Produccions Artístiques (H0907)

Doctoranda:

Eva Vila Pou

Directora:

Dra. Mercè Casanovas Aleix

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Setembre del 2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índex

13 Agraïments

15 Preliminars

19 Introducció

29 PRIMERA PART: L'EMPREMTA INCONSCIENT

PRIMER CAPÍTOL

33 1. L'empremta com a llegat

41 1.1 Definició

51 1.2 Models. Afinitats i diferències

1.2.1 La terra com a matriu

1.2.2 L'home com a eina

101 1.3 Arqueologia de les restes.

1.3.1 Gyotaku, arxiu de la mar

1.3.2 Dactiloscòpia, ciència de la investigació

149 1.4 Poètica de l'empremta

1.4.1 L'absència com a revelació

1.4.2 L'ombra manifestada

1.4.3 El Sant Sudari, un enigma pre-fotogràfic

SEGON CAPÍTOL

- 213** 2. La taca, crònica d'un senyal perseverant
- 219** 2.1 Definició
- 225** 2.2 Alexander Cozens i el seu mètode de dibuix
- 235** 2.3 El vessant romàntic. Eugenio Lucas Velázquez
- 243** 2.4 Julius Kerner i Hermann Rorschach: la taca entre el joc i la ciència

TERCER CAPÍTOL

- 259** 3. Rastrejant l'inconscient
- 267** 3.1 Henri Michaux: el viatge interior
- 279** 3.2 Llegat surrealista. Estratègies creatives en l'art del s. XX

301 SEGONA PART: L'EMPREMTA CONSCIENT

PRIMER CAPÍTOL

- 305** 1. Capacitat heurística de l'empremta
- 313** 1.1. Antecedents teòrics: Georges Didi-Huberman i Adalgisa Lugli
- 323** 1.2. Metàfores del cos
- 1.2.1 El cos com a llenç
- 357** 1.3. Artistes pensadors de l'empremta: Joan Fontcuberta i Giuseppe Penone,

SEGON CAPÍTOL

- 381** 2. Nous comportaments de l'empremta
- 411** 2.1. Oscar Muñoz : l'instant com a reflexió
- 423** 2.2. Aportacions personals en l'ús de l'empremta

449 Conclusions

455 Bibliografia

Annex Diccionari de l'empremta

Agraïments

Als meus pares que m'han llegat l'amor a l'empremta a través de l'ofici familiar.

A en José Manuel i en Fèlix per la seva infinita paciència.

A la Mercè, la meva directora de tesi, pel seu acompanyament amorós i sobretot per la seva gran fe en mi.

A la Marta que gràcies al seu tarannà pacient i la seva inestimable aportació ha estat molt més fàcil concloure aquest projecte.

Als amics que sempre m'han animat i encoratjat a continuar.

A tots aquells que sempre han cregut en mi.

I ... a aquells que ja no hi són i que perviuen en nosaltres.

Preliminars

La contemplació de les empremtes ha estat un ànim que m'ha acompanyat des de sempre. A partir de diverses perspectives com l'observació, l'estudi, la recerca, la compilació o l'elaboració, el sentiment d'estar davant d'una magnitud especial ha alimentat el meu bagatge i m'ha conduït indefectiblement a formar part del món de l'empremta.

Escodrinyar en el seu significat m'ha fet palès que l'empremta és un acte essencial de la qualitat humana i una de les armes més poderoses en el camp del pensament artístic.

L'empremta, en general, em provoca certa sensació d'incertesa perquè albiro en ella facultats poderoses. La seva transcendència i omnipotència m'aclaparen i m'apassionen al mateix temps, possiblement perquè em recorden constantment la meua pròpia insignificança humana. La seva profunditat i vastitud m'ha tingut ocupada molt de temps perquè, sota la seva innocent imatge de simplicitat, hi ha un univers que em depassa. De totes maneres, la seva capacitat de seducció encara ara em segueix sorprenent i nodrint.

Sostinc entre les meves mans un fòssil de peix. Acaricio el dibuix en negatiu que evoca allò que ja no és i tinc la rara sensació per uns instants de dominar el temps, de subjugar la història. Però mentre la pròpia empremta em permet delectar-me amb aquesta sensació de poder, també des de la seva humilitat m'incorpora a la seva existència. Sublim detall.

Formalment és una mancança tangible, metàfora d'una supervivència tossuda que et permet viatjar en el seu temps i habitar aquells llocs que ja han estat transitats. La seva competència resideix en fer present allò que està absent, cosa que la converteix en pura metàfora. La seva força poètica

radica en ser memòria, doncs al palpar, es toca quelcom on ja hem experimentat abans, només que no podem recordar-ho conscientment.

Aquesta forma amb consciència, que és capaç d'empremtar alhora l'existència de l'home i la seva història, és també una extensió de la persona ja que el simple fet d'existir deixa senyals, marques d'actuació, declaracions manifestades... que ens converteixen en empremtes en potència.

Poderoses per la seva vastitud i extraordinària naturalesa, les marques de petjades són a tot arreu prenent formes múltiples i diverses que es complementen a través de la seva dualitat (presència i absència) i abracen tota mena de probabilitats. La seva capacitat multiplicadora ens obre a un univers ple de signes, indicis i rastres en moviment des d'on l'home, en el seu quefer existencial i partint de la seva capacitat innata de recollir i seleccionar, integra al seu propi llegat, transformant i originant noves empremtes.

Segurament l'empremta és tan evocadora i estremidora alhora perquè és al mateix temps la pervivència del que som i la nostra permanència.

16 L'empremta ens apropa de nou als orígens oblidats i ens identifica en el present i de cara al futur. Relacionada estretament amb el temps, el transcendeix.

Una presència de tal magnitud no pot menys que ser doncs una potent inductora de la creativitat.

L'energia que conté un rastre d'alguna cosa amb el seu buit i el seu silenci és tant altament suggestiva que propicia forçosament l'inici d'una altra presència, i això ho sabem molt bé els artistes.

Penso doncs que aquestes aparicions silencioses i imprescindibles ja anuncien, per si mateixes, que l'art s'estableix en un terreny callat des d'on també es desplega el potencial de l'empremta, el qual ens indueix, moltes vegades sense saber-ho, a originar de nou, a perpetuar-nos.

Introducció

Aquesta tesi pretén fer més entenedora la figura de l'empremta en el camp artístic i vol demostrar com potencia i dota de significat l'acte creatiu i alena la creativitat d'artistes de totes les èpoques. De com el coneixement d'aquest potencial porta a molts artistes contemporanis a utilitzar l'empremta com a eina expressiva en la seva praxi, doncs sota el dinamisme i suggestió d'una forma supervivent com és l'empremta, s'hi troba un discurs atemporal que enriqueix i estimula el pensament de tot artista i fomenta la capacitat heurística del seu procés creatiu.

L'estudi apunta també a definir i analitzar aquells aspectes propis de l'empremta que impulsen la creació artística i vol esbrinar com el seu ús encoratja i origina noves tècniques i formes d'expressió. De com la seva persistència, acompanyada d'una gran dosi de seducció i sobretot d'una capacitat extraordinària per transmetre informació, desperta l'atenció d'aquells artistes que recolzen l'atzar, la imaginació i l'experimentació, en especial en els moments de la història en què la incorporació de noves tecnologies i de materials abona nous terrenys i procediments que comporten una saturació d'informació. Aquest àmbit, impregnat de nous llenguatges i de maneres de fer, propicia i provoca que els artistes s'afanin en reproduir els recursos de l'empremta i es vinculin de nou d'una manera més directa a allò més essencial per a crear.

El rastreig, primeres impressions

La meva experiència amb el tema de l'empremta durant tota la meva trajectòria vital i professional ha estat el motiu d'endegar aquesta recerca. Com a filla d'impressor i com a artista gravadora he mantingut sempre una connexió directa amb aquesta figura de la memòria. La matriu, la tinta i el paper han estat, des que tinc ús de raó, elements que han format part de la meva vida i han guiat el meu aprenentatge. La qüestió sobre el fenomen de l'empremta sempre ha acompanyat els meus interessos i habilitats. Gravar és vital per a mi perquè dimensiona el meu procés artístic.

Si l'empremta és el senyal d'una pèrdua i com a tal alimenta la creativitat, el gravat parteix d'una absència per aconseguir una presència i recupera el passat per a fer-lo present. Aquesta facultat dóna sentit a la meva praxi artística.

Arribar a tenir un mínim de consciència de la magnitud de l'assumpte que encarrilava aquest estudi va fer que en un principi la meva recerca s'ubiqués en la compilació de tot allò que, des de la meva necessitat, anava despertant el meu interès. No vaig voler centrar-me només en alguna de les múltiples manifestacions de l'empremta, material suficient per a fer-ne un estudi, sinó que tot allò que d'alguna manera anava impressionant la meva ment servia per a reunir i anar plantejant gradualment tots aquells conceptes al voltant de l'empremta que sempre, i moltes vegades sense saber-ho, han rondat la meva obra, el seu discurs i per extensió la meva vida.

Sense pretendre fer una revisió historicista, vaig plantejar la meva argumentació inicial com una recerca interior que rastrejava en els orígens i re-buscava entre les empremtes que estructuraven la base de la meva manera de crear. Una espècie d'immersió, a través de la pròpia obra, amb la finalitat de treure a la llum totes aquelles impressions que per alguna raó m'han deixat marca i que configuren la meva identitat com a persona i com a artista.

Formalment la progressió ha estat pausada, a través de l'evolució i el creixement personal, seguint un impuls espontani i natural, lluny de formalitats i convencionalismes, i cercant mantenir la genuïnitat i l'autenticitat pròpiament internes.

Descoberta d'indicis

A l'endinsar-me en el tema de l'empremta, de seguida em vaig adonar que el seu estudi era d'una vastitud enorme. La seva implicació al llarg dels temps, i d'alguna manera o altra en la majoria de terrenys que toquen directament l'aprenentatge i l'evolució de l'home, complicava molt el meu procés d'estudi. Tot i ser un concepte immanent i un acte molt arrelat en el tarannà de la condició humana, l'estudi del tema per part de teòrics es diversificava en múltiples aspectes i cadascun d'ells mantenia una visió massa concreta i insuficient.

Per altra banda, els conceptes profunds inherents al significat de la noció d'empremta (l'origen, el temps, la mortalitat, la memòria, l'ésser humà...), dimensionaven la meva recerca cap a nocions i estudis purament existencials que s'amalgamaven uns sobre d'altres en paraules de filòsofs, historiadors, arqueòlegs, psicòlegs, literats, etc. La noció d'inici, implícita en tota empremta, em conduïa a coneixements filosòfics al voltant de l'ésser, l'origen absolut o la incapacitat de trobar la primera petjada de la mà de pensadors com Martin Heidegger o Jacques Derrida. D'aquí sortien a la llum aspectes com la consciència humana, la mortalitat, la pervivència i la transcendència entre d'altres, degut sobretot a la imperiosa necessitat humana de deixar constància del seu pas per la Terra.

Aquesta humanal urgència de deixar petges em va derivar a interessants reflexions com la de Henri Focillon a *La vida de las formas y elogio de la mano* i la de Georges Kubler a *La configuración del tiempo*, ambdues sobre la noció d'empremta en relació a l'obra artística. Mentre Focillon reflexiona sobre la capacitat de l'obra d'art d'intentar abastar la transcendència, Kubler ho fa sobre la forma arqueològica que testimonia un moment. Així les obres d'art pròpies de totes les èpoques i cultures esdevenen empremtes que es fan visibles i que formen part d'aquesta arqueologia de les coses que documenta un temps i que, com a testimoni de la història, ajuden a explicar perquè l'art contemporani és un inventari d'obres amb una forta càrrega existencial que ens parlen de la pervivència. Però aquesta perspectiva del tema no s'emmotllava del tot a les meves presumpcions i en aquest punt, l'estudi em va portar a clarificar els meus interessos artístics i em revelà sobretot

allò que anava perseguint sense saber-ho: l'interès particular per la noció d'empremta des d'un punt de vista atemporal i a partir d'una mirada purament formal, de procés a través del gest i de l'experiència artística.

Va ser Georges Didi-Huberman, i el seu ampli estudi sobre l'empremta al Centre Georges Pompidou de París l'any 1997, qui em va reafirmar el que venia observant d'un temps ençà: els artistes es mostraven a través de les seves obres com els màxims coneixedors de l'empremta i es convertien en els millors estudiosos d'ella. L'anàlisi de Didi-Huberman sobre l'empremta com a fet arqueològic, històric i sobretot de procés a través del gest, de la matriu i de l'experiència donava llum als interessos velats que rondaven la meva recerca.

A partir d'aquí, el poder creatiu de l'empremta en el procés artístic ha focalitzat l'interès principal del meu estudi: com és que una forma tan primitiva, tan senzilla com l'empremta ha estat sempre present en l'acte creatiu?, com és que segueix alimentant el pensament i l'obra d'artistes?

El motlle a seguir

Aquesta tesi s'estructura al voltant de dos eixos diferenciats: L'EMPREMTA INCONSCIENT i L'EMPREMTA CONSCIENT. Dues formes d'empremta que actuen amb mirades diferents, una la dirigeix cap a l'interior i l'altra l'exterioritza.

En la primera part, *L'empremta Inconscient*, em proposo dos objectius. En primer lloc, definir què és una empremta, tot mostrant la varietat de desdoblaments en els quals pot derivar, i determinar cadascuna de les figures que giren al voltant de la noció de petja amb exemples. Per això s'ha fet necessària la construcció d'un vocabulari terminològic, un *Diccionari de l'empremta* que mostra la gran quantitat i diversificació de paraules que giren entorn d'aquesta idea. I en segon lloc, voldria demostrar i remarcar la importància de la imaginació com a clau que obre la porta a l'esperit.

Parlarem d'una empremta que s'expressa a través de la petjada casual i que ha originat un tipus d'art basat en el factor sorpresa i en la projecció imaginativa a partir, sobretot, de la figura de la taca. Un model d'empremta atzarosa que plàsticament suggereix i s'estimula a través de l'inconscient. Una empremta clarament predisposada a la creació, però també a un auto-reconeixement interior a través del lligam que estableix amb tot allò intern i desconegut. Parlem d'una empremta més psicològica.

Parteixo de la importància del moment quan l'home entén el dibuix que deixa el seu peu en el terra. La integració d'aquesta petjada casual marcarà un procés fins a la petjada pensada. Tot això explicat a través del dibuix i l'escriptura com a elements expressius primigenis que comparteixen un mateix origen. Aquesta necessitat de comunicació que desperten la petja, el dibuix i l'escriptura aporta ja des dels inicis del temps un reguitzell de modalitats d'expressió plàstica que s'expressen a través del rastre del dibuix, del dibuix incidit, de la pintura, de plantilles sobre diferents suports com el terra, la paret de la caverna, el propi cos, etc., models que la modernitat reprendrà com a mitjans d'expressió.

La definició d'empremta i la revisió d'algunes de les seves figures (petja, rastre, fòssil, silueta, glif, ruïna, relíquia...) seran mostrades inicialment a través d'exemples notoris i propers com la primera petjada a la Lluna, entre d'altres. Aprofitarem per enumerar algunes de les principals qualitats i capacitats que envolten el concepte d'empremta com ara la de gest processual, marca d'identitat, potencial narratiu, necessitat conqueridora, de perpetuïtat...

També veurem com l'enorme varietat i proliferació d'empremtes provoca una gran necessitat de categoritzar per a comprendre. La re-ordenació del llegat que hem heretat ens ubica i ens identifica. Per tant l'empremta com a marca d'identitat és també una petjada testimonial que pot completar una història quan la resseguim i anem als seus orígens. Gràcies a l'empremta, el naixement de la ciència de la identificació a mans de la tècnica policial estrenarà un model d'arxiu científic. També recuperarem un sistema d'impressió directa, el gyotaku, protagonitzat per antics pescadors japonesos que exemplificarà el model d'empremta directa. I pararem especial atenció a la poètica

inherent que conté la idea d'empremta a partir d'aspectes com l'absència o la pèrdua encapçalada per la figura de l'ombra.

Aquesta ombra ens permetrà, a través del coneixement del seu origen i com a expressió de projecció de la llum, contactar amb una altre model d'empremta: la silueta. Però també veurem com, a finals del s. XVIII i principis del s. XIX, l'interès per la figura de l'ombra proporcionarà una sèrie de descobriments científics al voltant de certs aparells de visió (càmera obscura, llanterna màgica...) que desembocaran molt més tard en el naixement de la fotografia. En aquesta època, la fusió de l'art i l'entreteniment generarà una bona proliferació de personatges que amb les seves invencions seduiran la societat europea amb posades en escena ben espectaculars. Veurem també com la figura de l'ombra i la silueta segueixen vigents en la creació d'artistes contemporanis.

Però serà la figura de la taca la que iniciarà la reflexió implicada directament amb el discurs artístic. La imaginació, més valorada que la imitació en els temps moderns, trobarà en el Romanticisme i més tard en el Surrealisme el seu terreny ideal. La taca, com a mitjà d'expressió que alimenta la creativitat, es converteix en paradigma d'un model projectiu avançat pels nostres primigenis i més tard recolzat per dues figures del Renaixement: Leon Battista Alberti i Leonardo da Vinci. El protagonisme l'aportarà Alexander Cozens amb el seu estudi sobre el mètode de dibuix a partir de la taca que, com veurem, interessarà i inspirarà artistes de diverses èpoques que recuperaran el sistema per aplicar-lo al seu treball i moltes vegades per a re-inventar-lo.

El Mètode de Cozens proporcionarà a l'exultant inventiva dels surrealistes la facilitat per a crear imatges fantàstiques i inquietants. L'apropiació del potencial de la taca a través sobretot de l'automatisme permetrà als integrants d'aquest moviment coquetejar amb les teories del psicoanàlisi de Sigmund Freud i abonar un terreny de proliferació de tècniques i perllongaments creatius derivats de l'automatisme que no són més que fenòmens que es donen en la frontera entre el conscient i l'inconscient. Els paisatgistes romàntics, els simbolistes i més tard els surrealistes s'enllaçaran en una mateixa línia històrica d'interessos a través del potencial de formes accidentals

que suggereixen i obren les portes a la creativitat.

La taca, aglutinadora d'un pensament cultural de l'època romàntica, a través de la seva part lúdica i pictòrica, posarà en escena jocs de societat de la mà d'escriptors-pintors com Víctor Hugo i Henri Michaux, els quals faran riques aportacions en el camp de l'experimentació plàstica i desembocaran en una dimensió de coneixements més profunds en el territori del psiquisme.

També a través de la mirada romàntica del pintor Eugenio Lucas Velázquez donarem un cop d'ull al potencial del procediment pictòric del tacat en el territori espanyol. I de pas pararem esment en un parell de científics de l'època, Julius Kerner i Hermann Rorschach, que veuran en la mateixa figura unes possibilitats que transcendiran al joc i a la pintura per unir-se a la ciència.

En definitiva, l'esperit de la taca proporcionarà una gran quantitat i modalitats d'esquemes que facilitaran l'ús de formes accidentals i estimularan la imaginació. Veurem com el llegat surrealista provocarà noves estratègies creatives en l'art del s. XX, doncs l'interès manifestat per molts artistes per aprofundir en la taca no és més que la demostració que la suggestió, herència d'una forma de treball antiga, és un potent motor en l'activitat creadora.

Un cop definida la figura d'empremta i desplegada la seva diversificació de models i atributs, a la segona part, *L'empremta conscient*, es pretén ubicar-la dins de l'àmbit artístic contemporani i re-revisionar el seu paper com a element important dins el procés creatiu. Es parlarà d'una empremta pensada, intencionada, volguda; d'una empremta més física, més tangible perquè pren forma en la matèria de la mà dels propis artistes. Aquesta empremta és coneixedora de la seva capacitat reproductiva i com a tal desenvolupa una activitat creadora molt dinàmica.

L'acte senzill de contacte directe amb la matèria deixa una petjada del gest realitzat i immediatament provoca l'inici d'un procés mental de comprensió que enllaça directament amb la genealogia de l'empremta prehistòrica. Mitjançant l'exploració i el descobriment innats en tot procés de recerca artística, el creador es vincula de nou a l'essència de l'empremta revalidant el seu llegat humà.

Serà necessari doncs entendre la capacitat heurística de l'empremta mitjançant teòrics i artistes

que de manera conscient treballen amb el seu potencial creatiu.

La comprensió de l'empremta s'apuntalarà principalment amb nocions teòriques com la tècnica, a partir del gest i el procés heurístic, nocions recollides en l'estudi realitzat per Georges Didi-Huberman sobretot a partir de l'exposició *L'Empreinte* de l'any 1997 a París. La noció d'urgència de contacte manual a través de les empremtes del cos i els motlles de guix guiaran les reflexions de la crítica d'art Adalgisa Lugli que de pas ens aproparan a l'obra d'una sèrie d'artistes majoritàriament italians mostrats durant la Biennal de Venècia del 1995. Tot plegat es completarà amb el pensament de dos artistes contemporanis els quals, conscients del potencial d'aquesta figura mnemònica, acompanyen la seva obra amb profundes reflexions sobre el tema. Per una banda Joan Fontcuberta examina la idea de memòria, sempre present en el seu treball fotogràfic, a través de conceptes com la realitat i la ficció. I per l'altra, Giuseppe Penone ens mostra un treball artístic basat en una empremta més primigènia i reforçada amb un discurs essencial i profundament poètic.

26

Seguidament veurem com la necessitat de contacte manual, de contacte directe amb la matèria porta a certs artistes a deixar petjades, a agredir el suport transformant la matèria. Les ditades, les petges i els rastres són recursos que alimenten el treball de nombrosos artistes contemporanis els quals, sabedors o no del potencial que s'amaga darrera de la figura de l'empremta, no paren de crear obres amb múltiples variacions sobre ella mateixa. Les *Antropometries* d'Yves Klein i l'art d'acció que utilitzaran nombrosos artistes posen exemple a uns models que fan servir el cos com a instrument o com a suport: per alguns l'empremta es converteix en una impressió autogràfica i per altres en llenç.

En l'últim capítol es revisaran algunes d'aquestes estratègies derivades del fecund pensament de l'empremta a partir d'artistes actuals i les seves creacions. La intenció és demostrar com el potencial d'aquesta figura segueix vigent en l'actualitat.

L'obra de l'artista Óscar Muñoz serà un d'aquests exemples perquè ens mostrarà com la noció

d'empremta ressalta en els seus projectes artístics soterrada en una nova diversitat de llenguatges.

Com a aportació personal d'aquest apartat, he cregut necessari adjuntar una mostra de la meua obra per a completar visualment l'estudi i anàlisi del concepte d'empremta mitjançant el propi procés creatiu.

Amb les conclusions es pretén arribar a unes consideracions que contestin les preguntes que al llarg d'aquest estudi ens hem anat fent en relació al vast bagatge de les empremtes i el seu comportament, sobretot en el discurs artístic dels artistes. I també a ordenar i clarificar, des d'una mirada personal, el ric llegat que el llenguatge de l'empremta ens ve proporcionant des dels inicis de la humanitat.

Com a colofó, i per a recolzar la mateixa intenció que aporta el diccionari de l'empremta, s'afegeix a aquest treball d'investigació una base d'imatges d'obres d'art a partir d'artistes de diferents èpoques que recullen la relació amb el tema que ens ocupa.

27

Algunes d'aquestes imatges, incloses des dels primers capítols, enmig del discurs de la tesi, avançaran la ubiqüitat de l'empremta que serà completada amb l'aportació d'un diari interactiu. Tenint en compte la fecunditat de l'empremta, l'aportació d'aquest diari en forma de blog pretén no només ampliar aquest treball d'investigació sinó deixar també oberta la possibilitat a noves incorporacions d'imatges. Gràcies a internet, la invitació es fa extensible a la resta del col·lectiu artístic i s'estableix com una col·laboració que no fa més que reforçar la idea que manté aquest projecte de tesi sobre la proliferació i l'omnipresència de l'empremta com a forma creativa del pensament i de l'acte creatiu.



Figura 01:
Empremtes de peus humans trobats a Aldene (Herault), França.
Museu de les Antiguitats Nacionals, St. Germain-en-Laye.

1. L'empremta com a llegat

En l'entestament de l'home primitiu per a expressar-se, hi ha un esforç d'abstracció que esdevé quan es fixen sobre un suport físic fragments de les seves percepcions i experiències. Fer perdurables en el temps aquestes plasmacions d'idees i a l'hora poder referir-se a elles mentre ja no hi són, és un dels esdeveniments més revolucionaris de la història de l'home.

A Lascaux, vint mil anys abans de la nostra era, mentre els homes s'esmerçaven en deixar-nos els seus primers dibuixos i pintures, descobrien meravellats les seves pròpies petjades i la dels animals gravades damunt del fang o la neu. Fruit d'aquesta casualitat, l'home albira en aquests senyals quelcom que li enriquirà la seva futura existència.

Un cop entesa la dimensió d'aquella petjada 'casual', aquests primers pobladors aprendran a pigmentar aquesta marca amb la intenció de donar-li una presència especial esdevenint un traç autònom que més endavant amb el temps es desenvoluparà en un signe intencionat.

La representació de les formes és un acte essencial en el tarannà humà perquè aquestes són una extensió de la persona i per tant el representen. Certament ens han arribat diverses formes d'expressió dels nostres primigenis. Tant se val si és de manera directa o en forma de plantilla, l'home dibuixa i pinta sobre diversos suports. Una pedra o el propi cos són superfícies vàlides per a recrear les seves intencions. Però també incideix les superfícies dures dibuixant-les en relleu, esculpint-hi imatges, i sobretot mostrant que l'art de gravar ja forma part dels inicis dels temps.

El dibuix com a memòria, com a senyal que empremta el temps, com a contenidor que reuneix i acumula fets de la història participant en ella, es converteix en un dels primers narradors de la nostra existència. Si no es perd la seva essència, el dibuix és un propòsit en moviment que

origina les nostres expressions. És doncs una necessitat humana que té a veure amb la urgència de deixar petges per a perdurar. La seva qualitat d'immediatesa el fa assequible a tothom en qualsevol moment i, el que el fa irresistible, és la seva capacitat de fer físic qualsevol propòsit intencionat o no però que en definitiva permet l'aparició. La seva habilitat per a capturar moments irrepetibles fa que el dibuix, igual que la fotografia, sigui un procés fascinant amb la capacitat d'evocar alguna cosa més que la simple realitat.

Fins i tot si atenem a la part més física del dibuix, si observem només el procediment d'aquest, un pot veure com el frec del grafit sobre el paper deixa un rastre identificador. Aquesta traça que assenyala el recorregut del grafit depositant a la superfície pressió i intenció és ja una empremta. El dibuix, subjecta a les necessitats de l'home i a través de l'experimentació i l'aprenentatge, forma part de tota la nostra història.

Deixant petges amb el dits, usant el propi cos com a plantilla, expressant-se a través de la pintura, de la incisió o del relleu, l'home explica històries i fets que propicien accions futures referents a la caça i a la fecundació a les pintures rupestres. Els nostres avantpassats invoquen les formes de la realitat operant així sobre ella i sobretot perpetuant ja el poder i el sentit màgic de la imatge. A més d'aquests esquemes imitatius del món visible o pictogrames, també es representen signes simbòlics o ideogrames que oculten en la seva simplicitat grans poders màgics, com per exemple els petroglifs, dibuixos gravats sobre una pedra plana que presenten traços abreviats mitjançant l'abstracció i que suggereixen signes que tenen a veure amb funcions senyalitzadores, mnemòniques o simbòliques.

Gràcies al contacte directe amb la naturalesa i a l'estret lligam que mantenen amb ella, aquests primers pobladors troben en la superfície de les roques no només un espai on expressar-se sinó l'expressió ja iniciada. Circumstància que afavoreix el pas del rastre del dibuix al dibuix incidit.

L'historiador suís Sigfried Gideion (1888-1968) a *El presente eterno: los comienzos del arte* explica com en les representacions animals de l'art Paleolític s'hi albiren les qualitats essencials del gravat,



Figura 02:

Cavall vermell. Pintura sobre un sortint de la roca.
Cova de Covalanas, Ramales, Cantabria.

de la pintura i de l'escultura.

El fet que l'home primitiu presumiblement a l'hora de dibuixar preferís la rugositat de les roques abans que la planúria palesa el protagonisme del relleu. Gideion exposa com l'home veia l'animal a través del relleu de la roca i en continuava l'expressió: *Para el hombre primevo, los animales que grababa o pintaba estaban ya vivos en la roca. Estaban allí: lo único que él tenía que hacer era completarlos*¹. Aquelles roques 'esculpides' amb formes que es mesclen amb el dibuix ens mostren el fet que dibuixar i gravar comparteixen el mateix origen.

De fet si ens fixem en l'origen etimològic del mot dibuixar juntament a la idea de representació gràfica hi conviu també la de tallar la fusta². Per tant podem aventurar que en l'origen de l'acció del dibuix hi conviu també la idea de gravar. Originàriament, el fet de dibuixar reflexa una actitud d'acció del cos en moviment per a portar a terme una acte que gravi certs pensaments o sentiments damunt d'una matriu. De fet, qualsevol aproximació al dibuix és un posat que ens situa en un moment precís davant d'allò més íntim de nosaltres mateixos. Això és l'instant en què som unitat amb la pròpia idea magnificat també per l'encarament amb el nostre propi ser. Un moment sincer sense retorn i que ens condueix indefectiblement a fer visible alguna cosa a través de l'acte de dibuixar. En totes les infinites aproximacions al fet de dibuixar hi ha una disposició d'ànim, una actitud que les uneix i les diferencia. Aquesta predisposició és el punt de partida per a l'enregistrament d'una marca en el temps. Les imatges es converteixen en un mitjà que transcendeix la temporalitat. Dibuixar és doncs representar gràficament esculpint, pintant o traçant. Així, en el fet de solcar, de deixar senyals o de gravar una superfície, hi ha l'acte del dibuix.

Però tot i tenir en comú el moviment, el dibuix i el gravat, difereixen en el resultat de la petjada i en la seva condició temporal. Mentre que el dibuix és immediat i palpable al moment, gravar inclou el dibuix dins d'una dimensió temporal molt més àmplia i en la que necessita de la petjada, el pigment

i la pressió per a materialitzar-se.

La importància de la mirada determinà un gran canvi en l'home que va haver d'aprendre a veure (homo visualis), millor dit a mirar, abans de ser l'homo sapiens que allibera la mà de la seva rudesia natural i produeix un traç producte de la voluntat i el gest. Un traç que juntament amb la capacitat d'abstracció, ens revela el dibuix.

El dibuix és doncs una marca, una empremta intencionada delerosa de comunicació. Precisament un dels llegats dels nostres antecessors molt sovint oblidat es refereix a aquesta comunicació. Es tracta de la capacitat de l'home per fer que les coses absents siguin presents en el temps real i possibilitin la transmissió d'allò vist, d'allò fet i d'allò pensat.

La magnificència del moment en què l'homo sapiens comprèn el dibuix que estampa el seu peu al caminar el portarà, com ja hem assenyalat, a pigmentar els senyals convertint-los en un traç autònom que més endavant es desenvoluparà en signes intencionats. Però per sobre de tot, aquella petja gravada en la terra millorarà el pensament de l'home i l'ajudarà a descobrir noves tècniques que facilitin l'expansió de coneixements i en definitiva la seva pròpia evolució. Aquesta circumstància desencadenarà la història de les arts gràfiques.

El traç, el senyal que es diposita sobre una superfície, és el tronc comú des d'on emergeixen dues formes de voluntat comunicativa: el dibuix i l'escriptura. Els antics grecs ja entenien la grafia com una comunió entre el dibuix i l'escriptura³. A partir d'una arrel antropològica comuna, aquestes dues manifestacions es bifurquen en el temps i en l'espai per a expressar-se l'una com a dibuix, a partir de la seva vinculació al món visual i la percepció, i l'altra com a escriptura a partir del món conceptual i mental.

Els nostres antecessors, a més de les imatges imitatives del món visible o pictogrames, gràcies a la capacitat d'abstracció també representen signes simbòlics o ideogrames. Aquests dibuixos presenten traços abreuiats i abstractes que suggereixen signes que tenen a veure amb funcions

¹ Sigfried Giedion. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1985, p.45

² Veure *Diccionari de l'empremta*

³ Veure *Diccionari de l'empremta*

senyalitzadores, mnemòniques o simbòliques i que converteixen al dibuix primitiu en l'arrel directa dels sistemes d'escriptura més antics. Es necessitarà una nova abstracció per a representar la fonètica mitjançant un sistema de signes semblant al nostre sistema alfabètic. Jean M. Auel (1936)⁴ descriu detalladament aquest procés:

Crear arte, trazar contornos de animales o señales con sentido, indicaba la capacidad de realizar abstracciones, la capacidad de captar la esencia de una cosa y transformarla en símbolo de la cosa en sí. El símbolo de una cosa puede adoptar asimismo la forma de un sonido, una palabra. Un cerebro capaz de pensar desde la perspectiva del arte era un cerebro apto para desarrollar plenamente el potencial de otra abstracción de gran importancia: el lenguaje. Y el mismo cerebro capaz de crear una síntesis entre la abstracción del arte y la abstracción del lenguaje lograría algún día establecer una sinergia con ambos símbolos o, dicho de otro modo, un recuerdo de las palabras: la escritura⁵.

Els nostres primigenis reuniren una gran capacitat experimental a partir d'una bona varietat de recursos: petges manuals, ús de plantilles, incisions sobre matrius, etc. a partir d'accions com imprimir, esculpir, dibuixar o pintar.

Aquelles incisions sobre matrius dures que es transformen en segells o trepes afavoreixen el naixement de la imatge i la seva reproducció. I gràcies a la còpia sorgirà el primer objecte de la història transmissor del coneixement, el llibre. L'escriptura, memòria de la humanitat segueix aquesta temptativa de deixar signes que són pistes del nostre pas per la terra.

Però el més rellevant de tot és que aquelles dues formes, senyal i símbol, que es separen en un moment de la història; mantindran al llarg dels temps un lligam que cercarà sempre el retrobament. L'idil·li entre dibuix i escriptura es mantindrà latent al llarg del temps.

Sabedors de les capacitats expressives intrínseques d'aquesta unió, certs artistes com William Blake

(1757-1827)⁶, Víctor Hugo (1802–1885)⁷ i altres integrants sobretot del romanticisme europeu recuperaran de nou aquesta atracció mútua dels inicis. Recurs que serà utilitzat posteriorment per altres artistes contemporanis.

Les arrels comunes del dibuix i l'escriptura han permès a l'home entendre com en la unió d'expressió i pensament hi ha una fecunditat sense límits. I que en el procés necessari des d'aquella petjada 'casual' a la petjada pensada s'hi amaguen un reguitzell de modalitats d'expressió plàstica que la modernitat reprendrà com a mitjans d'expressió propis.

⁴ Escripitora estatunidenca nascuda a Chicago és autora de la coneguda saga *Els fills de la Terra*. Novel·les que recullen la seva investigació i documentació sobre l'època prehistòrica a Europa.

⁵ Jean M. Auel. *Los refugios de piedra*. Madrid: Maeva, 2002. (Los hijos de la Tierra), p. 208.

⁶ Poeta, pintor, gravador i místic anglès. Gairebé desconegut en vida, la personalitat de la seva obra el converteix en un artista cabdal del Romanticisme anglès.

⁷ Escriptor i pintor francès. Considerat com un dels escriptors romàntics més importants en llengua francesa.

1.1 Definició

Faire une empreinte, tout le monde sait ce que c'est, tout le monde sait faire. Tout le monde, un jour ou l'autre, l'a fait, en traces de pas ou en pâtés de sable sur la plage, en doigts tachés d'encre ou en frottages de monnaies sur une feuille de papier¹.

Segons el Gran diccionari de la llengua catalana, una empremta és el senyal que deixa un cos, per pressió, damunt un altre. La definició està doncs íntimament lligada a la idea de pressió a través de l'acte de marcar o imprimir. En la pròpia gènesi de la paraula se'ns parla ja d'un acte que marca una petja². Fer una empremta és doncs deixar una marca en una superfície mitjançant pressió.

Si es furga en l'etimologia de la paraula castellana 'hollar'³ o bé de la catalana 'follar'⁴, s'hi troba l'acció de trepitjar, si bé en la catalana, vol dir trepitjar el raïm per fer-ne most.

Però a més, intrínsec en ambdues paraules hi conviu el verb *abatantar* o *batre*, que significa donar cops repetits sobre una cosa. Llavors es pot dir que ja en l'origen de la paraula empremta s'hi contempla sempre l'acció. Una acció que a través de la força pressiona i en conseqüència la rep el testimoni.

Així doncs, una empremta existeix bàsicament gràcies a la pressió. El resultat d'aquesta pulsio és una marca definida en la superfície receptora. Una empremta és doncs el residu d'una acció.

En ella hi intervenen dos protagonistes: el cos que grava i el que és gravat, un que dona i l'altre que recull. Són dos elements que deixen constància d'un apropament mitjançant la seva interacció. És una acció de contacte. Un petó d'intercanvi.

¹ Georges Didi-Huberman. *L'empreinte*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p.9

² Veure *Diccionari de l'empremta*

³ 1220-50, 'pisar'. Del mismo origen que el fr. *fouler* id., oc. *folar*, retorrománico *fular*, it. anticuado *follare* 'abatantar' Es decir, del lat. vg. FULLARE 'abatantar', emparentado con el lat. FÚLLO, -ONIS, 'batanero'. A: Joan Coromines. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1994.

⁴ S. XII probablement ll. vg. füllare 'batre, batanar', der. td. del ll. fúllo, -ónis 'batanador', don 'batre, fer malbé'. A: GDLC.

El propòsit d'aquesta acció, d'aquest gest tècnic, *L'empreinte est un geste technique*⁵, tal com ho defineix Georges Didi-Huberman (1953) en el seu exhaustiu estudi sobre l'empremta, és deixar-ne constància evident a sobre d'un suport.

Però per a que una empremta habiti sobre una superfície, aquesta última ha de ser susceptible de ser gravada. En alguns casos només és una pulsació que acarona (com el frec d'un llapis sobre el paper que cobreix una superfície rugosa), a vegades és gràcies al pes d'un cos (petja sobre l'arena) però a vegades és d'una força o una insistència tal que fins i tot fereix la superfície (incisió sobre una roca, planxa de metall, etc.).

Encara que la creació d'una empremta sigui cosa de dos, sense un no hi ha l'altre, la imatge que preval és la part receptora, l'evidència en sí de l'acte, segurament perquè aquesta és una descripció detallada i un document fidedigne del seu origen. En la noció d'empremta es pressuposa la idea d'un original, d'una forma generadora que origina i desapareix deixant una còpia de la seva procedència. La matriu, com a forma que conté, és la metàfora de la mare acollidora que abraça la forma, és el motlle que acull el model idèntic i genera vida. Aquesta capacitat d'engendrar dóna a l'empremta un caràcter omnipotent doncs a banda de la informació que conté, aquesta no només ens narra la història del seu propi naixement sinó que al mateix temps ens enllaça directament amb l'essència de tota creació.

L'empremta és des dels seus inicis l'expressió propiciadora de la representació de la forma a través de la semblança i, tal com apunten la majoria d'especialistes d'art prehistòric, és sens dubte la primera imatge de l'home. Jaime Repollés (1976)⁶ ho ratifica quan diu: *por más que se remonte la genealogia de la representación, siempre se encuentra una huella, es decir, un vacío donde se alojó la semilla del árbol genealógico de las primeras formas*⁷.

⁵ Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p.11

⁶ Pintor nascut a Madrid el 1976. Doctor en Belles Arts per la Universidad Complutense de Madrid i investigador en teoria de l'art.

⁷ Jaime Repollés Llauredó. *Genealogías del Arte Contemporáneo*. Madrid: Akal, 2011. P. 68

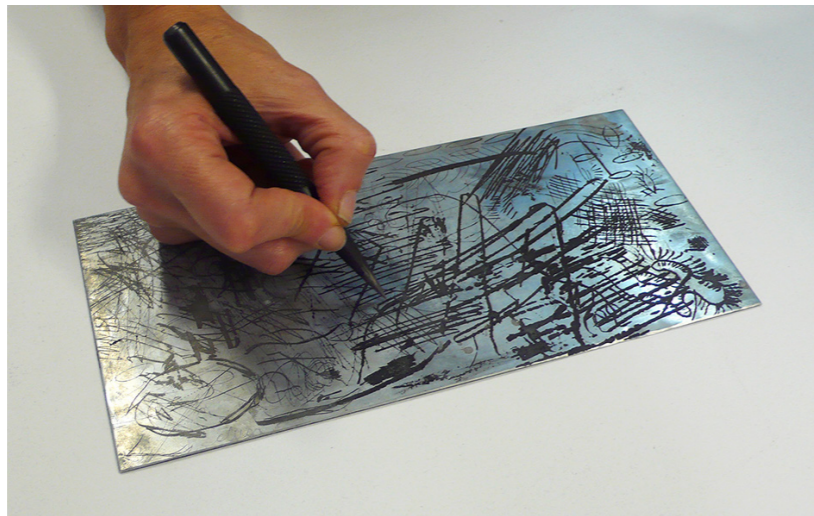


Figura 03:
Incisió sobre planxa de metall



Figura 04:

Petjades de mans siluetejades en color.

Cova de Gargas. St. Bertrand-de-Comminges, Hautes-Pyrénées, França.

Molt abans que Plini el Vell, Cayo Plinio Cecilio Segundo (24-79 a. C.) expliqués els orígens de la pintura a partir del perfil d'un noi fixat a la paret per l'enamorada filla d'un terrissaire, tal com explica l'historiador i crític d'art Victor I. Stoichita (1949) a *Breve Història de la sombra*⁸, en algun moment molt més remot l'home prehistòric resseguia el contorn de la seva mà i la seva pròpia ombra projectada amb la intenció d'immobilitzar-la per a conservar-la i així fer-la perdurar en la memòria del temps. Amb aquest acte, i sense saber-ho s'iniciava en l'origen de la forma.

La petja de la mà prehistòrica estampada a la paret de la cova és la imatge que proporciona als primers pobladors a més del concepte d'analogia, la possibilitat d'entendre-la no només com un senyal adscrit a un llenguatge de signes indicadors sinó també la possibilitat de veure-la com una forma estètica. Així com l'empremta del peu al caminar o la del rastre dels animals al terra són marques fruits d'un gest mecànic sense intenció, la mà de l'home esdevé l'eina que proporcionarà el model primitiu més perfecte d'art prehistòric i que obrirà la porta a tota una sèrie de conceptes: semblança, contorn, forma, reproducció, identitat, memòria...

La mà és alhora matriu que deixa petja i matriu gravada pel pas del temps. El seu revers és un receptacle que guarda la memòria de les seves vivències. Henri Focillon (1881-1943)⁹ al seu meravellós llibre *Elogio de la mano* ho relata molt bé: *Su reverso es un receptáculo. En la vida activa de la mano, ésta es susceptible de enternecerse o endurecerse, como también es capaz de amoldarse al objeto.* i segueix: *Este trabajo ha dejado sus huellas en las palmas de las manos, y podemos leer en ella, si no los símbolos lineales de las cosas pasadas y futuras, por lo menos la huella y una especie de memoria de nuestra vida, ya borrada, y quizás también de alguna herencia más lejana*¹⁰.

No és d'estranyar que la mà, eina en acció i forma receptiva d'acció, essent tan completa, esdevingui la figura que permetrà la gènesi del món de les formes.

⁸ Victor I. Stoichita. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999

⁹ Historiador de l'art nord-americà. Deixeble de l'historiador d'art francès Henri Focillon va ser un destacat estudiós de l'art espanyol i iberoamericà.

¹⁰ Henri Focillon. *Elogio de la mano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.18

Axí doncs la idea d'empremta genera a través de la seva simplicitat més mecànica una familiaritat probablement deguda a que la tenim integrada des dels inicis dels temps però alhora produeix un discurs profund (*Car elle travaille, pleinement et hautement*¹¹), un discurs que malauradament oblidem sovint i fa que la raó d'aquest estudi sigui recordar la rica expressió tant estranyament obviada per la història de l'art i tant usada pel món de artístic.

És potser aquesta familiaritat que parlàvem la que camufla el pensament que genera l'empremta i que en definitiva és la que des dels inicis ha possibilitat la nostra existència com a humans pensadors i creadors. I són els artistes els que més bé aprofitaran el bagatge dimensional que conté aquesta figura enllaçant tècnica i capacitat heurística¹² amb el pensament que innatament conté.

Es fa evident que l'estudi sobre la idea d'empremta, aquesta forma atemporal que ens permet enllaçar en el temps és extremadament complex sobretot pel desplegament que genera. La seva omnipresència completa diverses àrees de coneixement (ecologia, sociologia, psicologia, genètica, arqueologia, història, filosofia, art, etc.) i s'ubica en diverses parcel·les de temps (passat, present, futur) sobredimensionant-ne així la seva aprehensió.

Qualsevol dels models d'empremta es despleguen com en una trama interconnectada, rizomàtica recreant-se en l'espai-temps. Aquests vaivens temporals només es poden entendre a partir de la idea de rizoma exposada pels filòsofs Gilles Deleuze (1925-1995) i Félix Guattari (1930-1992): *El rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos*¹³.

Didi-Huberman expressa molt bé tot aquest entramat quan diu que al fer una empremta és produeix un teixit de relacions materials que donen lloc a un objecte concret (per exemple una imatge estampada) però que alhora comprenen també tot un conjunt de relacions abstractes,

mites, fantasies, coneixements, etc. I és per això que l'empremta és a la vegada procés i paradigma: *elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoseologique d'une appréhension du monde (...)*¹⁴.

Es fa inabastable doncs arribar a aprofundir en tots aquells aspectes que l'aborden perquè aquesta forma de vida que s'auto-perpetua fins a la infinitud està continguda en gairebé tots els semblants de la condició humana des que l'home és home. Sota l'aparença d'un acte mecànic senzill, d'un joc de nens s'hi amaga un contingut que ultrapassa tots els sentits. Definir per tant l'empremta ens mena a una reflexió profunda entorn unes qualitats que apunten a uns pensaments de tipus filosòfics.

Tot i la seva rellevància, no existeix una història de l'empremta. Per tant, tal com apunta Didi-Huberman, no podem parlar d'ella ni des d'una condició prehistòrica de la imatge, així com tampoc específicament des d'una condició moderna o postmoderna de les arts visuals¹⁵.

Doncs el concepte d'empremta necessita del passat i del present. Aquest punt de vista anacrònic és, segons el mateix autor, la primera exigència d'un pensament de l'empremta.

A partir de tot el que hem investigat ens atrevim a definir l'empremta com aquella imatge gravada que narra esdeveniments. Cada empremta forma part d'una mena d'escriptura silenciosa de la humanitat; és en definitiva, l'escriptura primigènica de l'esser humà que recorre la seva història a través del temps.

Com a senyal registrat en un suport és el resultat d'un propòsit bàsicament tècnic i essencialment identitari. Aquesta presència tangible és producte d'un exercici de memòria que, des de la seva vessant més poètica, ens remet a allò que ja no hi és. L'empremta esdevé un dels actes més creatius perquè és origen en si mateixa i metàfora d'aquest origen.

¹¹ Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p. 25

¹² Concepte que utilitza sovint G. Didi-Huberman per referir-se a la capacitat generadora d'experimentació que té el gest de l'empremta i que pren d'autors com Paul Feyerabend i Fernando Gil.

¹³ Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos, 1977, p. 50

¹⁴ Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p. 26

¹⁵ *Ibidem*, p.16

Aquesta forma duradora i anacrònica obtinguda per contacte comporta en si mateixa un potencial creatiu dimensionat per la seva pròpia experiència atàvica. Això la converteix en una imatge generadora de pensament creatiu que, com veurem, alimenta també els recursos de creació de tot artista. Així és com creadors moderns i contemporanis han sabut veure i utilitzar la capacitat d'aquesta forma tant antiga en el temps i tant actual alhora.



Figura 05:
Rastre de petjades registrades gràcies a la cendra i el fang volcànic solidificat ara fa 6000 anys. Acahualinca, Nicaragua.



Figura 06:
Primera petjada a la superfície lunar registrada el 20 de juliol del 1969.

1.2 Models. Afinitats i diferències

Com ja hem vist, els orígens de la paraula empremta contempen el fet mecànic de pressionar, picar, pitjar, però també el de trepitjar. Per això l'empremta ens remet sovint a un senyal o marca al terra produïda pel peu d'una persona o animal. Això ens demostra que primordialment es tracta d'una acció identificatòria amb una conseqüència formal i que la característica més immediata d'aquesta és la plasmació de la veritat.

Si del fet d'empremtar se n'obté una imatge immediata i objectiva, aquesta capacitat de reproduir fidelment la realitat porta a pensar que una empremta és una de les imatges més veritables que existeixen.

Aquest propòsit comunicatiu innat en la pròpia essència de qualsevol empremta és fruit de la seva sinceritat. La relació de semblança que s'estableix entre l'empremta i el què l'ha produïda ens acostava a la més pura realitat. *'Analogía pura'*, tal com la defineix Joan Fontcuberta (1955)¹ quan explica que encara avui alguns pescadors japonesos seguint una antiga tradició d'impressió anomenada *gyotaku*, utilitzen els peixos com a matriu per a imprimir uns cartells amb intenció purament comercial².

Aquesta facultat que té l'empremta de traductora de la realitat propera, ja la van haver d'assimilar els nostres antecessors en el moment d'atribuir-se les seves pròpies petjades. Aquelles marques dels moviments humans i animals traçades al terra van provocar els primers pensaments sobre la identitat i la diferència. Una reflexió que també la podem trobar recreada en el personatge d'un desconcertat Robinson Crusoe, protagonista de la novel·la de Daniel Defoe, en el precís instant en què descobreix la petja d'un peu sobre la sorra de la platja. L'evidència d'aquest moment està

¹ Nascut a Barcelona. Artista, docent, crític i assagista especialitzat en fotografia. Elabora el seu treball al voltant del concepte de realitat i ficció.

² Veure: Joan Fontcuberta, "Los peces de Enoshima". A: Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p.73-91

envoltada d'una sorprenent realitat per a ell, la de l'existència d'un altre ésser humà.

Per tant una empremta, a més de registrar una acció, és també una forma de deixar constància, de fer present, de ser. És un signe d'ubiquïtat però sobretot és una marca d'identificació immediata. Com diu la crítica d'art italiana Adalgisa Lugli (1946-1995)³: *An imprint is the mark left by passing through, by being there. It is an immediate form of identification –an elementary gesture, similar to the impression of a prehistoric hand on a cave wall*⁴.

Les circumstàncies que envolten a una petjada fan que no només sigui una demostració física real, sinó la prova d'unes intencions.

El 16 de juliol de 1969, l'Apolo 11 en la seva missió espacial a la Lluna va protagonitzar una fita en la història de la humanitat. Dos dels seus tripulants, Neil Armstrong i Edwin E. Aldrin, van empremtar per primera vegada la superfície lunar amb les seves petjades. Al mateix temps, aquesta petjada impresa al terra fou també impresa per milers de periòdics i segueix sent una de les imatges més reproduïdes de la història sense oblidar que ha quedat profundament gravada en la memòria de la Humanitat. Això mostra un cop més el potencial comunicatiu inabastable que en essència conté una empremta. Però a més, aquesta imatge de la lluna trepitjada no només és la demostració irrefutable de la invasió de la Lluna per l'home, sinó que al mateix temps ens parla de la necessitat conqueridora de l'espècie humana.

Quan Focillon diu que *la posesión del mundo exige una especie de olfato táctil*⁵ es refereix també a aquest esperit conqueridor de l'espai innat en l'home. Perquè és amb el tacte que els habitants de les cavernes resseguien les protuberàncies de les roques i al palpar-les posseïen l'espai marcant-lo amb la seva mà per deixar-ne constància. La figura de la mà, com hem vist, és la primera imatge

d'empremta avalada pels erudits i ho és perquè aquesta marca intencionada té la capacitat de despertar el discurs creatiu adormit en ella. De la mateixa manera que la imatge de la marca del peu sembla ser en principi fruit d'una acció no intencionada, el rastre de l'acció del moviment de caminar, pot també destapar el pensament camuflat en ella parlant-nos d'identitat i possessió. Però és potser la capacitat de palpar (*la noción del valor táctil está en el origen mismo de toda creación*⁶) la que diferencia aquests dos tipus de petja, doncs a pesar que les dues poden mostrar intencions semblants, és la mà la que té el poder primigeni de crear.

Resseguir les petjades d'un home o d'un animal ens permet la identificació i la revelació de dades molt concretes del subjecte perseguit. Però l'estudi d'un senyal permet sobretot revelar-ne els esdeveniments perquè una empremta porta inherent en sí mateixa un munt d'informació. Visualment funciona com un ham que alena a iniciar una labor investigadora per a esbrinar-ne l'origen. Si reconeixem un senyal des del seu principi, és a dir, des de l'inici de l'acció, podem parlar d'empremta o de petja. Però si comencem a reconèixer un senyal un cop ja s'ha produït i el resseguim per trobar-ne el seu origen, llavors es pot parlar de rastre. Si l'empremta és la marca d'un contacte, un rastre es caracteritza més per la marca d'una acció intencionada.

El psiquiatra i psicoanalista francès Serge Tisseron (1948) a *El misterio de la cámara lúcida* fa un estudi sobre la pràctica de la fotografia a partir de connotacions psicològiques a través de la noció de rastre. En aquest magnífic treball recull molt bé la diferència entre empremta i rastre al temps que confereix a la fotografia aquesta última categoria. En la seva definició de rastre apunta: *Como tal, es el testimonio de cuerpos que han estado en contacto, lo mismo que la huella, i remarca: pero también de la intención del sujeto que lo ha realizado*⁷. Des d'aquesta perspectiva, una petja és el testimoni d'un contacte però en un seguit de petges, és a dir en un rastre, allò que la diferencia d'una simple empremta esdevé el desig d'inscriure's en el temps, la necessitat humana de deixar constància. Tisseron va més enllà

³ Curadora italiana, historiadora i docent.

⁴ Adalgisa Lugli, "IX. Imprints of Body and Mind". A: *Identity and Alterity. Figures of the body 1895/1995*. La Biennale di Venezia 46. Esposizione internazionale d'arte, Marsilio Editori, Venice: 1995, p. 509

⁵ Focillon. *Elogio de la mano...*, p.23

⁶ Focillon. *Elogio de la mano...*, p.31

⁷ Serge Tisseron. *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p.139



Figura 07:
Petjada de dinosaure al jaciment de El Castellar, Teruel. Foto de l'autora.

afirmant que tot rastre és una forma de signatura que *atestigua -por parte de quien lo dejó- el deseo de realizar una "inscripción"*⁸. Un rastre és doncs com un vestigi en el sentit de resta d'alguna cosa o fet que actua com a senyal a seguir i que ens mena a descobrir la veritat. Un vestigi, tal com mostra la seva etimologia, ens indica la planta del peu, la traça de les petges. Per tant és sobretot una forma de diagnosi que ens remet a la prehistòria i als seus caçadors i que permet pronosticar el futur d'un fet passat tal com apunta l'historiadora d'art Véronique Mauron: *Le vestige se conçoit comme un diagnostic, il permet de lire le présent à la lumière du passé. Il possède aussi une valeur de pronostic car il intervient dans le présent pour motiver une action future*⁹.

Podem doncs considerar els rastres d'un animal com indicis que col·laboren amb el caçador informant-lo detalladament de si fa estona que ha passat per allà, de si té gana, si està cansat, etc; menant-lo indefectiblement cap a la seva presa. I més que això, tal com corrobora l'escriptor i pensador Elias Canetti (1905-1994), la lectura de les petges dels animals aportaren als nostres antecessors el coneixement d'aquests éssers i els seus hàbits però també convertiren el seguit d'empremtes en probablement la primera escriptura de la humanitat.

*La escritura más temprana que aprendió a leer fue la de las huellas, era una especie de notación musical rítmica que siempre existió; se imprimía en el suelo blando, y el hombre la leía y asociaba con ella el ruido de su origen*¹⁰.

Així mateix els rastres en una escena d'un crim evidencien fets que guien a la policia a presentar proves decisives sobre la l'autoria del delict. D'aquesta manera, a través de les evidències, podem situar-nos en el passat i fer-ne una lectura. I igual que un caçador i un criminòleg segueixen una traça, els quiromàntics i grafòlegs buscaran també la interpretació. Mitjançant l'estudi de la forma de la mà el seu aspecte i de les línies del palmell¹¹ o a través dels trets de l'escriptura (grau de pressió, forma de la lletra, etc), uns i altres obtenen informació de la persona. Tots ells posaran en evidència els detalls necessaris per a reconstruir la història.

⁸ Tisseron. *El misterio de la cámara lúcida...*, p.42

⁹ Véronique Mauron. "Les dimensions du Vestige" [en línia] A: EspacesTemps.net, Objects, 13.10.2008.

<<https://www.espacestemp.net/en/articles/les-dimensions-du-vestige-en/>> [Consulta: 13 gener 2011] (Format pdf descarregat: p.5)

¹⁰ Elías Canetti. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik editores, 1981, p.25-26

¹¹ La quirologia és l'estudi que aplicarà l'art de la quiromància per a endevinar o predir el futur.

Tota empremta ens parla d'un fet passat. Així doncs la vida prehistòrica pot ser reconstruïda gràcies al potencial narratiu de l'empremta.

La visió actual d'una petja fossilitzada de dinosaure inclou el passat en el present *la survivance du passé dans le présent, le reflux du temps dans son flux continu, la mémoire*¹². L'empremta com a transmissora de coneixements es desplega en infinitat de variants i s'expressa constantment. Moltes empremtes s'han perdut pel camí, algunes encara resten amagades i sortosament unes poques prenen forma, com el fòssil que és la demostració palpable de la nostra història més pretèrita i que surt a la superfície per a ser ordenat i classificat. La Paleontologia serà la ciència encarregada d'estudiar aquestes aparicions amb la finalitat d'interpretar el nostre pas per la terra. L'enorme seducció que desprenen els fòssils rau en la seva capacitat per dominar el temps, feinejant en el passat i validant-se en el present; en la seva destresa per esculpir formes petrificant records i en l'habilitat per narrar històries de pèrdues. Aquestes petites col·leccions de moments detinguts no serien possibles sense un material mal·leable i resistent alhora amb capacitat per a recollir fidelment qualsevol impressió.

¹² Mauron. *Les dimensions du vestige...*, (Format pdf descarregat: p.4)



Figura 08:

Cossos atrapats per l'erupció del Vesubi a Pompeia

1.2.1 La terra com a matriu

La Terra que habitem funciona com una gran matriu que grava constantment tot el que en ella hi succeeix. A voltes és la pròpia Naturalesa l'autora directa que mitjançant desastres naturals documenta la història. Així, gràcies a les restes que ella ha preservat, podem esbrinar què va passar a la ciutat de Pompeia el 24 d'agost de l'any 79 de la nostra era. El Vesubi entrà en erupció i va sorprendre d'imprevist els habitants de Pompeia i d'Herculà cobrint-los de cendra, fum i roques i deturant tota mena de vida. Cendres volcàniques i gasos van provocar una onada de calor i pols que va asfixiar literalment les víctimes. Les cendres, roents com estaven, van embolcallar els cossos petrificant-los per a la posteritat i segellant la ciutat de Pompeia com en una càpsula del temps. L'alta temperatura emanada per la cendra consumí els teixits i els òrgans interns i fixà l'estructura òssia, però el més interessant del cas és que va convertir les víctimes en uns autèntics motlles. Aquest escenari segellat en pols volcànica no fou descobert fins 2.000 anys després i va permetre que certs científics enginyosos omplissin de ciment líquid les formes dels cossos petrificats per ferne emergir el model exacte¹, oferint així al món el testimoni real de la vida de Pompeia i d'Herculà en el precís moment del desastre. De nou podem observar com la terra guarda curiosament tresors encapsulats en el temps que talment com fòssils reapareixen per testimoniar els fets.

Altres vegades és la naturalesa de l'home la que provoca desastres. El llançament de les bombes atòmiques d'Hiroshima i Nagasaki (6 i 9 d'agost del 1945) va deixar un seguit d'evidències que han quedat registrades per efecte d'una combustió i irradiació de mides impensables. La detonació de la bomba va elevar la temperatura entre uns 3000-4000°C calcinant i cremant a totes aquelles

¹ Se li atribueix la invenció d'aquest mètode a Giuseppe Fiorelli l'any 1860.

persones i estructures més properes a l'epicentre de la detonació i fins a un radi d'1,2 Kms.

A escala molt més petita la fotografia, com sabem, és aquell procediment que mitjançant la llum permet fixar la imatge sobre una superfície preparada. De la mateixa manera i talment com si aquestes ciutats fossin enormes pel·lícules fotogràfiques, la deflagració de les bombes va fer que tot allò exposat sota la seva radiació i prou resistent per aguantar tal embat quedés fixat. Així tot aquell obstacle que es va interposar a la llum atòmica, es perfilà marcant la seva silueta. La imatge resultant és una marca en negatiu, una ombra que fa palesa les traces d'allò desaparegut. L'ombra, que és la marca d'un cos, com veurem més endavant, també és una imatge indicadora d'absència.

Podem pensar en la fotografia com l'empremta d'un cop de llum o com la metàfora d'una destrucció: *La photographie signale une destruction, elle est la trace incendiée d'un éclair engendrant l'image sur la pellicule*². Les imatges registrades per les bombes són imatges de destrucció creades pel rastre incendiari d'un esclat.

Podríem doncs establir aquest moment com el primer de la història de la fotografia en utilitzar aquesta variació en format gegant. Aquestes gigantografies del moment són documents que recopilen la memòria de la nostra espècie.

Però d'una manera més àmplia són també empremtes que deixen marca en la consciència de la humanitat. El record, fruit d'aquest succés colpidor deixa rastre en la nostra memòria i els registres fotogràfics funcionen també com a rastre de les actuacions de l'home en el món. Doncs no en va i com molt bé afirma Tisseron: *La fotografía es a la vez rastro del mundo -visible o invisible- objetivado por la luz y rastro de la presencia de un sujeto en el mundo*³.

L'amabilitat de la Terra com a receptora de tots els nostres actes, evidencia constantment qualsevol episodi per banal que sigui. Però la permanència de les empremtes no depèn exclusivament de



Figura 09:

Marques atòmiques de les columnes sobre l'asfalt del pont de Yorozyo, Japó.

² Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre. *Le corps évanoui, les images subites*. Paris: Hazan, 1999, p. 24

³ Tisseron. *El misterio de la cámara lúcida...*, p. 132

nosaltres. Com els fòssils subjugats als canvis naturals de la Terra quan la matèria terrestre ens ho permet, podem gaudir d'aquells senyals que són marques de les nostres accions. Des dels petròglifs fins als grafitos actuals passant per fenòmens naturals o provocats, totes aquestes manifestacions i les seves variacions queden d'una manera o altra registrades a la superfície terrestre. Alguns d'aquests exemples com els abans esmentats són dignes d'atenció per les seves peculiaritats específiques. Per les mateixes raons no podem passar per alt algun exemple de geòglif i d'agròglif. Ambdós són marques gravades en el sòl i envoltades d'especials circumstàncies.

En el primer cas esmentarem les cèlebres Línies de Nasca⁴ del Perú que formen part de la varietat de geòglifs dispersos arreu del món. Però és sobretot a Perú, en concret a les pampes de Nasca i Palpa on es troba la major concentració d'aquestes línies.

La principal característica d'aquestes marques és la construcció d'una figura que pot estar feta per addició de material com poden ser les pedres o bé per sostracció al retirar part del material més superficial per deixar al descobert una segona capa amb la finalitat d'aconseguir un evident contrast de color.

Les línies de Nasca de recent descobriment (no fa més de 60 anys), són una de les herències més antigues en el temps. Situades històricament en el s.V o VI de la nostra era corresponen directament a la cultura Nasca. Aquesta civilització indígena de l'època pre-incaica, destacable per la seva ceràmica ho és sobretot pel llegat de les seves misterioses línies. Situades en un perímetre aproximat de 50 x 15 km. s'assenten en un dels sòls més desèrtics i secs del món. Aquest terreny, anomenat Pampa colorada per mor de la vermellor de la seva terra, amaga sota aquesta primera capa una altra d'un to molt més clar. Aquesta característica provoca que d'una simple petjada en quedi una marca d'un color blanc-grogenc que es queda gravada de manera estranyament perdurable en el temps. Així,

⁴ En la cultura inca i pre-inca s'escrivia amb s ja que la lletra z no existia en el llenguatge peruà fins a l'arribada dels espanyols. Per tant no és correcte escriure Nazca utilitzant la z com en totes aquelles paraules de la cultures pre-hispàniques. Amb aquesta raó fa temps que es reclama la restitució del nom original de Nasca amb s.

aprofitant aquesta particularitat, els integrants d'aquesta cultura precolombina van traçar una sèrie de formes geomètriques i dibuixos majoritàriament d'animals de perfecta proporció, destacables per la seva harmonia, equilibri lineal i sobretot per la seva gran monumentalitat. Aquests pictogrames formats per línies que a mida real semblen pistes quilomètriques (d'aquí també el nom de Pistes de Nasca) estan elaborats de manera molt propera a la tècnica de l'esgrafiat. Raspant o simplement netejant la superfície de la terra vermella deixaven al descobert i en contrast el fons més clar del sòl.

El temps va anar atresorant una sèrie de dibuixos gegants que inexplicablement per a la ciència han restat inalterables durant més de mil anys. Aquest terreny remot i àrid, fora de les rutes aèries, ha resguardat el seu tresor sobretot degut a què la gran mida dels dissenys feia inviable la seva visió total a peu dret. Tot i que hi ha documentació que fa referència a unes línies que semblaven carreteres cap allà al s.XVI, la seva descoberta cap a finals dels anys 20 del segle anterior va resultar providencial coincidint amb les primeres exploracions aèries de la zona. La revelació d'aquestes línies persistents en el temps, juntament amb la peculiaritat que només són llegibles des de l'aire, és el que crea l'enigma. Com és possible un traçat tècnicament tant perfecte quan es tracta d'un dibuix tan enorme? Com han pogut romandre intactes durant el pas dels segles? Quin és el missatge que comporten? A qui van dirigides? etc.

Un seguit de preguntes i qüestions que desemboquen en un reguitzell d'interpretacions i hipòtesis on la més popular i controvertida és la sostinguda per l'escriptor suís Erich von Däniken (1935)⁵ que explica les línies com a senyals i pistes d'aterratge destinades a éssers vinguts de les estrelles. Llegendes que accentua el sobrenom de Pistes de Nasca. Però molt abans, l'estudi més complet sobre el tema el va protagonitzar la investigadora alemanya Maria Reiche (1903-1998)⁶ Introduïda de la mà de Paul Kosok (1896-1959)⁷, el qual va definir aquest lloc com una enorme pissarra dibuixada

⁵ Nascut a Suïssa l'any 1935. Investigador i prolífic escriptor que pretén amb la seva vasta bibliografia demostrar la visita de cultures alienígenes i la seva relació amb els nostres avantpassats. En relació a les línies de Nasca veure: Erich Von Däniken. *La respuesta de los Dioses: Evidencias y comprobaciones en 5 continentes*. Barcelona: Martínez Roca, 2003.

⁶ Matemàtica alemanya, doctora en Matemàtiques, Física, Geografia i Pedagogia; reconeguda mundialment per les seves acurades investigacions sobre les línies de Nasca a Perú. Veure: Maria Reiche. *Contribuciones a la geometría y astronomía en el antiguo Perú*. Asociación Maria Reiche para las Líneas de Nasca. Lima: Epígrafe, 1993.

per unes enormes mans. Reiche va continuar l'estudi i recopilació dels dibuixos d'una forma tan apassionada que consagrà la resta de la seva vida a la investigació i conservació d'aquests geòglifs. Àmplies i precises aportacions fruit de molts anys la condueixen a relacionar aquests dibuixos amb l'astronomia⁸. La seva hipòtesi considera que en aquests dibuixos hi ha la presència d'un gran calendari astronòmic que ja utilitzaven els antics astrònoms peruans. Entre les múltiples contribucions aportades per a esclarir l'enigma d'aquestes línies, sens dubte l'aportació de Maria Reiche, fruit de 40 anys d'investigació, és la més acceptada.

En qualsevol cas, aquesta herència d'indubtable bellesa, de factura impecable i que implica el treball d'unes persones molt dotades, manté intrínsec el misteri de tant d'esforç. Els geòglifs en general mostren d'alguna manera la necessitat humana de deixar empremtes de grans dimensions on l'espectacular efecte visual només és possible en la seva totalitat, a vista d'ocell. Darrera d'aquesta urgència s'hi amaga una necessitat de conquesta que va més enllà de la possessió del terreny com en el cas de la petjada a la Lluna. També s'hi amaga el desig d'una comunicació més completa, un afany comunicatiu d'altres dimensions de la mà de la ciència i de l'art.

Sería tener una opinión muy baja de los antepasados, de suponer que todo este trabajo inmenso y minuciosamente exacto y detallado, hecho con concienzuda perfección, tenía como única finalidad el servicio de una superstición primitiva o un culto estéril de los antepasados. Al contrario, tenemos aquí el testimonio en gran escala y único en el mundo del primer despertar de las ciencias exactas en la evolución de la humanidad, esfuerzo gigantesco de la mente primitiva que se refleja en la grandeza de la ejecución bajo el cielo vasto de las pampas inmensas y solitarias, barridas por el viento y quemadas por el sol⁹.

Si acceptem l'existència dels geòglifs com totes aquelles manifestacions que tenen a veure amb



Figura 10:
Línies de Nasca. Vista aèria del colibrí. Té una extensió de 97 metres de llarg.

⁷ Antropòleg estatunidenc que arribà al Perú just el mateix any (1927) que es va començar a informar de l'existència d'aquelles estranyes línies a arqueòlegs de la zona. Però és l'interès del propi Kosok qui el portà a iniciar l'estudi d'aquest fenomen.

⁸ Veure: Investigaciones astronómicas del Proyecto Nasca a la pàgina web de la 'Asociación "Dr. Maria Reiche - Linien und Figuren der Nazca-Kultur in Peru'. A: <<https://www2.htw-dresden.de/~nazca/Spanisch/astro.htm>> [Consulta: 22 octubre 2016]

⁹ Maria Reiche. A: *Asociación Maria Reiche Internacional para el Arte & Ciencia* [en línia]<<http://www.maria-reiche.org/nasca/Inicio.html>> [Consulta: 11 setembre 2016]

dibuixar o deixar marques al terra, podem considerar els 'Crop Circles' com una variant més d'aquesta expressió, només que aquests són executats en camps de conreu. I és precisament aquesta particularitat diferenciadora la que els categoritza tècnicament com agròglifs.

No es pot evitar traçar un paral·lisme entre les línies peruanes i aquests glifs campestres, dissenys que apareixen cada estiu de forma misteriosa en els camps cultivats i dels que no se'n coneix origen ni propòsit. Però, què són exactament aquests cercles en les collites? Es podrien definir com un gravat per erosió? De la mateixa manera que les línies peruanes són construïdes apartant la terra, en aquests casos es formen els dissenys geomètrics per aixafament dels cereals. També tenen en comú la seva monumentalitat i la perseverança enigmàtica a pesar del pas del temps.

Anomenats des del principi com a cercles dels cereals (corn circles) s'han utilitzat varies expressions traduïdes literalment de l'anglès: 'formacions de cereals', 'cercles de les collites' (crop circles) 'dibuixos dels cereals'. Però potser l'accepció més acceptada i usada és la de 'Crop Circles'¹⁰ que segons l'escriptor i estudiós del tema Andy Thomas (1965)¹¹ *se ha instalado en la conciencia general y será para siempre la denominación principal para designar las marcas que aparecen cada verano en campos de cultivo*¹².

Thomas és membre i fundador de la *Southern Circular Research*, una plataforma investigadora que aglutina a la pàgina web *Crop Circle Connector*¹³ la red més completa i extensa de tot el relacionat a aquest assumpte. Tot plegat el converteix en un dels referents més valorats sobre els cercles. De tots el treballs d'aquest autor, sens dubte a *Crop Circles. El enigma de un arte anónimo* ens ofereix l'estudi més exhaustiu i rigorós del panorama. En ell recopila tota la informació motiu pel que és considerada una de les millors guies sobre el tema.



Figura 11:
Interior d'un Crop Circle.

¹⁰ Terme acunyat per Colin Andrews, un dels investigadors i divulgadors més prolífic dels Crop Circles. Des de l'any 1983 inicià la recerca i estudi d'aquest fenomen i altres sobre objectes no identificats i classes de consciència. Veure a: <<http://www.colinandrews.net/index.html>> [Consulta: 13 setembre 2015]

¹¹ Nascut el 1965 a Anglaterra. Investigador i autor de varis llibres sobre aquest fenomen.

¹² Andy Thomas. *Crop Circles: El enigma de un arte anónimo*. Madrid: Siruela, 2003, p. 26

¹³ Crop Circle Connector [en línia] <<http://www.cropcircleconnector.com/interface2005.htm>> [Consulta: 11 setembre 2016]

Tot i que actualment aquestes formacions en els cereals ja són un fenomen mundial, la concentració més gran d'aparicions ja des de l'inici de les primeres constatacions va ser i és encara ara al sud d'Anglaterra. Especialment en indrets propers on hi ha assentaments prehistòrics com ara Stonehenge, Silbury Hill, etc. Tota aquesta zona sembla ser un focus que reuneix unes característiques que atrauen aquest fenomen. Això estaria avalat per la hipòtesi de les dos línies d'energia que travessen la illa d'Anglaterra de nord a sud i d'est a oest. *El epicentro del fenómeno de los círculos de cosecha se encuentra exactamente en el lugar donde se cruzan esas dos líneas. A menudo a tan solo unos pocos metros de algunos monumentos históricos*¹⁴.

Però quina relació hi ha entre aquests cercles de cereals i aquells cercles de pedres que formen part de llocs sagrats i tant antics com Stonehenge? *Los círculos de cosecha podrían ser tal vez el eco contemporáneo del rico pasado exotérico y místico de Inglaterra. Sin duda evocan los tiempos antiguos cuando los círculos de piedras y los lugares sagrados ocupaban el centro de la vida y de las creencias de los hombres*¹⁵.

68

Els pagesos anglesos recorden com els seus avantpassats ja parlaven de dibuixos monumentals en els conreus o fins i tot en altres superfícies terrestres però no es van començar a documentar fins ara fa uns 20 anys convertint a aquests esdeveniments en un fenomen actual i encara en plena vigència. L'escrit més antic sobre aquest tema data de l'any 1678 en el que segons el tarannà de l'època i davant del gran desconeixement i respecte que el tema suscitava, la creació d'aquests agròglifs se li atribuïa al diable.

Tot i que aquestes formacions geomètriques començaren a manifestar-se tímidament a Austràlia cap als anys 60 del segle passat, no és fins a la dècada dels 80 que comencen a prendre interès i amb clara predilecció pel Sud d'Anglaterra. És sobretot a la següent dècada, als 90 quan hi ha la

¹⁴ Recollit a: *Huellas terrestres vistas des del cielo: El misterio de los círculos de cosecha*. Dir. Quincy Russell. El documental de la 2, TV2, RTVE (2 novembre 2017). [Consulta: 2 novembre 2017]

Veure també a: La Biblioteca del misterio. (2017, novembre 6). Documental. *Huellas terrestres vistas des del cielo: el misterio de los círculos de cosecha* [Arxiu de vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=1wvddRSpof0>

¹⁵ Ídem

màxima proliferació d'exemples.

Solen aparèixer a la primavera i a finals d'estiu sobre els cultius de cereals. La perfecció en el traçat de les línies, el respecte en el maneig dels cereals (dobles perfectes, trenats complicats...), l'aparició gairebé espontània (de la nit al dia) i la grandària dels dibuixos, fan pensar en uns mitjans tècnics desconeguts fora de l'abast de la tecnologia humana. Científics i estudiosos de tota mena s'han sentit atrets per aquests dibuixos de sublim bellesa i d'una geometria cada cop més elaborada i complexa. Els seus estudis demostren que els dibuixos contenen conceptes matemàtics d'actualitat materialment impossibles de realitzar amb l'actual capacitat tecnològica (nº auri, fractals...). També constaten com l'alt nivell de radioactivitat en l'interior dels cercles altera l'estructura molecular de les plantes que conserven la memòria del dibuix. Aquesta particularitat fa que, a l'igual que els geòglifs de Nasca, aquests dissenys mantinguin una tossuderia per mantenir-se a pesar del pas del temps. Thomas ho especifica: *Las creaciones terminan su vida cuando las cosechadoras entran en acción, pero a veces permanecen visibles durante un tiempo si las cuchillas no pueden bajar lo bastante para cortar todo el cereal tumbado. Después con frecuencia reaparecerá una imagen fantasmal en verde donde las semillas caídas comienzan a germinar. El arado es el último toque de difuntos, pero aun entonces una sombra de la visita inicial es en ocasiones visible la temporada siguiente: los tallos nuevos crecen a veces raquíuticos o alargados en estas zonas por razones que todavía no están claras*¹⁶. Aquestes observacions apunten que estem sens dubte davant d'un dels fenòmens més espectaculars i paradoxals de la nostra època.

Des de les primeres manifestacions, aquest fenomen ha estat envoltat d'un cert misteri. Inicialment alimentat per les contínues aparicions i seguidament per l'efecte de la seva ràpida popularització. Pel seu tarannà espectacular aquest tema sempre ha estat envoltat de molts seguidors entusiastes, falses notícies, hipòtesis i certa controvèrsia, però el temps ha permès destriar-ne la informació més veraç. L'estudi d'aquests agrogrames ha despertat un gran interès i ha portat a científics, escriptors

69

¹⁶ Thomas. *Crop Circles...*, p.27-28

i pensadors, a cercar el seu origen. Actualment es poden trobar arreu del món grups de persones que fotografien, cataloguen i arxiven anualment cadascuna de les aparicions; científics, estudiosos i autors de diversos camps que s'especialitzen i analitzen des de diverses perspectives aquestes bellíssimes manifestacions que desemboquen en articles i investigacions recopilades en revistes, llibres, conferències, documentals videogràfics i nombroses pàgines web.

A l'igual que amb les Pistes de Nasca, la pregunta que ens fem és qui ho ha realitzat, però sobretot com i perquè. Qüestions que han alimentat la investigació i segueixen interessant a nombrosos estudiosos actuals. Sota el nom de *Proyecto Nasca* alguns científics de la Hochschule für Technik und Wirtschaft de Dresden, Alemanya (Facultat de Geoinformació de la Universitat de Ciències Aplicades) juntament amb membres del Laboratori de Fotogrametria de la Universitat Tècnica de Praga formen part de l'*Asociación Dr. María Reiche. Lineas y Figuras de Nasca/Perú*, associació que persegueix la continuació del treball iniciat per la doctora Reiche amb la finalitat de confirmar la seva teoria astronòmica. A més, l'associació es caracteritza per la creació d'un sistema d'informació geogràfica, el *NascaSIG*¹⁷ que aglutina, analitza i mostra tota la informació al voltant d'aquestes línies en format digital a través de l'aplicació WebSIG¹⁸. Una manera de preservar i mostrar aquest patrimoni de la humanitat.

També els Crops circles continuen sent un esdeveniment actual però en aquest cas molt més vigent perquè, al contrari que les línies, segueixen apareixent noves formacions. Cada nova aparició segueix ampliant i completant les investigacions iniciades que es sumen a qüestions encara no resoltes com fenòmens de llum, so i altres efectes. Hi ha quantitat de registres fotogràfics de les boles de llum no identificades que es mouen pels dissenys i que es solen produir moments abans de l'aparició de l'agròglif. Cada cop més els avenços tecnològics ens permeten contrastar científicament cada enigma.



Figura 12:
Agròglif a Alton Priors. *Wiltshire*, Anglaterra. 11 de juliol de 1997.

¹⁷ NascaSIG, [en línia], Asociación Dr. Maria Reiche - Linien und Figuren der Nazca-Kultur in Peru. < <https://www2.htw-dresden.de/~nazca/Spanisch/gis.htm> > [Consulta:20 octubre 2016]

¹⁸ University of Applied Sciences (HTW) Dresden. Faculty of Spatial Information, Asociación Maria Reiche-Lines and Figures of the Nasca Culture in Peru. NascaGIS, Pampa of Nasca [en línia]. < http://141.56.141.3:8080/mapbender/frames/index.php?PHPSESSID=2us2bnccd5hjht51k7niqsh2&gui_id=NascaGIS&password=Nasca > [Consulta: 10 juny 2015]

Tot i la gran i diversificada quantitat de teories validades per diferents científics al voltant d'aquest panorama (intel·ligència còsmica, energia de la Terra, energia de la consciència humana, ciència cimàtica, vòrtexs atmosfèrics,...), en general la conclusió que més aporten la majoria d'estudiosos és sobretot, a diferència de les línies peruanes, la indemostrable i improbable intervenció de l'home. Sense oblidar la clara intenció comunicativa, basada en una mena de transferència de coneixements a través d'un llenguatge matemàtic i simbòlic que remet a cultures ancestrals. Un recordatori que ressegueix les traces de tota la humanitat i que diuen alguns experts ve a ser una crida a un canvi de consciència.

Un cop més, igual que amb els geòglifs, la Terra és utilitzada com a superfície a gravar per acollir unes marques a gran escala com si la vinculació es situés entre l'home i una dimensió més enllà. Com si es tractés d'enregistrar un missatge propi de la Terra (intra-terrestre) o de procedència externa (extra-terrestre).

No en va quan es parla d'empremta sempre hi ha una part que ultrapassa els límits dels coneixements humans. El fet que un Crop Circle guardi energia codificada, mostra no només el potencial mnemotècnic d'una empremta sinó que ens parla de l'enorme poder comunicatiu d'aquesta que pot abastar molt més que la nostra limitada visió actual.

A través dels glifs, és fàcil observar com les empremtes ens remetent al coneixement profund de la unió de l'ésser humà amb la Naturalesa. Una realitat atàvica i protagonista al llarg de la història de l'evolució de la consciència humana mitjançant els ideals de Veritat, Bondat i Bellesa. Amb ells s'ha volgut explicar la representació de la Naturalesa sublim i la projecció bondadosa de l'home. Aquests tres grans ideals, puntals de l'Antroposofia¹⁹ que busca la comprensió global de l'home, estan presents també en tota classe d'empremta.

Una empremta és, com hem vist fins ara, allò present que engloba passat i futur, per tant anacrònica, essencialment bàsica en la seva simplicitat i necessària en la nostra vida perquè és pura herència en constant transformació. Totalitzadora, perquè desplega alhora en sí mateixa una significació elevada i un alt poder de connexió amb tot, veritable perquè transmet una veritat, bondadosa per inclinació natural al deixar-nos participar de la realitat i la bellesa que comporta. És per tant, art en estat pur.

Visualmente, si no de otro modo, los círculos han iluminado el mundo con su esplendor. Pues en una cosa todos parecen estar de acuerdo, incluso los escépticos más empedernidos: vengan de donde vengan, los glifos son arte de primer orden. El arte es con frecuencia un primer paso para abrir las puertas del espíritu, sea a través de la pintura, la música o la literatura. Es una expresión exterior de lo que está en el interior, y llega al corazón. Es aquello que, siendo real, no se puede mantener dentro de los límites materiales, y que ofrece una puerta al alma, para su transformación. Su gracia y belleza es todo lo que los crop circles han traído a nuestro mundo, tenemos razones suficientes para estar agradecidos²⁰.

¹⁹ Filosofia desenvolupada per Rudolf Steiner (1861-1925). Filòsof austríac que aportà coneixements innovadors en els terrenys del pensament, l'espiritualitat, l'educació, la medecina, l'agricultura i l'art.

²⁰ Thomas. *Crop Circles...*, p. 334-335



Figura 13:
Empremtes de peus gravades al sòl de fusta.

1.2.2 L'home com a eina

Fins aquí hem vist alguns exemples de com la intenció d'una empremta té com a resultat una gran diversitat d'expressions recollides en la superfície del nostre planeta. Tot i que en general la figura de l'empremta manté inherent la qualitat de tossuderia que és la que li permet perviure malgrat el pas del temps, aquesta qualitat algunes vegades la trobem involucrada en el seu procés d'origen a través de la insistència no premeditada de l'home.

Sobre això la pròpia Naturalesa ens mostra infinitat d'exemples on la perseverança és una excel·lent eina de dibuix que grava la superfície terrestre gràcies al mecanisme de la repetició. En ells es pot observar com el frec d'un mateix moviment registra solcs en la matèria, fins i tot la més dura.

D'aquesta manera és sorprenent com la rutina diària d'un monjo budista queda enregistrada al terra de fusta de casa seva. El moviment ritualista de la genuflexió repetit diàriament més de 2.000 cops durant tota la seva vida, esdevé el millor exemple de com la repetició deixa la seva impressió en les coses. Les empremtes dels peus del monjo són el resultat de la reincidència insistent del mateix moviment, però sobretot són la mostra d'unes marques que protagonitzen la constància i simbolitzen la permanència humana. De la mateixa manera que una empremta és la marca d'un cos, d'una matriu que grava i desapareix, la visualització d'aquestes petjades són el perllongament en el temps de la persona-matriu.

Així mateix, ara fa gairebé 10.000 anys, els pobladors de Tsankawi, que habitaren una part de Nuevo Méjico als Estats Units, deixaren esculpida a la pedra de la zona les traces dels seus recorreguts a peu i talment, com si fossin gravadors, solcaren el terreny amb els seus peus dibuixant el seu rastre per a la posteritat.



Aquell donar cops insistentment, intrínsec com ja hem vist en la definició de la paraula empremta, ens apropa a una modalitat no intencional. La reiteració de certs moviments, la insistència dels mateixos actes, deixen un reguitzell de constatacions humanes, semblant a com la fluïdesa d'un riu modela constantment les seves pedres. El frec obstinat dels nostres usos deixa proves de la nostra realitat. Aquests viarany, que són la demostració palpable del tarannà històric-social d'un poble i la marca clara de la reiteració d'una acció, mostren sobretot com la constància i el factor temps van agafats de la mà en alguns models d'empremtes.

Deixant de banda les expressions en la Naturalesa, també la ciutat esdevé un receptacle que acull les nostres actuacions. Fins fa molt poc estaven a la vista de tots els vianants les erosions en el graons d'entrada de dos portals del final de la Rambla de Barcelona molt a prop del conegut restaurant Amaya. De bones a primeres semblaven simples marbres gastats que esperaven pacientment la seva substitució. Però sota aquesta aparença d'esglaons ruïnosa s'hi amaga una de les empremtes més belles de la ciutat.

Les pedres d'entrada al portal mostren cadascuna d'elles dos forats profunds de forma ovalada que pertanyen a l'acció del pes de dos cossos recolzats al llindar de la porta. Situats cadascun d'ells a dreta i esquerra de l'entrada són el testimoni que reviu les llargues esperes protagonitzades durant anys per les prostitutes de la zona.

A partir dels anys seixanta, després que es clausuressin les nombroses cases de cites que oferia la ciutat, les prostitutes van haver de buscar-se pel seu compte espais on oferir-se als clients. Algunes d'elles van trobar el seu lloc de treball en alguns dels pisos dels edificis dels números 22 i 24 de la Rambla on l'entrada servia d'exhibició a l'espera de captar algun client. Aquestes dones apuntalades al portal i a l'aguait, talonejaven a causa del fred o de l'avorriment i sense saber-ho esculpien els marbres al mateix temps que s'estaven inscrivint en el record històric i social de la ciutat.

Fa relativament poc que la necessitat de sanejar l'edifici sortosament va propiciar que s'extraguessin



Figura 14:
Senderes de Tsankawi a Bandelier National Park, Santa Fe, New Mexico, USA.



aquest parell de pedres per a conservar-les com a memòria d'una època. I de la mateixa manera que els senders dels indígenes americans es mostren al públic, aquests registres de la crònica ciutadana actualment s'exhibeixen dins del restaurant Amaya convertits en escultura urbana, una escultura que és la petjada del temps i que preserva la memòria de la nostra ciutat.

Aquesta classe d'empremta, fingidament simple, despreocupada en sí mateixa i que per la seva notable humilitat passa gairebé desapercebuda als ulls dels vianants, oculta una enorme realitat. Fer visible allò invisible forma part de la irresistible i impagable màgia d'una empremta. Tant els recorreguts de Tsankawi com aquest graó erosionat són un model d'empremtes que, al esdevenir testimonis d'uns fets o vivències, desperten interès per a recuperar la memòria. No en va les empremtes són una mena d'escriptura que parlen de nosaltres.

En una societat com la nostra, la renovació constant és quelcom habitual i això implica destruir per a poder crear de nou. La destrucció comporta runes, restes, cicatrius.

Com a ruïna, es pot entendre també el desgast que produeix el nostre ús, el que queda de les nostres accions i de nosaltres mateixos. Les nostres deixalles són l'índici, el senyal restant de la nostra existència. És a dir, vestigis del nostre progrés. En aquest sentit, tot és una ruïna d'allò que el precedeix:

Viéndolo de otra manera, todo es la ruina de lo que le precedió. Una mesa es la ruina de un árbol, como lo es el papel que tienes en tus manos. Una figura tallada es la ruina de la piedra de donde se esculpió, (...) Una ciudad, toda ciudad, es la erradicación, incluso la ruina, del paisaje de donde emergió¹.

Una ruïna porta en sí una connotació de destrucció, però sobretot carrega el sentiment de pèrdua, i consegüentment també de renovació: *La ruïna se presenta como un sinónimo de transformación, de la presencia*



Figura 15:
Portal de la Rambla de Sta. Mònica, Barcelona. Foto de l'autora, 2004.

¹ Rebeca Solnit. "La memoria de las ruinas". *Exit*, núm 24 (Ruinas), 2007, p.118

*del pasado en la construcción del futuro*². I aquella cosa que ja no tornarà a ser de la mateixa manera provoca en nosaltres un sentiment de bellesa: *Pero hoy en día todavía seguimos admirándonos de que las consecuencias del paso del tiempo puedan ser remarcables por su belleza, por su intensidad estética, por su aspecto regenerador. Olvidando casi siempre, tal vez por su excesiva presencia, la tragedia que la provocó*³.

En principi tota empremta parla d'alguna cosa que ja no hi és, però és entre les ruïnes i les relíquies on la idea de memòria s'esplaia més. Aquestes formes d'empremta, vestigis de coses passades, necessiten del record per a re-construir-se. Una ruïna ens mostra les restes d'un tot. Provenen principalment d'arquitectures que s'han derruït parcial o totalment i majoritàriament degut al pas del temps o a desastres naturals.

La Terra està florida de runes que es converteixen en aliment pels historiadors, arqueòlegs, antropòlegs i demés estudiosos àvids de resseguir-ne les evidències per treure'n l'entrellat. Alguns identificaran, catalogaran i fins i tot conservaran aquestes restes, altres s'inspiraran en elles per a reinventar-les i seguir creant.

Com a model creatiu, prenen forma gràcies a una llarga tradició que arranca en el Renaixement, on per primera vegada passen de ser simples restes a tenir un valor simbòlic molt marcat. El seu recorregut durant el temps va marcant les exigències de l'època sense deixar de produir una atracció irresistible vinculada especialment a l'experiència estètica. Sens dubte és la ruïna romàntica la que ens ha marcat més la nostra visió d'aquest model d'empremta. Pintors com Caspar David Friedrich (1774-1840) i poetes com Víctor Hugo entre d'altres, elevaren la condició de runa a una categoria més personal al deixar aflorar per primera vegada càrregues emotives de l'experiència estètica⁴.

Però, què té la ruïna que crea una atracció tan irresistible al llarg dels temps?: la nostàlgia de la pèrdua?, la suggestió de les seves formes?, la voluntat de recuperació i esmena?, l'experiència

sublim?,... La ruïna comporta tot això, però res és tant poderós com el vincle espiritual que trava amb un mateix. La ruïna romàntica, a través de l'estètica del sublim ve a ser el mirall de l'estat intern de tota persona:

*El romanticismo representa esta contradicción interna, que no es más que un reflejo del tormentoso e inestable mundo psíquico, aquel precisamente negado por el equilibrio y las proporciones clásicas. La estética ruinoso de lo sublime busca despertar al ser de su letargo, para hacerle sentir sensaciones profundas y conmovedoras que exploren los rincones más secretos de su espíritu*⁵.

Disfrutar de la decadència és acceptar la naturalesa efímera de totes les coses. És l'assumpció del poder limitat de l'home.

La ruïna com a metàfora del nostre destí es contraposa a la necessitat de perpetuïtat de l'ésser humà. Aquest darrer impuls porta a voltes a deixar empremtes intencionades que escenifiquen una arcaica necessitat humana d'immortalitat. D'aquesta manera, a Hollywood, trobem com infinitat de celebritats del món del cinema s'apunten al cerimonial de deixar les seves marques per a la posteritat.

Aquestes empremtes actuen com un motlle que descobreix la figura sedimentada d'una espècie humana. Degut a la veneració producte de la fama, aquesta mena de 'fòssils postmoderns' de la nostra realitat són vistos per alguns com un tipus de relíquia en l'accepció més àmplia del terme.

El què diferencia la petjada d'en Clark Gable de la petjada de Jesús, conservada a l'església de Domine Quo Vadis a Roma, és precisament un contingut de virtut espiritual afegida. Llavors es pot considerar una relíquia a tot allò que sobreviu més enllà de la mort. En general, la relíquia parla d'una part que queda, d'una resta, d'un fragment, però el que la constitueix com a tal és la càrrega

² Rosa Olivares. "La incomprendible belleza de la tragedia" *Exit*, núm 24 (Ruinas), 2007, p.17

³ *Ibidem*, p.16

⁴ Es reprèn l'Estètica del sublim. Això és, la bellesa extrema que produeix un efecte tant intens que ultrapassa la racionalitat fins i tot provocant dolor. Aquesta categoria estètica derivada d'un antic tractat grec és re-descoberta en el Renaixement, molt usada durant el Barroc, adoptada durant el s.XVIII majorment pels filòsofs Emmanuel Kant i Arthur Schopenhauer i sobretot durant el primer Romanticisme.

⁵ Daniel Canogar. "El placer de la ruina", *EXIT*, núm 24 (Ruinas), 2007, p.30

testimonial del seu origen, perquè en una relíquia hi ha continguda la virtut de la persona en vida que transforma l'objecte en motiu de veneració. La religió ha conferit a la relíquia un valor extra: el de la seva santedat. Ossos, sang, pèl, trossos de roba i de fusta, pedres i altres restes formen part de l'arqueologia religiosa que defineix a les relíquies. Aquestes, com a objectes sagrats i miraculosos, intensifiquen les qualitats contingudes al guardar-les sempre en espais que preserven del contacte extern (urnes, vitrines, etc.).

La relíquia, no se puede tocar, no se puede sacar de su relicario, tiende a estar semioculta, porque es precisamente ese relicario el que libra a la relíquia de ser un mero resto, un despojo, basura u objeto viejo y prescindible y, a veces, tan nauseabundo como los pelos o huesos de la barba de un santo o el brazo y el corazón de una santa⁶.

El poder d'una relíquia rau en què, engendrada davant del fenomen de la desaparició, se li atorguen poders de conversió, curació i revelació.

També com a constatació del record existeix la fórmula de l'exvot o presentalla, figura que té les seves arrels en aquells comportaments humans amb visió antropocèntrica de la divinitat. Originàriament, un exvot era una ofrena als Deu en forma de figureta que portaven a terme des de les primeres civilitzacions prehistòriques i tan antigues com l'egípcia o la mesopotàmica fins a ser assimilada per la tradició cristiana.

Amb el temps s'ha ampliat el ventall de modalitats mantenint però l'essència del ritual. Actualment, un exvot procedeix encara d'aquella limitació humana que clama l'ajuda Divina i pot esdevenir també una ofrena que constata l'agraïment pel do rebut. Aquest miracle és il·lustrat amb fotografies, pintures, peces de roba, objectes personals i sobretot elements escultòrics elaborats mitjançant la tècnica de la cera perduda i que es dipositen en espais destinats per a això en els llocs de culte.

⁶ Jorge Blasco, "Reliquias". A: *ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, (Sobre fantasmas), Santa Cruz de Tenerife: Acto ediciones, 2008, p.127

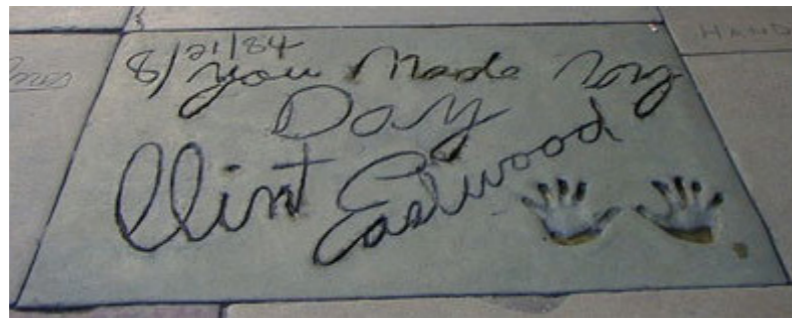


Figura 16:

Registre d'escriptura i de les mans de Clint Eastwood a Grauman's Chinese Theatre, Hollywood Boulevard, Hollywood, California.

Tots ells, en la seva expressió més plàstica, es caracteritzen per aquella ingenuïtat i espontaneïtat implacables properes a l'Art naïf o a l'Art Brut.

Els models que han esdevingut més prolífics i rellevants són els escultòrics perquè són els que potencien, a diferència d'altres models d'empremta, un valor per sobre dels altres, el valor de la semblança. És a dir, construeixen una imatge que és un doble del fragment del cos a sanar o ja sanat exercint la similitud com a motor de consecució o d'agraïment. Així, tot i que la semblança és en principi un concepte senzill, doncs es remet a la còpia del model, aquesta figura d'empremta es dimensiona perquè se li concedeix el valor de canviar la realitat de la mà de les emocions i les creences.

Quina mena de poder concentren aquestes imatges i/o figures que mantenen tan estranya atracció? Per una banda, les presentalles ofereixen a tothom la intimitat de les persones i això crea una mena de desassossec irrefrenable. Però la raó del potencial d'aquest panorama visual, probablement ve donada perquè aquestes imatges relaten la vulnerabilitat humana posant en joc les nostres creences més internes. Posen a prova la nostra fe personal perquè són el testimoni d'una realitat.

La visió panoràmica d'una habitació farcida de presentalles, accentuada magníficament per les representacions de fragments de cossos i vísceres de l'anatomia humana, recorden a aquelles antigues habitacions anomenades *Gabinets de curiositats* o *Cambres de Marevelles* (s. XVI i XVII) que mostraven els objectes recollits fruit d'expedicions fetes a territoris llunyans. L'exvot, com a rara producte del nostre temps, aconsegueix sens dubte consolidar-se com una de les imatges existents més agosarades i enigmàtiques.

Totes aquestes propostes d'exposició d'objectes no deixen de ser models museístics, exercicis de memòria i per tant formes d'empremta en tant que presenten indicis d'una totalitat més gran. A més, no podem passar per alt com l'obstinació humana a obviar la pèrdua, a mantenir el contacte, ens porta a recopilar objectes i donar-los un estatus nou en una mena d'exercici desesperat per

mantenir la memòria de la persona estimada. Habitualment estem exercitant la memòria per mor de la pèrdua. Véronique Mauron⁷ reflexiona sobre com la vida de cadascú es realitza sota l'acumulació de pèrdues. Diàriament ens refem de la manca de coses tangibles i intangibles que s'obliden, es desordenen, es trenquen i s'abandonen.

La construction de la vie de chacun se réalise sur l'accumulation de pertes. (...) Il oublie, il s'éloigne, il se défait, il se détache, il abandonne⁸.

La memòria es construeix a partir d'una pèrdua on el record col·labora amb formes d'expressió com la màscara, el retrat o la fotografia. Aquests tres recursos creatius, que faciliten la representació de la imatge, s'han utilitzat llargament en la història de l'art com una manera de doblar, de copiar allò ja desaparegut. Guiats per la força enigmàtica que transmet un retrat es pot deduir que la seva principal conquesta s'estableix en saber mantenir la presència del personatge absent.

Los retratos mantienen algo más que el recuerdo evanescente del modelo. De algun modo, mantienen viva su presencia; guardan y protegen su presencia viva que se percibe siempre a través de su mirada luminosa. Por este motivo, nadie es capaz de aguantar el peso de la mirada, insistente y cercana, de una imagen (una estatua, un cuadro o una vidriera) colocada en lo alto de una pared o una peana⁹.

La màscara mortuòria¹⁰, amb l'ús de la tècnica del motlle, forma part de la nostra cultura més antiga a través de certs rituals de civilitzacions predecessores. Tant la pintura com l'escultura i més tard la fotografia han buscat la imitació perfecta del món real. En la recerca del doble perfecte, la necessitat humana buscarà maneres que derivaran en diverses tècniques per a esplaiar-se en

⁷ Historiadora de l'Art i Doctora en Lletres per la Universitat de Laussana. Especialista en art contemporani. Les seves investigacions versen sobre l'anàlisi de les representacions i la construcció de la mirada.

⁸ Mauron et de Ribaupierre. *Le corps évanoui...*, p. 17

⁹ Pedro Azara. *El ojo y la sombra: Una visión del retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 13-14

¹⁰ Sobre aquest tema veure: Georges Didi-Huberman, "Formes généalogiques: L'empreinte comme matrice". A: Didi-Huberman, *L'empreinte...*, p. 38-48

l'antic concepte de la mimesi¹¹ recuperat durant el Renaixement. L'art, que indefectiblement va unit a l'home, ens mostra com ja en l'època prehistòrica la intenció de copiar i de representar-se és autora de les impressions de mans dins les coves. Com ja hem vist, l'home primitiu buscant la còpia de la seva realitat més immediata imprimeix la seva pròpia mà a la paret. En la reproducció de la mà prehistòrica s'hi amaga doncs l'essència de la imitació. Adalgisa Lugli, ens fa obrir els ulls en la importància d'aquest moment i sobretot del què s'amaga darrera aquest gran acte¹². Un gest carregat de consecucions tècniques, científiques i culturals que derivaran fins als nostres dies, d'aquí la importància sempre de retornar la mirada a allò que ens precedeix.

Tècniques com el motlle de guix, que ha evolucionat cap a l'escultura moderna, o la fotografia vénen a mantenir d'alguna manera aquesta necessitat de fer present allò absent. Com a model de perdurabilitat, la fotografia també permet la supervivència afavorint-ne l'aparició. La imatge fotogràfica neix d'una empremta. Què és la marca restant del contacte d'un cos amb la llum sinó una empremta de llum? Segons Mauron: *L'image photographique naît d'une empreinte, d'une éclaboussure de lumière*¹³. La fotografia, com a duplicadora de la realitat, fa un retrat de la nostra imatge i congela les nostres expressions: *La photographie, dans son instantané, prend notre image, tire notre portrait, pétrifie les attitudes*¹⁴. D'alguna manera ens fossilitza i, a l'igual que una relíquia, fa una extensió del referent de la imatge.

I de què parlem quan parlem de relíquies? Tots som coneixedors de la relíquia més comú, aquella que atesora les restes personals de qui ja no hi és. Però una imatge de la persona absent a partir d'una fotografia, d'una escultura, o d'una pintura també manté el sentit de relíquia a través del concepte de record.

En la seva definició més amplia, una relíquia és la resta d'alguna cosa que gairebé ha desaparegut en la seva totalitat, però també es refereix a restes d'èpoques o successos passats, tot i que la definició més estricta és la de la resta d'algun sant o de coses que han estat en contacte amb ell. Anteriorment hem vist com la part més física d'una empremta la produeix un cos que immediatament després de pressionar desapareix deixant la seva marca. És a dir, una empremta en sí mateixa ve a ser el record d'aquella presència que ha desaparegut i és en cert sentit una relíquia.

La historiadora María Tausiet¹⁵, en el seu llibre sobre relíquies, determina encara més el significat quan assenyalava el valor sentimental que se li atorga a l'objecte:

*¿De qué hablamos cuando hablamos de reliquias? ¿Acaso cualquier resto o residuo del pasado no se encuadra dentro de esta categoría? En un sentido amplio, todo objeto -en particular, aquellos a los que se atribuye un valor sentimental- constituye en sí mismo una reliquia*¹⁶.

De fet el culte a la relíquia no és més que una manifestació del culte al fetitxe. Deixant de banda l'accepció de la paraula que té a veure amb els impulsos eròtics que desperta l'objecte en un individu, l'adoració d'un objecte té les seves arrels en la religió. El fetitxisme com a tal deriva d'una concepció màgica del món i adora i atribueix poders sobrenaturals als objectes materials tant a partir d'objectes creats com de despulles escollides. Originàriament els fetitxes s'associaven a una divinitat. El seu poder depenia de l'entitat que representen i de la finalitat perseguida. El fet de portar-los a sobre conferia protecció davant d'aquelles forces de la Naturalesa que l'home era incapaç de dominar.

L'amulet vindria a ser una modalitat derivada del fetitxe que segueix alimentant aquella necessitat de sentir-se salvaguardat. Utilitzats des de l'antiguitat, la raça humana ha trobat en els amulets

¹¹ Concepte originat en la Grècia antiga i emprat en l'Art clàssic en quan a la imitació de la Naturalesa com objecte de l'obra artística. Desenvolupat àmpliament amb el gènere de la Naturalesa Morta i superat per l'aparició de la tècnica fotogràfica al segle XIX.

¹² Veure: Adalgisa Lugli, "IX. Imprints of Mind and Body. The continuity and Change of the Ancient in the Modern". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p.66

¹³ Mauron et de Ribaupierre. *Le corps évanoui...*, p.22

¹⁴ *Ibidem*, p. 23

¹⁵ Doctora en Història per la Universitat de Zaragoza, la seva investigació es centra en el món de les creences i les religions amb especial interès per la bruixeria, la màgia i la possessió demoníaca. El seu treball està avalat per una desena de publicacions i infinitat d'articles i conferències.

¹⁶ María Tausiet. *El dedo robado: reliquias imaginarias en la España moderna*. Madrid: Abada, 2013, p. 20

un recolzament espiritual per aconseguir les seves fites o apartar-se del mal. Un amulet és tot aquell objecte en el qual nosaltres dipositem la nostra confiança i la nostra fe per a aconseguir un propòsit. És una forma de protecció i d'intenció mantinguda davant qualsevol esdeveniment. La ferradura, el trèvol de quatre fulles, la pota de conill, etc. són només alguns exemples de la munió d'amulets que l'experiència i la saviesa popular ens han llegat.

Quan l'objecte en qüestió és intencionadament buscat i estudiat en exclusivitat per a una persona en concret, estem parlant de talismà. Un talismà és personal i intransferible i darrera seu hi ha un estudi exhaustiu que passa pel disseny, el material i la fabricació d'aquest en relació directa a les qualitats i necessitats de la persona.

No cal però mantenir una postura tan elevada per a convertir un simple objecte en una mena de relíquia. Darrera de qualsevol cosa s'hi pot amagar la més pura estimació que, convertida en admiració exaltada o en enorme veneració, va directament dirigida a aquella persona que per la raó que sigui ens és inassolible. D'aquesta manera, la samarreta que un ídol de masses llença a la multitud en acabar un concert, esdevé una relíquia molt preuada per als seus seguidors. Només l'extremat respecte per les qualitats o virtuts d'una persona poden elevar aquest tros de tela a suma categoria. Perquè no es tracta d'un tros de tela qualsevol, és aquella que ha estat en contacte directe amb el personatge reverenciat i que per tant ha quedat empremtada pels seus fluids corporals. A més de la memòria visual, en aquest cas entra en joc la memòria olfactiva que afegeix caràcter a la peça de roba que perpetuarà la memòria de qui l'ofereix com a regal.

Hazaemon Ichimura, representant d'una famosa generació d'actors de teatre Kabuki al Japó, després de la funció es cobreix el rostre amb un drap de lli impregnant-lo de suor i maquillatge. Aquesta impressió en viu, l'ofereix a algun admirador seu que li atorgarà classe i dignitat.

Aquest tros de tela que guarda impresa la imatge d'aquest actor, juntament amb aquelles conegudes



Figura 17:
Hazaemon Ichimura del teatre Kabuki.

relíquies cristianes que guarden la imatge del rostre i el cos de Crist (el Vel de la Verònica i el Sant Sudari), tenen en comú el fet d'immortalitzar els seus personatges. I per això s'instauren a la nostra memòria com a imatges perdurables.

A grans trets hem vist com, malgrat totes les empremtes combreguen amb la memòria, unes persegueixen més el fet identitari i altres la conquesta. N'hi ha que exploten el seu potencial narratiu per mitjà de la reconstrucció dels fets, per mor de la investigació o de la classificació, i d'altres es situen al voltant de la figura del record i de la necessitat de perpetuïtat humana enllaçant directament amb els coneixements que ens precedeixen. Algunes són conscients i d'altres fins i tot deixen rastre sense saber-ho. A primera vista semblen funcionar dins els mateixos paràmetres, però són individualment úniques degut a les seves diferències. Són tan vastes en el domini de totes les àrees que és fa difícil encabir-les dins d'un únic grup. *Sin embargo, aunque sean innumerables, cabría preguntarse si en realidad forman un género, tantas son las diferencias entre unas y otras*¹⁷. Però bàsicament, s'uneixen sempre a partir de la urgència de donar a conèixer la realitat, doncs són a la vegada senyal i significat. Ancianes i contemporànies alhora, belles en essència, les empremtes transmeten saviesa perquè contenen en sí els coneixements que a través de molts anys d'experiència han anat acumulant.

D'alguna manera o altra, tot és susceptible de ser empremtat. Dins d'un passat més immediat, la nostra civilització està plena de senyals que van desgranant petites històries que ens ubiquen dins d'un espai i un temps concret i per tant ens identifiquen. Perquè nosaltres també, com la Terra, som matèria prima susceptibles de ser modelats, impressionats i marcats per fets i situacions que formen part del tarannà humà. Aquesta empremta psicològica conviu amb les demés. Tal com assenyala l'artista americà Robert Smithson (1938-1973)¹⁸:

*La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante, los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento y se mueven del modo más físico*¹⁹.

La imprimibilitat del nostre cós permet l'aparició d'arrugues, cicatrius i demés senyals que marquen el pas del temps. El cos es mostra com un llibre obert que assenyala les nostres intimitats més secretes per a tot aquell que en sàpiga fer una lectura.

Tanta passió per ser, per manifestar-se contínuament ofereix amb regularitat una diversitat de models que giren al voltant de la idea d'empremta i que seran la inspiració sobretot d'aquells artistes i creadors que recuperen la connexió amb els mites i els rituals respecte a la vida i a la natura, usant així el seu potencial original. Doncs no en va la recuperació d'un dels actes més bàsicament primitius de l'home incita a la imaginació, alimenta l'intel·lecte i projecta la necessitat de crear noves empremtes. Fet que revela que l'empremta és origen i com a tal crida a l'origen. Per això es fa inevitable, al parlar de models i/o qualitats de la petja, d'enllaçar amb obres, moviments i creadors, sobretot contemporanis, que comparteixen maneres, patrons i valors d'aquesta figura de la memòria.

De bones a primeres, la visió de la petja a la Lluna ens remet directament a certes obres de l'inici del Land art que han estat realitzades en paratges desèrtics i que contenen la idea de la conquesta d'espais. Per exemple, les imatges d'algunes de les obres més carismàtiques de Robert Smithson, l'*Spiral Jetty* (1970) i alguna altra com *Broken Circle* (1971) o *Amarillo Ramp* (1973) comparteixen la monumentalitat, la connexió amb allò universal, amb els glifs de la Pampa de Nasca.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, "El punto de vista anacrónico". A: *Revista de Occidente*, núm 213 (Arte y pensamiento estético en Francia), 1999, p. 25

¹⁸ Nascut a New Jersey, Estats Units. Ha estat un dels màxims integrants de la corrent artística del Land Art. Al voltant de les seves monumentals obres (earthworks) elabora el concepte de l'entropia.

¹⁹ Robert Smithson "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" referenciat per James Lingwood i Maggie Gilchrist. a "El Entropólogo". A: *Robert Smithson. El paisaje entrópico: Una retrospectiva 1960-1973*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1973, p. 17



Figura 18:
Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970.



Figura 19:
Richard Long. *A line made by walking*, 1967.

No és d'estranyar tampoc que un artista com Robert Morris (1931) vinculat sobretot al Minimalisme però també al Land art mitjançant les seves peces escultòriques, instal·lacions, performances i escrits teòrics (habilitat que desenvolupa amb influents i conegudes contribucions teòriques al món de l'art), s'interessi per les línies de Nasca. *Aligned with Nazca*²⁰ és la reflexió escrita que l'artista ens ha aportat del viatge que realitzà al Perú per visitar els famosos geòglifs. Del contacte amb aquest fenomen Morris fa aportacions sobre la línia i la distància, els plànols vertical i horitzontal, l'organització dels objectes en l'espai, etc. que incorpora al discurs artístic minimalista.

Dennis Oppenheim (1938-2011) és un altre dels artistes que grava la terra a través de la monumentalitat de la línia. A *One Hour Run* (1968) deixa traces a la neu amb un vehicle com a eina, registre visual que juntament a altres obres de la mateixa època com *Cancelled Crop* (1969), *Directed Seeding* (1969) o *Annual Rings* (1968) ens transporten a aquests models d'empremta de gran envergadura.

De la mateixa manera, i a grans trets es fa fàcil associar el fenomen dels Crops Circles amb aquell art que té a veure amb la geometria, com per exemple el de Hilma af Klint (1862-1944) pionera de l'art abstracte, un art que es recolza en les formes geomètriques i que fa èmfasi en allò no visible. En relació als camps de cereals és necessari tenir en compte una de les obres més conegudes de Richard Long (1945) *A line made by walking* (1967). Obra produïda pel refrec del caminar que per repetició-igual que els senders dels indis americans- deixa un rastre visible a causa de la deformació de l'herba aixafada, de manera molt semblant al doblec que pateixen els cereals en els camps al ser dibuixats.

També per repetició, a l'igual que els esglaons erosionats al capdavant de la Rambla, Giuseppe Penone (1947) a *Contourn Lines* deixa constància del pas dels obrers que dia rere dia desgasten la

²⁰ Robert Morris. *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1993. pp. 143-173



Figura 20:
Dennis Oppenheim. *One Hour Run*, 1968



Figura 21:
Giuseppe Penone. *Contourn Lines*, 1989.

superfície conferint-li el valor d'empremta testimonial.

No es pot deixar passar l'oportunitat d'assenyalar com a manifestacions de rastres, per una banda la famosa peça de Denis Oppenheim, *Whirlpool (Eye of the Storm)* (1973), creada a partir de fum blanc llençat des d'un aeroplà.

I per altra banda, seguint els paràmetres d'aquesta mena d'escriptura aèria, es fan imprescindibles les bellíssimes fotografies de Xavi Bou (1979)²¹. Anomenades per ell mateix com a *ornitografies* amb la intenció de capturar la forma del moviment del vol dels ocells. La línia del rastre del vol conforma un dibuix en el cel que qüestiona les limitacions humanes de la percepció i que és captada per aquest artista.

Seguint amb la fotografia, una deflagració a gran escala com la de Hiroshima produeix unes fotografies que com a empremtes són el resultat d'una explosió de llum. Com de la mateixa manera i a escala més petita ho és l'acció protagonitzada per Denis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), quan exposa al sol el propi cos com a suport per a registra-ne l'empremta d'un llibre recolzat sobre el seu tors.

La idea de semblança està representada a *Ex-vots* (2011), obra de Perejaume (1957) artista plàstic i poeta que aboca les seves reflexions en el paisatge. En aquesta peça reproduceix en cera, elements de la naturalesa a partir de motlles de formes naturals com pedres, arbres, etc., i els presenta com a ofrenes. Amb ells juga amb el concepte de doble propi dels exvots, amb la voluntat de preservar aquests elements de la natura que per a ell són una extensió del propi cos.

És necessari remarcar que la quantitat d'exemples artístics amb els que es podria seguir la trajectòria

²¹ Veure: < <http://www.xavibou.com/> > [Consulta: 22 gener 2017]



Figura 22:
Denis Oppenheim. *Whirlpool (Eye of the Storm)*, 1973.

del discurs de l'empremta és impossible d'abastar. Es fa més interessant esbrinar perquè els artistes re-utilitzen i es recreen una i altra vegada entre les múltiples variants del concepte d'empremta. I ens preguntem també si aquest interès s'ha mantingut vigent i en la mateixa intensitat en totes les èpoques artístiques. Pel què hem vist fins ara, aquelles estratègies creatives que intervenen en la naturalesa per apropar-la a la mida de l'home estan òbviament lligades a l'essència d'empremta. Són aquells artistes que tenen en compte el seu propi llegat a través de la natura i també d'un dels actes primigenis més bàsics i essencials de la humanitat, el d'empremtar. Però també no oblidem que, deixant de banda el fet mecànic de marcar que és consubstancial a l'ésser humà, una petja conté un pensament camuflat al voltant de conceptes com identitat, pervivència, memòria, atemporalitat, semblança, etc... I és aquest discurs el que alimenta el pensament i per tant el procés creatiu de tants altres artistes que s'inspiren, reflexionen i perviuen a través de la figura de l'empremta.



Figura 23:
Xavi Bou. *Ornitografia*.



Figura 24:
Denis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970.



Figura 25:
Perejaume. *Ex-vots*, 2011.

1.3 Arqueologia de les restes

El mundo está cubierto de signos que deben ser descifrados, y esos signos son solamente formas de similitud que revelan semejanzas y afinidades. Para saber se hace necesaria la interpretación. Hay que buscar una vía a partir de la señal visible para la cual y de la cual se habla y sin la cual todo pasaría a ser un discurso durmiente y jamás pronunciado. (Michel Foucault)

Qualsevulla que s'acosti al concepte d'empremta entén de seguida que estem tocant un tema que ens obliga a mirar enrere. Aproximar-nos a l'inici de la petja és resseguir les nostres pròpies petges, quan l'home entén el significat d'un senyal d'animal al terra, o encara més quan aquest és conscient de què l'empremta d'aquell peu és la seva i s'hi identifica. I aquí albirem ja el poder que ha de tenir aquest fenomen que entronca a través del temps amb tota la història de la humanitat, i que a més segueix vigent alimentant multitud d'aspectes del nostre creixement cognitiu.

El nostre procés evolutiu com a animals pensadors es basa en una col·lecció d'esdeveniments que ens situen en el temps i en l'espai. A cavall de l'instint heretat de supervivència, maldem per entendre els grans successos que han marcat la nostra evolució en aquest planeta durant tants de segles amb la finalitat de poder construir la nostra realitat. No obstant som un producte de l'espai i del temps.

Aquesta capacitat de pensar, que suposadament ens diferencia de la resta d'éssers vius, més l'apassionament per saber, són motius que ens fan experimentar un interès desmesurat per conèixer el nostre pretèrit.

Tot el coneixement que posseïm és una acumulació de fets exposats, és una col·lecció de memòries.

Cercar entre aquestes empremtes, que són signes d'alguna cosa que manca, és una particularitat de les grans troballes dels temps.

Amb la finalitat de definir-nos com a humans i amb l'ajut de la ciència i la tècnica, intentem escodrinyar les restes, recopilar allò que ha estat i ara no és i apassionar-nos per allò desconegut. Així doncs, humanament som un compendi de tots els esdeveniments, adquisicions i estructures que han marcat la nostra forma de ser des del nostre origen fins a l'actualitat. Ja des de la infància i de forma intensa i irreversible, portem marcades certes empremtes que ens faciliten la resposta de com som. I quasi sempre, sense adonar-nos-en, tornem a elles destinats a passar la resta de la nostra vida en una recerca contínua amb la sensació moltes vegades de no cercar res però rebutjant qüestions i formulant-ne insistentment d'altres que són les que ens apropen més a les preguntes dels nostres orígens. D'aquesta manera, en un viatge d'anada i tornada, pròxim a la idea del retorn en el temps circular dels hindús, ens retrobem amb les etapes ja viscudes per desvelar i perseguir els seus misteris que donaran sentit al nostre present.

102

Tot el que sabem i allò que encara seguim cercant està nodrit per les preguntes i respostes existencials que s'han anat formulant des dels nostres predecessors. Aquest llegat cultural explica la nostra actualitat, és el que ens identifica; el necessitem per contestar-nos les mateixes preguntes, per resoldre qüestions que s'han estat narrant i que segueixen escrivint la història adaptant-se a cadascuna de les realitats dels temps. Intents que es reiteren amb l'insistent mirada vers els inicis tot resseguint les nostres petges. Una tasca intel·ligent que ens fa més humils i que sobretot ens prepara per abordar el futur. Saber què o qui som ens fa més humans. Evocar la procedència de la paraula 'humà' (del ll. *hūmīlis*, der. del ll. 'terra', i indirectament del ll. *hōmo*, *hōmīnis* 'home')¹, és un procés que ens retorna a la terra.

¹ Gran diccionari de la llengua catalana.

El coneixement, a l'igual que una empremta, es genera a partir d'una mancança i és aquesta carestia la que ens porta irremissiblement a desvestir el passat, a escorcollar què és el que sabem i perquè, i fins i tot a pressentir en el temps. Ens hem apropiat d'una enorme pila de coneixements que gràcies a l'acumulació, repetició i transformació, modifiquen la nostra manera d'entendre i d'explicar. Un bagatge que forma part de la nostra consciència i ens recolza en el nostre procés d'humanització.

La propia vida, nuestras particulares vidas, son un remake de todo lo ya vivido, por nosotros mismos y por tantos otros antes. Y será vivida igual, pero de otra manera, por tantos otros después. Todos haciendo únicos los momentos que son los mismos millones de momentos. Diciendo y haciendo lo mismo de diferentes maneras. Pero es importante que nos reconozcamos a nosotros mismos no solo en los espejos sino también en la cultura, en la vida, en los otros².

A aquesta herència cultural que estem constantment perpetuant se li ha d'afegir els nous conceptes científics aportats durant el darrer segle. L'observació del cosmos, els viatges espacials, els descobriments arqueo-paleontològics, la física, la genètica, l'energia nuclear, la microelectrònica... Mitjançant el temps que s'ha comportat com un acumulador i transformador d'informació, i amb aquests avenços tecnològics, se'ns facilita la descoberta de les accions que van tenir lloc en el passat. El pensador Georges Steiner (1929) el 2001 ja augurava la importància de la transversalitat del coneixement: *Quienes estudiamos y hablamos de la literatura y de las humanidades vivimos cada vez más mirando al pasado, nos hemos convertido en conservadores de un gran museo. (...) Los humanistas, los que se dedican a la literatura, tienen que aprender ciencia, matemáticas... Si no, se quedarán al margen del mundo que viene, no entenderán nada.(...) Si el humanista no se alía con la ciencia, está perdido³.*

103

Sens dubte, la irrupció de la ciència i la tecnologia en la cultura és una de les aportacions més considerables i meravelloses del segle passat. Però això també fa que ara més que mai haguem de sostenir un amuntegament d'informació enorme en comparació a només uns anys enrere. Aquesta

² Rosa Olivares, "Recordándonos a nosotros mismos". A: *Exit*, núm 21 (Remakes), 2006, p.17

³ Georges Steiner. "Steiner: La palabra ha muerto". *La Vanguardia* (5 abril 2001), p.41

circumstància és una ocasió única però també és una dificultat afegida que ens obliga a prendre una postura assenyada i gairebé heroica a l'hora de processar tota aquesta copiosa quantitat de saber sense perdre'ns en l'intent.

Potser és per això que d'un temps ençà, científics, filòsofs, literats, etc., reproduïen el mateix discurs. Una sensació unànime de pèrdua de referència, d'absència de símbols i mites que, mesclada amb una realitat saturada com la nostra (que transmet, emmagatzema i transforma la informació), ens fa oblidar qui som. Convivim amb bombardejos constants de notícies i imatges amb les que ens relacionem d'una manera massa acostumada amb el perill de tornar-nos-hi insensibles. Totes elles derivacions d'un caos i d'una organització hipermediatitzats, on indubtablement els medis ens influencien i des d'on per sort sorgeix aquella capacitat de supervivència que ens obliga a crear un nou ordre amb les nostres pròpies lleis. Aquest intent conqueridor comença per un moviment substancial perquè sortosament el nostre instint animal de conservació encara funciona i davant d'aquest entorn advers, sense saber-ho, tornem a la única via possible: a nosaltres mateixos. En aquest intent per saber el què ja sabem, per ser allò que ja som i hem oblidat, vivim la temptativa de recordar.

Això és el passat convertit en acció de futur. És la clau de la filosofia retroprogressiva proposada pel filòsof i escriptor Salvador Pániker (1927-2017) i que predica l'evolució sense obviar-ne els orígens: *Pertencemos a un mundo multicultural, y es imparable el giro retroprogresivo: aproximación al origen, conciencia ecológica, revalorización de lo animal, complementariedad animus/anima*⁴. Aquest intent de reunir les arrels en el moment present, pactant entre les noves tecnologies i l'origen més remot, és paral·lel a la qualitat anacrònica que postula Didi-Huberman al parlar de l'empremta. Una figura que és producte de la necessitat de reunir en ella mateixa el present i el passat alhora.

L'enorme varietat de models que habiten entre nosaltres i que ha generat i genera el concepte

d'empremta o de petjada són necessaris per a entendre el món que habitem. Necessitem les empremtes per a identificar-nos i diferenciar-nos, per entendre qui som. Perdre la nostra identitat ens angosta, per això actuem obstinadament per preservar-la. Aquesta qualitat d'idèntic (homo-), que mantenim amb la resta de coses idèntiques, ens empeny a mantenir la urgència de ser diferents, de ser més personals, iguals i diferents al mateix temps. Identificar-nos és reconèixer-nos i entrar en contacte de nou amb l'essència heretada. A l'uníson tractem de restaurar la singularitat i la totalitat que dóna lloc a la diferència.

Com a habitants del planeta terra, inconscientment ens trobem feinejant amb les restes pretèrites talment com si fóssim arqueòlegs i al mateix temps estem generant noves empremtes. Com a humans ens costa comprendre la desaparició que, entesa com una pèrdua d'allò que no s'adapta, fem l'impossible per a perdurar a través d'acumulacions de fets o de béns materials. Deixant empremtes que alimentin la nostra seguretat, consolidem la permanència i recolzem la voluntat de transcendir.

Tal com apunta el filòsof francès Michel Foucault (1926-1984) a l'inici del capítol, tenim a l'abast nostre un univers ple de signes, d'indicis o de rastres on hi ha una inevitable relació de l'home amb el seu entorn, on les mutacions poden tenir lloc tant a gran escala com en detalls insignificants i on el domini del pensament analògic ens fa més conscients de que tot allò que percebem o definim com a unitat forma part d'una unitat major composta de moltes altres unitats.

Davant d'aquesta magnitud, busquem categoritzar el món exterior per comprendre'l, així el secret de la percepció parteix d'una bona taxonomia. I com fèiem en els nostres orígens, encara avui ens servim d'aquella necessitat de posseir i organitzar el nostre llegat per a poder-nos ubicar.

Aquesta temptativa d'ordenar i de controlar un petit cosmos ja se'ns formalitza en la infància quan, jugant, acumulen joguines. Al mateix temps que es reafirma el sentit de propietat (ja tenim sabut, per experiència, el què costa compartir durant la infantesa), també s'alimenta aquesta fal·lera de construir-se un món propi, una activitat que perdura a mida que ens anem fent grans amb l'intent

⁴ Salvador Pániker. *Cuaderno Amarillo*. Barcelona: Areté, 2000, p. 117

d'envoltar-nos de coses agradables que mica a mica vagin creant el nostre reducte i ens diferenciïn. Així, des de la nostra quotidianitat, exercim habitualment el fet d'acaparar, d'aglomerar, de reunir, d'amassar, d'apilonar, d'acumular, d'amuntegar, de recollir, d'ajuntar..., per ordenar, enumerar, llistar, indexar, classificar, seleccionar, esquematitzar, inventariar, categoritzar, sintetitzar...; amb el propòsit de guardar, dipositar, emmagatzemar, arxivar, atresorar, conservar i/o preservar.

Un col·leccionista no és més que un buscador de la unitat, i la recerca de la unitat és la recerca de la seguretat⁵. Si entenem una col·lecció com un conjunt establert nodrit per un desig de permanència, tenim que la figura del col·leccionista s'exercita d'alguna manera en la comprensió del món real. A petita escala, qui col·lecciona posa ordre per a sentir-se protegit de la realitat. Aquesta necessitat compulsiva de delimitar l'entorn propi en un exercici de re-definició i assentament personal és exposada de manera molt clara pel cèlebre escriptor francès Georges Perec (1936-1982) (...) *se tratará una vez más de un modo de delimitar mi espacio, aproximación a mi práctica cotidiana, un modo de hablar de mi trabajo, mi historia, mis preocupaciones, un esfuerzo para asir algo que pertenece a mi experiencia*⁶.

106

Delimitant l'espai mantenim el poder de l'existència de les coses, exercim una mena de control que per moments ens fa sentir poderosos i ens fa sentir segurs perquè ens defineix. Aquest impuls per a autodefinir-se no és més que una urgència humana de permanència, de formar part de la història, de deixar rastre. És una manera de satisfer aquella necessitat humana de perviure, però sobretot, darrera de tot això hi ha la urgència d'apaivagar el pànic a la desaparició. Aquesta sensació de mortalitat no ben resolta per la nostra espècie esdevé el motor que alena aquestes actituds.

(...) *Empezé a tener miedo de olvidar, como si, a menos que lo anotara todo, ya no fuera capaz de retener la vida que escapaba. (...) Este pánico de perder mis huellas fue acompañado por el furor de conservar y clasificar*⁷.

També la irresistible afecció que mantenim amb les coses aferrant-nos a elles explica la necessitat

⁵ Sobre la figura del col·leccionista veure: Russell W. Belk. *Collecting in a Consumer Society*, London & New York: Routledge, 1995.

⁶ Georges Perec. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 21

⁷ *Ibidem*, p. 52 i 53

de vincular-se amb el passat per por a oblidar. Perquè si oblidem és com si ens desdibuixéssim a nosaltres mateixos i aleshores elaborem un exercici malaltís elevant els nostres objectes a la categoria no només de necessaris, sinó d'especials. Són el nostre salconduit. És tanta la passió-necessitat que podem sentir pels nostres objectes que som capaços d'atorgar-los ànima i així reprenem les ancianes capacitats dels pobles primitius que concebien el món poblant-lo d'éssers espirituals.

També Walter Benjamin (1892-1940) pensador de lo fragmentari, de lo particular, en la seva ambiciosa obra *Passagen-Werk*, descriu la ciutat a través de les petjades i contempla la història com una fantasmagoria que respon a la propensió de l'home de deixar empremtes de la seva existència amb la finalitat de trobar la seguretat a través dels seus objectes⁸.

Tant si són objectes tangibles com si són experiències, durant l'existència s'acumulen grans quantitats de coses que es troben, s'hereten, s'adquireixen, es bescanvien o es creen. La urgència de viure, bàsicament d'alimentar-se, que porta als primers caçadors i recol·lectors de la Terra a capturar un animal o a apilar i guardar aliments, és innata. Aquesta mateixa tendència instintiva s'assembla molt a la que també utilitzem per viure en el medi consumidor actual. L'habilitat de classificar i distingir coses, recollint, conservant i emmagatzemant aliments per a distribuir-los sota l'ordre de les estacions, ens ha permès sobreviure fins als nostres dies i d'alguna manera ha contribuït a la nostra perennitat. Alimentats així per la il·lusió de sentir-nos importants i de controlar-ho tot, de crear història, cobegem el sentiment d'omnipotència i de perpetuïtat a través de les nostres obres com a artistes.

107

A partir d'entendre l'obra artística com a 'document' o 'testimoni' és a dir com empremtes de la història, l'historiador nord-americà George Kubler (1912-1996) a la *La configuración del tiempo*⁹ elabora una interessant reflexió on totes aquestes 'empremtes' del temps formen part

⁸ El Llibre dels Passatges, obra inconclusa i inspiradora de la majoria dels seus escrits fou un projecte començat el 1927 i al qual s'hi va dedicar tota la vida.

Veure: Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa 79, 1995.

⁹ George Kubler. *La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988

d'una arqueologia generalitzada del 'món de les coses'. Re-ordenar el llegat que hem heretat ens situa en el present i ens dóna l'oportunitat de perpetuar-nos sempre a través d'aquesta capacitat consubstancial a l'ésser humà de deixar rastre. Tots aquests senyals creen un entramat que va teixint relacions en el temps, pura metàfora de l'univers. Comparació apuntada amb exactitud per Henri Focillon en el seu famós estudi de *La vida de las formas*¹⁰ on parla de les relacions formals que crea una obra d'art i l'ordre que genera en relació a les demés obres com una necessitat de transcendència. En qualsevol cas, el fet d'ésser deixa senyals, marques d'actuació, declaracions manifestades al nostre abast. L'home és allò que pensa i els seus pensaments es manifesten en el seu destí. Som per tant empremtes de la nostra època i cultura.

Esdevenim empremtes de la realitat que vivim. Som fills de la nostra història i creadors de la nostra herència: *Uno es hijo de su propia historia, pertenece a su matriz cultural*¹¹.

¹⁰ Henri Focillon. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait, 1983.

¹¹ Pániker. *Cuaderno Amarillo...*, p.43

1.3.1 Gyotaku. Arxiu de la mar

El propòsit comunicatiu innat en l'essència de qualsevol empremta és produït per la seva sinceritat. La relació de semblança que s'estableix entre una empremta i allò que la produeix ens acostava a la realitat més autèntica, a l'analogia pura. Concepte que Joan Fontcuberta explica a *Los peces de Enoshima*¹, immers en el seu fidel debat entre realitat i ficció, a través de l'antiga i curiosa tradició japonesa del gyotaku. Una tècnica d'impressió de peixos que arrenca fa molts anys de la mà de pescadors i peixaters i que amb el temps s'ha transformat en una forma d'art.

Com assenyala l'artista i màxima coneixedora d'aquest tema al nostre país i probablement a Europa, Victòria Rabal (1958): *El gyotaku és una impressió per contacte amb la qual s'obté l'empremta del cos de l'animal amb una fidelitat sorprenent*². Una fidelitat que proporciona una de les empremtes més reals de la naturalesa i que com apunta Fontcuberta ens apropa encara més a la constatació que l'empremta en general és un tipus d'imatge vertadera, és aquella que més ens acostava a allò real (...) *la que més obstinadamente dificulta la tergiversación*³.

La paraula japonesa gyotaku és l'expressió fonètica de dos kanjis: gyo 魚 (peix/fish) i taku 拓 (fregar/rubbing).

魚 拓

¹ Fontcuberta. *El beso de Judas...*,p.73-91

² Victòria Rabal. *Gyotaku: Capturar l'ànima dels peixos*. Igualada: Museu Marítim de Barcelona. 2014, p.3

³ Fontcuberta. *El beso de Judas...*,p.76

Gyo està format per l'ideograma d'un home inclinat sobre un peix per a capturar-lo i Taku es relaciona amb la paraula xinesa 't'a', és a dir fregar de 'rubbing', que s'entén prové de l'art de fregar un text o dibuix gravat en pedra (normalment monuments) per a obtenir-ne una impressió. Una acció extensament practicada a Orient.

En quan al segon ideograma, el professor Yoshio Hiyama (1909-1988)⁴ afegeix que literalment vol dir 'stone monument rubbing'⁵ tot i que es sol traduir més sovint com 'fish impression' o 'fish rubbing'. Però l'ampliació més actual sobre el significat de la paraula gyotaku, ens la proporciona Victòria Rabal. En una comunicació personal l'1 de desembre de 2015, ens aclareix el significat del segon kanji 'taku' que és el que té més sentits. Segons les seves investigacions, contraposat a la traducció majoritària de gyotaku com 'rubbing', o sigui fregar, 'taku' està compost de 'mà' i 'pedra'. Una mà i una pedra que enllacen amb aquella activitat oriental de registrar les escriptures dels monuments fregant amb un tampó mullat amb tinta xinesa sobre un paper d'arròs. Es pot dir doncs que connecta clarament amb la tècnica plàstica del frottage i amb les primeres impressions. En definitiva, *taku* vol dir fregar però el kanji està format per mà i pedra que vol dir impressió. Per tant podem afirmar que gyotaku és l'impressió de peixos.

La història del gyotaku s'ha de comprendre tenint en compte que l'antic Japó estava molt influenciat per la cultura xinesa, per això hi ha qui pensa que els gyotaku van ser introduïts pels xinesos. Però també hi ha qui no troba evidència en aquests orígens, tal com ho mostra el professor Yoshio Hiyama en les seves investigacions recollides en la publicació de 1964, *Gyotaku: The Art & Technique of the Japanese Fish Print*, un dels llibres més influents en llengua anglosaxona sobre el tema. Actualment, Rachel Ramirez (1965)⁶ artista i investigadora d'aquesta tècnica aporta, amb la recent tesi⁷, com encara avui sobreviuen dues hipòtesis principals: una que afirma que l'origen d'aquesta

tècnica es desenvolupa a partir de l'antic art xinès d'estampar pedres i l'altra que especula sobre com el gyotaku s'originà al Japó independentment de la possible influència xinesa.

Es troben varies històries sobre l'autoria de la tècnica del gyotaku que durant el període Edo són protagonitzades per dirigents com Lord Sakai o samurais com Naotsuna Ujiie. Totes elles tenen en comú la pesca d'un enorme peix que s'imprimeix amb la finalitat de preservar la memòria de la fita. La més curiosa i, segons el meu parer gens exempta de veritat, doncs és vastament conegut que les casualitats són molt creatives, és la de Seijin Murakami que suposadament va concebre la idea del gyotaku al parar esment en l'empremta que havia deixat el peix guardat en una bossa de paper i que casualment va quedar imprès gràcies al colorant d'un caramel guardat a la mateixa bossa⁸.

Des de temps immemorials el poble japonès ha estat relacionat amb la mar i amb el món del gravat, per això no és d'estranyar que en un temps que no existia la fotografia desenvolupessin una tècnica d'impressió lligada estretament als peixos. Diuen que els inicis del gyotaku s'estableixen cap a la meitat del s. XIX quan els pescadors japonesos s'afanaven a imprimir la seva captura per a mostrar-la com a trofeu. Aquesta forma d'impressió de la naturalesa focalitzava la seva intenció cap a la demostració pública de la gesta protagonitzada. Així, l'estampació de la peça capturada, a més d'impressionar als demés, era una constatació real de la mida de la captura i una mena de registre de l'espècie. Tradicionalment, el gyotaku no tenia cap finalitat comercial sinó testimonial. Un cop imprès l'animal, generalment una tercera persona era la que deixava constància per escrit del pes i la grandària així com del nom del pescador, la data, el lloc i fins i tot alguna vegada anaven acompanyats d'algun poema d'agraïment.

Els gyotaku més antics i coneguts que es conserven pertanyen al període Edo (1603-1868). Un és el 'carpi de Kinshi', que està guardat a l'Arxiu Històric Regional de Tsuruoka a la prefectura de Yamagata

⁴ Professor de biologia pesquera a la Universitat de Tokio. Va ser un dels fundadors de la Gyotaku-no-kai (associació de gyotaku) i un dels precursors en el desenvolupament d'aquest art i la seva promoció tant al Japó com arreu del món.

⁵ Yoshio Hiyama. *Gyotaku: The Art and Technique of the Japanese Fish Print*. Seattle: University of Washington Press, 1964, p.3

⁶ Rachel Ramirez nascuda a Hong Kong, ha viscut i estudiat a Anglaterra. Actualment viu a Portugal. Com a artista ha experimentat una amplia varietat de tècniques gràfiques entre les que s'inclou el gyotaku.

⁷ Rachel Ramirez. *Gyotaku: Its origins and relationship with art and science* (tesi no publicada). Portugal: Universidade do Porto, 2014. <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/82639/2/114761.pdf>> [Consulta: agost 2016]

⁸ Hiyama. *Gyotaku: The Art and Technique...*, p. 7



Figura 26:

Victòria Rabal mostrant la llegenda d'un gyotaku japonès.
Foto de l'autora.



Figura 27:

Cartells de gyotaku en una peixateria de la ciutat de
Tottori, Japó. Febrer del 2008. Foto de l'autora.

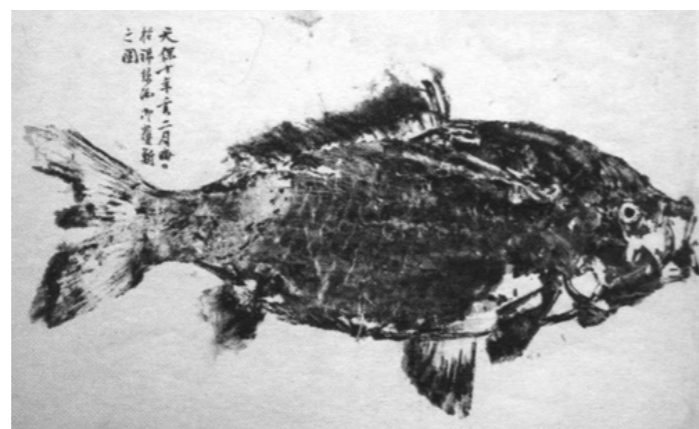


Figura 28:

Carpí del canal Kinshi, de l'any 10 de Tenpo (1839). Arxiu
històric regional de Tsuruoka, Japó. Cortesia de Victòria Rabal
per a l'autora.

i data de l'any 1839. La transcripció del text ha estat recollida oficialment del propi arxiu per Victòria Rabal i diu textualment: és el carpí que el senyoret capturà al canal Kinshi el darrer dia del segon dia lunar de l'any del porc senglar, any 10 de Tenpo.

L'altre, datat l'any 1857, és el registre imprès d'una carpa del riu Mogami conservat al Museu d'Art Homma de Sakata a la prefectura de Yamagata del Japó.

Aquesta tècnica d'impressió de peixos iniciada per pescadors de poblacions costeres del Japó es va popularitzar de seguida sobretot quan els peixaters començaren a imprimir les captures a mode de cartell. Pescadors i/o peixaters transferien directament amb tinta el cos del peix sobre el paper on també hi afegien per escrit el pes i el preu de venda. Tot i que dissortadament cada vegada és més rar, aquesta pràctica encara es pot trobar en algun mercat tradicional o en algun aparador o parada de peix d'alguna petita localitat japonesa.

Per parlar dels materials i la tècnica del gyotaku assentem primer que en l'acte d'imprimir és necessària l'existència d'una matriu. Aquesta matèria bàsica serà la generadora de la forma al deixar en rellevància una porció de matèria que sobresurt de la superfície per mitjà d'unes incisions. Segons això, el peix utilitzat pels pescadors japonesos, més que una matriu (acceptable en l'accepció més ampla del terme) és utilitzat com si fos un segell. El peix entintat i transferit al paper per pressió manual permet una transmissió directa que recull informació talment si fos una empremta dactilar.

Tradicionalment el material principal a utilitzar per a la correcta pràctica del gyotaku és evidentment el peix acabat de pescar, la tinta i el paper. Ja des dels seus orígens, la gran diversitat d'elements marins ha permès als practicants d'aquesta tècnica imprimir no només peixos, sinó mol·luscs, crustacis... i fins i tot algues.

Conforme a la tradició, el paper i la tinta a utilitzar són d'origen orgànic. El paper anomenat *Washi* és el paper japonès fet a mà a partir de fibres de plantes i la tinta usada és la *Sumi*. Sempre de color

116



Figura 29:

Victòria Rabal en el procés de transferir a imatge del peix amb el mètode directe. Taller de Gyotaku a la Facultat de Belles Arts de Barcelona. Foto de l'autora.

negre, en base d'aigua i d'origen vegetal se li concedien certes facultats màgiques per a captar l'ànima del què es representava. Les seves característiques facilitaven una espècie de comunió amb el peix imprès que s'iniciava amb la preparació i neteja del peix mort, l'estampació de la seva imatge i el plaer de menjar-se'l. D'aquesta manera es tancava així una espècie de ritual⁹, un ritu que a través de la memòria de la imatge impresa transporta a la vida allò que estava mort.

Amb el temps, la pràctica i el desenvolupament d'aquesta tècnica ha introduït noves tintes, papers i demés materials a utilitzar que han estat investigats i testats conforme a les necessitats i habilitats de cada impressor.

Hi ha dos mètodes cabdals en aquesta tècnica: el *directe* o *Chokusetsu-ho* i l'*indirecte* o *Kansetsu-ho*. En el directe es pinta el peix de tinta i es cobreix amb el paper que es fregarà manualment amb molta cura per a transferir-ne la imatge.

Aquesta tècnica directa, utilitzada pels pescadors japonesos, va desplegar en alguns artistes un gran cabdal d'experimentació. Així, fidels a la idea primigènia de transferir la realitat més autèntica, ampliaren també l'ús del color canviant el negre inicial del mètode directe per una gran varietat cromàtica. Al perseguir la perfecció, depuraren una acurada forma de transmissió de les textures del peix sobre el paper que perfilaven encara més la traducció real de l'original. Aquest canvi derivà en el mètode indirecte o *Kansetsu-ho*, un mètode de transferència atribuïda al Mestre Kouyou Inada (1897-1974)¹⁰. El *Kansetsu-ho*, refinat i desenvolupat per ell mateix, requereix molta més perícia que el mètode directe, doncs un cop preparat l'animal (net, buidat, farcit novament amb paper i segellades les seves cavitats) se'l recolza sobre blocs de fusta per facilitar-ne la impressió. Seguidament s'emmotlla el paper sobre el cos del peix i es comença a aplicar el color mitjançant petits tampons. Cadascun d'aquests petits manyocs de cotó és assignat als successius colors que es pinten per capes. El coneixement d'aquest complicat sistema d'impressió és molt proper a la tècnica

117

⁹ Ramirez. *Gyotaku: Its origins...*, p. 40

¹⁰ Reconegut mestre oriental del gyotaku i conegut internacionalment per ser l'instructor de l'artista Boshu Nagase. Se li atribueix la introducció dels dos mètodes però sobretot esdevingué, entre els anys 1940-1950, l'artista i mestre que investigà i desenvolupà el mètode indirecte policromàtic d'aquesta tècnica.

del frottage i fou llegat pel mestre Inada a l'artista Boshu Nagase (1943)¹¹, que fou deixeble seu fins a la seva mort. Nagase, considerat com el màxim exponent viu d'aquesta tècnica d'impressió única, ha estat gairebé durant 40 anys perfeccionant aquest sistema d'impressió, cosa que li ha permès desenvolupar el seu propi estil sobretot dins del mètode indirecte creant escola i rebent per tant la categoria de Mestre i expert en la tècnica.

El treball de Boshu Nagase és assenyalat per l'extrema delicadesa en l'entramat d'estructures i en l'acurat tractament dels detalls i del color, que permeten donar cert sentit del relleu a les seves representacions. Aquesta perícia artística casa molt bé amb el rigor que exigeixen alguns dels projectes científics sobre peixos amb els que ha estat sovint col·laborant. A *Antarctic Fishes*¹² el treball conjunt amb els científics Mitsuo Fukuchi & Harvey J. Marchant permet catalogar i descriure visualment unes 54 espècies rarament vistes en entorns habituals. El poder visual d'aquestes empremtes directes converteix aquestes obres, on hi col·laboren ictiòlegs, biòlegs marins, etc., en un dels arxius més objectius de la realitat de la fauna marina actual. Però també des del vessant purament artístic, Boshu Nagase en les seves pròpies composicions introdueix altres espècimens de la natura o fins i tot objectes com ara plantes i cistelles de bambú que mostren una qualitat d'extrema bellesa i delicadesa personal.

Tot i que aquesta tècnica d'estampació es segueix realitzant al Japó actual per pescadors de pesca esportiva, que pengen a les parets de les seves cases aquests documents testimonials per a què siguin contemplats i admirats tal com feien els seus antecessors, els artistes són els qui, captivats per la tècnica, l'han feta seva com a mètode d'expressió artística. Ells són els qui als anys 50 del segle passat, juntament amb el professor Hiyama, van organitzar la *Gyotaku-no-kai*, l'associació d'aficionats conformada per impressors de peixos d'arreu del món. En aquell moment això va permetre que es desenvolupessin les tècniques i que es perfeccionessin mètodes i formes a partir



Figura 30:
Mestre Boshu Nagase aplicant el color amb un tampó amb el mètode indirecte.

¹¹ Artista japonès que utilitza el gyotaku com a forma d'expressió. La seva obra està permanentment en diverses galeries i institucions arreu del món. Reconegut també per la seva aportació de la mà d'aquesta tècnica a varis projectes científics lligats a la catalogació d'espècies.

¹² Veure la catalogació de peixos antàrtics A: Mitsuo Fukuchi & Harvey J. Marchant. *Antarctic Fishes: Illustrated in the Gyotaku method by Boshu Nagase*. Australia: Rosenberg, 2006.

de l'estampació de peixos originant una forma d'art cada cop més sofisticat. Aquesta situació també va possibilitar la divulgació d'aquests coneixements primer cap al Pacífic i després cap a Amèrica. Tot i que avui en dia ja no existeix aquesta antiga societat, es podria dir que d'alguna manera, si ens referim a la impressió d'elements naturals, el relleu el va prendre la *Nature Printing Society, o NPS*¹³. Aquesta associació americana fou creada l'any 1976 i és una organització internacional vigent i molt productiva que es dedica en cos i ànima a l'educació, la història i la pràctica de la impressió de la natura. Peixos, plantes i molts altres elements naturals són impresos sota una filosofia de respecte a la naturalesa. Des de llavors fins avui en dia, les seves exposicions, docència i publicacions trimestrals, destinades als seus nombrosos membres i simpatitzants, han expandit arreu del món l'interès per aquest art de la impressió tant particular. La NPS ha contribuït sobre manera a la popularització de la tècnica del gyotaku i a ampliar el ventall social i professional d'aficionats. Avui per avui, i talment com porten realitzant ja fa temps en alguns països asiàtics, el gyotaku és practicat a les escoles, en festes organitzades i en algun que altre programa turístic de la costa americana on es promociona al mateix temps la pesca, l'estampació i la gastronomia.

Val a dir que sobre aquest art d'impressió hi ha molt poca informació que no sigui en llengües japòniques i la majoria, iniciada sobretot a partir dels anys 60, està en anglès. Les dades en relació als seus orígens i història són sovint molt generals i contradictòries. A més, al passar de Japó a Amèrica, la informació s'ha mesclat i s'ha categoritzat també amb el terme 'nature printing', nom donat a la tècnica d'impressió que utilitza com a matriu la superfície d'un objecte natural (per exemple una fulla)¹⁴. Com a conseqüència, el significat original de gyotaku-impressió de peixos- s'ha englobat amb altres formes d'impressió que utilitzen elements variats de la flora i la fauna (i de manera excepcional fins i tot d'objectes inanimats), molt utilitzades per membres de la NPS.

Els termes gyotaku i nature printing s'han vist embolicats en certa controvèrsia i confusió entre

aquells que consideren el gyotaku com una tècnica més dins de les tècniques del nature printing i aquells que entenen el gyotaku com una forma d'impressió única¹⁵. En resum la tècnica del gyotaku es pot considerar englobada dins d'aquesta última perquè ambdós fan impressions d'elements de la natura tot i que al fer-ho no es té en compte el caràcter únic ni l'especificitat de la tècnica del gyotaku.

Partint de la idea que una empremta és un dels tipus d'imatges més properes a la realitat, una munió d'artistes japonesos ha recollit i popularitzat aquest antic mètode d'impressió per a crear un nova forma d'expressió. Però és gràcies a Boshu Nagase que el gyotaku ha passat de ser un medi de registre de captures de pescadors a una forma d'art. La seva obra desprèn sens dubte una irrefrenable passió per a reproduir les formes de la naturalesa. Aquesta urgència el portà l'any 1977 a crear una mena de societat artística d'impressió, *Takuga Kai*, amb la finalitat de promoure el gyotaku com una forma d'art destinada no només a la reproducció d'imatges de peixos sinó a una forma d'expressió artística.

En definitiva, la imaginació de l'artista ha permès que d'aquella impressió originària testimonial en negre es passi a unes impressions coloristes que poden conformar un escenari amb gran varietat de fauna i flora. Els gyotaku són també, per a la majoria d'artistes que el practiquen, una forma d'expressió i una declaració de principis naturalistes. L'amor a la naturalesa mou no només a artistes que s'apliquen a recrear la gran diversitat de vida a través del gyotaku, sinó que també es combina amb estretes col·laboracions de professionals d'altres àmbits.

Així doncs, el gyotaku (considerat com l'única tècnica japonesa d'il·lustració natural d'objectes) esdevé molt proper a aquelles impressions d'elements botànics que s'estampaven a l'Europa del Renaixement per la necessitat de classificar, ordenar i identificar la diversitat de plantes i herbes

¹³ < <http://www.natureprintingsociety.org/> >

¹⁴ Veure: Roderick Cave. *Impressions of nature: a history of nature printing*. London: The British Library, 2010

¹⁵ Veure més sobre aquest tema a: Ramirez. *Gyotaku: Its origins...*, p. 28-30

amb finalitat curatives, com la coneguda fulla de sàlvia impresa per Leonardo da Vinci (1452-1519) al voltant del 1508. Però el més destacable de Leonardo és que fou el primer en idear un sistema (recollit al Còdex Atlanticus) per a obtenir impressions de la natura:

Este papel debe recubrirse con humo de vela mezclado con cola dulce y después (...) y después se imprime de la manera usual, y así la hoja aparecerá sombreada en las partes cóncavas y claras en las de relieve; quiere decir que aparecerá aquí al contrario¹⁶.

I com sempre, al resseguir la història de la humanitat veiem com aquesta està plena d'exemples d'impressions directes de la naturalesa: mans, plantes, animals, etc. Aquelles mans estampades a les coves dels nostres avantpassats són també una impressió del natural per la qual cosa podem dir que la impressió de la natura és consubstancial a l'ésser humà des de l'inici dels temps.

És remarcable la popularitat que el gyotaku ha assolit sobretot en aquests últims trenta anys entre el col·lectiu artístic, fet que ha propiciat més d'una innovació tècnica. A destacar Robert Allan Cale (1940-1990), artista i pescador nord-americà que a principis dels 70 perfeccionà les seves habilitats impressores al taller parisenc *Atelier 17* de Stanley William Hayter (1901-1988)¹⁷. Al seu retorn als Estats Units, Cale combinà la tècnica de les viscositats de Hayter amb la del gyotaku. També el mètode anomenat *Gyotaku hawaii*¹⁸, desenvolupat per artistes contemporanis de les illes Hawaii, és un bon exemple de les variacions d'aquesta tècnica. Entre els artistes més populars d'aquest indret està el pescador i artista Naoki Hayashi, nascut al Japó però criat i establert a Hawaii. Ell és un dels exemples de com la passió pel mar i els peixos es combina amb l'art del busseig i la pesca, amb l'art de la cuina, que comparteix amb amics i familiars, i amb l'art d'imprimir. La seva habilitat pel gyotaku ha ampliat mires comercials cap a sectors més industrials de la impressió. A la seva

pàgina web¹⁹ es poden trobar des del gyotaku original sobre paper i samarretes fins a reproduccions en format pòster i fins i tot sobre mobles i altres accessoris. Aquesta visió comercial a partir del gyotaku és una activitat que últimament ha estat en alça gràcies a internet.

Actualment hi ha infinitat d'artistes, sobretot nord-americans, influenciats per la NPS que s'expressen a través de la impressió del natural. En aquest context seria injust no esmentar la tasca de F.G.(Eric) Hochberg²⁰ com a exemple de transversalitat de coneixements. Juntament a Christopher M. Dewees²¹ i el finat Robert W. Little fou un dels membres fundadors de la *Nature Printing Society*. El seu interès per la pràctica del gyotaku i la impressió de subjectes naturals parteix de la seva labor científica. A més d'un científic notori en el seu terreny, és considerat un dels principals coneixedors de les tècniques de nature printing als Estats Units i també arreu del món on la seva obra està representada internacionalment en col·leccions privades i museus. La publicació d'articles, la impartició de tallers i el comissariat d'exposicions són alguns dels seus nombrosos projectes divulgadors sobre aquest tema. Cal destacar el comissariat de l'exposició 'Impressions of Nature' l'any 2000 al Museu d'Història Natural de Santa Bàrbara. Tant Hochberg com Dewees iniciaren la recerca i pràctica del gyotaku i d'altres sistemes d'estampació del natural al voltant dels anys 60, són per tant precursors i uns dels màxims responsables de la seva divulgació arreu del món. La NPS ha publicat recentment *The Art of Printing from Nature. A Guidebook from the Nature Printing Society. 40th anniversary edition*, una guia exhaustiva sobre la impressió del natural en la que també està inclosa la tècnica del gyotaku amb les seves variacions i un bon grapat dels artistes americans actuals més rellevants que utilitzen aquest mètode²².

122

123

¹⁶ Nelson Papavero, Jorge Llorente-Bousquets, David Espinosa Organista. *Historia de la biología comparada desde el Génesis hasta el siglo de las luces: de Nicolás de Cusa a Francis Bacon (1493-1634)*. Vol. 3. México: UNAM, 1995, p.162

¹⁷ Pintor i gravador britànic considerat un dels gravadors més importants i influents del s. XX. Fundador del famós taller de Gravat *Atelier 17* a París on es va relacionar amb cabdals artistes contemporanis. La seva innovadora aportació al món del Gravat està basada en la tècnica de les viscositats de les tintes en base d'oli.

¹⁸ Hochberg i Ramirez "La tècnica del Gyotaku". A: Rabal. *Gyotaku: capturar l'ànima...*, p.9

¹⁹ Gyotaku by Naoki [en línia], <<http://www.gyotaku.com/index.php>> [Consulta: 11 juny 2015]

²⁰ Professor i conservador emèrit del Departament de Zoologia invertebrada del Museu d'Història Natural de Santa Barbara a Califòrnia és un renombrat científic en el terreny de la taxonomia i la biologia dels cefalòpeds. És també l'autor de *The printer's Catch. An Artist's Guide to Pacific Coast Edible Marine Animals*, publicat per primer cop l'any 1984 on assentà pas a pas la tècnica del gyotaku.

²¹ Com a científic és especialista emèrit en Pesca Marina de la Universitat de Califòrnia. Com a artista és especialista en la impressió de peixos i plantes. Veure: <http://deweesnaturedesigns.com/index.shtml>

²² Nature Printing Society. *The Art of Printing from Nature: A Guidebook from the Nature Printing Society. 40th Anniversary Edition*. Canada: The Printing Society, 2016, p. 68-112.



Figura 31:
Vistes de l'exposició *Gyotaku. Capturar l'ànima dels peixos* de Victòria Rabal al Museu Marítim de Barcelona. Foto de l'autora.



Quant a Europa, cal destacar que aquests últims anys la popularització i l'ús de la tècnica del gyotaku ha arrelat molt a França, tal com ho demostra la publicació de Daniel Pardo '*Gyotaku. L'âme des Poissons*'²³ en relació a l'exposició: '*Gyotaku, l'art de l'empreinte*' que va tenir lloc a Concarneau del juny del 2011 al setembre del 2012. En ella es mostraven els gyotaku d'artistes japonesos d'ambdós mètodes i també d'artistes europeus com el conegut pintor i gravador belga Pierre Alechinsky (1927) que va conèixer la tècnica durant una viatge al Japó l'any 1955.

Cada cop és més habitual l'ús de l'art del gyotaku a països com Anglaterra, i també al nostre país. Per a nosaltres, la tasca investigadora iniciada per Victòria Rabal, que comprèn un període de set anys concentrant la màxima activitat entre 2011-2014, ha estat cabdal i inspiradora per a altres amants d'aquest tema, com Rachel Ramirez que ha continuat la recerca des de Portugal. En el moment present, en el nostre país hi ha mostres d'un evident i creixent interès pel tema.

Com veurem a la segona part d'aquest estudi, Rabal ha estat sense dubte la persona que amb finalitat artística s'ha endinsat més a consciència en la investigació d'aquesta tècnica avial. Diverses exposicions arreu i tallers sobre la tècnica directa del gyotaku avalen els resultats de la seva recerca. I seguint la relació entre art i ciència que emmarca tant de la cultura gràfica com l'art de la il·lustració, l'art de la pesca, la biologia o la gastronomia, Rabal ha realitzat alguns projectes en l'àmbit de la restauració com per exemple a la Fundació Alcía. Així mateix seguint la tradició del gyotaku com a il·lustració per a estudis ictiològics, ha col·laborat estretament amb el biòleg pesquer Jordi Lleonart, investigador científic del CSIC de Barcelona.

Certament l'exposició *Gyotaku. Capturar l'ànima dels peixos* al Museu Marítim de Barcelona (juny-octubre 2014) fou una mena de conclusió de tot el seu periple d'investigació. En ella s'hi van mostrar més de 300 impressions de més de 70 espècies de peixos de tot el món que han conformat una mena de catàleg o com ella diu, un atlas d'empremtes de peixos. El catàleg que l'acompanyava

²³ Daniel Pardo. *Gyotaku: L'Âme des Poissons*. Concarneau, France: Musée de la Pêche de Concarneau et Coop Breizh, 2012.

és també un recull d'aportacions sobre l'estudi del gyotaku que sortosament s'afegeix a la minsa bibliografia sobre el tema.

Dins de l'àmbit del gravat contemporani, el gyotaku s'ha anat incorporant mica a mica. I, tot i que hi ha poca informació, sembla ser que la difusió de la feina de Victòria Rabal ha fet que cada vegada més artistes decideixin utilitzar aquesta tècnica o si més no inspirar-se en ella per crear les seves pròpies obres i/o maridar-se amb altres àmbits creatius de producció.

En el decurs explorador de tot artista hi ha sempre vigent el potencial seductor que desprèn una empremta. En aquest context podem recordar la imatge de Salvador Dalí (1904-1989) dipositant un pop entintat a sobre d'una pedra litogràfica per deixar-hi l'empremta.

Les impressions litogràfiques derivades d'aquest acte no es poden considerar un gyotaku en sí, però el procés és similar. Del mateix autor és coneguda també la pràctica d'imprimir calamars directament sobre el paper, que en aquest cas sí que es poden considerar una variació de la tècnica del gyotaku. De la mateixa manera que Dalí, molts altres artistes occidentals han flirtejat amb l'ús de l'empremta directa a partir d'elements vius i/o inanimats.

En aquest context no seria just passar per alt les famoses Antropometries de l'època blava d'Yves Klein (1928-1962) que, tot i tenir un caràcter processal (derivades d'una acció performativa), tenen com a resultat final una obra impresa, una empremta que és el què queda de l'acció. En elles Klein utilitza el cos humà com a eina que amara de tinta al igual que fan els pescadors d'Enoshima amb el cos del peix, per a obtenir-ne la més objectiva representació de la vida. Però a més, el fet de posar-ho en escena propicia que el propi espectador sigui testimoni de l'origen d'una empremta. La visió del cos impregnat de color quan deixa la marca sobre la superfície és una perfecta evocació de l'origen de tota empremta, de l'inici de la creació.

Però, per què una empremta és tan incitadora i estimulant? Potser perquè evoca en sí mateixa



Figura 32:
Salvador Dalí treballant amb un pop sobre una matriu litogràfica



Figura 33:
Yves Klein. Model utilitzada com a pinzell humà a l'estudi d'Yves Klein.



Yves Klein. ANT 13, 1960.

l'origen de la creació? Si al·ludim un cop més a la definició d'empremta, podem afirmar que un gyotaku és una remembrança de la forma. És doncs una espècie d'anticipació al daguerreotip fotogràfic, o segons Victòria Rabal: (...) és una mena de 'protonegatiu' fotogràfic que, més que representar el peix, el mostra en l'essència primitiva de la seva pròpia empremta²⁴. O més ben dit: *més que representar, el peix es presenta ell mateix amb la seva pròpia empremta. No és una representació com seria un dibuix o una pintura, sinó que el propi peix es presenta. És la seva pròpia petjada, és una presentació d'ell mateix.* (Rabal. Comunicació personal, 1 desembre, 2015). Per això aquestes impressions directes, al mostrar la morfologia exacta del peix, superen a la posterior invenció de la fotografia. No oblidem que la forma del peix i la de les seves escates i aletes esdevenen impreses a través de la pressió i el tacte. Tal com afegeix Christopher Dewees *els pescadors poden exagerar la veritat però l'empremta d'un peix no menteix (Fishermen may stretch the truth, but fish prints don't lie!)*²⁵.

Però és que a més, aquestes impressions no només recullen la fesomia dels peixos sinó també la seva absència, la seva ànima. Són per tant un exercici de memòria que ens retorna a la vida allò mort, són un exercici de supervivència. I mostren un cop més que l'empremta en general afavoreix un discurs atemporal que enriqueix i estimula el pensament de tot artista i fomenta la capacitat heurística del procés creatiu.

²⁴ Rabal. *Gyotaku: Capturar l'ànima...*, p.3

²⁵ Christopher M. Dewees. *The printer's catch: an artist's guide to Pacific Coast edible marine animals*. California: Frog, 1996, p.100

1.3.2 Dactiloscòpia, ciència de la identificació

La tècnica de la impressió de peixos del capítol anterior ens ha servit d'exemple d'empremta directa, la que funciona per analogia, la més vertadera. I en aquest capítol mostrarem un altre model d'empremta també directa que parteix de la impressió del tou del dit i que es posarà al servei de l'estudi sobre la identitat. Per les seves qualitats, ambdues treballaran colze a colze amb la ciència a través de la catalogació i l'arxiu. I com sempre inspiraran a artistes que recolliran el seu coneixement i el recrearan.

Des de l'època de les pintures rupestres, la mà sempre ha estat un signe identificador de la humanitat. Aquest petit fragment del cos ha protagonitzat la majoria de moments estel·lars en la història de la humanitat. *Tal como está constituida, no ha servido apenas los propósitos del ser humano sino que los ha ayudado a nacer, los ha precisado y les ha dado forma y figura*¹. La mà forma part de la gènesi de l'escriptura i és l'autèntica explotadora del recurs del traç. Però abans que això, la mà ja era la protagonista d'algunes de les primeres pintures de la humanitat i, és més, l'única responsable de molts dels seus actes vitals. Com a eina de supervivència ha procurat aliment, comunicació i evolució. També gràcies a ella i al seu sentit del tacte, es va poder establir la diferència amb l'altre.

Però és l'empremta directa d'aquesta mà com a representació simbòlica de l'home, la que ha impactat més en el significat de l'espècie humana. Sobre l'empremta de la mà impresa en les coves rupestres s'han dit moltes coses. La majoria d'estudiosos de l'època prehistòrica estan d'acord que la petja de la mà ve embolcallada en forma de ritual: la comunicació amb els déus, o l'exorcisme d'algun dels seus actes. Però també com a senyal d'identitat, probablement aquells homes primitius

¹ Focillon. *Elogio de la mano...*, p.21

establiren marques de territori.

Inherent en ella, la mà és indicadora de l'existència individual i aquesta voluntat identificadora ja mostrava el valor de document en les seves primeres expressions i seguirà més endavant exemplificant aquests valors d'individualitat i de declaració escrita a través de les empremtes dactilars i les signatures manuscrites. Així la trobarem sempre més participant en multituds d'ocasions que tindran lloc en el decurs de les èpoques. La impressió de la mà mesclada amb sang es convertirà en un poderós acte testimonial. Així mateix ens consta com al s.IX la cultura maia l'emprava com a marca testimonial de les futures víctimes de sacrifici ritual. I per exemple, també en el mateix segle Guifré el Pilós, ferit de mort en el camp de batalla, deixa constància del moment amb una marca de sang sobre l'escut d'or. La mà com a segell i la sang com a tinta escenifiquen alguns dels actes més notables de la història.

De la mà al dit, la utilització de les empremtes dactilars com a signe d'identificació té precedents en les cultures orientals. Japonesos i xinesos ja la utilitzaven per a signar contractes l'any 600 a.C. Formalment una empremta dactilar és la marca que deixa el dit sobre una superfície, però el que la fa tant particular és que en un petit fragment del cos s'hi troben gravades, com si fos una planxa calcogràfica, unes línies que són la marca física de cada persona, un autògraf fisiològic².

A l'observar de prop els dibuixos del tou d'un dit, podem veure un conjunt de línies en relleu *un dibujo de salientes o crestas paralelas, que alternan con depresiones o surcos, como un diminuto campo de labranza*³, amb la característica reveladora que aquestes crestes papil·lars són les que defineixen i diferencien a cada individu. Es pot dir que l'empremta dactilar és la síntesi de la persona, les línies gravades al dit contenen la imatge que ens apropa més a la idea d'identitat. Com bé expressa Jaime Repollés, *La huella dactilar es la imagen arquetípica de la identidad, la expresión más directa e inmediata de la personalidad entendida como la substancia radical de la persona*⁴. La particularitat d'una empremta de dit rau en què cadascuna

és exclusiva, no n'hi ha dues d'iguals, fet que converteix a l'empremta dactilar en un document autèntic i permanent de la persona, una mena de segell biològic. Aquestes característiques, més la perennitat de les crestes papil·lars que ja es formen en la persona en l'úter matern i no desapareixen fins a la putrefacció del cadàver, més la impossibilitat física d'alterar i/o modificar-ne els dissenys de forma natural, són les que van despertar la necessitat d'aprofitar-se de les seves qualitats per a la utilització d'un nou mètode d'identificació de les persones. La dactiloscòpia esdevindrà la ciència que recull el conjunt de tècniques d'identificació de persones a través dels dits de les mans (dactiloscòpia), de les plantes dels peus (pelmatoscòpia) o bé dels palmells de les mans (palmetoscòpia o quirososcòpia).

El primer científic que va observar les línies del tou dels dits fou el doctor i botànic britànic Nehemiah Grew (1641-1712), gran afeccionat i estudiós de les plantes que passava hores disseccionant-les i observant-les a través del microscopi. A més de ser el primer en identificar els òrgans sexuals de les plantes, va descobrir les crestes dactilars, i ho publicà l'any 1684. Fins llavors la impressió d'aquestes marques havia estat purament simbòlica (per tancar pactes, fer tractes...), però aquesta certesa de la individualitat de cadascuna d'elles és el que marcarà l'inici del seu futur estudi. La dactiloscòpia es convertirà en la ciència que proposa la identificació de la persona per mitjà de la impressió o reproducció física dels dibuixos formats per les crestes i les depressions papil·lars dels tous dels dits de les mans, és a dir dels dactilogrames.

El 1859 William James Herschel (1833-1918), un jutge britànic assentat a l'Índia, va començar a recopilar les empremtes dactilars dels seus amics i familiars, adonant-se de la diferència entre cadascuna. En privat va començar a experimentar utilitzant-les com a signatures manuals en documents oficials. Amb elles corroborava com l'empremta dactilar era un document d'identitat inconfusible de la persona. Les autoritats britàniques no van secundar la seva proposta però quasi deu anys després, Londres és assaltada per una munió de delinqüents i amb les presons abarrotades,

² Com ja hem explicat en el *Diccionari de l'empremta*, l'origen de les paraules dactilar i digital comparteixen des dels seus inicis el mateix significat: dit. Però actualment amb la introducció de les noves tecnologies es fa necessària una diferenciació més clara i precisa. Per tant utilitzarem dactilar per referir-nos només als dits i digital per referir-nos a tot el que té a veure amb les activitats de la xarxa.

³ Colin Beavan. *Huellas dactilares: Los orígenes de la dactiloscopia y de la ciencia de la identificación criminal*. Barcelona: Alba, 2003, p. 29

⁴ Repollés. *Genealogías...*p. 69

els malfactors sortien i entraven impunement donada la incapacitat del sistema, cosa que obligà a Gran Bretanya a reconsiderar la necessitat d'identificació d'aquests.

Mentrestant Henry Faulds (1843-1930), metge escocès i missioner destinat al Japó, descobreix empremtes dactilars en la ceràmica antiga i comença a investigar pel seu compte. Això el porta a escriure un article a la revista *Nature* (1880) on suggereix el recurs de les empremtes dactilars com a mètode d'identificació dels infractors.

Tot i que el propi William Herschel, a través d'un altre article a la mateixa revista, es posa en contacte amb Henry Faulds per a corroborar l'eficàcia del seu sistema, Scotland Yard en desestima la informació. Però, el 1888, apareix oportunament en escena un científic anomenat Francis Galton (1822-1911)⁵, cosí de Charles Darwin, que comença a interessar-se per les empremtes dactilars com a mètode de mesurament de les capacitats físiques i mentals. Mitjançant la fotografia i emparat pels seus coneixements sobre fisiognomia i criminologia⁶, intenta sistematitzar encara més l'estudi de la criminalitat. Finalment el seu interès provoca la utilització i validació del mètode que a través de l'observació i classificació de les impressions dactilars s'usarà per a la identificació de les persones. A pesar de que la història va donar momentàniament el reconeixement del descobriment de la dactiloscòpia a Francis Galton, el vertader descobridor, Henry Faulds, revalidaria aquest títol després de la seva mort.

Cap al 1883, a París entra en escena Alphonse Bertillon (1853-1914) que identifica el seu primer reincident gràcies al seu sistema de mesura antropomètrica. Policia i fill de reconeguts antropòlegs, aquest rival de Faulds aviat s'interessa per nous mètodes d'individualització antropològica. La urgència d'identificar a tots els delinqüents servint-se de les tècniques antropomètriques heretades



Figura 34:
Andreas Feininger. *S.T. (huella dactilar)*, 1942.

⁵ Nascut a Anglaterra fou un estudiós i coneixedor de diverses branques del saber: estadística, sociologia, psicologia, antropologia, etc. Va aplicar els seus coneixements sobretot en els camps de l'estudi del ésser humà i les seves diferències individuals aplicant per primera vegada mètodes estadístics de valoració.

⁶ El seu interès per la fisiognomia i la criminologia es reuneixen en la sèrie de fotografies que realitzà el 1883 per al seu conegut estudi de millorament humà mitjançant el control genètic: *'Inquiries into Human Faculty and its Development'* amb el que va intentar sistematitzar l'estudi de la criminalitat. En ell exemplifica una varietat de fenòmens psicològics que estudia i cataloga. I és en aquest text quan apareix per primera vegada el terme d'eugenesia encunyat per ell mateix i que té a veure amb una filosofia basada en els coneixements de la genètica.

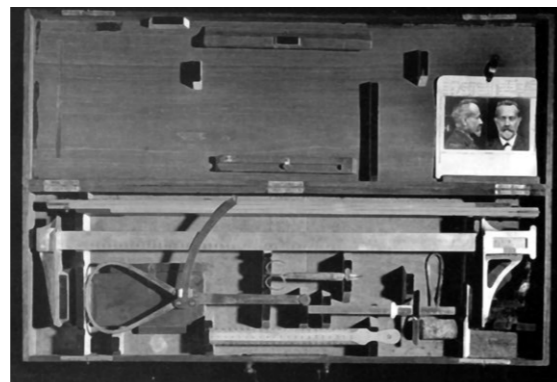


Figura 35:
Maleta Bertillon utilitzada per a l'antropometria i per a les empremtes digitals. Ecole Nationale Supérieure de la Police. Lyon, França.

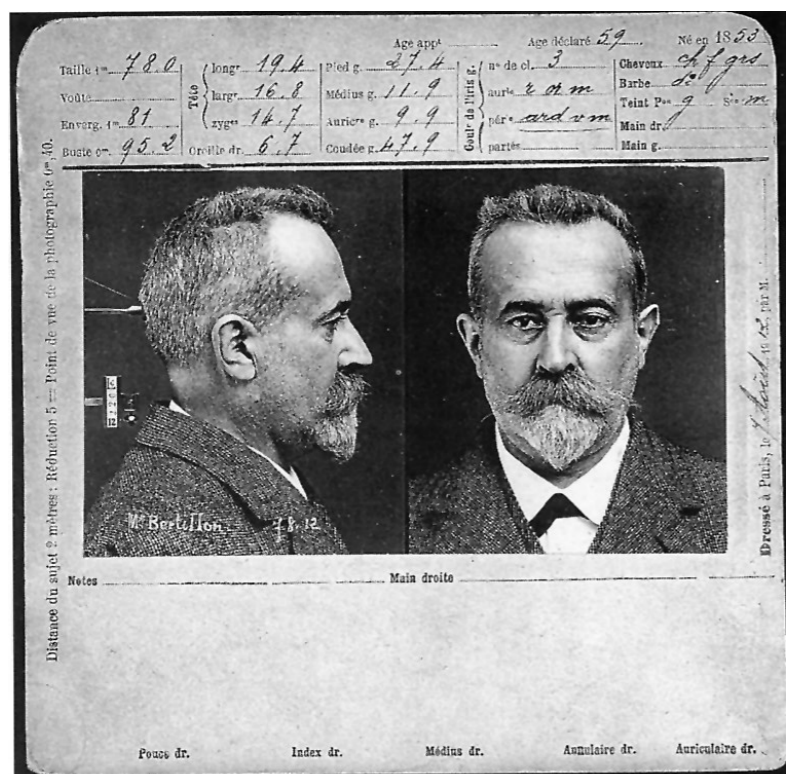


Figura 36:
Retrat parlat. Alphonse Bertillon. Cara i perfil, 1912 (7 Agost).
Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police,
París, França.

del seu pare i avi, el convertirà en l'inventor del sistema antropomètric.

Aquesta disciplina desenvolupa una tècnica d'identificació basada en el mesurament de vèries parts del cos i el cap. Amb això, més la catalogació de marques individuals, tatuatges, cicatrius i altres trets particulars de la persona, Bertillon elabora una metodologia on registra totes aquestes dades. Amb aquest arxiu de detallades descripcions tècniques, juntament amb la col·lecció fotogràfica dels individus (ell els anomenarà *retrats parlats*) buscarà poder establir comparacions i diferències a fi d'identificar el processat. El seu sistema, que gaudí ràpidament d'èxit i prestigi, fou adoptat per Europa i Estats Units. L'ús de la fotografia identificadora⁷, tot i que funcionava com una prova indubtable d'identitat, no era científicament suficient ja que, entre d'altres coses: *las fuerzas que aplicaban la ley se ocupaban ahora de tanta gente que no podían conocerla cara a cara*⁸. I ben aviat es va demostrar la possibilitat que dues persones diferents podien tenir les mateixes mides donant pas a la supremacia de les empremtes dactilars. La tècnica desenvolupada per Bertillon fou utilitzada a França des de l'any 1882 fins aproximadament l'any 1890.

Juan Vucetich (1858-1925), policia argentí, criticà durament el sistema imperfecte de Bertillon, i l'any 1892 el mètode de les empremtes dactilars, donat a conèixer a través de Francis Galton, és millorat per Vucetich que resol un cas gràcies a elles. Les empremtes trobades en un escenari permetien no només identificar als individus sinó que a més ajudaven a reconstruir els fets. *Las glándulas, que se encargan de la lubricación de la piel para que no se cuartee, también convierten cada dedo en una especie de sello de caucho siempre entintado que va dejando tarjetas de visita en cada superficie que toca*⁹.

Per primera vegada, l'any 1902 un tribunal britànic demostra la culpabilitat d'un delinqüent gràcies a les empremtes dactilars. El 1999 l'FBI utilitza un ordinador amb capacitat per emmagatzemar les empremtes dactilars de 65 milions de persones.

⁷ Les actuals fotografies policials provenen d'aquesta època quan Anglaterra, durant la dècada del 1870, va establir una política nacional de fotografies de presos convictes i la policia de New York va començar el seu famós 'fitxer de delinqüents' i els 'cartells de gent buscada' (usats per primera vegada el 1865 en la recerca dels implicats en l'assassinat d'Abraham Lincoln).

⁸ John Pultz. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003, p. 27.

⁹ Beavan. *Huellas dactilares...*, p. 32-33

Per a Bertillon, el problema de la identificació judicial era més que res un problema de mètode classificatori. És a dir, tal i com recalca Colin Beavan, el tema girava al voltant de ¿cómo encontrar, en un vasto archivo de varios miles, la ficha de un criminal cuyo verdadero nombre no se conoce, sin otra información que sus medidas?¹⁰ Aquesta pregunta porta a Bertillon a idear l'acurat i exhaustiu sistema que el va fer famós. Tot i que la preeminència de les impressions dactilars superen en eficàcia el mètode antropomètric, s'ha d'agrair a aquest l'estandarització de les fotografies d'identificació i la utilització de les imatges com a evidència. També recreant el lloc del delictes, Bertillon desenvolupà la *fotografia mètrica* que cercava reconstruir els fets resseguint les empremtes i els rastres deixats in situ. És a dir, la imatge fotogràfica com a indici que introdueix també a tal efecte la ubicació dels objectes i persones mitjançant un *testimoni mètric* que facilita la identificació de la grandària, la postura o el lloc. Una metodologia que documenta, que és testimoni del moment i que encara avui es respecta.

La motivació d'atrapar l'assassí o l'infractor sempre ha estat tan gran que fins i tot, en un moment donat, es va plantejar la idea que la víctima d'un assassinat podia guardar en les seves retines la imatge del seu assassí.

L'any 1880, el fisiòleg alemany Friedrich Wilhelm Kühne (1837-1900) a l'examinar una granota morta, va descobrir per casualitat que en la seva retina s'hi guardava una imatge, imatge que va resultar ser un objecte del seu laboratori. A partir d'aquí investigà aquest fenomen i, tot i que mai va pensar en una aplicació criminològica, Kühne s'ha inscrit en la història com el personatge que ha aconseguit l'únic optograma humà mai registrat. Anteriorment altres estudiosos ja havien fet pràctiques semblants -el fotògraf anglès William H. Warner l'any 1863 va proposar a Scotland Yard l'aplicació forense de les imatges fotogràfiques- però Kühne és considerat pioner de l'optografia, la tècnica que extreu l'última imatge de la retina d'un ésser viu.

En definitiva, la idea que les persones podien retenir l'última imatge de la seva vida es va fer cada

cop més popular entre els cercles policials i, cap al 1868, molts metges forenses van tractar de fotografiar l'interior de la retina de subjectes assassinats amb la finalitat d'aconseguir una imatge de l'escena del crim. Però aquesta tècnica no donava bons resultats i no va ser fins a un segle més tard, cap a l'any 1975, que l'actualment retirat Dr. Evangelos Alexandridis, especialista en oftalmologia de la Universitat de Heidelberg, en col·laboració amb la policia alemanya i amb la intenció de resoldre algunes investigacions forenses pendents, va recuperar el mètode de Kühne. A partir de les seves investigacions amb unes tècniques i un equipament científic molt més moderns, Alexandridis va registrar un bon nombre d'imatges retinals a partir de conills i sobretot va establir les condicions idònies per a l'obtenció d'un optograma. Això va respondre tots els dubtes d'aquests anys de proves infructuoses de molts altres estudiosos del mètode. Finalment però, va avaluar l'optografia com una eina no apta per a la medicina forense.

La popularitat d'aquesta i la seva aplicació ha anat desapareixent amb els anys donada la complicació de la tècnica i el poc èxit dels resultats, però la seva història ha estat recopilada per l'artista anglès Derek Ogbourne (1964) que recull a *Encyclopedia of Optography*¹¹ els documents de la seva recerca i un piló d'assajos i col·laboracions sobre l'optografia des de la perspectiva de disciplines tan variades com la científica o la literària. En aquest treball també s'hi pot trobar la contribució d'Alexandridis considerada com l'única persona viva que ha produït optogrames amb èxit.

La passió que sent Ougborne per l'optografia el porta a recopilar tota classe de dades que permeten ajuntar ciència i art i que inspiren la seva pròpia obra. La comunió entre aquests interessos el fan creador del *Museum of Optography*¹², on mostra treballs artístics d'altres creadors que com ell inspiren la seva producció artística en la qüestió de la imatge post-mortem gravada a la retina.

La similitud entre l'ull i la càmera fotogràfica és notable. L'ull com a càmera que registra imatges converteix a la retina en una pel·lícula fotogràfica on queda gravada la imatge que separa la vida

¹⁰ Beavan. *Huellas dactilares...*, p.102

¹¹ Derek Ogbourne. *Encyclopedia of Optography: The Shutter of Death*. London: Muswell Press, 2008.

¹² Veure: < <http://www.museumofoptography.net/www.museumofoptography.net/Home.html> > [consulta: febrer 2018]

de la mort i converteix a l'ull en l'òrgan del cos humà més representatiu de la veritat. La visió com a procés fotoquímic ens recorda que el que veiem resideix en el nostre sistema nerviós central no només com a memòria sinó com a rastre físic perquè la carn té memòria: *Vision as a photochemical process reminds us that what we see is enshrined in our central nervous system, not just as memory, but as a physical trace, even if fleetingly. Flesh has memory. Tactile memory*¹³.

En definitiva, aquella fotografia identificativa de la que parlàvem i que serveix per asseverar la identitat de l'individu, ens resta com la demostració més factible d'un succés doncs finalment *vale más una huella dactilar recogida en el lugar del crimen que la propia confesión del culpable*¹⁴ i fins i tot més que una fotografia. Opinió que enllaça amb la noció d'*empremta diferida* que Joan Fontcuberta aplica a la fotografia demostrant com aquesta tècnica sembla el dubte a partir de certes aparents. Des d'aquest punt de vista, Fontcuberta li dóna a la fotografia un valor de representació crítica de la realitat totalment fal·lible: *Són huella en la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotogràfica, pero entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen dictados culturales e ideológicos. I afegeix: hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria*¹⁵. Per tant, podem seguir corroborant la infal·libilitat impecable que sempre proporciona una empremta directa.

És curiós com aquests models d'empremta directa (gyotaku i dactiloscòpia) enllacen amb mètodes científics que necessiten un ordre capaç de guardar la informació. A fi que les empremtes que deixen els esdeveniments siguin més perdurables, l'home sempre se les ha enginyat per a preservar la memòria individual i col·lectiva. La necessitat d'enregistrar-ho tot ha portat a models d'emmagatzematge que han anat evolucionant fins avui en dia. L'arxiu és la forma més exhaustiva d'apropiar-se de la realitat circumdant. Organitza la informació tot ordenant, datant, guardant

i sobretot conservant la memòria. És un amagatall que pretén contenir-ho tot. Algunes formes conegudes d'arxivar es troben en l'antropologia, la geologia, l'arqueologia, l'etnologia, la zoologia o la criminologia, entre d'altres. Hem vist ja com aquesta última és filla del mètode de l'arxiu. Fins i tot la medicina a finals del s. XIX i principis del s. XX començarà a recopilar fotogràficament els seus malalts i catalogarà i estudiarà les malalties i malformacions. L'estudi de noves ciències com la fisiognomia i la psiquiatria apareixeran i es mesclaran en un bon nombre de tractats que inclouran en els seus estudis un complet arxiu de fotografies dels seus pacients. Com per exemple, la classificació antropològica de tipus de criminals feta pel psiquiatra i antropòleg italià Cesare Lombroso (1835-1909). Aquest fou membre fundador de *l'Arxiu de psiquiatria, ciències penals i antropologia criminal*. Entre les seves aportacions més significatives està la creença de la necessitat de curar el malfactor més que castigar-lo. Però sobretot la seva labor és reconeguda per l'enllaç que va establir entre les anomalies físiques i psicossomàtiques de l'individu i la degeneració moral del delinqüent.

Incorporada la fotografia com a eina arxivística, i seguint amb la necessitat imperiosa de guardar informació, avui dia hem inaugurat noves tècniques d'arxiu. Després del fòssil, model d'empremta amb capacitat per a guardar informació, el correu electrònic, cd rom, etc. copen ja la nostra vida. La saturació d'informació, sobretot amb l'aparició d'Internet, a partir de la dècada dels anys 60 (s.XX), procura a la humanitat una de les revolucions més grans de coneixement. Aquests moments de grans salts tecnològics de la història sembla ser que són els que propicien als artistes a vincular-se a formes més essencials de creació, a retornar a models creatius que es vinculen més directament amb la idea d'empremta.

Així veiem com, arrelats a la condició humana, la mà i les seves petjades reobriran a partir del segle XX l'interès en artistes que la convertiran en motiu de reflexió. A través de l'acció o el retorn a la natura (Accionistes vienesos, Surrealistes, Land Art...), grups d'artistes sabedors del seu potencial

¹³ Susana Medina "On the Museum of Optography". A: Ogbourne. *Encyclopedia of Optography...*, p.203

¹⁴ Escriu l'agent judicial Goddefroy en el seu *Manual de Técnica Policial*.

Referenciat a: Paul Virilio. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1998, p.58

¹⁵ Fontcuberta. *El beso de Judas...*, p.78-79



Figura 37:
Hannah Höch. *Hand*, 1925.

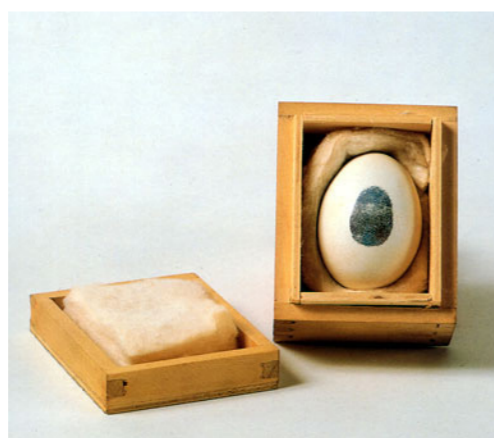


Figura 38:
Piero Manzoni. *Uovo, esemplare 43*, 1960

utilitzaran el cos i els seus fragments com a eina d'expressió.

No podem deixar de preguntar-nos el perquè d'aquest interès. La mà esdevé símbol per excel·lència de la creació, les mans i les seves impressions són el símbol que representa als artistes, els representa a si mateixos com a persones i com a creadors. Però per què tants artistes han fet obres centrades en les mans i les seves impressions? D'on sorgeix aquesta necessitat de contacte manual vinculada a l'empremta?

Ralph Rugoff, director de la Hayward Gallery de Londres, en el catàleg editat en motiu de la magnífica exposició *Hablando con las manos: Fotografías de la colección Buhl*¹⁶, elucubra com la mà ocupa una posició important en el món de la fotografia i es pregunta el perquè mentre afegeix que: *No podría decirse lo mismo de la pintura, donde la mano nunca ha sido un objeto habitual o popular (aunque sus efectivos gestos son elementos esenciales de algunos de los mayores logros de la historia del arte, como La Última Cena de Leonardo da Vinci). ¿Cómo se explica entonces la larga y peculiar relación de la fotografía con las manos, un interés que puede hacerse extensivo a la obra de los artistas contemporáneos?*¹⁷.

En qualsevol cas, de nou veiem com la idea d'empremta amplia un ventall de possibilitats en l'àmbit creatiu. Des de la impressió directa del dit o la mà a la imatge resseguida de la silueta d'un crim fins a la idea d'arxiu en la imatge registrada en la retina d'un mort, totes elles són recreacions artístiques que enllacen amb ciències o pseudo-ciències de la investigació.

¹⁶ Exposició que mostra el poder expressiu de les mans a través de la multitud de fotografies del filantrop i col·leccionista Henry Buhl. Organitzada per Jennifer Blessing va tenir lloc al Guggenheim de Nova York del juny al setembre del 2004 i al Guggenheim de Bilbao del novembre al febrer del 2006.

¹⁷ Jennifer Blessing, Kirsten A. Hoving, Ralph Rugoff. *Hablando con las manos: fotografías de la Colección Buhl*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2005 (catàleg), p. 155.



Figura 39:
Judith Braun. Treball en procés.



Figura 41:
Jordi Alcaraz. *El dolor*, 2006.

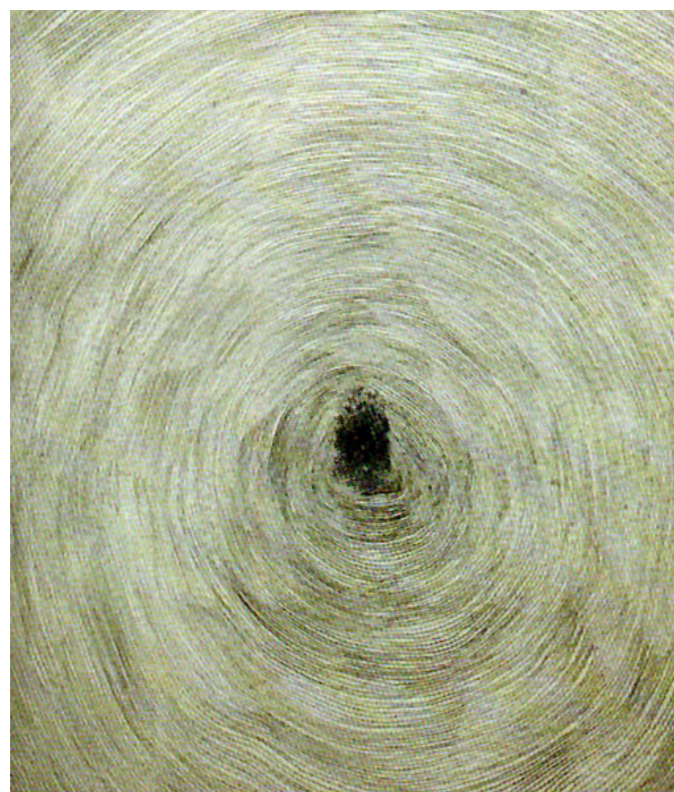


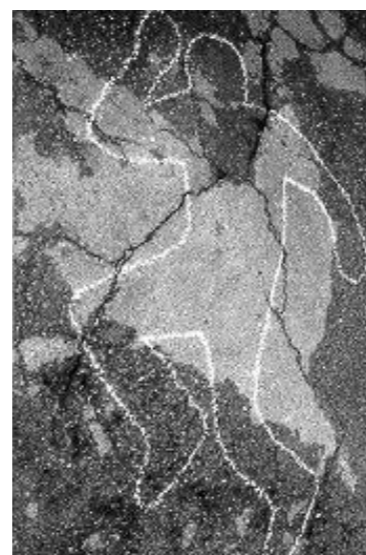
Figura 40:
Giuseppe Penone. *L'empremta del dibuix*, 2003.



Figura 42:
Ignasi Aballí. *My hands after holding dirty things*, 2015.



Figura 43:
Andy Goldsworthy. *A stone laid on previously for several hours...*, 1994.



Silueta d'un crim.



Abigail Lane. *Conspiracy*, 1992.



Figura 44:
Andres Serrano. *La morgue (Acuchillado hasta la muerte I y II)*, 1992.



Figura 45:
Abigail Lane. *Making History - shoes and prints*, 1992-98.

1.4 Poètica de l'empremta

El ser humano con sus actos va dejando huellas que no siempre quedan suficientemente marcadas. Las crónicas orales, la literatura impresa y de un modo más incidental las artes plásticas tienen por efecto fijar esas huellas en la medida de lo posible. Lo curioso es que las huellas la mayoría de las veces no nos dicen tanto lo que somos, como lo que no somos, y no nos hablan tanto de lo que llegamos a ser como de lo que quisiéramos llegar a ser si se dieran las condiciones para ello. En definitiva las huellas tienen más de oquedad, de melancolia y de añoranza que de otra cosa¹.

Fins ara hem vist com formalment una empremta és un senyal marcat en un suport, resultat d'un desplegament primordialment mecànic: *Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un support ou substrat, un geste qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet².*

En ella s'hi sumen, per una banda un aspecte senzill i natural amb una factura de fàcil obtenció i, per altra, el fet experimental, és a dir, tota la sapiència continguda en el procés. O el que és el mateix, *le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoseologique d'une appréhension du monde³*. Per aquest motiu Didi-Huberman defineix l'empremta com a procés i paradigma alhora, dos conceptes que formen part de l'experiència.

Així i tot, una empremta no diu tant per la informació que desprèn a primera vista com per la càrrega experimental que conté. I és aquí en aquest espai, on l'empremta guarda tot el cúmul de les seves vivències, d'on sorgeix la seva magnificència, doncs qualsevol senyal deixada per la pressió

¹ José Jiménez. "Introducción". A: Ernst Bloch. *Huellas*. Madrid: Tecnos, 2005.

² Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p.23

³ *Ibidem*, p. 26

d'un cos damunt d'un altre indefectiblement recrea la idea d'origen. Al ser una forma que dóna vida a una altra, l'empremta es converteix en metàfora de tota creació. No és d'estranyar doncs que al contenir la idea d'inici, de principi absolut del sentit de la vida, aquesta proporcioni tota classe de reflexions en relació a l'home, reflexions no només filosòfiques i metafísiques sinó també històriques i artístiques.

Filla del contacte directe, l'empremta no es fa visible fins que allò que la provoca no desapareix, aleshores pren cos en tot el seu esplendor i estableix amb el seu referent una relació de mimesi. Com si d'un simple truc de màgia es tractés, aquesta maniobra desprèn sempre una sensació de quelcom sobrenatural.

Com pot un acte tan senzill produir un efecte tan sorprenent? Ens atrevim a pensar que probablement té alguna cosa a veure amb la connexió que l'empremta manté amb les forces de la natura. La vida i la mort que en un contínuum es recreen en la naturalesa són també les forces secretes que habiten en una empremta. Per aquesta mateixa raó les empremtes són tan essencials, perquè contenen en elles mateixes el secret més buscat, el de l'origen de la creació.

Jacques Derrida (1930-2004)⁴, sota la revisió del llenguatge i l'escriptura, introdueix la idea d'empremta a partir del concepte d'"archi-huella", que nega qualsevol relació amb l'origen. En definitiva, Derrida entén cada empremta com l'empremta d'una altra i així infinitament, negant per tant l'empremta originària.

*La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.*⁵.

L'"archi-huella" de Derrida posa en evidència la impossibilitat de trobar cap original: *La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí -en el discurso que sostenemos y según el recorrido que seguimos- que*

⁴ El nucli central dels estudis d'aquest filòsof francès contemporani es centra en els conceptes de *deconstrucció* i de *diferència*.

⁵ Jacques Derrida, "Una teoria de la escriptura". A *Anthropos: Revista de documentació científica de la cultura*, núm 93 (Jacques Derrida. Una teoria de la escriptura, la estratègia de la desconstrucció), 1989, p. 15.

*el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha quedado constituida de rechazo por un no-origen, la huella, que se convierte de este modo en el origen del origen. En adelante, para arrancar el concepto de huella del esquema clásico que la haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y la convertiría en una marca empírica, es preciso hablar de huella originaria o de archi-huella. Y sin embargo, sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, lo que no hay en modo alguno es huella originaria*⁶. És en definitiva l'esborrament de l'origen.

Així doncs, l'empremta derridiana entén l'origen com un no-origen per tant sense possibilitat d'ubicar-la en un temps lineal i que busca en la diferència (*'différance'*) la raó de ser de tot signe. Segons Derrida, la diferència (aquella que es dóna entre el significat i el significat) i l'absència (o al menys la presència diferida) són necessàries per a l'existència del signe. Si l'empremta mai remet a una marca original per mor de la seva falta d'origen, la seva inscripció, apunta Derrida, només té lloc quan se l'elimina⁷.

En el procés de l'empremta, també Didi-Huberman es pregunta sobre l'origen. Aquest autor dóna voltes a la mateixa qüestió però immers en el procés de la impressió. Sobretot en si aquest procés suposa un contacte amb l'origen o una pèrdua de l'origen: *¿expresa la autenticidad de la presencia (como proceso de contacto) o por el contrario, la pérdida de unicidad que supone la posibilidad de reproducción?*⁸ Idea que ens remet directament a Walter Benjamin i el seu famós estudi sobre la pèrdua de l'aura en la seva reproducció.⁹ Estudi sens dubte cabdal en la història de l'art tant per la important aportació de nous i necessaris conceptes estètics com sobretot per la posterior dialèctica originada pels seus arguments. Tant és així que, a la majoria de pensadors actuals se'ls fa imprescindible dialogar i objectar a partir de la tesi benjamiana sobre l'aura o la unicitat de l'obra d'art.

Tot plegat ens mena a qüestionar si existeix una altra manera d'entendre l'empremta. Partint del fet que la impressió d'una empremta és una imatge que assenyalava el seu propi referent i evidencia

⁶ Jacques Derrida. *De la gramatologia*. Buenos aires: Siglo XXI, 1971, pág.60

⁷ Veure: Jacques Derrida. *Psyche: Inventiones de l'autre*, París: Galilée, 1987, p. 88-89.

⁸ Didi-Huberman. *El punto de vista anacrónico*. Revista Occidente..., p. 34

⁹ Veure: Walter Benjamin. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica : Tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 2004.

el contacte del què la produeix, podem afirmar que també és la constatació de la pèrdua d'aquest contacte. Aquesta dialèctica entre oposats és necessària per entendre el comportament de l'empremta. La impressió seria doncs el resultat d'un contacte i d'una pèrdua alhora, del diàleg que s'estableix entre oposats.

Diré que la impresión es la "imagen dialéctica", la conflagración de todo ello: algo que nos habla tanto del contacto (el pie que se hunde en la arena) como de la pérdida (la ausencia del pie en su huella); algo que expresa tanto el contacto de la pérdida como la pérdida del contacto¹⁰.

Així, com tot, l'empremta que també mostra el seu caràcter dual ens permet constatar una altra manera de viure-la: entesa no com una presència sinó com allò que ja no hi és, com allò que sempre és passat. I és precisament d'aquí d'on sorgeix la poesia.

La pressió d'un peu deixa al sòl una marca gravada, formada per un paisatge amb depressions. Aquestes concavitats són un buit, un espai no ocupat. En aquest sentit, un buit i una empremta signifiquen la mateixa cosa, però el buit de l'empremta és més que una simple cavitat, és un buit desocupat. I és aquesta idea d'absència la que li atorga a l'empremta la dimensió poètica. D'això precisament parla Agustín Fernández Mallo (1967)¹¹ quan diu que el sentit de l'*empremta* és en principi més metafòric que el de *buit* perquè l'empremta parla d'una absència: *En efecto, oquedad llama a un simple agujero, casi maquínico, pero huella habla de una ausencia, resuena en el terreno de lo que fue y ya no está; casi nostálgico.* (Fernández Mallo. Comunicació personal, agost, 2002). Partint doncs de que empremta i buit signifiquen el mateix però no tenen el mateix sentit, queda clar que la figura de l'empremta acull tant el significat (el buit) com el sentit (l'absència). Sentit que a més a més excedeix al propi significat.

És sabut per tradició que la poesia expressa més per allò que silencia que pel que diu i que utilitza com a eina la metàfora. Aquesta, que al·ludeix sempre a allò que no està present multiplica així

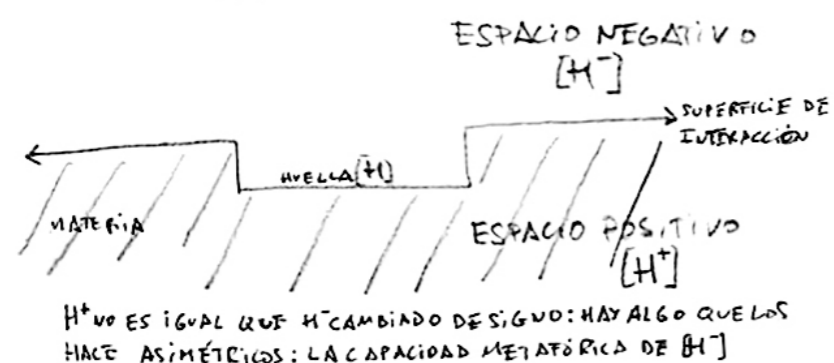


Figura 46:

Esquema d'Agustín Fernández Mallo sobre la interacció entre espais en la figura de l'empremta.

¹⁰ Didi-Huberman. *El punto de vista anacrónico*. Revista Occidente..., p. 34

¹¹ Nascut a la Coruña. Físic i escriptor. Acunya el terme Poesia postpoètica amb el que investiga les connexions entre l'art i les ciències. Membre destacat de l'anomenada Generació Nocilla. Autor de nombroses obres en novel·la i poesia.

Totes les cites referenciades en aquest estudi són extretes de les converses i la correspondència personal mantinguda amb l'autor des de l'agost del 2002 sobre el tema de l'empremta.

el silenci de la poesia. Fernández Mallo, per una banda i com a poeta que és, aporta una mirada al concepte d'empremta anàloga a la d'un text poètic i l'entén com a metàfora. Per altra banda, i com a físic de professió, afegeix una visió de l'empremta no com una marca sinó com l'aire que embolcalla aquesta marca. Més ben dit, com la relació que s'estableix entre la petja i allò absent. És a dir: *como la interacción entre la propia marca en la materia (espacio positivo) y lo que esta marca deja fuera, lo que aparentemente está expulsado de la propia huella, es decir la marca de aire que sobre la huella se posa y la envuelve (espacio negativo)*. (Fernández Mallo. Comunicació personal, agost, 2002).

L'espai vacant (*H* o *huella positiva*) que és la marca gravada en la matèria es complementa per l'espai que omple la marca (la *huella negativa* o *no-huella*). Estableixen un acord mutu per a poder ser: *esa no-huella es sólo una no-huella aparente: ni la huella puede vivir sin su huella negativa, ni la negativa sin la positiva; sobreviven en función de su interacción*. (Fernández Mallo. Comunicació personal, agost, 2002). Així el buit esdevé espai que pot contenir.

154 Des d'una perspectiva científica en Fernández Mallo, amb llenguatge de Física dels sistemes complexos, explica com aquesta situació vindria a ser no solament A+B (espai Positiu + espai negatiu), sinó que afegint-hi la interacció com a necessària resultaria: A+B+Interacció. I d'aquí esdevé la metàfora.

Y en virtud de esa interacción nace la metáfora, algo que excede al propio sistema en cuestión, que lo hace diferir de sí, que es precisamente lo que postulan las modernas teorías de física (fractales, caos, sinergias, sistemas de fuera del equilibrio, etc). (Fernández Mallo. Comunicació personal, agost, 2002).

La superfície on es dona aquesta interacció l'ocupa en la seva part positiva, la matèria. Aquesta matriu, generadora de vida és la superfície procuradora del futur procés de transformació, doncs en ella s'hi 'esculpeix' la forma que possibilitarà la semblança. Aquesta forma negativa del model, anomenada també contraforma (el que Fernández Mallo en la matèria designa com a 'huella positiva') és un patró, un model a seguir. La matriu convertida en motllo de l'original, esdevé l'espai

ideal on interactuaran les forces de la matèria i es fusionaran els temps. I només mitjançant el procés complet de la impressió es revelarà de nou la forma original.

En resum, l'empremta com a paraula dotada de significat i sobretot de sentit, ja porta inherent en ella la metàfora. Símbol de l'origen, metàfora de la creació, fins i tot des de la vessant més física (forma i contraforma), és pura poètica perquè la ciència també demostra que en l'empremta física el més constitutiu i essencial en ella és la part negativa, l'aire, el buit. La coexistència de la plenitud en el buit és el que fa possible l'aparició. En definitiva la part silenciosa, on resideix l'absència, és la que permet la presència.

En tot això hi ha una inevitable connexió amb el buit nihilista en la filosofia, la sagrada vacuïtat en les tradicions orientals o amb el silenci místic. Aquests són alguns dels terrenys on el silenci, el buit, el no-res... són plenitud i on també es fa visible allò invisible. D'aquesta manera, l'experimentació al voltant del buit és una referència cabdal d'algun dels nostres místics més populars com San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Àvila que a través de l'oració contemplativa experimentaren el concepte de buidor, d'absència com a receptacle de l'èxtasi.

155

No es pot oblidar que un dels terrenys on es possibilita la visibilitat del què no es veu és en l'espai de l'art. A l'entendre l'ésser humà com a ésser poètic, José Ángel Valente (1929-2000)¹² ens recorda com el buit és la premissa necessària per a què es doni la creació: *Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío*¹³.

També Fernández Mallo estableix una connexió entre el buit de l'empremta i el *silenci* del filòsof Ludwig Wittgenstein (1889-1951), en concret amb el punt 7 (*Sobre el que no es pot parlar s'ha de guardar silenci*) del seu famós *Tractatus logico-philosophicus*¹⁴. És a dir, el que realment és constitutiu en l'home és allò que no es pot expressar amb paraules: la religió, l'ètica, els sentiments...

¹² (1929-2000) escriptor, poeta, assagista i traductor gallec.

¹³ Antoni Tàpies; José Ángel Valente. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: La Rosa Cúbica, 2004, p. 35

¹⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003

totes aquelles coses que, com diu, no es demostren sinó que es mostren per sí mateixes.

I deixa a l'aire la següent qüestió a la que també ens adherim: *Y si en el hombre también hay esa interacción entre el silencio y la palabra ¿no será el hombre acaso también una huella?* (Fernández Mallo. Comunicació personal, agost, 2005).



Figura 47:
Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning drawing*, 1953.

1.4.1 L'absència com a revelació

A l'antiga Grècia es considerava que la memòria era comparable a una taula de cera sobre la qual les pròpies experiències anaven deixant la seva empremta al llarg de la vida. Depenent de la intensitat de l'esdeveniment, la marca sobre la taula era més profunda, per tant el record es feia més permanent. En néixer, aquesta taula era absolutament llisa, lliure de qualsevol estigma ja que les experiències no havien actuat encara sobre ella. Aquesta metàfora originà l'expressió de *tabula rasa*.

Partint d'aquesta idea de superfície susceptible de guardar les impressions vivencials, Robert Rauschenberg (1925-2008) l'any 1953, sota una intenció planificada, va protagonitzar una de les accions més comentades de la pintura moderna a l'intervenir sobre una obra del seu amic William de Kooning (1904-1997). Aquest últim li proporcionà un dibuix molt elaborat que durant aproximadament un mes Rauschenberg es va aplicar per a fer-lo desaparèixer. Amb aquesta acció, l'artista no només va esborrar el motiu sinó que el va desdibuixar per 'dibuixar' de nou. Generà així un nou espai a sobre del desaparegut, dit d'una altra manera: a partir de la idea de desaparició provocà l'aparició d'una nova obra.

Dibuix de De Kooning esborrat recrea la figura del palimpsest. Del grec *palímpsēstos*, significa raspar de nou, és a dir novament esborrat. L'acte realitzat per Rauschenberg en el dibuix de De Kooning ve a ser una emulació de la pràctica antiga d'esborrar textos antics per a re-escriure'n de nous sobre la mateixa superfície. Aquesta pràctica s'exercia cap allà el s. VII i segles posteriors per raons d'escassetat i estalvi del paper. Un palimpsest, a l'igual que el dibuix esmentat, en ser esborrat conserva les traces de l'escriptura anterior. I això és el que fa interessant l'obra de Rauschenberg perquè, sense intenció de tornar-hi a intervenir en el sentit d'afegir, pretén deixar al descobert

l'espai buit que mostra la desaparició del dibuix anterior per exercitar la memòria a través de les marques restants. L'obra en sí és una exaltació de l'absència a través de la figura del vestigi. Allò que resta, la revelació de les petges de l'obra anterior elevades a presència. Però per sobre de tot, *Dibuix de De Kooning esborrat* és la metàfora del record. Tenint en compte que etimològicament recordar prové de cor (del llatí cor, cordis), si al recordar revivim amb el cor allò ja viscut, es podria dir que l'acte de Rauschenberg és pura poesia.

A la introducció d'un text sobre realitat i poesia, Fernández Mallo al·ludeix a l'essència humana dient que (...) *somos hombres por ausencia, y en esa ausencia andamos...abismados*¹. De la mateixa manera que la realitat ens arriba esbiaixada, F. Mallo es refereix a quelcom que ens falta. Així ens ve a explicar com l'absència metaforitza la nostra vida. Perquè a la manera dels presoners de la cova de Plató, habitem només una mínima parcel·la de la realitat, però tot i les nostres limitacions ens les empesquem per creure en el fragment que la nostra evolució ha seleccionat i que ens permetrà sobreviure millor. Mentrestant, continuem atrafegats en la recerca del que ens manca perquè no és el que tenim sinó el que ens falta el que dóna sentit a l'existència. Com ja hem vist en l'anterior capítol, en l'acció de petjar s'estableix un diàleg poètic que adquireix l'estatus d'imatge dialèctica a l'englobar no només la marca d'un peu a la sorra sinó l'absència d'aquest peu en la seva empremta. La pèrdua és doncs part important del pensament de l'empremta.

Partint de la tabula rasa com a idea d'inici de la pròpia vida, el pas del temps i les impressions que rebem al llarg de la vida ens van empremtant el cos i l'ànima. Arrugues, cicatrius i demés configuren un mapa del cos. I talment com si fos una tauleta de cera, al llarg de la vida el nostre cos ho recull a través de la pell i esdevé registre viu en permanent canvi fins a la mort.

Entre 'yo' y el 'espacio' no existe más que mi piel. Es un receptáculo, un portamarcas del mundo en torno a mí

¹ Agustín Fernández Mallo. "Un 'big crunch' en la realidad". A: *Revista de Cultura Lateral*, núm 49, 1999, p.29

que me esculpe. Es al mismo tiempo, un campo de excavación de mi destino -el del tiempo que me esculpe.

*Es finalmente, una escritura de mi carne, un conjunto de huellas que emite desde el interior de mi cráneo, un pensamiento inconsciente -pensamiento que también me esculpe*².

Humanament som tant impressionables que totes les emocions i decisions morals concernents a l'existència de cada individu queden reflectides, no només en el nostre cos, sinó en cadascuna de les nostres accions. El metge psiquiatra i psicoanalista austríac Wilhelm Reich (1897-1957)³ i els seus estudis clínics confirmen allò tant sabut de que el cos és el mirall de l'ànima. Podem dir doncs que som empremtes del nostre tarannà vivencial. Així per exemple el nostre caràcter o la nostra fisiognomia són records de la nostra història personal. Per tant, som empremtes de la memòria.

Hem vist com Fernández Mallo al descriure una empremta li dóna tanta importància a la marca en la matèria com a la marca de l'aire que l'embolcalla. Amb aquesta mateixa idea, Giuseppe Penone defineix aquest aire com el que empremta, sota pressió, la nostra pell: *La presión del aire sobre nuestro cuerpo es la matriz de nuestra piel*⁴. Però també el nostre cervell queda gravat per empremtes mnèsiques i aquest a la vegada, registra les seves pulsions a la paret interna de la caixa cranial. Imatge que Penone recull realitzant un frottage. Aquest artista, fidel a la seva recerca artística entre art i natura veu i revela magnífics paisatges dels llocs més recondits, com ara de la part interna d'un crani: *Es un auténtico paisaje, con hondonadas, lechos de ríos, montañas, mesetas, un relieve semejante a la superficie terrestre*⁵.

Com veurem més endavant, Penone amb un llenguatge poètic molt personal ens parla de memòria a través de les seves obres que exploren sempre els límits del visible. Així retorna arbres al seu estat

² Georges Didi-Huberman. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valladolid: Cuatro.ediciones, 2009. p.77

³ Deixeble de Freud, conegut sobretot pel seu descobriment i estudi de l'energia orgònica. Aporta al psicoanàlisi un toc personal afegint la tècnica de l'anàlisi del caràcter que estableix que la psique de la persona i la musculatura voluntària son funcionalment equivalents.

⁴ Giuseppe Penone. *Respirar la sombra*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, p.99

⁵ *Ibíd*em, p.231

original al resseguir els seus anells de vida, ens descobreix els plecs de la pell gairebé imperceptibles (*Parpelles, Desplegar la pròpia pell*) o ens fa parar esment en les incisions internes d'un crani (*Fulla de cervell, Paisatge del cervell*). Tot plegat amb la intenció de revelar-nos tot allò que amaga l'absència.

A *Arqueologia de les restes* ja s'apuntava que el coneixement, a l'igual que l'empremta, s'inicia a partir d'una mancança. Sota la necessitat humana de perviure, de deixar empremta s'hi oculta la por a la desaparició. D'aquesta capacitat poètica que desprèn el concepte d'absència a través de la desaparició, la pèrdua o la mort, se n'enriqueix enormement el pensament creatiu de l'home que origina narracions amb nous models i noves tècniques d'expressió. Al llarg de la història de l'art, el retrat i més endavant la fotografia (tècnicament una empremta de llum) es convertiran en tècniques imprescindibles per parlar del record. Però la manera més freqüent i també la més fidel i fiable és sens dubte la que a través del contacte directe ens proporcionen les empremtes directes i els motllos de guix. Així les antropometries d'Yves Klein o els gyotaku japonesos són, com ja hem vist, a més de testimonis de l'absència del cos, formes de conservar la memòria a través del record. De la mateixa manera, la imatge tridimensional obtinguda de l'empremta directa d'un rostre mitjançant un motlle és la imatge més fidedigna de la memòria d'aquella persona. I és una imatge que supera la tècnica del retrat pictòric o escultòric perquè conté, gràcies al contacte directe de l'empremta, informació molt més explícita i detallada. De nou, és l'empremta la que marca la diferència entre d'altres recursos testimonials.

La màscara mortuòria (la còpia fidel del rostre d'una persona morta) és un dels mitjans que al llarg de la història s'ha utilitzat més per copiar i representar la desaparició, la finitud humana. Hi ha antecedents d'aquesta pràctica a l'antiga Roma i a l'època dels faraons a Egipte però fou sobretot a l'edat Mitjana quan aquesta es propagà més entre la societat benestant. El màxim esplendor de l'ús d'aquest costum fou a partir dels s.XVIII i XIX en una espècie de preludi sobre el plantejament de l'escultura de principis del s.XX, quan un seguit d'artistes faran ús d'aquestes màscares com a punt de partida de les seves escultures. Els estudis sobre les màscares mortuòries s'havien fet sempre

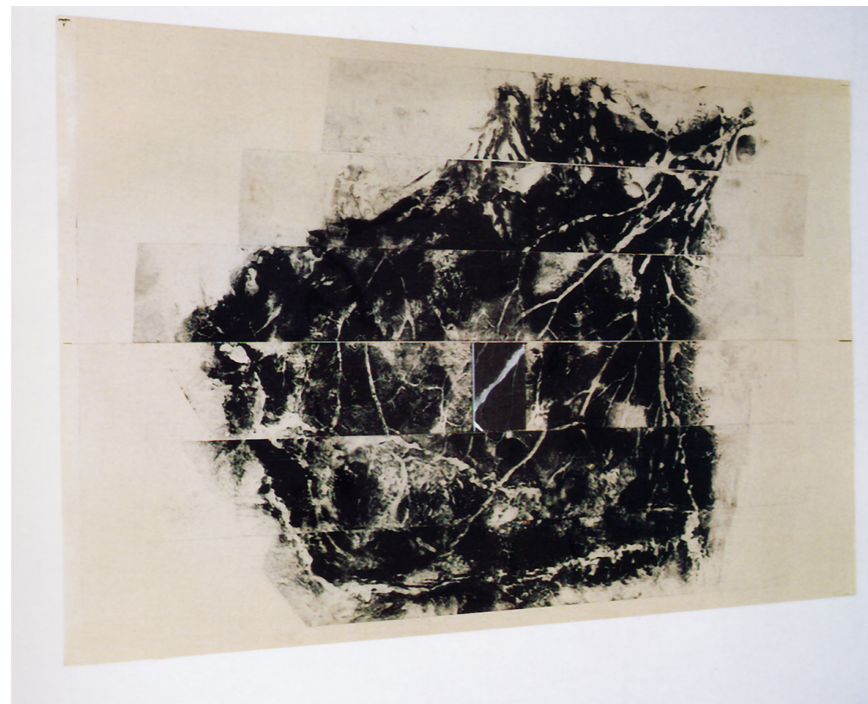


Figura 48:
Giuseppe Penone. *Fulla de cervell*, 1990.

des d'un punt de vista tècnic i històric i és Georges Didi-Huberman el primer autor que introdueix el concepte d'empremta de rostre⁶.

La màscara funerària permetia conservar una presència física i tàctil del personatge difunt per homenatjar-lo tot i que també es solia fer amb personatges vius. Es tractava de l'aplicació de cera o guix sobre el rostre del difunt amb la finalitat de fer una còpia exacta de les faccions de la persona. Gràcies a la tècnica del motlle aquesta empremta matricial, que com l'ex-vot ens parla de la supervivència a través del dol, servia per a mantenir viva la memòria de la persona. I en el cas de les persones vives, primordialment personatges cèlebres de l'època, les màscares s'utilitzaven per a reproduir-ne retrats escultòrics que recordarien i elogiarien els personatges en vida.

Mitjançant la màscara, empremta de contacte, el mort pot sobreviure i pot continuar sent perquè d'alguna manera 'habita' a través de la imatge expressada en la careta. Si la mort detura el temps d'una persona, una màscara és l'expressió de la temporalitat detinguda que a partir del seu motlle permet que es produeixin noves imatges pictòriques o escultòriques que enceten una temporalitat renovada. Aquesta mena de màscares porten, com els ex-vots, la memòria del passat fins al nostre present, i les seves futures representacions pictòrico-escultòriques donen perennitat al personatge i afavoreixen de nou la seva presència.

De la mateixa manera que el rostre expressat en una màscara mortuòria deté el temps biològic del model, l'artista Daniel Spoerri (1930) deté el temps subjectant la realitat i fixant-la en els seus coneguts *Quadres trampes (tableaux-piège)* a partir dels anys 60 (s. XX). En ells hi adhireix la vaixela, els aliments i tot allò que resta a la taula després d'un àpat però també s'hi poden resseguir les traces de la relació humana. *Daniel Spoerri muestra así la huella de la convivencia de los hombres; una huella irrecuperable: siempre es demasiado tarde para intervenir en ese momento mágico, ya pasado, en el que se fraguó una*



Figura 49:
Motlles etnològics de cares. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Al voltant del 1880.



Figura 50:
Daniel Spoerri. *El sopar d'en Hahn*, 1964.

⁶ Veure: "Formes Mortifiées: L'empreinte comme deuil" A: Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p.73-84.



Figura 51:
Óscar Muñoz. *La mirada del cíclope*, 2005.

*amistad o se deshizo una relación*⁷.

Aquest intent atzarós i desesperat per atrapar el què és fugisser, Spoerri el repeteix a partir de 1989 a *Paletes d'artista* on mostra les taules de treball dels seus amics. Spoerri enfoca la seva obra en la bellesa de les restes, en l'aura dels objectes usats en un exercici a cavall entre *l'objet trouvé* i el *ready made*. Aquestes pintures de la memòria robades a l'oblit detenen el procés continu del qual està impregnada l'obra i s'atura en un moment concret de la degradació per a fixar-ne les empremtes. Aquestes, tal com apunta Félix Duque, marquen l'actuació de l'home i deixen pistes i traces de la convivència dels homes.

En definitiva, la impotència humana, davant la impossibilitat d'aturar l'esdevenir de la vida, omple la història de l'art d'exemples on els artistes cerquen la semblança amb el model per mitjà d'una de les aproximacions més naturals i fidedignes amb la realitat: l'empremta de rostre.

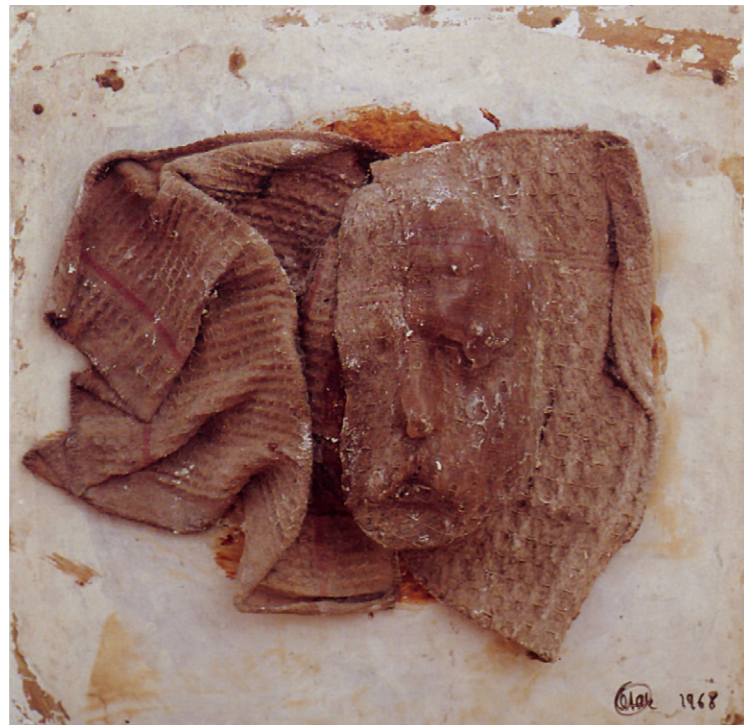


Figura 52:
César. *Mask XXIII*, 1968.

⁷ Félix Duque. *La fresca ruina de la tierra: del Arte y sus desechos*. Palma de Mallorca: Calma Ediciones, 2002, p. 181.



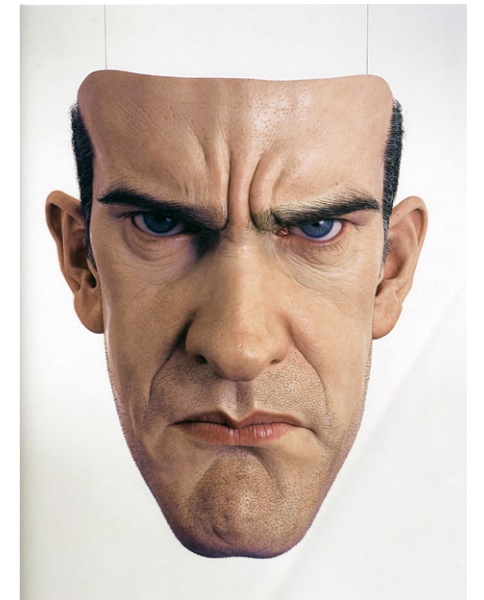
Figura 54:
Rebecca Horn. *Pencil Mask*, 1972.



Figura 53:
Giuseppe Penone. *Carabasses*, 1978-1979.



Figura 55:
Ron Mueck. *Procés de treball / Mask*, 1997.



1.4.2 L'ombra manifestada

Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio¹.

Seguint amb la idea de pèrdua, una altra de les figures que neixen de l'absència és l'ombra. Així per exemple, la visió occidental sempre ha tendit a entendre el món des de la perspectiva de la llum. Fer-ho des de la manca de claror implica certa incomoditat perquè significa acceptar el costat obscur de l'ésser humà. Victor I. Stoichita en el seu magnífic estudi sobre l'ombra, ens revela com la relació amb l'origen és en realitat la relació amb l'ombra, contràriament a l'atenció que la història de la nostra representació occidental li ha estat dedicant fins ara².

En la nostra tradició, el Gènesi conta com durant set dies Déu creà el món. I el primer dia Déu creà la llum i digué: Què es faci la llum!. La llum, doncs indispensable sembla ser el fonament de l'origen, però abans d'ella tot era fosc. Ens trobem de nou amb l'expressió de l'existència en les seves múltiples formes, és a dir la sempiterna dualitat. La llum no pot ser sense la foscor i viceversa doncs com ja digué un savi antic: *Aunque todo sea uno en esencia y realidad, todo se manifiesta y aparece como dos.*

De bones a primeres, l'ombra és obscuritat. És una projecció, resultat de la interposició d'un cos sòlid i opac entre la font de llum i una superfície de projecció. Roberto Casati (1961)³ des d'un punt de vista científic i alhora filosòfic defineix l'ombra com *una falta de luz*. Les ombres visualment són taques, *son planas, incorpóreas y sin cualidades, sin color*, són formes que imiten l'objecte, siluetes

¹ Georges Didi-Huberman "El gesto fantasma". A: *ACTO. Sobre fantasmas...*, p. 281

² Stoichita. *Breve historia de la sombra...*

³ Filòsof i pensador nascut a Milà. És Director del Centre National de la Recherche Scientifique de París. Especialitzat en filosofia de la percepció de la que té una vasta obra acadèmica i divulgativa.

projectades en la superfície *son una disminució de los objetos que las proyectan (...) su silueta encierra una interioridad indefinida* i expressen com ningú, l'absència *pero sobretudo son ausencias, cosas negativas*⁴. A grans trets les ombres són fenòmens estranys que provoquen curiositat i por alhora i susciten grans enigmes i recerques científiques. *Las sombras no constan en ninguna parte. Su ser incierto confunde la mente y nos inquieta*⁵.

Estranyament adherides als cossos, actuen a capritx canviant de mida i color, apareixent i desapareixent. Però aquestes formes innegables, figures projectades en l'espai, tot i ser filles de la claror interpreten l'obscuritat: *el concepto de sombra es un concepto espacial; las sombras son zonas (oscuras)*⁶. Immaterials, com a símbol de les tenebres i de la part obscura de l'ànima, han procurat un gran desconcert filosòfic. Totes aquestes qualitats fan que les ombres tinguin un gran poder de seducció cosa que abona el terreny de qualsevol llenguatge metafòric.

La seva enigmàtica bellesa i posada en escena màgica no deixa impassible ningú, la reacció immediata passa per l'intent d'entendre-les. *La arquitectura extraña, pero no completamente irracional, del concepto de sombra nace probablemente de la sorpresa que las sombras provocan y del intento de reaccionar para comprenderlas*⁷. Així des de la vessant més misteriosa l'ombra acompanya mites, contes i literatura. Però també des d'una vessant més científica, l'ombra ha estat la protagonista puntal en la resolució d'alguns grans enigmes relacionats amb la ciència. La psicologia també ha parat prou compte de l'ombra utilitzant-la com a metàfora de l'inconscient. El nostre 'alter ego', la nostra personalitat oculta habita en l'ombra. De fet les cultures de totes les èpoques a través de mites i llegendes ens parlen de la necessitat d'afrontar la pròpia ombra per a completar-nos com a persones.

*Todas las maravillas y misterios de la sombra nos son finalmente revelados. Cuando aceptamos que nosotros somos la sombra y que la sombra es nosotros, experimentamos una increíble sensación de expansión*⁸.

⁴ Roberto Casati, *El descubrimiento de la Sombra: La historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad, de Platón a Galileo*. Madrid: Debate, 2001, p.11

⁵ Casati, *El descubrimiento de la sombra...*, p. 235

⁶ Ídem

⁷ Ídem

⁸ Robin Robertson. *Tu sombra: Aprende a conocer tu lado oscuro*. Barcelona: Paidós, 2002, p.19

Des de la perspectiva de la psicologia jungiana⁹, Robertson ens explica com els éssers humans som una totalitat, llum i ombra alhora, consciència i inconsciència. I com a l'allunyar-nos de la persona que s'està destinat a ser es forma una figura en l'inconscient anomenada ombra. Des d'aquesta perspectiva, l'ombra ve a ser una personificació de tot allò que ens hem negat a nosaltres mateixos, bé perquè mai hi hem parat esment o bé perquè al no agradar-nos ho hem apartat. El potencial soterrat en el nostre inconscient és molt gran i pren diverses formes, però el que sí està clar, això ho sabien molt bé els artistes surrealistes, és que: *(...) todos tenemos el potencial de escuchar a las fuerzas creativas que se hallan en el inconsciente, que toman formas personificadas. Relacionarnos con la sombra nos ofrece una oportunidad de desarrollar esa creatividad*¹⁰.

Per totes aquestes qualitats la figura de l'ombra és objecte d'estudi i experimentació d'artistes de totes les èpoques. De fet es pot resseguir la història de l'art mitjançant les ombres i les seves varietats: des de les empremtes de mans que són dibuixades a les coves paleolítiques per la projecció de les flames del foc, passant pels artistes del Renaixement, pels pintors tenebristes del Barroc, pels romàntics, pels impressionistes i a partir del s. XX pels surrealistes i els seus jocs de projecció. Sense oblidar la fotografia i el cinema expressionista alemany, fins als nostres dies. Des de diversos punts de vista depenent de les circumstàncies de l'època, tots aquests artistes també s'inspiraren i experimentaren amb la idea d'ombra.

La capacitat suggestiva d'aquesta figura de l'empremta és tan notable que va propiciar el conegut i indispensable estudi elaborat per l'historiador i crític d'art Victor Ieronim Stoichita recollit en el seu revelador treball ja esmentat. Cal tenir en compte la recopilació d'obres que, més tard, van il·lustrar tot aquest coneixement al voltant de l'ombra i que es van mostrar en una exhaustiva exposició anomenada *La sombra*¹¹. L'exposició, comissariada per ell mateix, va tenir lloc l'any 2009 a Madrid i en

⁹ Jung parla d'ombra per a refereri-se a la part inconscient de la nostra personalitat.

¹⁰ Robertson. *Tu sombra...*, p. 87

¹¹ Victor I. Stoichita [et al.]. *La sombra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009.

ella es reafirmava la capacitat inspiradora i generadora de creativitat d'aquesta forma d'empremta al llarg de la història de la humanitat.

Estretament vinculats a la figura de l'ombra hi ha dos mites essencials que defineixen la nostra relació amb ella. Un és el mite de la caverna i l'altre el de l'origen de la pintura.

Plató i el seu mite de la cova, recopilat a *La República*, és històricament el primer relat que ens parla d'ombres. En ell, situa l'home presoner en una cova obligat a mirar sempre a la paret on s'hi projecten les ombres d'una realitat exterior. Plató ens ve a dir que les ombres ens allunyen del coneixement tot i ser elles les que ens revelen la veritat. Aquestes ombres que són pantalles entre els presoners i les coses les podem utilitzar per a re-construir el nostre món. Saber veure més enllà del què la pròpia vista ens ensenya, poder sentir amb la oïda o tocar amb les mans el que és imperceptible, ens apropa encara més a allò que sempre ha marcat l'existència de l'home: la recerca del coneixement.

Tècnicament l'ombra és sempre engendrada per una projecció de llum i l'obstrucció d'aquesta per un cos. Però també és una connexió entre dos mons. El cos que obstaculitza la font de llum és una forma tangible del món real que és traduïda per una d'intangible, una marca d'ombra o silueta. Aquesta última és una manera de contenir allò que no té forma, allò que s'escapa. Des de la perspectiva de l'estètica metafísica que sosté que l'art és la materialització sensible del que és invisible, G. de Chirico fou un mestre en la plasmació d'aquesta altra realitat. Les seves imatges oníriques estan sempre a cavall entre dos mons contraposats. Allò modern i antic es mesclen sense saber si són espais somniats o reals, si respiren calma o tensió. I utilitza les ombres com a indicadors de l'existència, de la realitat, ja que el cos que no projecta cap ombra és un cos que no pertany a cap espai constatable, no existeix. No en va, cap al 1913, ell mateix va declarar: *hi ha més enigmes en l'ombra d'un home que camina al sol que en totes les religions passades, presents i futures*. No és d'estranyar doncs que el seu pensament i art influenciessin de manera tan determinant els artistes posteriors.

174



Figura 56:
Giorgio de Chirico. *L'enigma d'un dia*, 1914.

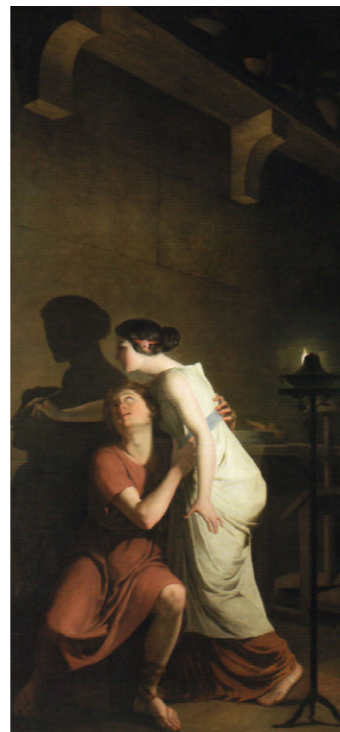


Figura 57:
Joseph Benoit Suvée. *La invenció de l'art del dibuix*, 1791.

175

L'origen de la pintura a través del mite de Plini es troba sovint referenciat per tots aquells autors que parlen de l'ombra. Plini el Vell és l'autor de la famosa *Historia Natural*¹², estudi vast i ampli d'importants coneixements científics recopilats per aquest home curiós per excel·lència, que va morir conseqüent a la seva curiositat científica mentre observava l'erupció del Vesubi que enterrà les ciutats de Pompeia i Herculà. En el llibre XXXV de la seva *Historia natural*, Plini explica que tot i que els egipcis es consideraven els inventors de la pintura i l'escultura, hi ha una altra història sobre el seu origen. Aquesta sosté que l'art de reproduir la figura humana comença amb el dibuix del contorn de l'ombra d'un home i aquest dibuix esdevé l'origen de la representació artística, primer pictòrica i més tard plàstica. Com podem veure a la pintura de Joseph Benoît, una de tantes representacions inspirades en aquest tema, el fet que ho propicià va ser la imminent partença de l'estimat qui amb la seva ombra projectada a la paret creà la circumstància que va aprofitar la seva estimada. Aquesta, filla del terrissaire Butades de Sicion, va resseguir-ne la silueta. La noia al dibuixar l'ombra aconseguí retenir la imatge creant així una figura de substitució, un doble, un simulacre del seu estimat.

176 L'ombra és doncs un indicatiu que assenyala al seu referent.

*Il s'agit d'une relation contiguë entre le réel et la représentation...L'ombre constitue cette représentation subite, instantanée, en étroite connexion avec la forme ou le corps qui l'engendre*¹³.

Però és també una relíquia producte de l'amor o, tal com l'anomena l'historiadora d'art Véronique Mauron, un indicatiu de desig.

L'ombra és doncs un perllongament del nostre ésser que resta per amor unida al seu cos. En realitat el que aconseguí l'enamorada al contenir l'ombra és una imatge pel record, un vestigi d'una cosa passada. En definitiva, una forma més d'empremta. L'ombra, que sempre revela la presència

d'un cos viu exposat a la llum, es converteix en testimoni de vida perquè mentre existeix ens recorda al personatge que la crea i d'alguna manera l'immortalitza. Per això l'ombra esdevé un dels models més reals de la presència pròxima d'un cos. *Sólo cuando la huella se desdibuja y desaparece, se borra el último testigo de la presencia de una persona, de su paso por la vida*¹⁴. Llavors podem dir que l'origen de la representació conté en ella valors com l'absència, la pèrdua, la mort..., però també la vida, doncs la imatge està amarada d'esperança i de desig pel retorn de l'estimat. Mitjançant aquest sentiment d'esperança es pot explicar l'ombra com una traça, tal com apunta Mauron, doncs aquest desig deixa un rastre amb la idea de mort o pèrdua que es ressegueix en la distància i que per tant crea una espera: *L'ombre, comme trace, fait éprouver la distance, provoque une conscience de l'éloignement et de la mort, engendre une attente*¹⁵.

De la mateixa manera que la representació pictòrica neix per omplir una absència quan la jove de Corint marca el perfil de l'ombra del seu amant a la paret, posteriorment el pare de la noia a l'omplir el contorn de la figura amb fang inaugurarà la tradició escultòrica. La llum i l'ombra esdevenen el nexu comú d'aquestes tradicions artístiques i sens dubte també de la futura tècnica fotogràfica.

No podem evitar reconèixer en la visió del presoner de la cova de Plató una mena d'espectacle d'ombres xineses¹⁶. Aquesta projecció anomenada en els seus orígens *teatre d'ombres* es desenvolupà a la Xina expandint-se per una varietat de països orientals al llarg del temps fins arribar a Europa de la mà de viatgers i comerciants. Però l'antecedent més antic sens dubte el trobem en els nostres antecessors prehistòrics quan reunits al voltant del foc projectaven les primeres imatges d'ombres a les parets de les coves.

Amb la gestualitat de les mans o amb l'ajuda d'objectes, la projecció d'ombres va anar trobant

¹² Cayo Plinio Segundo. *Historia natural*. Obra completa. Ed. Gredos, Madrid, 1995

¹³ Véronique Mauron. *Le signe incarné: Ombres et reflets dans l'art contemporain*. París: Hazan, 2001, p.57

¹⁴ Azara. *El ojo y la sombra...*, p.52

¹⁵ Mauron. *Le signe incarné: ombres et reflets...*, p. 52

¹⁶ Els primers espectacles d'ombres anomenats teatre d'ombres estan referenciats a la Xina cap al s. XI. Aquestes projeccions de llum i ombra s'introduïren a Europa a partir del segle XVII popularitzant-se al voltant del s. XVIII amb el nom d'*ombres xineses*.



Figura 58:
Rudolf Schellenberg, *Machine sûre & commode pour tirer des Silhouettes*. Gravats en coure reproduït a *Essai sur la physiognomie, destiné a faire connaître l'homme & à le faire aimer* de Johann Caspar Lavater, vol II. La Haya, 1783.

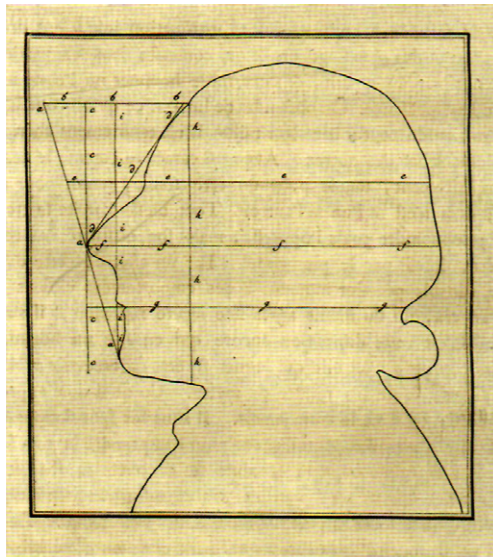
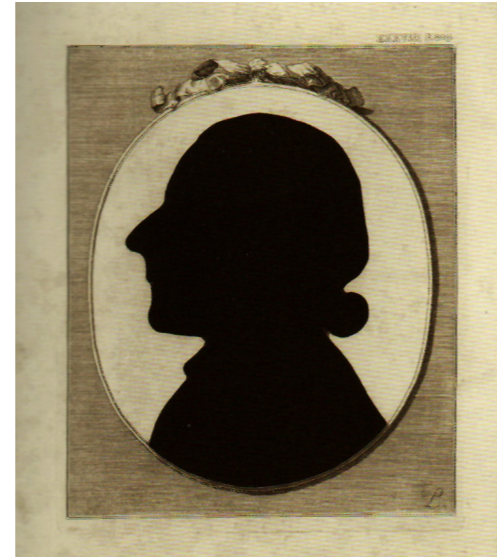


Figura 59:
Silueta i perfil de Johann Caspar Lavater. Gravats en coure reproduïts a *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connaître l'homme & à le faire aimer* (*Physiognomische Fragmente*), de J. C. Lavater, vol. II.



al llarg del temps maneres cada cop més ajustades en relació a les seves particulars narracions incorporades a la creixent diversitat d'espectacles (plantilles de paper i successivament de metall articulades).

Per parar esment a la importància de l'ombra a través de la figura de la silueta ens podem situar al voltant del 1.800 en un dels tants exemples d'art popular i també burgès de l'època: la fisiognomia de Johann Caspar Lavater (1741-1801). Escriptor, filòsof, orador i teòleg deu la seva fama sobretot als estudis científics al voltant de les lectures fisiognòmiques que centrà en el perfil i la silueta del rostre humà. Les seves interpretacions caracterològiques a partir d'aquestes figures del dibuix es recullen a *Physiognomische Fragmente*¹⁷.

Cal recordar que la recerca de coneixement i la pràctica científica promogueren a finals del s. XVIII i a començaments del s. XIX tota una sèrie d'esdeveniments científics i artístics moguts precisament per l'interès de la figura de l'ombra. Probablement la nit dels romàntics, evocadora de presències no visibles, els somnis i el desig d'il·lusió màgica dels espectacles populars de l'època es mesclaren amb l'estudi i posada en escena d'una gran quantitat d'aparells de visió que evolucionaren des de la *càmara obscura*¹⁸ fins a la *llanterna màgica*¹⁹ i que derivaren cap a la invenció de la fotografia i el cinema modern²⁰.

En l'origen etimològic de la paraula silueta²¹ hi ha el cognom d'un ministre de finances francès anomenat Étienne de Silhouette (1709-1767). Lluís XV el nomenà amb la intenció d'arreglar la delicada situació econòmica en la qual estava sumida França però totes les reformes que va portar a terme

¹⁷ Johann Caspar Lavater. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 vols., Leipzig i Winterthur, 1775-1778.

¹⁸ Instrument òptic que projecta sobre un paper els valors tonals d'un cos il·luminat que servirà per resseguir mitjançant el dibuix. Els primers intents es troben a finals del s.X.

¹⁹ Dispositiu òptic semblant a un projector de diapositives i basat en el principi de la càmera fosca. El seu origen es troba en la llanterna viva a l'edat mitjana. És el precursor del cinematògraf.

²⁰ Veure: Cristina Pastó Aguilà. *Llum i ombra: romanticisme, fotografia i noves aportacions* (tesi no publicada). Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2004.

Estudi que ressegueix una gran varietat d'aparells i tècniques pre-fotogràfiques amb la intenció d'explicar com la subjectivitat romàntica té un paper vital en el naixement de la imatge fotogràfica.

²¹ Veure *Diccionari de l'emprenca*

resultaren en general molt inadequades per a la situació econòmica i política del país i a més tendien a beneficiar el propi rei i la burgesia. Aquesta situació incomodà tant la noblesa que el rei, sota pressió, es va veure obligat a destituir-lo ràpidament. En to de burla i en record d'aquest ministre que va durar molt poc en el seu càrrec i que no va poder acabar la feina, els nobles van popularitzar la frase *'faire quelque chose à la Silhouette'*. Així, qualsevol cosa inacabada o feta ràpidament es convertí en una *Silhouette*. A partir d'aquí en pocs anys es va propagar, sobretot entre la burgesia francesa, un nou mètode de retrat que consistia en seguir el contorn de l'ombra d'una cara vista de perfil. Aquests retrats anomenats *'portraits à la Silhouette'* sostenien la fama de ser econòmics i estar elaborats amb rapidesa.

Durant aquesta època fer retrats a partir de siluetes era tant comú a les festes de societat que la inventiva propicià un nou joc: els retrats retallats. L'estètica de siluetes retallades en negre sobre fons blanc es va popularitzar moltíssim sobretot durant la segona meitat del s. XVIII. Però fins i tot anant més enllà, aquesta necessitat d'observació i estudi dels trets de la cara per al coneixement de la persona afavorí el sorgiment de nous aparells tècnics com el *fisionotraç*²², la *càmera lúcida*²³ o *l'aparell per dibuixar siluetes*.

Aquest últim artefacte es troba descrit per Lavater a l'estudi (*Physiognomische Fragmente*) abans esmentat. En aquests escrits l'autor desplega l'art de conèixer els homes pels trets del rostre. També s'hi pot apreciar la descripció i l'ús de l'aparell de dibuixar siluetes que consta d'una pantalla que separa el model del dibuixant i on es projecta el perfil facilitant el fet de dibuixar. El dibuix de la silueta es comença en perfilar el contorn projectat. El perfil conté la silueta que ve a ser la imatge plana continguda en el traçat del seu perfil. Sol ser la vista de costat d'una persona i esdevé molt significativa per les característiques diferencials dels trets entre persones. Aquest interès es desenvolupà a través de la *fisiognomia* o també anomenada *fisiognomonía* que és l'estudi del caràcter

d'una persona per la fesomia de la cara.

L'ombra fisiognòmica, és a dir la silueta, és la imatge vertadera d'una ombra separada del seu cos. Però per a Lavater és també una forma de lectura del món interior de l'individu i respon a la necessitat de reduir la persona a una imatge autèntica, a la seva vertadera essència. Sense deixar d'incorporar aspectes negatius a la figura de la silueta, Lavater diu: *La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se pueda dar de una persona, (...) Es la más débil de las imágenes, pues no representa nada positivo, es tan sólo el negativo, el simple contorno de un semirrostro. Però també afegeix: Pero al mismo tiempo es la más fiel de las imágenes pues constituye la huella directa de la naturaleza, huella que ni siquiera el más hábil de los dibujantes alcanzaría a trazar jamás a mano alzada del natural*²⁴.

Stoichita apunta que a pesar de la pretensió de Lavater de mostrar-se com a coneixedor de l'ànima de les persones mitjançant els seus estudis fisiognòmics, realment la seva relació amb la silueta s'estableix en la part obscura de l'ombra: *Lavater no leía directamente en las almas de los hombres sino en sus sombras. La sombra, para él, era un lugar imaginario donde el alma se mostraba llena del pecado*²⁵. Aspecte que propicià l'apropament d'aquest estudi del rostre al camp de l'endevinació que per altra banda era cosa ben comú en aquella època. En relació a aquest fet Stoichita pressuposa que *muy probablemente, gran parte del enorme éxito en la época de la fisiognomía lavateriana se deba al hecho de que era una práctica de adivinación encubierta. Mientras otros contemporáneos leían en las líneas de las manos, en las de la frente o en los posos del café, Lavater leía... en la sombra*²⁶.

La figura de l'ombra es beneficià de la creixent indústria de l'entreteniment d'aquesta època i provocà una bona proliferació de personatges que amb les seves invencions seduïren la societat europea amb posades en escena ben espectaculars. Un d'ells, Étienne Gaspard Robert (1763-1837)²⁷ aplicà el seu coneixement sobre física a favor de l'espectacle. Conegut per ser l'inventor de la tècnica de la *fantasmagoria*, Robertson, tal com l'anomenaven, utilitzava les ombres des de la vessant més

²² Aparell que combina la tècnica del dibuix de la silueta amb el gravat. Fou inventada pel gravador Gilles-Louis Chrétien el 1786.

²³ També anomenada *càmera clara*, aquest aparell de dibuixar fou inventat per William Hyde Wollaston el 1807.

²⁴ Lavater, Johann Caspar: "Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe" referenciat A: Stoichita, *Breve Historia de la sombra...*, p. 162-163

²⁵ Stoichita. *Breve historia de la sombra...*, p. 170

²⁶ *Ibidem*, p. 168-69

²⁷ Físic i inventor del *fantascopi*, una espècie de llanterna màgica posada al servei de temes inspirats en la mort els esperits i els fantasmes.

esotèrica en el sentit d'obscur. Les fantasmagories eren espectacles amb una escenificació espectacular on a partir d'invocacions a esperits es desplegaven una sèrie de mitjans tècnics (amb imatges, olors, efectes sonors...) que projectaven unes figures intrigants enmig d'una atmosfera desconcertant. L'ombra interrompia dins d'allò visible amb aparicions, fantasmes i espectres. El torbament devia ser proper al que pot provocar el cinema de terror actual.

La conjunció de ciència i espectacle possibilitarà la visibilitat de tot allò que està en el límit. Els experiments ocultistes s'esplaiaran en aquest espai i l'espiritisme i la vidència tindran un protagonisme rellevant. Les arts escèniques pre-fotogràfiques i pre-cinematogràfiques serviren per entretenir a una incipient burgesia que es reunia en salons, fires i gabinets científics mentre s'abonava el terreny per a la invenció de la fotografia.

Així, aquelles imatges que fins llavors eren projectades mitjançant una bona varietat d'aparells 'màgics', alguns posats al servei del dibuix i d'altres al servei d'espectacles visuals i sensorials, començaren de nou a ser motiu d'investigació científica i artística amb la finalitat de ser atrapades i fixades. La sensibilització del paper o qualsevol altra superfície per a convertir-la en material susceptible de captar i fixar una imatge és perseguida per diversos personatges que durant el s. XVIII i principis del XIX fan importants avenços. Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851), William Henry Fox Talbot (1800-1877), entre els més rellevants, recolliran i milloraran experiments tècnics molt anteriors. Els seus assoliments s'entrecruaran i potenciaran la invenció de la fotografia.

Talbot va començar els seus experiments sobre 'l'art de fixar una ombra' davant la seva minsa habilitat pel dibuix²⁸. En aquest context no és d'estranyar que entre el vocabulari utilitzat per a descriure els primers intents fotogràfics s'utilitzessin encara expressions com 'imatges màgiques', 'imatges sobrenaturals', 'màgia natural', 'art negre', etc.

²⁸ Investigacions que estan recollides a: W.H.Fox Talbot, *Some Account of Photogenic Drawing, or, the process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, Londres: R. & J. E. Taylor, 1839.



Figura 60:
Saint-Edme. *Home i aparició* (còpia a l'albumina),
aprox. 1860.

L'art de fer aparèixer fantasmes mitjançant il·lusions òptiques, és a dir la fantasmagoria que encetà Robertson a finals del s. XVIII, va inspirar en el següent segle un nou model d'entreteniment: la *fotografia espiritista*. De fet, fou la transició a la fotografia la que va propiciar l'aparició d'una sèrie d'imatges que eren purs incidents deguts encara al procés d'assentament de la nova tècnica. La re-utilització dels clixés provocava sobreimpressions i d'aquesta manera s'obtenien visualitzacions d'imatges no desitjades. El resultat eren unes formes translúcides que semblaven espectres o esperits. Alguns fotògrafs van aprofitar aquesta avinentesa sumada a la imatgeria fantasmagòrica del moment per a explotar-ho. Aquesta fotografia que registrava aparicions va conviure entre dues corrents: la d'aquells que recolzaven la hipòtesi espiritista davant la possibilitat real de comunicar-se visualment amb els morts, i la d'aquells que utilitzaven el recurs a conveniència del moment com un sistema més de diversió. La primera va gaudir d'un episodi bastant breu que durà del 1873 al 1875 probablement perquè: *No resultó una tarea sencilla para los espiritistas explicar "científicamente" cómo podía dejar su huella en una placa sensible una forma que, sin embargo, no era perceptible para los ojos*²⁹. Així mateix tampoc era fàcil distingir l'una de l'altra.

Però per què aquesta mena de fotografia va generar tanta atenció i expectació? Pedro Azara ho resumeix així: *La imagen de lo invisible mantiene incólume su poder de atracción. Algo permanece y debe mantenerse siempre oculto, puesto que si todo se revelara ya no habría lugar para la imagen "de lo invisible".* I també afegeix: *De ahí que la imagen de lo invisible no deje de incitar a la creación y al juicio, porque mantiene el deseo, nunca satisfecho ni ensombrecido, de que algún día lo Invisible se revele sin dobleces en la imagen*³⁰.

Se sap que Talbot va concebre i idear la tècnica fotogràfica entre el 1833 i 1834 i de fet es coneix que al principi dubtava si referir-se al seu invent com a 'pintura d'ombres' (*esciografia*) o pintura de llum (*fotografia*). Finalment el procediment de fixar i reproduir imatges per mitjà de la llum i de

substàncies químiques s'anomenà fotografia i es va donar a conèixer cap al 1839³¹. Probablement fou gràcies a Talbot que gradualment la fotografia va passar de ser quelcom vinculat a la màgia per considerar-se més un exercici de la ciència moderna.

L'esciografia fou el mètode descobert durant els seus experiments inicials quan tractava de captar les ombres dels objectes sobre un paper prèviament sensibilitzat amb substància química. El resultat era una imatge en negatiu. Allò que avui en dia es coneix com a *fotograma*, és a dir la tècnica que, sense la utilització de càmera, permet que la llum incideixi directament sobre els objectes registrant la seva empremta sobre el paper sensible invertint els tons i creant una imatge negativa com a resultat. El fotograma ve a ser l'assoliment de la captació de l'ombra a través de la llum. I com a tal és un paradigma de registre, una empremta de llum. És possiblement el fet de compartir aspectes amb l'empremta allò que dóna a aquesta tècnica un atractiu irresistible i farà que a inicis del s. XX, aprofitant els moviments d'avantguarda, una gran varietat d'artistes recuperin la tècnica del fotograma. Christian Schad (1894-1982) pintor alemany que fa un joc amb el seu cognom i amb la paraula ombra en anglès, utilitzarà i re-nombrarà la tècnica com a *schadografia*. De la mateixa manera, l'artista estatunidenc Man Ray (1890-1976) l'anomenarà *rayograma* i finalment Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946) pintor i fotògraf hongarès en dirà *fotograma*.

Un dels aspectes més significatius subjacent en el descobriment de la fotografia per Talbot és el tractament que fa d'aquest nou mitjà de reproducció dotant-lo, no només d'experimentació tècnica, sinó sobretot d'un marcat tractament artístic. Es pot dir que Talbot inicià la creació de l'art fotogràfic³². Aquesta mirada nova des d'una vessant més artística portarà a Schad, Man Ray i Moholy-Nagy a practicar la tècnica del fotograma utilitzat-lo com un mitjà més d'expressió artística.

Un altre cop veiem que els moments d'irrupció de noves tecnologies possibiliten el sorgiment d'avantguardes artístiques que incorporen noves tècniques i materials. Els artistes immersos en

²⁹ Clément Chéroux, "El caso de la fotografía espiritista. La imagen espectral: entre la diversión i la convicción". A: *ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, núm 4 (Sobre fantasmas), Santa Cruz de Tenerife: Acto ediciones, 2008, p.202

³⁰ Pedro Azara. *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama, 1992, p.187

³¹ El 1816, Nièpce aconseguí mitjançant la càmera fosca fixar les primeres imatges sobre paper.

³² Al Museu Reina Sofia de Madrid, l'any 2001 va tenir lloc l'exposició: *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. En ella s'arregla aquest doble tractament.

aquesta situació senten la necessitat d'experimentar amb les tècniques més primitives i essencials, aquelles que són més properes a la idea d'empremta.

En un intent de resumir podem dir que la forma de l'ombra conté en les seves definicions una gran varietat de significats, des del més literal al més figurat: absència de llum, senyal, marca, pantalla, empremta, somni, aparença, espectre, vestigi, indicatiu, aparença... Cada autor, sigui pensador o creador o ambdues coses alhora, té una manera particular d'apropar-s'hi. Experimentar pictòricament entre la llum i l'ombra amb la tècnica acadèmica del clarobscur o recrear a partir de la silueta mitjançant plantilles són algunes de les infinites possibilitats que alimenta el concepte d'ombra.

Som conscients que un estudi com aquest no pot contenir la pluralitat d'exemples i d'autors que podrien mostrar com les variacions derivades de l'empremta, en aquest cas l'ombra i la silueta, són elements primordials en les seves necessitats creatives. Però sí que podem veure com el concepte de petjada i les seves múltiples possibilitats nodreixen el pensament i l'experiència de cada artista adaptant-se a la realitat pròpia i a la de la seva època.

Entre molts d'altres, i a tall d'exemple, podríem fer referència al poeta romàntic Víctor Hugo que aportà al camp plàstic la integració del paper retallat en forma de plantilla (*pochoir*) utilitzat-lo com a recurs per a estergir els seus motius tant en positiu com en negatiu. Així mateix, la captació d'empremtes directes com puntes de fil o motius vegetals també fou un dels seus recursos. Abans que ell, el també pintor i poeta romàntic Philip Otto Runge (1777-1810) dedicà tota la seva vida a la psaligrafia. El retall de siluetes amb motius diversos fou gairebé el seu únic mitjà d'expressió artística. Una mica més tard el pintor Henry Matisse (1869-1954) en l'etapa final de la seva vida també dedicarà bona part de la seva obra a aquest art del retall. Els seus famosos *cut-outs* són un retorn a aquestes formes essencials de creació.

Seguint el fil, no podem evitar relacionar la silueta amb la tècnica de les plantilles que és utilitzada per un grup d'artistes de carrer (*street art*) altrament coneguts per artistes del grafit (*grafitti*): Bleck

Le Rat (1952), Banksy (1974), etc. Des del nostre punt de vista, com veurem més endavant, mereix una menció especial l'artista brasiler Alexandre Orion (1978) que afegeix a les seves intervencions urbanes un registre fotogràfic que completa la seva obra.

Tampoc podem obviar el famós artista pop Andy Warhol (1928-1987) que, amb la utilització de la tècnica serigràfica basada en l'estergit, reduirà retrats de famosos i objectes a imatges planes sobrepesades per capes de colors talment com si fossin retalls.

Des d'una visió més contemporània, l'artista afroamericana Kara Walker (1969) reprèn també el llegat artístic dels retallables d'un parell de segles enrere. Walker fa del retall de siluetes, i fins i tot de la seva projecció el motiu principal d'una obra basada en la crítica de temes com la raça i la identitat.

En relació a l'ombra, la majoria d'instal·lacions de l'artista pluridisciplinari Christian Boltanski (1944) reprenen el concepte de la projecció que enllaça directament amb l'atmosfera d'aquells espectacles d'ombres xineses i sobretot amb la de les fantasmagories de Robertson.

Però si algú parla de l'absència i la presència de manera més clarament poètica i contundent, aquest és l'artista italià Claudio Parmiggiani (1943). Amb recursos tan variats com la pols, el foc, les ombres, etc... busca l'efecte visual de la solarització cremant piles de llibres en biblioteques on el fum deixa la marca de les estanteries registrada a la paret. A mig camí entre les belles antropometries d'Yves Klein i les imatges impactants de les siluetes fixades als carrers de la ciutat d'Hiroshima després de la deflagració de la bomba, Parmiggiani troba un efecte semblant amb les seves escultures d'ombres. En elles reuneix la tècnica del fotograma, l'estergit o la reserva. Parmiggiani parla de les presències que ja no hi són, fa visible allò invisible, en definitiva cultiva l'empremta a partir de metàfores visuals.



Figura 61:
Victor Hugo. *Siluetta de castell amb tres torres*, 1855.



Figura 62:
Henry Matisse. *La dansa*, 1938.



Figura 63:
Alexander Orion. *Metabiòtica 1*, 2002.



Figura 64:
Andy Warhol. *Marilyn*, 1967.



Figura 64:
Banksy. *Laugh now*, aprox. 2002.



Figura 65:
Kara Walker. *Darkytown Rebellion*, 2001.



Figura 66:
Christian Boltanski. *Teatre d'ombres*, 1984.

En la mateixa línia però amb un tarannà més oriental, Kumi Yamashita (1968) artista japonesa establerta a New York és considerada una escultora de la llum. A la sèrie *Light & Shadow*, dóna forma a materials sòlids com el paper, la fusta o el metall que il·lumina per fer aparèixer la vertadera obra projectada. En general, les seves obres mostren la bellesa de la simplicitat i els valors de la llum i l'ombra en la seva essència més pura.

La tècnica del fotograma, com ja hem avançat, es veurà sovint re-visitada per tots aquells artistes que treballen la idea d'empremta de llum. La majoria d'artistes fotogràfs es veuran seduïts per aquests inicis de la tècnica. Joan Fontcuberta, un dels nostres artistes més prolífics, fa de la fotografia un camí d'exploració i de pensament amb el que s'acostarà sovint a aquests mètodes pre-fotogràfics.

Així mateix la fidelitat i veracitat de la imatge del rostre que buscava Lavater serà un segle més tard, quan ja s'hagi descobert la fotografia, posada al servei de les ciències de la identificació. Des de la invenció de la fotografia s'ha utilitzat la imatge fotogràfica com a document d'informació per explicar fenòmens difícils d'entendre. Com hem vist al capítol *Dactiloscòpia. Ciència de la investigació* en el s. XIX, la fotografia es va començar a utilitzar com a eina científica per a documentar diversos aspectes dels cossos dels criminals amb la finalitat de demostrar com alguns trets fisiognòmics podien predir certs comportaments, o per documentar fenòmens invisibles per l'ull humà com en el cas de l'optografia o fins i tot per retratar l'aura espiritual d'éssers humans vius i morts.

Com ja avançàvem, Francis Galton i Alphonse Bertillon empraven coneixements fisiognòmics i tècniques antropomètriques enfocades a l'estudi de la criminalitat. La fotografia identificadora s'utilitzarà per comparar i trobar similituds o diferències a fi d'identificar el subjecte, tal com feien els famosos *Retrats parlats* de Bertillon. Galton però va anar una mica més enllà i va idear la tècnica dels *Retrats compostos* que consistia en la superposició de múltiples retrats de rostres per crear-ne un de sol amb l'ideal de trobar cares típiques de criminals o malalts.

L'artista americana Nancy Burson (1948) és l'indubtable pionera d'un treball que recull, a la dècada



Figura 67:
Claudio Parmiggiani. *Polvere*, 1998.



Figura 68:
Claudio Parmiggiani. *Escultura d'ombra*, 1999.



Figura 69:
Kumi Yamashita. *Sèrie Núvols*, 2005.

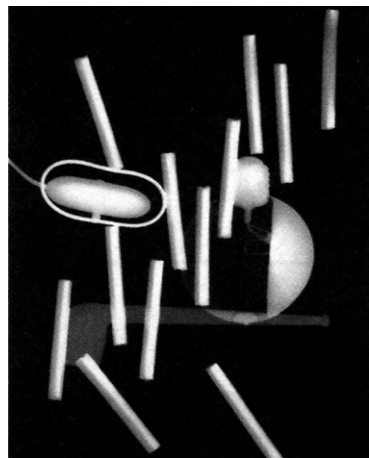


Figura 70:
Man Ray. *Pipa, cigarrets, bombeta elèctrica* (fotograma), 1923.



Figura 71:
Joan Fontcuberta. *Cal·ligrama de llum: S.T.* (fotograma), 1993.

dels 80, l'herència de segles d'estudis socials i científics del rostre humà. La seva recerca sempre a mig camí entre art i ciència l'ha portada a col·laborar amb investigadors tecnològics cabdals que li han permès obtenir uns dels primers retrats generats amb mitjans digitals. A *Composites*, Burson mostra una varietat de retrats on, com Galton, crea un nou rostre a partir de múltiples trets fisiognòmics. Fruit de la seva col·laboració amb experts crea un programa basat en tecnologia *morphing* que li permet mostrar multitud de transformacions del rostre humà amb variabilitats com el pas del temps. Aquesta circumstància li permet també col·laborar amb l'FBI per a la recerca de persones perdudes i, a resultes d'aquest treball, Burson produeix un dels seus projectes d'art públic més ambiciós: *Human Race Machine*, amb el que mostra els canvis de fesomia a partir de caràcters com la raça. Des del 2003 aquest projecte es posa a servei també de l'educació com una eina de pensament per a valorar aspectes com les ètnies i les races. El constant enllaç que l'obra artística de Burson manté amb la ciència el mostra també en treballs on fotografia nens amb desordres cranioencefàlics. Aquests treballs ens remetent instantàniament als estudis frenològics de Lavater i més tard de Bertillon, Galton, etc.

L'artista català Juan Urríos (1962) a la dècada dels 90 reprèn la idea dels *Retrats compostos* de Galton o de *Composite* de Burson, amb la sèrie de retrats anomenats *Ortopèdies*. Urríos parteix de rostres de presos i genera noves aparences mitjançant retocs digitals. També el fotògraf alemany Thomas Ruff (1958), a la sèrie *Andere Porträts* (Altres retrats), utilitza el retrat fotogràfic per combinar i mesclar trets fisiognòmics de procedència variada.

Contràriament al dibuix i a la pintura, la càmera fosca era capaç d'obtenir una imatge sense utilitzar el traç ni la mà, però la imatge s'esfumava. Com ja sabem, la captació i la immobilització de la imatge en temps real es va convertir durant un temps en motiu principal de les investigacions de Niépce, Daguerre i Talbot. La fixació definitiva de la imatge va ser i és clau per a la fotografia. I és en aquest terreny, més ben dit en el moment anterior i també posterior a la fixació de la imatge (proto-imat-

ge) on l'artista colombià Óscar Muñoz (1951) es situa i s'inspira per a la seva creació, concepte que ell mateix anomena: *protofotografia*.

En termes generals, el treball de Muñoz és una reflexió sobre el concepte de memòria, sobretot dels processos de fixació del record que sovint mostra a través d'un llenguatge poètic que es mou entre dos mons: l'absència i la presència, allò material i l'immaterial o el visible i l'invisible. La seva varietat de treball quant a materials i procediments fa que la seva obra es caracteritzi per un llenguatge molt personal i carismàtic. A *Narcisos*, la sèrie de retrats que porta a terme des de l'any 1995 fins més o menys al 2000, Muñoz escenifica el procés fotogràfic. L'aigua que conté cada caixa és la superfície on l'artista dibuixa una fotografia ampliada d'un rostre amb pols de carbó. De tal manera que, per causa natural, l'evaporació diària fa que la imatge sigui cada cop més i més evanescent. El resultat final serà una imatge-residu fixada al fons de la cubeta, un vestigi.

Com veurem més endavant, Muñoz i tota la seva producció artística és una constant evocació de la història de la tècnica i de les màquines de visió anteriors a la fotografia i sobretot és una reflexió contínua a les figures i al discurs que genera l'empremta.



Figura 72:
Francis Galton. *Sense títol* (retrat compost), 1883.

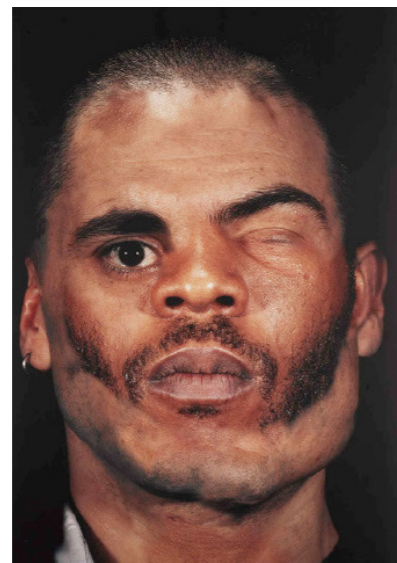


Figura 73:
Juan Urrios. *Ortopèdies*, 1992.



Figura 74:
Thomas Ruff. *Andere Porträts*, 1994-1995.



Figura 75:
Oscar Muñoz. *Narcisos*, 1995-2000.

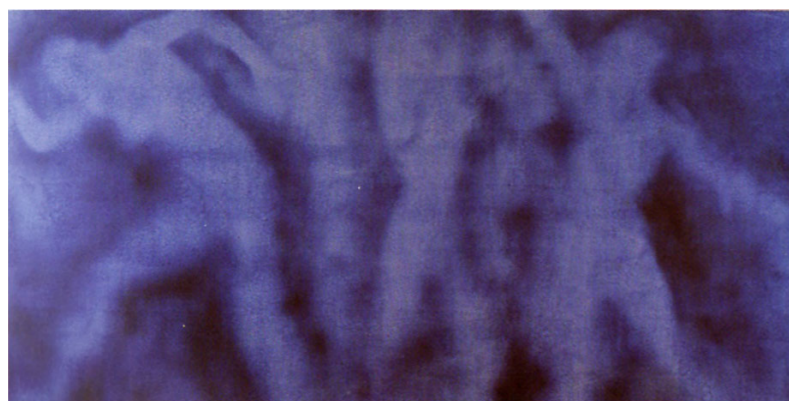


Figura 76:
Yves Klein. *ANT 79*, Hiroshima, 1961.

1.4.3 El Sant Sudari, un enigma pre-fotogràfic

Com ja hem vist, les empremtes ens parlen de vida perquè són vida. Al contemplar-les evoquen la seva pròpia gènesi per això mantenen una relació estreta amb el cos que les ha creades, amb el seu referent, amb el seu origen. Però què passa quan aquest referent desapareix del tot? Un exemple prou evident són les siluetes que el desastre atòmic va deixar a l'espai urbà de la ciutat d'Hiroshima. El cos dels habitants quedà registrat abans de volatilitzar-se del tot per l'explosió. Aquestes empremtes negatives, fotogrames a mida real de l'infortuni, ens parlen de com la mort queda registrada a través de cossos que deixen la seva petja abans d'esvanir-se del tot.

La rememoració de Klein d'aquest fet mostra a *ANT 79, Hiroshima* unes formes fantasmals en negatiu. Es tracta d'una de les poques antropometries formades només per siluetes negatives. La grandària de les espectaculars ombres fantasmals transmet una sensació difícil d'esborrar per la memòria col·lectiva.

Ja des dels seus inicis, Klein considerava les mides del cos humà com *la forma de expresión más concentrada de la energia vital*¹. Amb les antropometries retenia la vida a través de l'empremta, una vida present i absent al mateix temps. De fet, l'artista mostrava més interès per l'essència, pel caràcter espiritual del cos que per les formes purament corporals. Per tant al representar les seves antropometries pensava en l'energia que emana el cos. La vida que era representada a través de l'empremta directa produïa unes representacions abstractes del cos que només es feien recognoscibles amb la relació directa amb el seu referent, el cos de la model.

Això ens porta a parlar d'un exemple d'empremta en el que també es dona la desaparició del

¹ Hannah Weitemeier. *Yves Klein 1928-1962. International Klein Blue*, Köln: Taschen. 2001, p.55

cos i en el que a més a més l'energia emanada directament d'aquest cos ha produït una imatge recognoscible, una impressió exacta del seu referent: el llençol que va embolcallar el cos mort de Jesús de Natzaret, segons la tradició cristiana, l'anomenat Llençol Sant de Torí o Sant Sudari de Torí o La Síndone de Torí.

Al referir-se a les imatges sagrades en el cristianisme, l'historiador alemany Hans Belting (1935)² apunta que la Síndone de Torí entra dins el gènere anomenat '*representacions no pintades*' de Crist, concepte grec que designa aquelles representacions no fetes per la mà humana i que deuen el seu origen a *un milagro celestial o al contacto directo con el cuerpo que reproduce, método este último cuyas impresiones se convertían en reliquias por contacto o brandea*³. Aquesta manifestació ha produït al llarg dels segles objectes de veneració i protecció com *la Santa imatge d'Edessa o Mandylion* (tela amb el retrat de Crist), la *Verònica* de San Pere de Roma (drap amb el qual durant el viacrucis una dona li eixugà la cara a Jesús), el *Sant Sudari d'Oviedo* (el drap que segons l'evangeli de sant Joan tapà el rostre de Crist), etc. Aquestes imatges de culte es convertiren en relíquies i són considerades les *vera icon* o veritables imatges de Crist. Aquests objectes de veneració són també documents que testimonien una evidència: *la existencia histórica de aquel que dejó una impresión de su cuerpo mientras vivía, y también su presencia intemporal, que se pone de manifiesto en la capacidad que mantienen para obrar milagros*⁴.

El Sant Sudari de Torí és la relíquia més venerada de la cristiandat i un dels objectes més estudiats per l'home. Tot i que és conegut des del 1353, la seva referència es remunta als evangelis:

El diumenge, Maria Magdalena se'n va anar al sepulcre de bon matí, quan encara era fosc, i veié que la pedra havia estat treta de l'entrada del sepulcre. 2 Llavors se'n va corrents a trobar Simó Pere i l'altre deixeble, aquell que Jesús estimava, i els diu: S'han endut el Senyor fora del sepulcre i no sabem on l'han posat. 3 Pere i l'altre deixeble van sortir cap al sepulcre. 4 Corrien tots dos junts, però l'altre deixeble s'avançà a Pere i va arribar primer al sepulcre, 5 s'ajupí i veié aplanat el llençol d'amortallar, però no hi va entrar. 6 Després arribà també

*Simó Pere, que el seguia, i va entrar al sepulcre; veié aplanat el llençol d'amortallar, 7 però el mocador que li havien posat al cap no estava aplanat com el llençol, sinó que continuava lligat a part. 8 Llavors va entrar també l'altre deixeble, que havia arribat primer al sepulcre, ho veié i cregué. 9 De fet, encara no havien entès que, segons l'Esriptura, Jesús havia de ressuscitar d'entre els morts*⁵.

Es conta que el Llençol Sant va aparèixer a França tot i que anteriorment ja el coneixien els croats. Més tard per una sèrie de circumstàncies va arribar a mans dels ducs de Savoia que el van traslladar a Chambéry. Entre totes les seves vicissituds, l'any 1532 va estar a punt de ser cremat per un incendi fins que finalment arribà a la ciutat italiana de Torí on es conserva actualment a la catedral. La imatge impresa que apareix a la tela fa visible el cos d'un home amb evidents signes de tortura. Segons alguns, aquest tros de lli de 4,42 x 1,13 mts, tacat de sang, és més un exemple d'icona que no pas una relíquia si tenim en compte que Roma (tot i que sempre ha estat oberta a les investigacions científiques) encara no ha confirmat que es tracti del sudari de Jesucrist. Però si recordem la definició de relíquia recollida al capítol *L'home com a eina*, el Llençol Sant és una relíquia en la seva definició més àmplia ja que és la resta d'alguna cosa que ha desaparegut en la seva totalitat.

L'interès científic es va despertar al maig del 1898 a Itàlia quan arran d'unes celebracions es va decidir que Torí mostrés la relíquia més apreciada dels torinesos perquè només s'havia mostrat quatre vegades. Casualment aquesta va ser la primera vegada que es va encarregar fotografiar el llençol, comesa que se li va encomanar a l'advocat i fotògraf italià Secondo Pía. Ell mateix explica l'emoció que va experimentar al revelar la placa fotogràfica:

*Encerrado en mi cuarto oscuro, concentrado totalmente en mi trabajo, experimenté una intensa emoción cuando durante el revelado vi aparecer en la placa por primera vez el Rostro Santo, con tal claridad que quedé perplejo*⁶.

² Especialista en art medieval i del renaixement, ha publicat també sobre teoria de les imatges i art contemporani.

³ Hans Belting. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009, p. 75.

⁴ *Ibidem*, p. 81

⁵ Evangeli segons Sant Joan, 20, 1-9.

⁶ Carmen Porter. Referenciat a: *La Sábana Santa: ¿Fotografía de Jesucristo?*. Madrid: Edaf, 2003, p. 87

Però encara més, Pía va descobrir que la imatge que es reflectia a la placa era diferent a la imatge que es podia observar a la tela. Mentre la impressió de la tela era una imatge plana i difusa formada a partir de taques, de repent a la placa es mostrava com el retrat reconeixible d'un cos real. S'havia convertit en una imatge més nítida, tan precisa i definida que feia palès un realisme insòlit. Després d'aquest gran descobriment, Pía va procedir a introduir la placa en un bany fixador i va fer una còpia en positiu. Al comparar la còpia amb la impressió de la roba, i colpit d'estupefacció, va corroborar que el Sudari era un negatiu fotogràfic.

Aquesta descoberta insòlita posava en evidència una pregunta sense resposta: qui podia fer un negatiu fotogràfic en aquella època si fins uns quants segles després no s'inventaria la fotografia? O si més no, quina tècnica s'havia utilitzat?

Aquest enigma va marcar l'inici d'un període d'investigacions científiques que encara estan vigents i que han anat sumant conclusions. La utilització de diverses tècniques i estudis han abraçat camps com la morfologia de la tela, la diagnòsi hematològica-forense, l'estudi morfo-geomètric de les taques, la reconstrucció dels fets, l'estudi històric i documental i també la comparació amb altres relíquies sobretot amb el Sudari d'Oviedo⁷. Després de no poques controvèrsies, la ciència forense ha demostrat que aquesta tela va cobrir a un home que va sofrir tortura i que es correspon amb allò que relata el cristianisme: la coronació, la flagel·lació, la llança al costat i la crucifixió de Jesucrist.

Així mateix, les conclusions més rellevants de diversos estudiosos del s. XX diuen que efectivament és una empremta imperible, molt estable tèrmicament doncs les proves portades a terme per diluir-la han estat infructuoses. Que s'ajusta perfectament a la realitat i que és anatòmicament exacta. També que, sorprenentment, és d'una qualitat fotogràfica molt precisa i que és un negatiu. També s'ha comprovat que les taques de sang estan molt ben marcades i segueixen la característica d'una

impressió per contacte i que a més la impressió és tan clara i fidel que es pot deduir perfectament la fesomia del rostre amb detalls i fins i tot la raça de la persona. També s'ha vist que el rostre revela una admirable serenitat, cosa que es fa estrany venint d'un home que ha estat cruelment castigat. I sobretot que a pesar de les moltes investigacions no hi ha hagut manera de precisar cap mena d'intervenció humana. Així és que a pesar de tota la informació recollida des del punt de vista científic encara no s'ha aconseguit determinar com s'ha fet aquesta imatge.

En principi la taca del Sant Sudari sembla ser una empremta per contacte doncs el cos embolcallat en la tela li transfereix una imatge. Però Nicolás Dietl, físic, expert en la Síndone i membre del Centro Español de Sindonología⁸ apunta que no és tan sols per contacte perquè l'empremta recull també les marques de les conques dels ulls⁹. Per tant estem parlant d'una imatge més aviat de tres dimensions que mostra el retrat al natural d'una persona. No deixa de ser curiós que precisament per poder interpretar-la s'hagi de partir d'un negatiu que en realitat conté informació tridimensional. Per altra banda, la veracitat que aquesta empremta s'atribueixi al cos de Crist mort és defensada per diversos científics i estudiosos, siguin creients o no, que com el pare Manuel Solé¹⁰ recolzen la hipòtesi que el cos mort de Crist va produir una espècie d'energia impossible d'identificar. Segons Solé, aquesta energia és la causant de la *fotografia ortogonal*. Solé explica que aquesta mena d'imatge es produeix a partir d'alguna cosa que va sorgir del cos des de baix cap a dalt i de dalt cap a baix i que va impressionar perpendicularment la tela. Per això la marca del cos no presenta ombres. Envoltada d'estudis científics que encara ara persegueixen la comprovació de la realitat, s'ha arribat a la conclusió per part d'alguns estudiosos que aquestes taques no són simples empremtes directes provocades pels fluids del cos, sinó que al contenir informació tridimensional es dedueix que es pot tractar d'una estranya energia emanada pel cos de Crist que dóna com a resultat una empremta radioactiva, idea que recolza la teoria vaporigràfica¹¹. Tenint en compte que

⁷ Després dels estudis fets comparant el rostre del Sudari d'Oviedo amb el de la Síndone de Torí, les investigacions han arribat a la conclusió que la hipòtesi de que totes dues peces pertanyin a Jesús de Natzaret és molt probable.

Veure: Jorge-Manuel Rodríguez Almenar. El Sudario de Oviedo, Navarra: Universidad de Navarra, 2000, p. 111-120

⁸ Veure: Centro Español de Sindonología [en línia] <<http://www.linteum.com/>> [Consulta: febrer 2006]

⁹ *La Sábana Santa. Sin Tapujos*. Intereconomía TV (2014, gener 13). Recuperat de: <<https://www.youtube.com/watch?v=DvanqDMRFJ0>>

¹⁰ Jesuïta, filòsof i teòleg és un reconegut estudiós del Llençol Sant.

Veure: Manuel Solé, *La Sábana Santa de Turín: Su autenticidad y trascendencia*. Bilbao: Mensajero, 1986.

¹¹ Porter. *La Sábana Santa: ¿Fotografía de Jesucristo?...*p. 35

Jesucrist era un personatge amb caràcter sobrenatural té certa lògica que la seva empremta tingui també un origen sobrenatural ja que parlem d'un cos mort en procés de tornar a la vida.

Basant-nos en conclusions tant religioses com científiques, la formació d'aquestes empremtes continua sent un enigma pel món. Al no haver-hi intervenció humana corroborada per la ciència, podem dir que aquesta representació és una Vera Icon, una veritable imatge de Crist. Si definitivament es provés que no és de l'època de Jesucrist, pels creients no canviaria gran cosa ja que el misteri sobre com ha estat estampada aquesta imatge al llençol es mantindria intacte i la imatge encara conservaria el seu caràcter diví.

El Sant Sudari, en principi, segueix el procediment de tota empremta: la formació per contacte que li confereix el poder d'única, d'autèntica, d'aura benjamiana. Però tota empremta té com a característica, com explica Didi-Huberman, un caràcter paradoxal¹². És a dir, per una banda la seva condició d'única i per l'altra la seva condició de múltiple deguda al seu poder reproductiu. Aquest caràcter contradictori es perd en el Sant Sudari, doncs com hem vist, en ell no hi ha possibilitat de multiplicació per manca de matriu, per la desaparició total del cos. Aquest també és el cas d'Hiroshima i en principi també el del Sudari, si no tenim en compte l'episodi de la resurrecció de Jesucrist que vindria a ser una recuperació de la matriu.

El Sant Sudari, a més d'una empremta per contacte, també és un model molt clar de taca i d'indici. La taca i l'indici funcionen com a formes que insinuen, que projecten. Per això Mauron entén la imatge del Sant Sudari com un exemple que conjuga la taca i la traça. Entesa aquesta última no com a presència sinó com a simulacre de presència que es desplaça¹³.

En definitiva, tant la Síndone de Torí com el Vel de la Verònica o el Sudari d'Oviedo funcionen com a suports susceptibles de ser empremtats a l'entrar en contacte amb un cos exposat a la llum o a

una forta radiació. Podem doncs definir el Llençol Sant com un fotograma? Doncs sí, donat que científicament ha estat demostrat que és un negatiu fotogràfic, certament podem considerar-lo com un veritable precedent pre-fotogràfic.

¹² Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p. 49

¹³ Mauron. *Le signe incarné: Ombres et reflets...*, p. 82

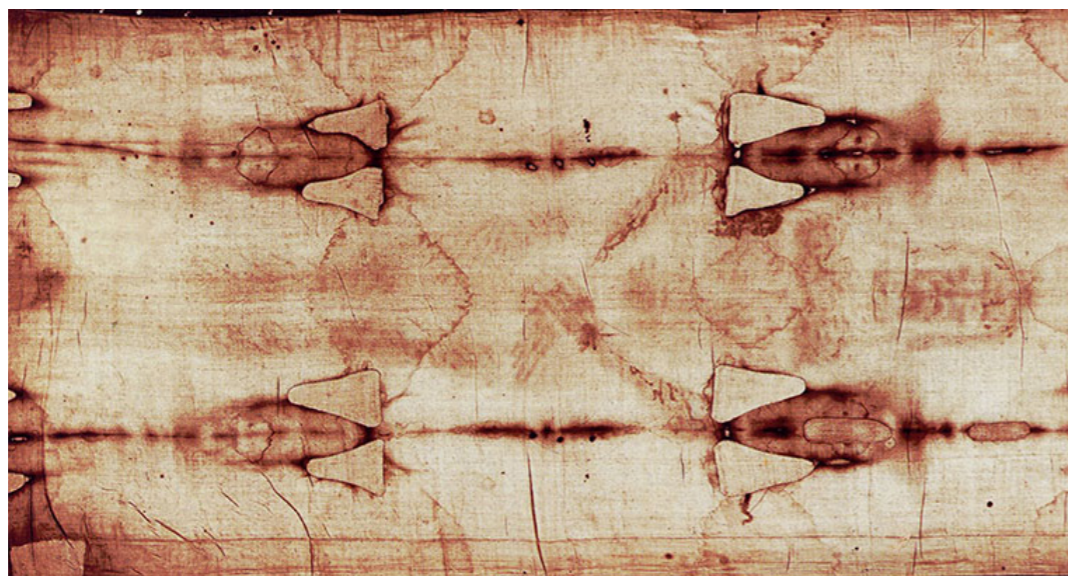


Figura 77:
Sant Sudari de Torí.

208

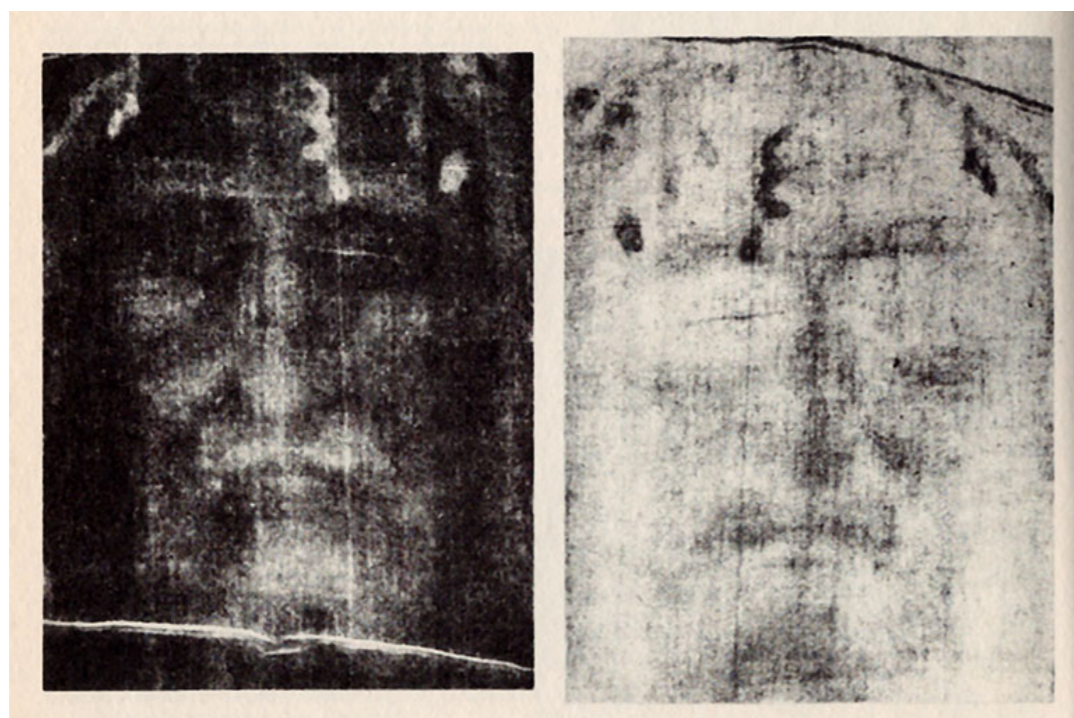


Figura 78:
Negatiu i positiu del rostre del Llençol Sant de Torí.

209

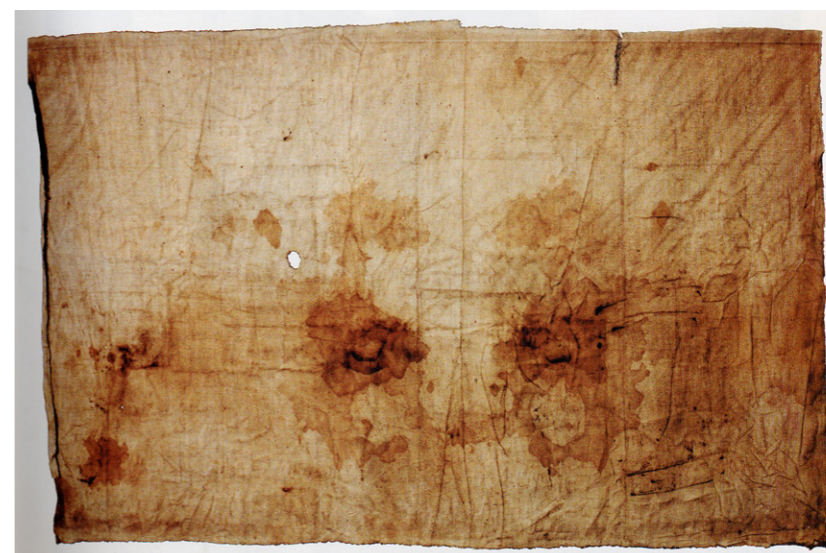


Figura 79:
Sant Sudari d'Oviedo. Revers del sudari.



Figura 80:
Fantasma. Àgata. Col·lecció Roger Caillois.



Figura 81:
Muntanya enmig de la boira. Àgata. Col·lecció Roger Caillois.

2. La taca, crònica d'un senyal perseverant

Hi ha models d'empremta que són una còpia fidel de la seva realitat i n'hi ha d'altres que produeixen una imatge abstracte que insinua el seu propi origen. Aquestes últimes, com a traces que són, marquen una acció, assenyalen un desplaçament i alimenten la imaginació. L'ombra, la traça, l'indici i la taca són models d'empremta que es situen en la gènesi de la imatge, en l'origen de la representació. I són sobretot formes que inciten a ser completades.

Una imatge inacabada convida l'observador a utilitzar la imaginació i projectar el que no està en ella. El mètode de projecció s'enceta amb els primers pobladors de la Terra quan aquests amb la mà escollien en les protuberàncies de les parets de les coves l'inici d'una representació pictòrica o quan, units al voltant del foc, projectaven ombres que relataven esdeveniments o també quan perseguïen la seva cacera a través de les traces de les petges.

Entre els precursors d'aquesta manera d'obrar trobem personatges com Filòstrat d'Atenes (vers 160/170 – vers 249), un dels representants més destacats de la segona sofística Grega. És probablement el pensador que es va endinsar més profundament en el concepte de la mimesi a través de la biografia escrita sobre el savi pitagòric Apol·loni de Tiana (s. I a. C.). Filòstrat ja va intuir i mostrar a través del seu protagonista, com l'art clàssic tenia a l'abast mitjans per a despertar la imaginació.

També Plini el Vell deixà escrit amb el relat de Protògenes de Rodes (s. IV a C) com el paper destacat de l'atzar afavoria aparicions. L'anècdota explica com aquest pintor intentava en va representar l'espuma de la boca d'un gos de la manera més versemblant possible. Com que al pintor li disgustava la seva pròpia perfecció perquè no era capaç d'atenuar-la i al mateix temps li semblava excessiva i molt distant de la realitat, desesperat llençà una esponja al llenç produint-se una taca que curiosament era la imatge exacta que desitjava.

La funció de la imaginació i la memòria a l'hora d'interpretar o concebre imatges artístiques ha estat i segueix sent un dels grans temes del món de l'art. Són paradigmàtics els estudis que sobre el tema n'han fet el filòsof Richard Wollheim (1923-2003) i l'historiador d'art Ernst H. Gombrich (1909-2001).

A *Arte e ilusión*¹, el conegut estudi sobre la creació de les imatges, Gombrich recolza la importància vital de la projecció en els orígens de l'art a través de la teoria de Leon Battista Alberti (1404-1472) i demostra la tenacitat d'un mètode de treball originat en els inicis dels temps. Alberti que, igual que Leonardo da Vinci (1452-1519) és representatiu de l'ideal de l'home del Renaixement, reunia una varietat de coneixements i d'habilitats que el van portar a especular sobre l'origen de la primera imatge.

Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquiera otra cosa, se descubrieron un día accidentalmente ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en eso, los hombres examinaron si no sería posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara².

La importància de la mirada, el fet d'observar les coses atents als moments i a les situacions, el 'saper vedere', com deia Leonardo, és una actitud necessària per a l'evolució de l'art. L'artista, com a observador que és, cospa aquella casualitat que es dóna per a que sigui interpretada. La natura que en la seva generositat esdevé mestra de formes accidentals es converteix en un espai ideal on qualsevol mirada curiosa hi trobarà el seu objectiu.

¹ Ernst. H. Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 2002.

² Leon Battista Alberti "De Statua". Referenciat a: Gombrich, *Arte e ilusión...*, p. 90

Des de ben antic l'home ha observat com la naturalesa desplega formes conegudes en troncs d'arbre, pedres, núvols, constel·lacions, formes de l'aigua, etc. En l'àmbit de les ciències naturals, per referir-se a una persona, animal o cosa que té una forma poc usual o bé que comparteix una semblança molt gran amb un altre original, s'utilitza el terme llatí *lusus naturae*. En algun moment donat qualsevol de nosaltres ha pogut ser testimoni de com una pedra o un tronc té forma de rostre, d'animal o de cos humà. Aquestes formacions, bromes o capritxos de la naturalesa provoquen admiració i estranyesa a l'hora, però sobretot exerciten en nosaltres la imaginació: *Lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente*³.

La propensió de la ment a establir relacions amb les coses és única i personal i depèn de la interpretació de cada individu. Per explicar la importància de la projecció, Gombrich al·ludeix constantment en el seu estudi a aquesta capacitat humana de realitzar imitacions a partir de formes accidentals que sempre depenen de la imaginació i de la memòria.

De l'atracció per la taca i altres formes accidentals en trobem referències també amb Leonardo da Vinci (1452-1519) quan exaltava l'observació de la paret com a font d'inspiració artística i estimulació de l'ingeni:

No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y muy especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o contruidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoeados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines⁴.

³ Gombrich. *Arte e ilusión...*, p. 155

⁴ Leonardo da Vinci. *Tratado de la Pintura*. Madrid: Akal, 1998, p. 364

Tant el pintor florentí Piero di Cosimo (1462-1521) com Leonardo da Vinci van predir una nova manera de crear en l'observació dels escrostonaments dels murs i les taques. I també van actualitzar aquella mirada al mur interior de la cova prehistòrica en la recerca de punts de partida mitjançant la inspiració i l'atzar. Podem dir doncs que la textura matèrica i també la taca són formes que estan unides per un mateix concepte simbòlic. Ambdues generen figures il·lusòries susceptibles de ser reconegudes per processos d'interpretació semblants, però sobretot són figures que al·ludeixen al pas del temps, al transcurs de la vida i de la mort.

De totes les tradicions artístiques conegudes la que expressa i aprofita millor el potencial del mètode projectiu és la cultura oriental. La pintura xinesa, a través de la contemplació i del silenci, es converteix en l'expressió de la dialèctica entre el ser i el no ser. El traç contacta directament amb l'ànima, i a través de l'economia del gest, de la pinzellada única (aquella pinzellada que ho conté tot), expressa allò no visible. La mínima expressió pictòrica, sigui realista o abstracta, és producte de l'experiència interior de la realitat. Tant en la pintura com en la poesia xinesa hi viu l'ideal taoista de la integració harmoniosa de l'home amb la Naturalesa.

216

En conclusió, l'interès per aquest model d'empremtes de formes atzaroses i la projecció d'imatges a partir d'elles és quelcom innat a la condició humana. Indubtablement es mostra arrelat en el quefer creatiu de tot artista probablement degut a la capacitat d'observació i d'imaginació.

Aquestes expressions d'art es troben per tot arreu, però estan amagades en espera de ser descobertes. Enmig d'aquesta abundor de formes una ombra o una taca són propostes, suggeriments, evocacions que alimenten i desvetllen la imaginació de tot artista. La taca és doncs una forma creativa més que espera ser revelada. Un suport per a la imaginació, una plataforma des d'on originar noves imatges. És un model d'empremta que serveix de punt de partida.

217

2.1 Definició

Mientras trabajo, nada. Absolutamente nada. No miro el paisaje, que es magnífico. Hay pocas ventanas y corro las cortinas. Nada, nada, nada. Lo que me excita es eso: esa manchita blanca en el suelo. Hay quien se hace leer poemas, textos, no sé qué. En mi caso está absolutamente descartado. Es esa mancha blanca lo que constituye para mí un estímulo excitante, incitante, aquella roja, esa negra (camina de una mancha a otra). Se saca esa baldosa y ya hay una obra que me espera, un punto de partida¹.

Com a primeres consideracions sobre aquesta forma de representació podem dir que, físicament, una taca és un senyal dipositat sobre una superfície que ressalta per diferència de color. És també una marca d'un objecte o un rastre d'un fet, per tant, una empremta.

S'aplica directament, és plana i produïda gràcies a una substància que fa de transmissora i és la que impressiona sense deixar ferida. Però sobretot, la taca existeix per contrast. La imatge d'una taca no existeix només pel seu color, viu gràcies al blanc restant que la circumda. És un retall. La part blanca que delimita és absolutament necessària per a la forma i viceversa. Es pot dir que una taca és una línia divisòria entre el que és i el que no és. Una silueta.

Tot i que el color és des de temps immemorials el mitjà on es manifesta l'art, la taca s'expressa millor en el terreny de la foscor perquè deu la seva existència al contrast i a allò ocult en ella. D'aquí la urgència del color negre. Negre i blanc, ambdós colors són necessaris per a la concepció d'una taca. El negre, al menys a la nostra cultura, és símbol de la mort i com ja hem avançat en el capítol anterior, la taca està també associada al pas del temps i en conseqüència a la interrupció de la vida. A través de l'obscuritat es recolza la dimensió transcendent de la taca, la seva part oculta.

¹ Georges Raillard. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 53

A més, el negre en ser un color de contenció, permet el replegament en un mateix i afavoreix els viatges interiors i la relació amb els territoris del psiquisme (allò inconscient, el somni, la por...). És també el color del terror cap allò desconegut, el color de l'origen. Henri Michaux (1899-1984) que sempre va maldar per experimentar-se a sí mateix unificant els àmbits del visible i l'invisible ho sabia prou bé quan deia: *He llegado al negro. El negro devuelve al fundamento, al origen. Base de los sentimientos profundos. De la noche llega lo inexplicado, lo no-detallado, lo no-relacionado con causas visibles, el ataque por sorpresa, el misterio, lo religioso, el miedo... y los monstruos, lo que sale de la nada, no de una madre*².

La taca manté una inevitable associació amb el paisatge romàntic. És més, al llarg de la història ha estat unida a tots aquells que han observat i creat a través d'una mirada romàntica.

Víctor Hugo, escriptor romàntic deia: *no tenim més elecció que el negre*. I visqué la seva vida travant vincles amb aquest color. Per això no va ser casualitat que contactés amb l'anomenada Espanya negra, i que fos un gran admirador de les pintures negres de Francisco de Goya (1746-1828). Víctor Hugo era també coneixedor de l'obra de Rembrandt (1606-1669) per a qui sentí una gran passió i admiració vers els claroscurs tant característics de la seva pintura. Una tècnica aquesta que utilitza la llum i l'ombra i que enllaça directament amb la figura de la taca.

Una altra de les fonts d'on s'alimentà Víctor Hugo, fou Giambattista Piranesi (1720-1778), pintor i gravador neoclàssic que dominà molt bé els espais tenebrosos amb la creació de contrastos dramàtics dels negres. Els famosos gravats de les presons *Carceri d'Invenzione* foren un dels seus treballs més personals i agosarats, i es convertiren en referents del romanticisme del s. XIX. Fou tal la seva magnificència que fins i tot trobaren un lloc dins del moviment Surrealista.

No és d'estranyar doncs que una bona part de l'obra pictòrica de Víctor Hugo sigui també coneguda per la seva vinculació amb les taques. La realització d'aquestes composicions són posteriors a les seves creacions de siluetes i impressions directes. Sens dubte podem constatar que en l'obra

pictòrica de Víctor Hugo hi ha una recerca constant dels models d'empremta. Entre aquests és destacable l'ús innovador que Hugo fa de les múltiples tècniques de reserva mitjançant màscares que mereixen ser tingudes en compte en el context dels pintors romàntics³.

Seguint amb les característiques definitòries del model evocador de la taca, també podem assenyalar-la com la part obscura a partir del seu concepte d'imperfecció, de pecat, d'allò que entela la reputació, la puresa de l'ànima. També es pot referir a quelcom molest. En aquest sentit es pot parlar de defecte, d'una falta heretada que portem amb nosaltres des del nostre naixement o fins i tot abans. En aquest cas, actua com una simple taca damunt del vestit que, per petita que sigui, és difícil d'ocultar. La brutícia és persistent, sempre es situa en un lloc visible a la vista de tothom i mai desapareix del tot, perquè per més que ens hi esforcem sempre en queda una resta.

Com a accident, la taca és el punt de partida ideal d'un artista. Derivada de l'atzar i d'aquesta contemplació de l'ocult, la taca serà el motiu principal d'estudi d'Alexander Cozens que, com veurem, cap a finals del s. XVIII idearà un sistema de dibuix a partir de les taques que servirà per a suggerir motius de paisatge. La popularització d'aquest mètode probablement influí en l'esdevenir posterior del procediment de la taca. Així, fer taques i utilitzar-les per a crear dibuixos es féu molt popular a la primera meitat del segle XIX. Com a instrument lúdic, i en consonància amb l'època (ja coneixem la propensió a tota mena de jocs de la burgesia), la taca derivarà cap a l'endevinació per obrir-se a la lectura i la interpretació fins i tot en el pòsit del cafè. La taca generadora de visions enigmàtiques i fantasmagòriques també traurà vincles amb allò ocult. I a partir d'aquí, el poder i l'abast d'aquesta forma captivadora inspirarà a infinitat d'artistes i proliferarà molt més endavant en una gran pila de noves formes d'expressió que suggeriran i completaran noves tècniques artístiques utilitzades al llarg del s. XX: *tachisme, action painting, decalcomania, frottage*, etc.

² Henri Michaux. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 147-148.

³ Sobre aquest tema és remarcable l'estudi realitzat per Victoria Tébar en el que fa notables aportacions sobre la recerca expressiva i tècnica de Victor Hugo. Veure: Victoria Tébar Avila. *Concepción técnica en los dibujos de paisajes de Victor Hugo* (tesi no publicada). Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2001.

De nou ens preguntem què té aquesta forma que atrapa a artistes de totes les èpoques. Pre-suposem que la magnificència de la taca ve donada per la seva immediatesa i senzillesa i al mateix temps per la seva profunditat aclaparadora, doncs en una simple demostració s'hi troba tot un cosmos. En la seva exploració, aquell que s'atreveixi a traspasar la barrera de la modèstia enganyosa en què es presenta, pot endinsar-se en tota la seva grandiositat. Perquè aquesta figura il·lusòria és susceptible de ser reconeguda per processos d'interpretació semblants. I això és el que la fa més suggeridora i atractiva doncs sembla que contínuament travi vincles amb nosaltres mateixos.

Pintar allò que suggereix la roca, allò que evoca la taca, aventurar-se, deixar-se anar a disposició de l'atzar, actuar sense intervenció de la voluntat i aprofitar el potencial artístic del deliri és d'alguna manera dibuixar-se a un mateix. És un acte de definició del fantasma interior que permet plasmar allò intangible, allò inexpressable. És, en definitiva, una manera d'identificar-se.



Figura 82:

Alexander Cozens. *Estudi de paisatge "in the 'blottesque' manner"*.



Figura 83:

Alexander Cozens. *New Method: Composition of Landscape, núm 2*.

2.2 Alexander Cozens i el seu mètode de dibuix

De manera progressiva estem veient com la facultat de projecció desperta l'interès dels artistes independentment del context al qual pertanyin, però també constantment inspira noves formes de funcionar. El conegut mètode que Leonardo da Vinci va propugnar per avivar l'esperit d'invenió tindrà una continuïtat amb la creació del sistema de dibuix d'Alexander Cozens (1717–1786). Aquest artista anglès és assenyalat per la història de l'art com l'inventor del procediment que coneixem com a 'dibuix de taques' i que va descriure en un tractat publicat a Londres el 1785¹. Aquest *'nou mètode per ajudar la inventiva a dibuixar composicions de paisatge originals'* proposa l'ús accidental de les taques de tinta com a iniciadores de motius de paisatges.

Nascut a Rússia, de pares anglesos, Cozens acabà de formar-se a Itàlia i finalment el 1749 s'establí de nou a Gran Bretanya on prosseguí la seva carrera de dibuixant fins a la seva mort. Començà a gravar des de molt jove, tot i que la seva obra consta essencialment de paisatges monocroms a la tinta. Vinculat directament amb el paisatge anglès del segle XVIII, les seves primeres obres són paisatges topogràfics i imaginaris. El seu període d'estudi a Itàlia, a més d'obrir-lo a artistes de tot el món, li va proporcionar un vast coneixement experimental de materials i tècniques que ampliaren el seu saber. És coneguda també la seva faceta teòrica que consta d'una àmplia varietat de treballs escrits entre els que destaca el seu famós mètode de dibuix.

En el seu estudi, Cozens parteix de l'advertència que l'abús de la còpia per part dels artistes (còpia d'obres d'altres i còpia de la pròpia naturalesa) tendeix a debilitar els poders de la invenció. Així explica com un dia, davant un alumne avantatjat, mentre es lamentava de la manca d'un mètode

¹ Alexander Cozens. *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of Landscape*. Londres: J. Dixwell, 1785.

mecànic suficientment ràpid i general per poder dur a terme les idees d'un *'esperit enginyós ben disposat per l'art del dibuix'*, va agafar un paper tacat i donant-li un cop d'ull ràpid va esbossar amb un pinzell quelcom semblant a un paisatge amb la idea de trobar alguna indicació que funcionés com a norma. Després d'observar el resultat, li va mostrar a l'alumne i donant-li unes breus indicacions, aquest les va transformar fàcilment en un esbós intel·ligible cosa que va satisfer notablement les expectatives del mestre. En aquest moment va iniciar les investigacions i perfeccionament del seu nou mètode.

Cozens explica també com va conèixer per casualitat les referències del mètode de Leonardo. Mentre aquest últim proposava buscar les formes accidentals a les parets velles, Cozens suggeria fer-les personalment a partir de les taques. Veritablement els assoliments d'Alexander Cozens en l'àmbit del tacar-ell mateix se'n vanagloria- són una aportació i un perfeccionament de les indicacions del gran mestre italià.

*Une vraie tache est un assemblage de formes ou masses sombres faites à l'encre sur une feuille de papier, et également de formes ou masses claires produites par les parties réservées du papier*².

226

Una vertadera taca és descrita al nou mètode com un conjunt de formes o masses fosques produïdes per la utilització de la tinta i d'altres de clares produïdes per les parts reservades del paper. Cozens recalca que totes aquestes taques inicials estan desproveïdes de sentit perquè han estat realitzades sense intenció i remarca la importància d'aquesta despreocupació. Descriu també com en la disposició general d'aquestes taques s'hi pot reconèixer una forma intel·ligible que mostra algun tipus de tema. Per això, la taca no és un dibuix sinó una forma accidental: *La tache n'est pas un dessin, mais un assemblage de formes accidentelles, d'après lesquelles on peut faire un dessin*³. Una forma que incita a ser completada, un model d'empremta que es situa en l'origen de la representació.

² Alexander Cozens. *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages. A: Jean-Claude Lebensztejn. L'Art de la Tache: Introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Paris: Editions du Limon, 1990. p. 491*

³ Lebensztejn. *L'Art de la Tache...*, p. 492

Des del Renaixement es poden trobar varietat d'escrits de pensadors i artistes que parlen d'aquesta capacitat imaginativa que permet inventar i crear a partir de les formes atzaroses; però també parlen de la contemplació imaginativa de les obres d'aspecte inacabat o esbossades. Des d'aquest període fins al s. XVII es va popularitzar entre molts artistes (Miquel Àngel, Tiziano, Veronese, el Greco, Velázquez, Rembrandt, etc.) la pràctica de la rapidesa d'execució i la celeritat de transmissió de les idees al suport físic. Aquesta aparença esbossada o *'sprezzatura'* formava part d'un ideal estètic completament contrari a allò habitual en el terreny de les arts i la cultura del moment. Però la seva determinació féu que allò incomplet, informe i fins i tot misteriós es pogués convertir en quelcom habitual provocant un canvi d'apreciació important del concepte d'esbós. Concepte que fins llavors havia format part d'una pràctica preparatòria condicionada exclusivament als preliminars d'una futura obra. El canvi fou radical, l'esbós passà a formar part de l'obra acabada. A l'època d'Alexander Cozens són molts els artistes que practiquen una manera esbossada de pintar o un dibuix improvisat de traç ràpid i espontani on s'exploten les possibilitats expressives i tècniques d'una manera de fer que sens dubte també evoca.

227

Tot i això, en el seu estudi, Cozens ens parla de l'esbós i de la taca remarcant molt bé la diferència entre esbossar i tacar. Segons ell, l'esbós pertany al terreny del dibuix i transfereix idees de l'esperit al paper. Mentre que amb l'esbós es traça el perfil de les idees, la taca les suggereix. Per això la taca és tan poderosa i genera un ventall tan gran de possibilitats. Allò que suggereix la taca és diferent per a cada persona i a la vegada, cada taca pot generar diferents dibuixos per a una mateixa mirada. Des d'aquesta perspectiva, Cozens mostra com aquest mètode indueix a augmentar els poders de la inventiva i assevera que és bastant més eficaç que només estudiar la natura per ella mateixa. Donat que per copiar la natura s'ha de tenir habilitats i no hi ha cap mètode que les proporcioni. Cozens recomana seguir el seu mètode per crear paisatges inventats. A més, assegura que qui agafi l'hàbit de compondre paisatges a partir de la taca, amb la pràctica també sabrà dibuixar a partir de la naturalesa.

Destaca també que tacar és un procediment a l'abast de tothom perquè tothom pot fer dibuixos a

partir de taques i portar-los a un grau considerable de perfecció. Però també cal reconèixer que si algú a més posseeix geni artístic traurà molt més partit d'aquestes formes accidentals.

El mètode que proclama Cozens, de marcat caràcter pedagògic, és un procés de treball i conté tota una sèrie de normes detallades en el procediment de tacar. Podem trobar una taca des de la qual partir o simplement crear-la, però tant si la trobem com si la propiciem, la taca sempre és generadora d'espais enigmàtics i éssers fantasmagòrics. Bàsicament el procés que ens assenyala Cozens tracta de deixar caure sobre el paper unes gotes de tinta mesclades amb aigua i un cop fregades o esteses mitjançant un pinzell s'aconsella que ens deixem portar per la intuïció sense que hi intervingui la voluntat. La idea principal que sustenta aquest estudi és que la taca és l'activadora del potencial de tot artista perquè augmenta la provisió inicial de les idees pictòriques.

L'art i el pensament d'Alexander Cozens té les seves arrels en la reverència per la raó, la lògica, la ciència i l'antiguitat clàssica que caracteritzen el treball dels escriptors i artistes de la primera meitat del s. XVIII. El seu sistema de dibuix de taques però va obtenir molt poca difusió en el seu moment.

228 Probablement perquè la seva proposta va ser trencadora per una època que estava avesada a la còpia de la realitat paisatgística i a una manera de pintar castradora de la inventiva. Va ser a principis del s. XIX que l'interès per la imaginació va resorgir de nou en artistes com John Constable (1776-1837) i William Turner (1775-1851) inspirats per la emoció intensa de la Naturalesa i per l'estètica del sublim. Després d'aquest interès de la mà dels paisatgistes romàntics, les intencions de Cozens quedaren eclipsades entre el Romanticisme i l'Abstracció. I tot i que la taca apareix al s. XIX de manera vigorosa amb Édouard Manet (1832-1883) i l'Impressionisme, aquesta és una taca sense concepte. L'obra de Cozens passa desapercebuda durant el s. XIX i sortosament apareix de nou cap al 1920 per a ser considerada ja des de llavors com una obra fonamental de l'art modern.

Al segle XX, quan l'art abstracte trenca amb la idea tradicional d'imitar la naturalesa, i amb la intenció que les seves obres siguin l'expressió de la subjectivitat i del món interior de l'artista, es torna a mirar cap a Cozens i es proposa una revisió de la seva obra.

En fou responsable en gran mesura el teòric i professor d'art francès Jean-Claude Lebensztejn (1942) que recuperà el tractat de Cozens i el féu objecte del seu treball *L'Art de la Tache*⁴. Aquesta publicació, que inicialment era un estudi per a una tesi sobre els començaments de l'art abstracte, es va convertir en un exhaustiu treball sobre la figura d'Alexander Cozens i el seu pragmàtic mètode. En el seu estudi Lebensztejn, suggereix que el procediment de Cozens podia ser conegut per Francisco de Goya (1746-1828) ja que està documentat que l'artista aragonès utilitzava un sistema molt similar al seu. Goya deixà constància de la seva postura oberta a la imaginació quan diu 'El sueño de la razón produce monstruos'. I dóna a entendre que allà on no governa la raó pot volar la fantasia, per tant les imatges més descabellades tenen llibertat per aflorar a la superfície.

Víctor Hugo, a través del propi coneixement de les obres i el tractat de Cozens, o fins i tot pel possible contacte durant la seva estança a Madrid amb el sistema similar que utilitzava Goya, també va practicar aquest mètode de la taca amb al seu amic Jenaro Pérez Villaamil. Pérez Villaamil, juntament amb el seu contemporani Eugenio Lucas Velázquez, es van esplaïar mostrant les capacitats pròpies d'aquest procediment.

229

Al segle XX, l'interès recuperat per la força analògica d'allò informe i l'experimentació artística prepararan el terreny a l'estètica surrealista que tindrà en l'automatisme l'eina més adequada i precisa. Bona part de l'art contemporani farà també ús d'aquest coneixement.

⁴ Jean-Claude Lebensztejn. *L'art de la tache: Introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. Paris: Editions du Limon, 1990. [conté: Alexander Cozens, *A new Method of assisting the invention in drawing original compositions of Landscape*. Londres: J. Dixwell, 1785. p. 465-487 i la seva versió en francès: *Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*, p. 487-505]



Figura 84:
Victor Hugo. *Taques*, aprox. 1856.



Figura 85:
Francis Picabia. *La Santa Vierge*, 1920.



Figura 86:
Jackson Pollock. *Untitled*, 1951.



Figura 87:
Robert Motherwell. Il·lustració del poema Piel. *Sonido del mundo*, 1981-1982.



Figura 88:
Henri Michaux. *Mouvements*, 1950-51.

2.3 El vessant romàntic. Eugenio Lucas Velázquez

Molts han estat els artistes que d'una manera o altra abans i després de Cozens han utilitzat la tècnica de suggestió imaginativa. Alguns en fan sorgir l'obra de forma literal i a partir d'unes poques taques de pintura inacabades, i d'altres, mantenint-se en l'essència projectiva, descobreixen noves maneres de veure i de crear.

El potencial de poder engendrar formes accidentals que suggereixen i obren l'oportunitat de desenvolupar la creativitat ha estat utilitzat posteriorment per tots aquells moviments, tècniques i artistes que, en grup o individualment, necessitaven una oferta d'imatges fantàstiques o pertorbadores. O simplement per aquells que, estant oberts a l'exploració sense condicions, volien anar més lluny.

Els paisatgistes romàntics, els simbolistes i més tard els surrealistes s'enllaçaren en una mateixa línia històrica d'interessos, per això al contemplar dibuixos de Víctor Hugo podem establir ressonàncies amb molts d'altres moviments i artistes posteriors.

El procediment de tacar es va fer molt popular entre els pintors romàntics europeus i a través d'ells es va arribar a convertir en un exercici acadèmic molt habitual. Tant que la seva influència arribarà a molts pintors contemporanis que encara ara l'utilitzen com a punt de partida o com a mitjà d'expressió.

L'entusiasme per la natura i el paisatge com a medis idonis per a expressar l'estat d'ànim de l'artista romàntic europeu i l'exaltació de l'individu com a ésser únic són aspectes demostrables en l'obra d'algun dels seus components: Caspar David Friedrich, Henry Fuseli, John Constable, William Turner, Théodore Géricault i Eugène Delacroix, etc. entre d'altres

A Espanya, la pintura romàntica és encapçalada pel genial Francisco de Goya a l'ombra del qual

uns quants pintors desplegaran el seu art: Federico Madrazo, Leonardo Alenza, Francisco Lameyer, Antonio María Esquivelo Jenaro Pérez de Villaamil.

Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), contemporani i amic de Pérez Villaamil, és conegut també com Lucas 'Padre' o com Lucas 'Padilla'. Arquetip del romàntic, aquest artista madrileny d'imaginació molt fèrtil i grans habilitats pictòriques ha estat poc comprès i valorat degut a la influència de Goya. Fidel a la seva època, el llenguatge romàntic i la temàtica paisatgística és present a bona part de la seva obra. Una obra que reflecteix la influència de Goya i la del seu amic Pérez Villaamil, considerat un dels millors representants del paisatgisme romàntic espanyol. Eugenio Lucas va cultivar temàtiques 'goyescas' i també va mostrar interès pel gènere de l'orientalisme. Tot i que la seva pintura no és massa destacable i passa gairebé desapercebuda, on realment despunta i es magnifica és en els seus dibuixos.

La seva biografia està plena d'incògnites. Però el que sí sabem amb seguretat és que Lucas de jove va anar a algunes classes a la *Real Academia de San Fernando*, però el seu aprenentatge real el féu al *Museo del Prado* on s'hi passava els dies copiant a Velázquez i Goya una i altra vegada. No és d'estranyar doncs la proximitat manifesta de Lucas amb el treball de Goya i per extensió el coneixement de les obres dels seus referents europeus Hugo i Turner, cosa que sens dubte el van aproximar a la utilització del mètode de les taques. Francesc M. Quílez, coordinador de col·leccions i conservador en cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya apunta que: *Lucas, a diferència dels altres dos artistes (Hugo i Turner), arriba a aquests resultats de forma accidental. L'element atzarós, tan consubstancial a l'estètica romàntica, és el principi que guia l'actuació del pintor madrileny*¹. És probable també que el detonant que el va iniciar en aquesta forma de treball sigui el fet que amb els dibuixos, contràriament a la pintura, Lucas no estava sota les exigències dels clients. Potser la llibertat de no sentir-se sota aquesta pressió va desencadenar el vertader geni. Amb les taques Lucas és capaç de

construir unes formes imaginàries tant suggeridores i atractives que el fan destacar en el panorama artístic de la seva època; amb l'ús d'una estètica molt personal i excepcional alhora.

El poder de suggestió dels dibuixos d'Eugenio Lucas Velázquez *recau, en gran mesura, en la seva vaguetat i abstracció aparent*². El traç ràpid i espontani acompanyats de dosis d'improvisació marquen el tarannà de Lucas. És coneguda la facilitat i la ràpida destresa amb què Lucas improvisava paisatges o altres composicions a partir de taques. La mateixa habilitat mostrava el seu amic pintor Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), circumstància que els va embrancar en un joc de rivalitat amistosa que consistia en veure qui dels dos podia fer més dibuixos en menys temps.

Núria Llorens, professora de la Universitat Autònoma de Barcelona i especialista en teoria de l'art i estètica del segle XVIII, relaciona aquesta manera ràpida i improvisada de treballar amb el sentit originari del terme esbós.

*Els esbossos, apunts o 'esquitxos' d'Eugenio Lucas remetent, per tant, al sentit originari del terme squizzo, ja que són dibuixos realitzats de manera espontània i ràpida, traçats a grans trets i confeccionats en la seva majoria a partir de taques i pinzellades gruixudes, ràpides i soltes*³.

Els dibuixos de Lucas transmeten espontaneïtat i nervi expressats amb taques, traços i pinzellades que no dubta en plasmar utilitzant fins i tot recursos d'empremtes de contacte directe com un drap mullat o empremtes dactilars, o fins i tot marques 'gravades' amb una ploma d'oca o amb algun pinzell vell. Aquesta manera àgil i intuïtiva de fer, que s'integra en el context de la praxi artística i de la teoria de l'esbós pròpia del seu temps, adquireix un sentit evocador molt més complet a partir de la riquesa de recursos mostrada per Eugenio Lucas. La imaginació és cridada a completar les formes del dibuix o de la pintura que donaran com a resultat paisatges i figures de grans contrastos. Formes fetes d'ombres i llum on predomina majoritàriament la foscor i que tenen el seu origen en taques de tons majoritàriament foscos. No en va Llorens defineix a Eugenio Lucas com un dibuixant d'obscuritats.

¹ Francesc M. Quílez. "La importància de la pràctica del dibuix en la formació de l'imaginari poètic d'Eugenio Lucas Velázquez". A: Francesc M. Quílez Corella. *L'imaginari d'Eugenio Lucas: La influència de Goya a la poètica romàntica*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, p. 22

² Núria Llorens Moreno. "Ombres, atzar i fantasia: Eugenio Lucas i la imatge velada" A: Quílez Corella. *L'imaginari d'Eugenio Lucas...*, p. 90

³ "Ombres, atzar...". A: Quílez Corella. *L'imaginari d'Eugenio Lucas...*, p. 90



Figura 89:
Eugenio Lucas Velázquez. *Figures*, 1860-1870.

La prolífica i intensa faceta d'aquest artista com a dibuixant és agosarada i visionària doncs en alguns dels seus dibuixos, sembla anticipar formes que no utilitzen la natura com a model imitatiu. Aquestes formes abstractes palesen la modernitat manifesta d'aquest artista, i la seva aportació a la història de l'art espanyol és tant significativa que la seva manera serà seguida per un grup de deixebles, entre els quals hi ha els seus dos fills. Veient el seu recorregut, podem afirmar que Víctor Hugo i Eugenio Lucas Velázquez estan, sense cap mena de dubte, a la base del moviment pictòric de mitjans del segle XX conegut com a tachisme.

Tot i ser considerat un dels artistes espanyols més destacables del segle XIX, el seu reconeixement ha estat més aviat tardà. Per sort, la reivindicació de la modernitat del treball de Lucas comença a ser mostrada. Fa uns anys les galeries d'art Artur Ramon de Barcelona i Jorge Juan de Madrid exhibiren una representació d'aquest tipus d'obra tant poc coneguda de Eugenio Lucas Velázquez⁴. Uns anys més tard el Museu Nacional d'Art de Catalunya mostrà també aquesta faceta d'Eugenio Lucas sorgida d'una part significativa i inèdita de la col·lecció d'Alexandre de Riquer⁵.

⁴ *Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870): Dibujos y pinturas de un visionario*. Exposició a la galeria Artur Ramon de Barcelona (gener-febrer 2002) i a Jorge Juan Galería de Arte de Madrid (febrer-març 2002).

⁵ *L'imaginari d'Eugenio Lucas: La influència de Goya a la poètica romàntica*. Exposició al Museu Nacional d'Art de Catalunya, de Barcelona (novembre 2008-febrer 2009).



Figura 90:
Eugenio Lucas Velázquez. *Taca*, aprox. 1860.

2.4 Julius Kerner i Hermann Rorschach: la taca entre el joc i la ciència

La figura de la taca, amb tot el seu potencial generador d'inventiva, s'apuntà també a la moda dels jocs de societat que van proliferar a la primera meitat del s. XIX. Fer taques per extreure'n d'elles un dibuix deixà de ser un assumpte només d'artistes i s'obrí al públic en general. Com hem vist, Cozens ja va predir aquesta amplitud democràtica del procediment de la taca: *On y peut comprendre clairement que presque tout le monde possède la capacité de faire des dessins d'après des taches, et de les porter à un degré considérable de perfection, et que le génie n'est pas absolument nécessaire pour cet objet*¹. Al joc s'hi van adherir nombrosos personatges de la literatura i la ciència de l'època. Artistes com l'escriptor i pintor romàntic Victor Hugo que n'era un gran experimentador fins i tot abans que se'n considerés un joc de moda.

Un sector de la societat d'aquesta època, amant de les pràctiques espiritistes trobarà en el procediment de tacar l'espai ideal on expressar-se. No oblidem que el color negre és el color on la taca troba la seva raó de ser i és també el color que millor manifesta el pensament de l'obscur. Com hem anat veient, Victor Hugo i la majoria d'artistes de l'època aplegaren tots aquests interessos en la seva obra i reivindicaren el negre tant en la seva forma estètica com en la moral. Gràcies a aquest color i a les formes de la taca se submergiren en els territoris del psiquisme, del somni i de l'inconscient, d'aquella part oculta de les coses.

Entre els amants de la vessant lúdica de la taca en la primera meitat del s.XIX, sorgiren un parell de ments científiques que van veure en aquesta forma unes possibilitats que transcendirien l'aspecte

¹ Alexander Cozens. *Nouvelle Méthode...* A: Jean-Claude Lebensztejn. *L'Art de la Tache...*, p. 497.

lúdic i pictòric per a utilitzar-lo en l'estudi de la personalitat.

Justinus Andreas Christian Kerner (1786-1862) metge alemany, poeta i visionari, fou un dels principals exponents de l'estil romàntic de l'època. Nascut en una família benestant, sobretot per línia paterna, visqué tota la vida enmig de dues preocupacions: la religió i la malaltia mental. La seva fràgil salut l'obligà durant bona part de la seva infància a fer varies teràpies fallides fins que va topat amb la cura del *magnetisme*². La també anomenada teràpia dels imants traspassava la frontera de la curació de la malaltia psíquica i/o física per a convertir-se en un mitjà de curació de l'esperit. Venia a ser un nou espai d'escolta per a l'inconscient que distingia clarament entre les alteracions físiques i les de l'ànima. Aquesta teràpia, a més d'ajudar a Kerner a recuperar la salut, li va desencadenar una sèrie de fenòmens psíquics que van corroborar la certesa de l'existència d'un altre món. Totes aquestes circumstàncies vitals deixaren una empremta profunda al nostre protagonista que el predisposà a una personalitat especial.

244 En edat adulta, la seva decisió de convertir-se en metge féu que durant els seus estudis es topés amb un pacient molt particular, ingressat per psicosis: el poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843). Durant la mateixa època travà amiat amb el també poeta Ludwig Uhland (1787-1862). Ambdues circumstàncies marcaren l'inici de la seva passió i dedicació a la poesia, cosa que el portà a formar part de l'anomenada *Escola Poètica de Suàbia*. Cal recalcar que Justinus Kerner aconseguiria gran reconeixement com a poeta de tal manera que algunes de les seves obres formaran part d'alguns dels millors Lieder de Robert Schumann i altres es poden trobar a les antologies actuals de la lírica romàntica.

Kerner va estendre els seus interessos a camps ben diversos, persona carismàtica i molt reconeguda en el terreny de la poesia romàntica, és també recordat i assenyalat en la seva faceta de visionari, i com a metge, tot i que en principi es dedicà a l'estudi del botulisme, sembla ser que ben aviat els seus

² Els ciments d'una nova tradició, revolucionària i contrària a la medicina oficial, en els processos curatius de les malalties estan en el mètode de l'anomenat *Magnetisme animal* iniciat el 1714 pel metge alemany Franz Anton Mesmer. Aquest, juntament amb el seu contemporani austríac Johann Joseph Gassner van assentar-ne les bases.

Veure: Luis Montiel. *Magnetizadores y sonámbulas en la Alemania romántica*. Madrid: Frenia, 2008.

coneixements mèdics prengueren una direcció molt més particular quan es començà a interessar pels trastorns psíquics o, com a ell li agradava definir-ho, 'trastorns del domini de l'esperit'. Amb això sembla reprendre les vivències i els coneixements adquirits sobre aquella teràpia de la seva infantesa. Però amb tot, l'àmbit que li procurà més interès fou on confluien tots aquells casos mèdics que per la qualitat d'inexplicables o sobrenaturals eren desestimats per la medicina oficial. Uns casos dels quals en publicà varies obres com *La vident de Prevorst*, que va tenir molta repercussió en el sector mèdic i encara més entre els cercles ocultistes³. La relació de Kerner amb la vident fou de metge a pacient i no féu més que reafirmar l'existència d'esperits d'un altre món que entren en contacte amb nosaltres. Convicció que el va portar a recopilar molts més casos i a divulgar-los. L'orientació esperitista de Kerner fou criticada pel sector mèdic més tradicional de l'època, amb tot, fou un personatge molt respectat en el seu entorn. Luis Montiel bon coneixedor de la vida del protagonista afirma: (...) *siendo uno de los pocos médicos del período romántico, y luego del Biedermeier, de quienes sus conciudadanos guardan cordial memoria: aquella Casa Kerner pervive aún en Weinsberg como monumento a una forma de practicar la medicina, especialmente con los enfermos mentales, que dejó grata huella*⁴.

245

En qualsevol cas Justinus Kerner és conegut sobretot perquè al final de la seva vida va idear un mètode que unia allò pictòric amb la literatura a través de les taques i dels seus poemes. La recopilació d'aquest treball es troba a *Kleksographien*⁵, l'obra pòstuma de Kerner escrita el 1857 i publicada el 1890 pel seu fill.

Les *Kleksografies*⁶, són la derivació d'aquell joc de societat de l'època del qual Kerner en va madurar una forma d'expressió personalitzada on demostrava l'existència d'un món invisible que conviu amb el visible. Tal com ell explica, l'inici d'aquestes imatges de taques són fruit de la seva pèrdua de

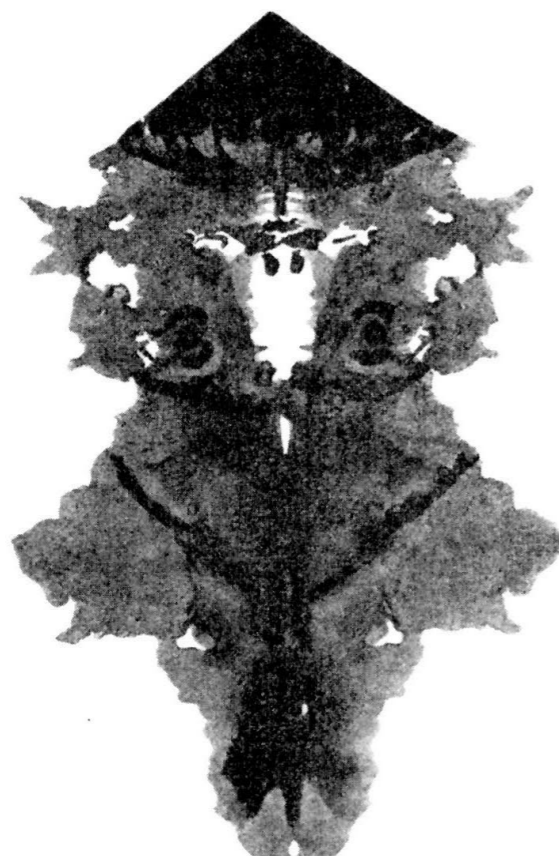
³ Veure: Justinus Kerner. *The seeress of Prevorst: being revelations concerning the inner-life of man and the inter-diffusion of a world of spirits in the one we inhabit*. London: J.C. Moore, 1845.

⁴ Mèdic-cirurgià i catedràtic de la Facultat de medicina a la Universitat complutense de Madrid és especialista en història de la ciència. Té al seu abast nombroses publicacions en el camp de la medicina.

Luis Montiel. *Kleksografías: Justinus Kerner*. Barcelona: Mra, 2004, p.17

⁵ Treball recopilat i editat per Luis Montiel. Veure: Montiel. *Kleksografías...*

⁶ Aquest neologisme derivat de *Kleksographien*, prové de la paraula *Kleks* que vol dir taca. Alguns autors utilitzen *Kleksografia* (amb c) que prové de *Klecks* que vol dir taca en la llengua oficial alemanya. Creiem convenient mantenir la forma original (sense c) ja que és un terme d'autor que té el seu origen en un dialecte de l'alemany.



**Diese Bilder aus dem Hades,
Alle schwarz und schauerlich,
(Geister sind's, sehr niedern Grades,
Haben selbst gebildet sich
Ohn' mein Zuthun, mir zum Schrecken,
Einzig nur — aus Tintenflecken.
Habe stets dabei gedacht,
Ueberall wo's schwarz und Nacht**

Estas figuras del Hades,
negras, que me traen temores,
son espíritus menores;
por sus solas fuerzas nacen.
Para espantarme, sucintas,
brotan de manchas de tinta.
Así, siempre pienso en ellas
en la noche, en las tinieblas.

visió: *La agravación de mi parcial ceguera ha sido la causa de que recaiga en este juego juvenil; pues, cuando escribo, muy a menudo se me caen gotas de tinta sobre el papel*⁷. Aquesta circumstància feia que Kerner produís una quantitat de taques de tinta sobre els papers d'escriptura que després desestimava doblegant-los: *A veces no las tomo en consideración y doblo el papel sin secarlas*⁸. Més tard al desdoblar els fulls de paper, de la taca resultant en completava un dibuix perfilant-lo i a voltes afegint algun tret, *Si más tarde lo desdoblo veo, especialmente si las gotas han caído cerca de un pliegue del papel, que a menudo han producido dibujos simétricos, arabescos, figuras de animales y personas, etc. Eso me ha hecho pensar en completar esas figuras retocándolas*⁹.

Tal com feien alguns dels seus contemporanis, normalment utilitzava tinta d'escriure, però alguna vegada també tinta d'impremta i fins i tot cafè.

Bàsicament Kerner feia ús de les seves qualitats literàries i del seu interès per l'espiritisme per compondre poemes a partir de la contemplació d'aquestes imatges sorgides de les taques. *Las imágenes no se han realizado a partir del texto, sino al contrario, el texto procede de las imágenes*¹⁰. Això no tindria res de valor afegit sinó fos que el propi autor considerava el conjunt com un missatge del més enllà. A diferència de les taques de Cozens, de Lucas Velázquez o de Victor Hugo, que servien a la imaginació amb voluntat estètica, les kleksografies de Kerner s'escapen totalment d'aquesta voluntat: *Hay que advertir que no siempre se consigue lo que se pretende, y que a menudo surge lo contrario de lo que uno esperaba*¹¹. Referint-se sobretot a la sèrie *Hadesbilder* (imatges del Hades), Kerner diu: *no han surgido de mi propia voluntad ni por mis propias fuerzas, siendo yo totalmente inhábil en el arte del dibujo, sino que proceden, según lo descrito, solamente de borrones de tinta que muy a menudo no han precisado de ningún retoque a plumilla, o sólo alguno poco importante, o bien del retoque de los rostros*¹². Amb això deixa palès que gràcies al binomi pictòric-literari que portava a terme es feia possible la comunicació amb l'inframón.

Figura 91:
Justinus Kerner. *Kleksografia. Sèrie Hadesbilder*, 1857.

⁷ Montiel. *Kleksografías...*, p. 23

⁸ Ídem

⁹ Ídem

¹⁰ *Ibidem*, p. 24

¹¹ Ídem

¹² Ídem

Aquest home estudiós i atípic en el seu temps, sobretot per l'obertura mental i espiritual que va demostrar en vida, se'ns mostra com un avançat en la seva pròpia època pel que fa a aspectes de la vessant mèdica que ara anomenem psiquiatria. Persona valerosa al demostrar ser un gran creient, al mateix temps que coneixedor i recolzador de la vida interior de les persones i de la seva capacitat per percebre i contactar amb altres vides.

Per això aventurem que la kleksografia no és només un gènere literari-pictòric personal sinó sobretot, el resultat d'amalgamar tots els interessos i coneixements d'aquest personatge excepcional mitjançant l'art de la taca, ja que també en la vessant mèdica, era un mètode de treball amb el qual Kerner ajudava els pacients a expressar la seva part més inconscient. La kleksografia no és simplement un mètode pictòric de l'època, sinó l'avantprojecte d'una forma artística de treballar que influirà i inspirarà a més d'un moviment artístic en el futur i sobretot serà la llavor del mètode que més tard serà posat en pràctica pel psiquiatra suís Hermann Rorschach.

248 Hermann Rorschach (1884-1922), nascut a Zurich, fou metge del manicomi de Herisau a Suïssa on va dirigir les investigacions que van desembocar en la creació del famós test de diagnosi de la personalitat. En la seva vessant mèdica, tant Kerner com Rorschach tenen en comú la utilització de les taques de tinta per a l'estudi de la personalitat dels pacients.

Tot i que no en farà mai esment, sembla ser que Rorschach coneixia bé el mètode de les kleksografies ja que ell mateix es servia de dibuixos de taques per a que les visionessin els seus pacients. També hi ha documentació que acredita la utilització per part de Rorschach del neologisme de Kerner encara que no féu mai esment de la seva procedència. En qualsevol cas, d'aquests estudis inicials del psiquiatra suís en sorgirà el 1921 el famós test sota el títol de *Psychodiagnostik (Psicodiagnosi. Mètode i resultats d'una experiència diagnòstica de percepció (interpretació lliure de formes fortuïtes)*¹³.

¹³ Hermann Rorschach. *Psychodiagnostik: methodik und ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen experimentes (Deutenlassen von zufallsformen)*, Bern: Hans Huber, 1972.

El test de Rorschach és un mètode projectiu de diagnosi psicològica que consta de 10 làmines en tinta negra i color sobre fons blanc. Aquestes imatges de morfologia vaga i especialment suggeridores són composades per taques deixant caure unes gotes de tinta a un costat del full i doblant-lo per la meitat tal com feia Kerner. Per tant, les figures resultants són pura simetria, cosa que convida a interpretar la totalitat de la imatge com una única escena.

Aquestes taques funcionen com un mirall per a l'observador. La resposta de cada individu a l'hora de visionar-les indiquen els seus processos perceptius bàsics d'on se n'extreu la base per a una valoració i diagnòstica de la persona. Sens dubte, la visió d'aquestes figures re-utilitza el potencial que, com hem vist, ofereix qualsevol forma accidental. Un potencial de suggeriments i evocacions que obren al pacient la possibilitat de completar-les enllaçant directament amb el seu estat emocional.

La simetria perfecta de les taques de Rorschach dins del seu automatisme és comparada per Didi-Huberman a unes ales de papallona: *la hoja se dobla del modo en que las alas se juntan una contra la otra y luego, desplegándose, revelan una suntuosa simetría de dibujos al mismo tiempo localmente erráticos y globalmente orgánicos, imposibles de 'fijar' definitivamente*¹⁴.

249

No podem deixar de travar vincles entre aquest desdoblament simètric de les taques de Kerner o Rorschach i el nostre cervell. Un cervell que, a pesar de funcionar asimètricament, està contingut per una forma totalment simètrica. O encara més, la bilateralitat dels membres del nostre propi cos ens està parlant d'un llenguatge que ens és propi. Serà per això que ens sentim tant atrets per la forma doble d'aquestes taques? La seva similitud amb el nostre propi cos, amb la nostra manera de ser (allò conscient i allò inconscient), ens identifica amb elles. A l'observar-les, estem tractant amb un motllo conegut, per això és fàcil establir-hi comunicació. Són tan evocadores a la vista i ens atrapen tant perquè ens remeten a una part important de nosaltres mateixos.

¹⁴ Georges Didi-Huberman. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudio & Co, 2007, p. 66

Potser és per això que el famós test de Rorschach, vigent des de 1921, és la tècnica clàssica que més acceptació pública ha tingut. Cap altre mètode ha gaudit mai de tant reconeixement i obertura en tants camps d'investigació. Artistes, poetes, metges... han sucumbit a la seva personalitat evidenciant que la taca té una capacitat de seducció inusual, que abraça tothom.

No hauríem d'oblidar que tècnicament aquesta mena de representacions kleksogràfiques són creades a partir d'un procediment bàsic d'empremta i que segueixen les petges de l'interès creat anteriorment per tots aquells artistes que abans i després de Cozens utilitzen aquest mitjà de projecció. Però a més, aquests sistemes que funcionen deixant fluir allò que no es controla tindran en el moviment surrealista, ja present en l'època de Rorschach, un espai on s'agruparan una sèrie de tècniques afins. L'escriptura i el dibuix automàtic irrompran amb força recolzant la capacitat d'una figura com la taca que gràcies als seus valors i qualitats persisteix en el temps, sobretot de la mà d'artistes que una i altra vegada la re-visiten.

Creiem també que la longevitat d'aquesta figura, com tota modalitat derivada de l'empremta, és precisament perquè porta des dels inicis de la humanitat potenciant la força expressiva de la representació de la forma a través del contacte i la semblança i que sota una aparent fragilitat conté una gran abundor de consciència.



Figura 92:
Làmina IV i V. Test de Rorschach.



Figura 93:
Victor Hugo. Taca de tinta retocada sobre paper plegat de color beix. 1857.

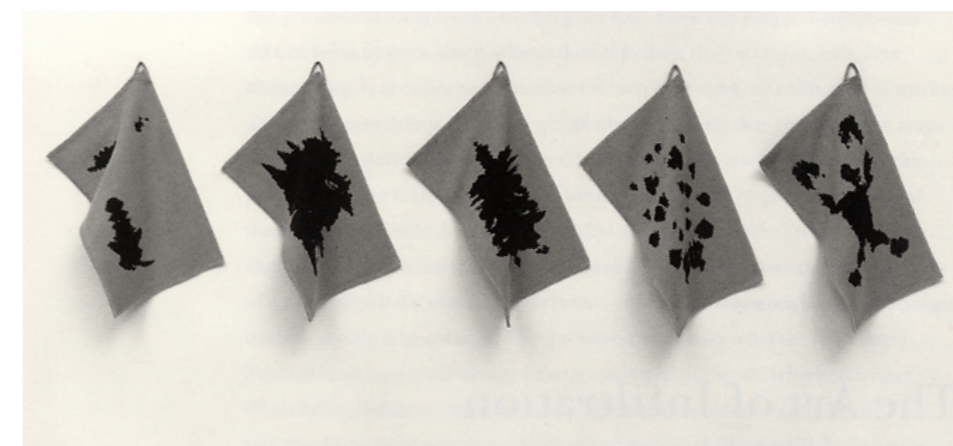


Figura 94:
Rosemarie Trockel. Rorschach Bilder, 1991.

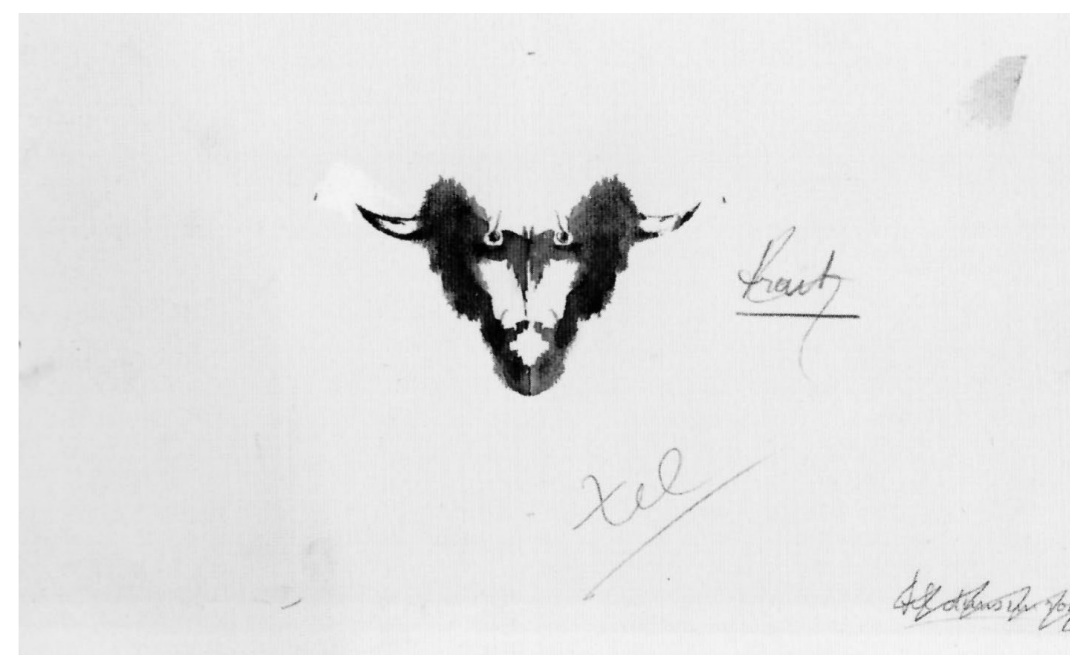


Figura 95:
Marcel Duchamp. Projecte per a la coberta de la revista *Minotaure*. 1935.

chaque jour du mois de mai 1973, le
matin j'écris mon prénom Annette à
l'encre noire et aussitôt après j'ai plié la
feuille en 4 sur mon prénom -

Je tente de découvrir l'histoire de ma
journée par la tache ainsi formée
quand j'ai déplié la feuille ...



Aujourd'hui il y a un visage très large, très
fonce avec 2 petits yeux blancs très écartés, un
peu sarcastique, va-t-on se moquer moi?...
15 mai



Aujourd'hui la tache forme un gros oiseau noir ou
peut-être un avion qui va atterrir, peut-être vais-je
recevoir une lettre importante de l'étranger... 6 mai



Aujourd'hui la tache est énorme, comme si elle avait pu
c'est sa dernière apparition, peut-être que ce personnage
solitaire, massif, avec une belle petite tête, c'est moi...
31 mai



Aujourd'hui les 2 personnages sont toujours
là, plutôt taiseux, et semblent s'affronter -
2 hommes se battent-ils pour moi? peut-être... 23 mai



Aujourd'hui la tache forme un visage avec une
grande bouche ouverte pleine de dents, visage
fluet féminin - une femme me protège et va
peut-être venir me voir ou me téléphoner...
3 mai



Aujourd'hui il y a très nettement un personnage
avec un sexe masculin qui a des 2 mains très
grasses - comme un juge - j'ai un rendez-vous
important cet après-midi... 21 mai

Figura 96:
Annette Messenger. Petite pratique magique quotidienne, 1973.

3.0 Rastrejant l'inconscient

El Simbolisme, expressió tardana del Romanticisme, iniciat com un moviment literari francès a finals del segle XIX, explotarà l'exaltació del món emotiu i donarà importància al sentiment i a la fantasia per sobre de la raó. El Naturalisme i el Realisme quedaran relegats per donar pas a un enaltiment de la subjectivitat i de l'exploració de l'inconscient, del somni i de l'evasió de la realitat. Tant el Romanticisme com el Simbolisme són moviments on la literatura hi té un paper molt important, d'aquí l'íntima connexió entre el grafisme i la plàstica d'alguns artistes d'aquests i altres moviments. Artistes plàstics com Gustave Moreau, Gustav Klimt, Odilon Redon o Paul Gauguin pretenen donar idees suggerint emocions i ho fan recolzant per sobre de tot la imaginació, la fantasia, el misteri, la intuïció, a l'hora que cerquen una síntesi entre el visible i l'invisible, entre la vida i el somni.

L'inconscient ve marcat per la falta de connexió entre el visible i l'invisible, entre allò real i allò imaginari. El ja citat mètode d'Alexander Cozens va avançar una mena de dictat de l'inconscient com a mitjà expressiu i, mentre els simbolistes ho manifestaven a través del símbol o de la idea, els surrealistes, amb la seva exultant inventiva, ho feien a través de la facilitat per a crear imatges fantàstiques i inquietants. No en va, els integrants del moviment surrealista de seguida s'adonaren i s'apropriaren del potencial del sistema de Cozens i també de les kleksografies de Kerner i Rorschach, a la vegada que reconeixien que les impressions de taques treballaven en el mateix terreny que l'escriptura automàtica perquè ambdós fenòmens conviuen entre la frontera del conscient i de l'inconscient.

El precedent immediat del Surrealisme fou el moviment Dadà (1916-1925) iniciat pel poeta i assagista Tristan Tzara (1896-1963), moviment que fa referència a no només a un grup determinat

d'artistes sinó a un conjunt ampli d'activitats intel·lectuals relacionades també amb la literatura i el teatre. El Dadaisme i el Surrealisme viuran durant un temps amalgamats i es nodriran recíprocament a pesar de les seves divergències: mentre el primer apunta cap al nihilisme, el segon és més pròxim a la formació romàntica.

Des dels seu origen, el moviment surrealista es diferencia dels altres ismes d'avantguarda precisament pel valor que cedeix a tot allò irracional i inconscient. No és d'estranyar doncs que el manifest surrealista sigui obra d'André Breton (1896-1966), escriptor, poeta i crític literari francès que anteriorment havia exercit de metge i havia treballat en hospitals psiquiàtrics durant la primera guerra mundial, on va conèixer les teories psicoanalítiques de Sigmund Freud (1856-1939) sobre els somnis, el subconscient i els seus experiments amb l'escriptura automàtica, conceptes que assentaran les bases del moviment. De fet, Breton és considerat el pioner dels dos moviments anti-racionalistes de l'època que s'expressen tant en art com en literatura: el Dadaisme i el Surrealisme.

260 Un cop més la literatura es mostra, no com una disciplina, sinó com un motor d'inspiració i d'actuació que es vincula amb d'altres àrees i s'alimenten mútuament.

Breton no només reafirma el poder de la capacitat visionària i de la interiorització personal com a via de contacte amb l'esperit, sinó també la recuperació d'uns poders innats trobats en l'essència humana més primitiva i que d'alguna manera són els mateixos valors del corrent artístic del Primitivisme. Un corrent que va a la cerca de l'autenticitat i la sinceritat del missatge artístic mitjançant fonts que es manifesten en cultures remotes, arts populars i éssers innocents com nens i malalts mentals. De fet el punt de vista de Breton depassa les diferents estètiques de l'art i troba en cadascuna d'elles motius plàstics que no fan més que augmentar la llista d'uns mateixos interessos que es comparteixen amb gran complicitat. És un punt de vista omnipresent que es troba sempre d'una manera o altra, amb més o menys intensitat, arrelat a gairebé totes les manifestacions de l'art, perquè tot art, amb més o menys grau, beu dels seus propis orígens.

En el seu primer *Manifest del Surrealisme* (1924), André Bretón defineix per primera vegada el

significat del terme: *Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro a través del cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.* En els seus pensaments es recull sobretot el protagonisme d'un model interior que es porta a terme gràcies a l'automatisme.

Com a tècnica plàstica, l'automatisme, que parteix de l'alliberació de totes les operacions mentals, consisteix en l'escriptura o el dibuix espontanis exercitats sense autocensura estètica o moral. El també anomenat dictat de l'inconscient ja mostrà les seves possibilitats el 1919 amb el primer llibre automàtic, *Les Champs magnétiques*¹, fet conjuntament entre Breton i l'escriptor Philippe Soupault (1897-1990). En aquesta obra Breton i Soupault proposaven seure davant d'una taula amb un llapis a la mà i entrar en disposició mental receptiva per a escriure sense pensar.

Està clar que amb aquesta proposta es reprèn la idea de joc de societat, re-visitada tantes vegades durant els dos últims segles. Aquesta primera obra, com totes les que vindran després, a més d'establir una relació amb el joc i l'atzar, estarà inevitablement influenciada per l'espiritisme, pràctica comuna de l'època amb la qual persones amb habilitats extrasensorials o mèdiums exercitaven unes posades en escena per contactar amb el més enllà a través dels dictats dels esperits, a través de l'escriptura automàtica.

Recordem que Kerner ja va aportar avenços en el tema de l'espiritisme gràcies a l'estudi que va fer de la pacient i endevinadora Friedericke Hauffe, qui manifestà una àmplia sèrie de fenòmens de vidència, de comunicació amb esperits i d'altres habilitats que es recullen en el seu treball ja citat de *La vident de Prevorst*. Tres anys més tard, es generà un enorme interès i commoció social als Estats Units quan entre el 1848 i el 1850, la família Fox revelà que establia comunicació amb els esperits de gent morta. Aquest fet despertà un moviment defensor molt actiu que es va estendre

¹ André Breton. *Los campos magnéticos*. Barcelona: Tusquets, 1976.

ràpidament per Europa i que va propiciar tota una colla de mèdiums extraordinaris. La popularitat i acceptació d'aquestes pràctiques va desembocar irremissiblement en l'estudi científic d'aquestes manifestacions. El 1882 es va constituir la *Society for Psychical Research* i va tenir lloc el sorgiment gradual d'una nova ciència: la parapsicologia.

En definitiva, el coneixement de l'espiritisme proporcionarà formes noves d'aproximar-se a la ment de pacients a través de la psiquiatria dinàmica², una disciplina que propiciarà altres fórmules de treball com l'aplicació científica de l'escriptura automàtica que alguns psicòlegs de finals del s.XIX, Frederick Myers, William James o Pierre Janet, utilitzaven com a via d'accés a l'inconscient.

El mètode d'associació lliure basat en l'expressió del pacient a partir del buidatge sense restriccions ni filtracions d'idees, emocions, records, anècdotes, etc., base de la tècnica psicoanalítica de Sigmund Freud, inspirà sens dubte el procediment de l'escriptura automàtica.

Així mateix Carl Gustav Jung (1875-1961) també s'interessà intensament pels fenòmens espiritistes. L'estudi del cas d'una jove mèdiom (Hélène Preiswerk) el va portar al cap dels anys a interpretar i definir en clau científica els fenòmens mediúmics més comuns: escriptura automàtica, somnambulisme, catalèpsia, etc., i els va classificar dins del concepte 'd'automatisme psicològic'³.

Tot aquest tragí de ciències i pseudo-ciències de la ment que pretenen entendre científicament fenòmens fora del comú no fan més que aportar material per aquells creadors que tracten d'eliminar, mitjançant la seva imaginació, les fronteres entre el món exterior i el món interior.

Sens dubte, el moviment surrealista recull la confluència d'aquells coneixements mèdics, espiritistes i artístics que converteixen la pràctica surrealista en un acte valerós d'immersió a les profunditats més ignotes de l'ésser humà i en un acte d'esforç per entendre l'ànima. A través de l'apropament a tots aquells fenòmens subconscients, els surrealistes explotaran la imaginació amb una llibertat



Figura 97:
Mostra d'escriptura automàtica inventada per André Breton i Philippe Suoupault a l'hotel des Grands Hommes de París, primavera de 1919.

² La psiquiatria dinàmica basada en la teoria del coneixement psicoanalític explica els fenòmens mentals produïts per conflictes que provenen de la lluita entre forces inconscients que lluiten per sortir a la llum i expressar-se i el control constant de forces que impedeixen la seva manifestació.

³ Concepte descrit pel neuròleg i psicòleg francès Pierre Janet el 1889 i que defineix un comportament en el que es realitzen actes sense coneixement conscient ni reflexiu.

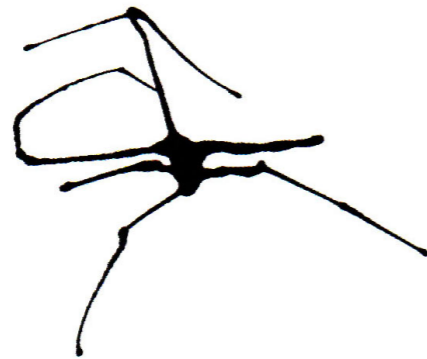
mai vista. L'atzar, el joc, els somnis i l'actitud automàtica, entre d'altres, permetran una àmplia experimentació i donaran lloc a nous procediments artístics.

Creiem que l'automatisme creatiu és un dels llenguatges que millor permeten l'expressió directa de l'inconscient. L'automatisme insisteix en el buidatge de la ment de tota ambició literària i de tot pensament conscient i es limita a deixar córrer la ploma sobre el paper sense cap mena de distinció entre pintura i escriptura. Però sobretot, la pràctica de l'automatisme posa en evidència el potencial humà latent en cada persona i deixa al descobert no només el que ja se sap (adormit en nosaltres), sinó el que es pot arribar a saber i que està guardat a la memòria més profunda, l'inconscient. En obrir la ment es provoca una amplitud de mira a través de nous paràmetres de coneixements com l'acceptació del potencial de l'hemisferi dret (la intel·ligència emocional, la intuïció, l'espiritualitat, la imaginació, la sensibilitat artística...) i sobretot s'obren de bat a bat les portes al subconscient on es troben registrades les experiències dels individus. És a dir, s'allibera tot allò que està manifestat i guardat i, en conseqüència, es dona la possibilitat que apareguin aquelles empremtes mnèmiques⁴ mai manifestades. Així doncs, a través de la tècnica de l'escriptura o del dibuix automàtic, molts artistes s'abandonen al seu inconscient i enriqueixen enormement la història de l'art.

⁴ Concepte freudià que explica com gràcies al sistema associatiu es poden reactivar i alliberar certs records que queden registrats a la memòria de cada individu.



Figura 98:
Henri Michaux. *Pintures a la tinta xinesa*, 1950.



3.1 Henri Michaux: el viatge interior

Henri Michaux (1899-1984), poeta francès d'origen belga, és primer de tot conegut pel seu treball literari de tendències surrealistes. La seva creativitat verbal s'estableix com un exercici visionari en el que les paraules són més transmissores d'un impuls que no pas d'un significat. Tot i que va coquetejar amb el Surrealisme, Michaux ultrapassa el moviment al *darse cuenta de que Freud se había quedado corto*¹.

Michaux no se sotmet a cap moviment, és un insubmís perquè la pintura per a ell és *una manera de marginarse, de fugarse, de deslizarse fuera de los moldes*². Segons la crítica d'art Victòria Combalía, Michaux enllaça en un corrent artístic molt més ampli que el de l'abstracció lírica de postguerra. Segons ella, s'adscriu a la tradició dels pintors visionaris com *el Goya de les pintures negres, el Victor Hugo dels rostres, dels somnis o de les taques de tinta amb suggeriments figuratius*³. De fet, Michaux construeix alfabetes i taques de tinta que sens dubte es poden relacionar amb el test de Rorschach i amb les kleksografies de Kerner. Tots ells són pintors que tradueixen en imatges les seves pròpies visions, tant se val si és mitjançant substàncies al·lucinògenes o a partir de la pròpia introspecció deixant aflorar els seus fantasmes.

Henri Michaux és doncs, més que un artista, un explorador de l'espai interior, un observador obsessionat en trobar la millor manera de traduir el que percep i veu. En la seva recerca d'un mitjà d'expressió visual fora de l'establert, contacta ben aviat amb el món de l'art a través de Giorgio de Chirico (1888-1978) i de Max Ernst (1891-1976) que es convertiran en els seus referents. També amb Paul Klee (1879-1940), de qui aprendrà que l'art no reproduceix allò que és visible, sinó que ho

¹ Chantall Maillard A: Henri Michaux. *Escritos sobre pintura...*, p. 12

² *Ibidem*, p. 14-15

³ Victoria Combalia, "Un continuum semblant a la vida". A: *Henri Michaux: Dibuixos mescalítics*. Hospitalet de Llobregat: Centre cultural Tecla Sala, 1998, p. 11

fa visible.

Cansat de maldar en un món on la realitat és tanta que l'atorrolla i que incapacita a la vista, no s'identifica gens amb aquest art que pinta la realitat i es repeteix una i altra vegada.

Guiat per l'ideal del coneixement de sí mateix, aquest home despert i curiós s'inicià en la medicina per abandonar-la i recórrer món. Com a gran buscador dels secrets de la vida, els inicis de la seva poesia ja transpiraven un sentit fortament espiritual on la seva intensa observació de la realitat alimentava en gran manera la seva creativitat verbal.

Michaux forma part d'una estirp de creadors que connecta la paraula i la imatge. Aquest binomi segueix una tradició iniciada al s. XIX amb Victor Hugo i altres membres de la primera generació romàntica, però anteriorment el joc entre paraula i la imatge ja fou experimentat per personatges pluridisciplinaris com el poeta, pintor, gravador i místic anglès William Blake (1757-1827) i el seu coetani alemany Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), literat, científic i dibuixant. Però contràriament als artistes citats, Henri Michaux desenvolupa un treball pictòric tan o més remarcable que el treball escrit. De fet, la seva creació plàstica despuntarà molt més per la seva qualitat innovadora i moderna.

A partir del 1937 comença a dibuixar i a pintar seguint la mateixa pauta que marcaven els seus escrits, és a dir programant un viatge a través d'un mateix. Se situa així en un espai on la pintura i l'escriptura s'impregnen mútuament. Just en l'emplaçament on Leonardo da Vinci ja havia augurat que *la pintura es poesia muda; la poesia pintura ciega*, pensament que confereix a la seva obra un caràcter únic. Experimentar en aquests dos terrenys, porta Michaux a endinsar-se en les tècniques orientals, en l'art dels alienats, en els dibuixos infantils i en les drogues, espais on també hi ha un domini fora de la racionalitat i des d'on pot desenvolupar la seva lluita interna per captar allò que escapa a les paraules.

No és d'estranyar doncs que s'interessi pels ideogrames xinesos. Aquestes representacions gràfiques d'una idea que semblen enteses més amb l'esperit que amb la pròpia vista atrauen Michaux precisament perquè en elles s'uneixen les seves dues passions: la poesia i la pintura. És bo recordar que en el seu assaig *Le Message automatique* (1934), Breton també demostrava la seva creença en el parentesc fonamental de l'escriptura i el dibuix.

De la cal·ligrafia xinesa Michaux també s'apropia de l'acte de saber estar atents i fer introspecció, aspectes que confereixen gran importància al ritual. D'aquí que Michaux executi les seves accions amb plena consciència, meditant en l'acció. La importància de l'acte, del moment, és una constant en els seus treballs on busca estats de percepció alterada a través de la simple atenció.

Ja en el segle XIX, l'escriptor Thomas de Quincey (1785-1859) i el poeta Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) s'endinsaren en l'experimentació de la bogeria per a introduir-la en el món de les lletres. Però sense cap mena de dubte es pot considerar a Henri Michaux l'escriptor que millor ha profunditzat en aquest tema. Entre els anys 1955 i 1960, va trobar amb les drogues psicodèliques, sobretot amb el haixix i especialment amb la mescalina, una altra forma d'aconseguir un estat alterat de consciència. D'aquest període en queden constància nombrosos dibuixos i escrits que conformen un important i exhaustiu estudi dels resultats d'aquesta alteració sobre la creació plàstica i literària⁴.

La seva afecció pels viatges i la seva personalitat d'explorador el porten irremissiblement a iniciar un nou model de viatge gràcies als efectes de la droga. Michaux s'apropa a la droga no per gaudir-ne sinó per trobar en ella algun misteri ocult i amb la que, a part d'experimentar-se a sí mateix, es converteix en el propi experiment mentre investiga en la frontera entre la raó i la follia. Mogut per la finalitat sempiterna d'examinar la realitat, aquesta necessitat sobrehumana pròxima als artistes

⁴ *Misérable miracle*, 1956; *L'infini turbulent*, 1957; *Connaissance par les gouffres*, 1961 i *Les grandes épreuves de l'esprit et les innu-mérables petites*, 1966.

marginals (dels quals n'és un enamorat), Michaux transmet una compulsió insistent en la repetició de moviments guiats per la mà que el porten a abarrotar tot l'espai en blanc. D'aquesta manera crea un lloc propi replet d'una col·lecció de signes que equilibren el defici de la incertesa humana i li exorcitzen la por existencial: *Signos*, mi primera búsqueda. Es el mundo *reducido*, al máximo⁵.

Michaux recupera amb les drogues la forma d'utilització sàvia dels nostres avantpassats. Proposa una teràpia-ritual que dissol les defenses de la consciència i permet que aflori de material inconscient. Es tracta d'oblidar en el sentit de desaprendre, de desprendre'ns d'allò vell, de fer callar el soroll conegut, de des-condicionar la ment per permetre que imatges i emocions arraulides en el més profund de nosaltres mateixos tornin a la superfície per obtenir així material renovat de coneixement, la qual cosa ens fa conscients de l'engranatge còsmic del que partim.

Michaux aconsegueix revelar la part oculta per mitjà d'una escriptura renovada adquirida arran d'una postura intel·ligent de descondicionament. Ell mateix diu: *Nacido, criado, instruido en un medio y una cultura exclusivamente de lo 'verbal', pinto para descondicionarme*⁶.

Expressar-se a través de la pintura com a raó de ser i com a constant recerca de l'interior és el seu leiv-motiv. En la recerca del traç genuí, de la llibertat d'expressió més autèntica, Michaux no teoritza, es deixa guiar per la seva intuïció i sobretot pretén desaprendre el què ja sap. De fet, no busca fer pintura sinó expressar-se mitjançant la pintura: *¿Y la pintura? ¿Y lo que me había prometido emprender? Apuro: Quiero aprender tan sólo de mí, aunque los senderos no sean visibles, aunque estén sin trazar o no tengan fin o se corten de repente. Tampoco quiero 'reproducir' nada de lo que está ya en el mundo*⁷.

Però la seva vertadera intenció és recuperar l'escriptura original. Com a poeta, el seu objectiu primordial passa per desaprendre aquella escriptura pretensiosa, la que cerca la brillantor, la que

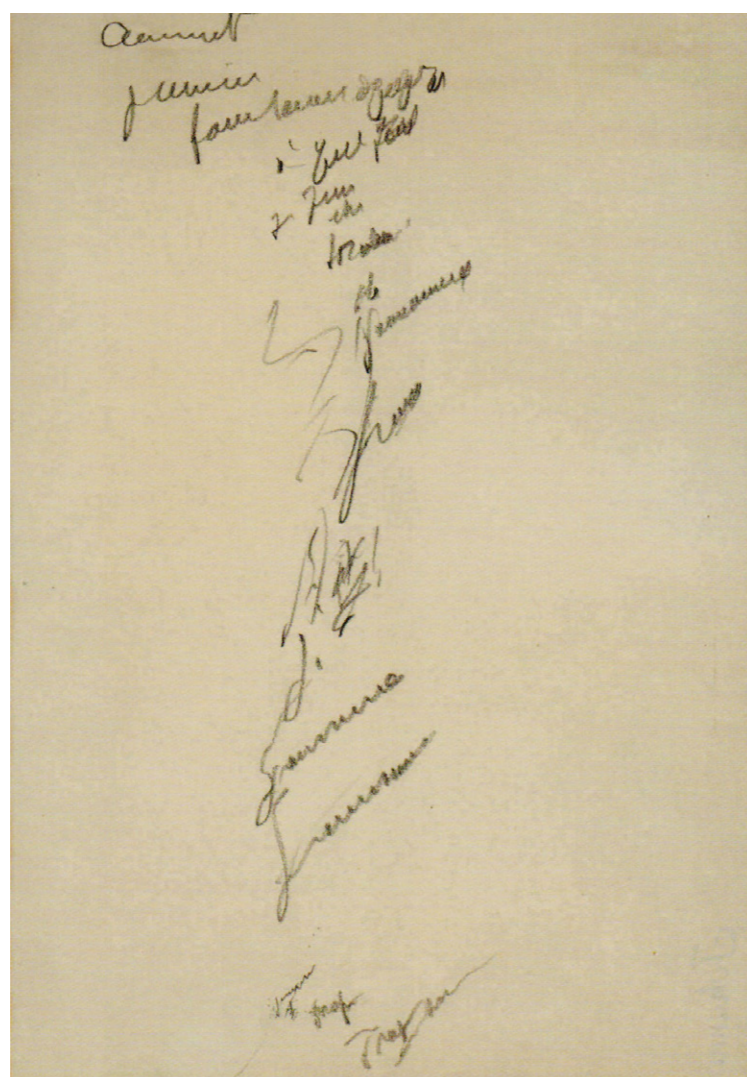


Figura 99:
Henri Michaux. *Sense Títol*, 1955.

⁵ Henri Michaux. *Escritos sobre pintura...*, p. 180

⁶ *Ibidem*, p. 139

⁷ *Ibidem*, p. 143

contamina amb judicis i afirmacions i compromet les paraules. Sabedor d'aquest perill, s'apropia del sentit d'un proverbi oriental que diu: *Las únicas palabras que merecen existir son las que son mejores que el silencio.*

Michaux para atenció a tot i busca en la contemplació, sabedor que allò que existeix vibra, té vida i es comunica. En els seus viatges introspectius estableix comunicació amb la seva part inconscient i busca en el seu propi interior per entendre el seu exterior: *Más que expresarme mejor gracias al dibujo, quería, creo, imprimir el mundo en mí. De otra manera y con más fuerza*⁸.

Dibuixar prové del grec *eikázo* que significa 'representar', 'evocar', 'invocar'. Per tant entenem que dibuixar és permetre que les aparicions facin acte de presència. Predisposar-se a dibuixar és, d'alguna manera, invocar les imatges. Michaux explica com al dibuixar sense cap intenció particular, de forma automàtica, li sorgeixen quasi sempre rostres: *La voluntad muere del arte. Dibujen sin ninguna intención particular, garabateen automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros*⁹. Cares immòbils i absents que són màscares que amaguen i que dibuixen els trets del seu doble, el gest de la seva ànima. L'aparició d'aquests personatges, cada cop que diposita tinta sobre el paper, es topa amb l'angoixa envers allò desconegut, però això l'evita caure en la inactivitat i es converteix en motivació per a la seva pintura.

Dibuixar i permetre que es reveli l'ombra és disposar-se a conèixer els teus altres jo. Perquè darrera de cadascun d'aquests rostres sorgeix el nostre Mr. Hide que malda per sortir a la superfície. En cadascun d'aquests semblants, hi ha la repetició del nostre jo, la insistència de la nostra identitat que permet dibuixar les traces del nostre subconscient.

Rostros de locos, de criminales a veces, ni conocidos ni tampoco totalmente extraños (¡extraña, lejana correspondencia!)... Rostros de las personalidades sacrificadas, de los "yo" que la vida, la voluntad, la ambición,

⁸ Henri Michaux. *Escritos sobre pintura...*, p. 143

⁹ *Ibidem*, p. 77

el gusto por la rectitud y la coherencia asfixió, mató. (...)

*Rostros de la infancia, de los miedos de la infancia de los que hemos perdido más la trama y el motivo que el recuerdo, rostros que no se creen que todo se haya liquidado con el paso a la edad adulta, que aún temen el horrible regreso*¹⁰.

En captar l'enigma de la pròpia ombra d'una manera essencialment propera a l'estètica oriental més pura, l'art de Michaux descriu l'esperit.

Matant la voluntat, és a dir, deixant que flueixi la pintura de manera automàtica, entronca directament amb l'automatisme (tècnica surrealista per excel·lència), amb la teoria de la creativitat del subconscient (derivades de les investigacions psicoanalítiques de Sigmund Freud, base del Surrealisme) i amb l'enorme potencial creatiu d'aquesta forma de treball.

S'ha parlat molt que Michaux, amb la seva pintura, ha volgut transcendir el seus propis límits com a poeta i escriptor, però més que això, Michaux retorna als orígens quan deixa que la seva manifestació tingui lloc allà on l'escriptura i el dibuix són la mateixa cosa; es re-situa en la gènesi del traç. Amb aquesta intenció retrocedeix en la història fins a la seva arrel antropològica, en el moment just, abans que el dibuix i l'escriptura se separin per sempre en la història de la humanitat. Captador de l'energia oculta, ens facilita amb la seva presència imprescindible un art sense pretensió de ser art, però sí transgressor perquè traspassa les barreres d'allò conegut. Un art que s'atreveix a respectar l'expressió de tot el que es vulgui manifestar i atent a qualsevol suggeriment per a la seva captació.

Aquesta actitud artística connectada amb l'estètica metafísica de Plató (que sosté que l'art és la materialització sensible d'allò invisible) és sens dubte compartida pels nostres avantpassats

¹⁰ Henri Michaux. *Escritos sobre pintura...*, p. 78

prehistòrics quan interpretaven la forma de la pedra per a completar-la; i és la mateixa que estimula la mirada enginyosa de Leonardo a l'observar un mur, i la de tots aquells artistes que com hem vist s'apropen a un art de descobriment visual que estimula la imaginació i que usa les formes accidentals com a punt de partida per a la creació.

Mestre de la percepció, Michaux actua de canal per fer perceptible allò inapreciable i li dona forma. Mitjançant aquest ritual es fa conscient de la seva situació en l'espai i en el temps universal i utilitza les seves formes d'energia per a expressar les seves imatges visionàries i els seus paisatges còsmics. Michaux diposita d'aquesta manera una forma de pensar i d'actuar a través de l'art que animarà i alimentarà futures actuacions.

La creació d'imatges a partir d'elements inconscients de Michaux ens reafirma sobretot que en el gest de dibuixar hi conviu la dinàmica del rastre i de l'empremta.



Figura 100:
Henri Michaux. *Sense Títol*, 1959.

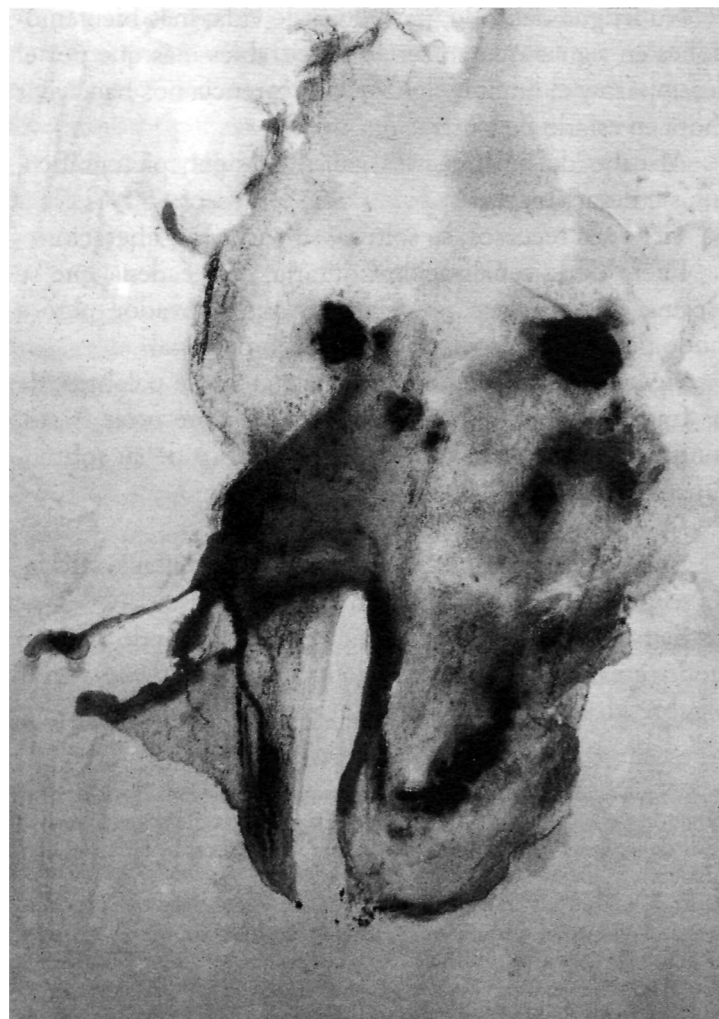


Figura 101:
Henri Michaux. *Sense Títol*, 1981.



Figura 102:
Henri Michaux. *Sense Títol*, 1956.

3.2 Llegat surrealista. Estratègies creatives en l'art del s. XX

El Surrealisme és un dels moviments que des de la vessant de l'automatisme generarà i explotará més la forma d'empremta automàtica.

André Breton definí l'automatisme pur com el funcionament real del pensament a partir de l'expressió verbal, escrita o de qualsevol altra mena: *Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*¹. Per tant l'atzar i l'inconscient de l'artista esdevindrà el llenguatge que utilitzarà la pràctica del procediment automàtic.

Però per sobre de tot, el Surrealisme és un esforç per penetrar en les profunditats més remotes de l'ésser humà, un intent d'aprofundir en el seu esperit; una intenció humana que ressona al llarg de la història de l'art. Els artistes surrealistes s'aproparan a aquest ideal a través de la plasmació del món dels somnis i dels fenòmens subconscients juntament amb la gran llibertat d'esperit com a condició bàsica per a la imaginació.

L'actitud surrealista es basa en la superació de la concepció tradicional de la mimesi i en l'atac directe al mite de l'artista-geni. Això obliga al creador a assumir un paper passiu perquè l'origen de la seva obra passa per un primer moment d'inspiració visual sense cap control moral o estètic preconcebut. Gràcies a aquesta norma, la majoria d'artistes surrealistes s'aplicaran delerosament en la recerca d'aquest primer moment d'estímul visual, fet que recolzarà enormement la inventiva de tècniques. Per altra banda, la seva curiositat i gran capacitat d'experimentació els farà rastrejar per la història amb la intenció de recuperar artistes, mètodes i tècniques pictòriques relegades pel temps.

El Bosco, Brueghel i Goya són d'alguna manera algunes les seves fonts artístiques i el mètode de

¹ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974, p.44

les taques, redescobert gràcies al seu interès per l'estudi de la ment, els serveix de guia per donar consciència a allò més irracional.

Així doncs, el francès Raymond Georges Yves Tanguy (1900-1955), l'austro-mexicà Wolfgang Paalen (1905-1959) i el xilè Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren (1911-2002) enllacen directament amb el procediment del tacat de Cozens en prescindir de tota reflexió per a elaborar els fons dels seus quadres quan apunten les maneres per a completar-se.

Matta, considerat l'últim pintor surrealista, té en compte les taques no només com un mitjà d'expressió sinó com una manera de veure les coses. El 1987 féu una coneguda declaració al respecte que esdevingué molt determinant: *Yo no pinto, yo veo en las manchas un cosmos. Yo parto de las manchas. Como la gente ve vacas en las nubes yo veo mundos en las manchas.*

Matta s'inicià en la pràctica de l'automatisme aplicada a la pintura mitjançant la realització de fons que a través de taques de tinta caigudes sense control o refregades construïen un espai adequat des d'on començar a expressar-se.

A finals de la dècada dels anys 30 abordà una sèrie de paisatges interiors anomenats *Morfologies psicològiques* que suggereixen unes formes més o menys antropomòrfiques a partir de taques. Aquestes generen formes energètiques i dinàmiques que semblen estar en constant transformació i són plantejades com a representacions de diferents estats emocionals: desig, alegria, angoixa, etc. Aquesta morfologia d'aspectes de la realitat interior implica una formalització a través d'un llenguatge de formes abstractes i espais multidimensionals que sorgeixen al deixar tot control conscient.

Sens dubte, la pintura automàtica de Matta, derivació de l'escriptura automàtica d'André Breton i de Philippe Soupault, desembocarà en el Tachisme i en la pintura explosiva de l'*action painting* i constituirà la base del nou moviment abstracte de l'Amèrica dels anys 50 representat essencialment per artistes com Jackson Pollock, referent del moviment de l'Expressionisme Abstracte i que seguint

la tradició de l'automatisme rebutja qualsevol tipus de control mentre crea imatges que neguen tot intent narratiu.

A través de la tendència pictòrica de l'*action painting*, Pollock aconseguirà traduir la intenció psíquica en intenció corporal. Aquesta pintura d'acció que es caracteritza en el gest i l'espontaneïtat dels traços és provocada mitjançant la tècnica del *dripping* que aboca els colors de manera totalment intuïtiva sobre la tela disposada al terra.

D'una forma similar artistes posteriors prendran aquest tarannà com a mètode de treball. Per exemple, podem establir un pont amb el treball que Armand Pierre Fernández (1929-2005), conegut com Arman fa al realitzar la sèrie *Colères* on recull les petges d'objectes estavellats amb agressivitat contra el llenç.

Dins del conjunt surrealista, no podem passar per alt el pintor francès André-Aimé-René Masson (1896-1987) que de fet és qui va iniciar la pràctica de l'automatisme en pintura. Vinculat tant al Surrealisme com a l'Expressionisme Abstracte per aportar a la pintura l'espontaneïtat dels seus dibuixos automàtics, André Masson va crear el procediment de pintures de sorra que tindrien una gran influència. Amb les teles disposades al terra i deixant caure la cola i després la sorra aconseguirà unes formes evocadores que conclou amb uns retocs finals. Tant els seus dibuixos com la pintura de sorra tindran una gran influència, però seran sobretot aquestes últimes les que s'anticiparan a les propostes de la pintura matèrica dels anys cinquanta. Unes propostes que generaran un espai per a la figura de l'empremta de contacte.

D'entre tots, creiem que l'artista que més bé descriu l'emoció inicial al descobrir el potencial de l'empremta suggestiva és l'artista català Joan Miró (1893-1983) que s'identifica amb l'interès del subconscient i sobretot de tot allò infantil. Coneixem prou bé el resultat d'aquest interès en el seu grafisme ple de signes i de llenguatge colorista i personal que fa que sigui considerat un dels màxims representants del Surrealisme.

Joan Miró com a bon surrealista fa ús del material del seu subconscient i com a gran observador

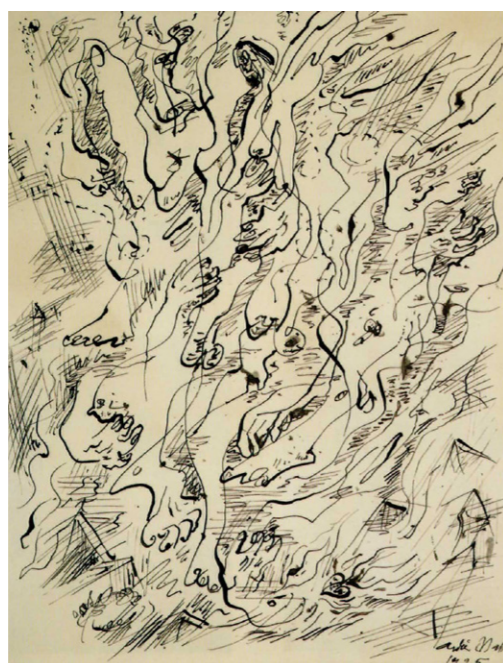


Figura 103:
André Masson. *Dibuix automàtic*, 1925-26.



Figura 104:
André Masson. *El fil d'Ariadna*, 1938.

llegeix arreu qualsevol expressió donada: ¿Cómo se me ocurrían esos dibujos, esas ideas de cuadros? Por la noche, volvía a mi taller de la Rue Blomet y, cuando me acostaba, no siempre había comido. Veía cosas y las anotaba en los cuadernos. Veía formas en las grietas de las paredes, en el techo, sobre todo en el techo².

Aquesta manera d'actuar entronca amb la suggestió d'una simple taca com a inspiració de punt de partida: *En esa no he hecho más que tirar aguarrás sucio. ¡Plaf! Como si la mujer que hace la limpieza tirara el agua. (...) Una huella. Usted lo ha dicho. Eso es una huella. También eso es difícil. Me juego la piel. El éxito claro o el rechazo total; no puedo nadar entre dos aguas. O una cosa muy lograda, o un fracaso. Por eso, de momento conservo el punto de partida, lo miro, y pienso. Todavía en el punto de partida. Usted comprende por qué no puedo tener aquí a alguien que se ocupe de limpiar mis brochas ni mis instrumentos. Sería inútil. Me quitaría oportunidades de trabajo³.*

I a més, el seu interès per l'estètica de les coses que dóna protagonisme a un simple cartró brut com a suport evocador mostra la personalitat d'un creador que recopila material com a matèria potencial pel seu treball. Aquest quefer obre un altre àmbit on el concepte d'empremta viu en l'estètica de les restes o de les deixalles i que guiarà el pensament i les creacions de posteriors artistes contemporanis. Tema prou suggeridor per fer-ne un estudi.

Una altra via del Surrealisme és la que dóna protagonisme a les imatges oníriques que produiran sistemes d'associació d'imatges gràcies al dictat del somni. Aquestes imatges que desapareixen en estat de vigília es mouen entre la realitat i el somni, dos estats dels que Breton pretenia una futura harmonització, una sola i única realitat.

A través de la interpretació del somni es pretén desxifrar allò ocult, els desitjos i les pors amagades en l'inconscient de cada persona.

El pintor belga René Magritte (1898-1967) adopta una metodologia similar a la teràpia de la psicoanàlisi quan pinta associant elements que agrupa de manera paradoxal per a construir una mena de collage psíquic. També Salvador Dalí (1904-1989), tot i que al principi tracta amb el

² Joan Miró. *Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos inéditos presentados por Gaëtan Picon*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1980, p.75

³ *Ibidem*, p. 149

cubisme, acaba sent un referent puntal del Surrealisme revitalitzant-lo amb les seves aportacions basades en idees freudianes. Partint d'imatges agafades dels somnis, en principi treballa amb l'automatisme però la seva principal aportació és el *mètode paranoico-crític* que segons el propi Dalí és un mètode espontani de coneixement irracional basat en l'objectivació sistemàtica d'associacions i d'interpretacions delirants. El mètode de Dalí assimila d'aquesta manera l'extracció conscient d'elements que conformen el món interior del paranoic i indaga en el fons psicoanalític de l'absurd. Veritablement el que millor caracteritza a Dalí com a artista és l'extraordinària imaginació que posseeix i la capacitat per relacionar i apropar les seves imatges i pensaments. En ells s'hi recullen una quantitat enorme d'interessos basats en múltiples conceptes. Aquesta mena de collage associatiu el representa a través d'imatges oníriques i objectes quotidians que prenen formes sorprenents i es caracteritza per una tècnica de dibuix i pintura molt meticulosa, d'una minuciositat fotogràfica i de colors brillants i lluminosos.

Aquestes formes sorprenents que defineixen tant la pintura de Dalí i que actuen només en el terreny d'allò simbòlic, seran relegades per Breton al donar preferència a les distorsions morfològiques de Matta per considerar-les més completes dins l'àmbit de l'automatisme pur.

Les estratègies de l'apropiació (apropiar-se de quelcom ja donat, objecte, paraula, dibuix o text), l'ús de l'atzar (o principi d'arbitrarietat, element amb el que gairebé sempre es fonamenta l'apropiació) i l'*assemblage* (unió, mescla i juxtaposició de coses incongruents amb la finalitat de buscar nous sentits) són conceptes dadaistes que deriven en tècniques que utilitzen freqüentment els surrealistes. Així per exemple, el Surrealisme agafa del dadaisme algunes de les seves tècniques fotogràfiques i cinematogràfiques (fotomuntatge, fotograma, rayograma, shadografia...), com també la fabricació d'objectes, però per sobre de tot els seus integrants van promoure una de les seves tècniques més representatives: el collage.

De fet, el propi fonament del Surrealisme està format per una mena de collage amalgamador de coneixements filosòfics, literaris, artístics... provinents de la tradició cultural europea que es

conjuguen amb l'esperit avantguardista dels moviments de començaments del s. XX com el cubisme, el futurisme i el dadaisme. El collage consisteix en la plasmació d'elements variats recollits de la realitat i incorporats en una mateixa superfície. Els seus antecedents més immediats els trobem en l'art popular i sobretot en aquell procediment de retalls de siluetes que ja hem vist en el capítol *L'ombra manifestada*. Tot i que en un primer intent la idea se li atorga el 1912 a Georges Braque (1882- 1963), la invenció de la tècnica s'ubica entre ell i Pablo Picasso (1881-1973) degut a la formalització de l'obra *Naturalesa morta amb cadira de reixeta* creada per l'artista malagueny.

La derivació del collage en qualitat tridimensional generarà la manifestació de l'*assemblage*. El reconeixement de l'objecte en si -és a dir la troballa de l'objecte per atzar sense idea pre-concebuda però escollit per la seva qualitat estètica- és allò que fa que d'aquest *objet trouvé* al collage només hi hagi un pas. La tria d'objectes trobats i la seva utilització conferint-li valor estètic no és simplement un procediment artístic sinó que és un acte mental que obrirà gran perspectives de futur.

Sens dubte, la llibertat creativa i l'amplitud de mires que proposa el Surrealisme obren un camp enorme de possibilitats (totes elles exterioritzacions de la pintura automàtica) que es reflecteix en una munió de tècniques que s'assenten sobre fórmules senzilles i immediates. L'agosament dels surrealistes farà que l'aprofundiment en tota classe de tècniques i procediments del passat depassi amb escriu les possibilitats conegudes per ampliar-ne de noves.

El *cadàver exquisit*, joc infantil de creació col·lectiva portat al camp artístic, n'és un excel·lent exemple. El seu caràcter lúdic, característica pròpia del surrealisme, ens remet d'alguna manera a aquells jocs de societat del segle anterior.

El cadàver exquisit (*Cadavre exquis* o *Exquisite Corpse*) és una pràctica grupal que s'elabora gràficament o a través de l'escriptura i on cada integrant del grup realitza una part de l'obra sense conèixer la resta. Es juga de forma lineal i successiva partint d'una paraula, frase, text, traç o esbós que funciona com a punt de partida i el següent participant l'ha de completar sense tenir accés a



Figura 105:
Hans Bellmer, Óscar Domínguez, Georges Hugnet i
Marcel Jean. *Cadàver exquisit*, 1935.

les demás aportacions.

De la mateixa manera que en el joc de les taques d'aquella societat de la primera meitat del s. XIX sovint sorgien aparicions fantasmals, el resultat del cadàver exquisit té certa tendència a una organització antropomòrfica. De nou s'està revalorant el potencial d'unes aparicions que permeten la comunicació entre el món interior i el món exterior similar a la figuració ultraterrenal de Kerner. A més, aquesta mena de collage grupal que explota la mística de l'accident es basa també en un antic joc de saló on cada persona escriu una frase en un tros de paper i l'oculta doblegant-lo per a passar-lo al següent participant. Les arrels d'aquest joc són clarament literàries i així ho inicien els surrealistes mantenint la postura del poeta Isidore Lucien Ducasse (1846–1870), conegut com el comte de Lautréamont, que dicta que la poesia ha d'estar feta per tots.

A partir d'aquí el joc anirà evolucionant i adoptarà principalment el dibuix com a mitjà, i es tornarà a ampliar quan Tristan Tzara afegirà a la proposta inicial l'acte de tallar i enganxar trossos de periòdics en una clara transposició a la tècnica del collage.

Sigui a través de l'escriptura o del dibuix, el cadàver exquisit com a eina artística entronca directament amb l'imaginari col·lectiu, doncs el resultat, que moltes vegades ratlla l'absurd, és una lectura psicològica dels aspectes no verbalitzats de les angoixes i desitjos dels membres del grup i de l'entramat social i afectiu de cadascun dels integrants del col·lectiu. És una mostra de la realitat inconscient de la personalitat col·lectiva (inconscient col·lectiu) o una mostra de contagi mental tal com ho denomina l'artista Max Ernst.

Del cadàver donat en mà es passa a la modalitat de tramesa amb el cadàver exquisit per correu i aquest s'enllaçarà amb la tradició del *Mail-Art*. Actualment, la revolució d'internet no és només una eina de propagació sinó una eina creativa que en el fons recolza la idea surrealista de deixar les portes obertes a tothom donant la benvinguda a qualsevol intent creatiu.

En definitiva, la força magnètica que transmet aquest joc creatiu fa que la seva multiplicació en diverses formes i variacions sigui imparabile. Sorprenentment encara ara és una eina artística que crea interès.

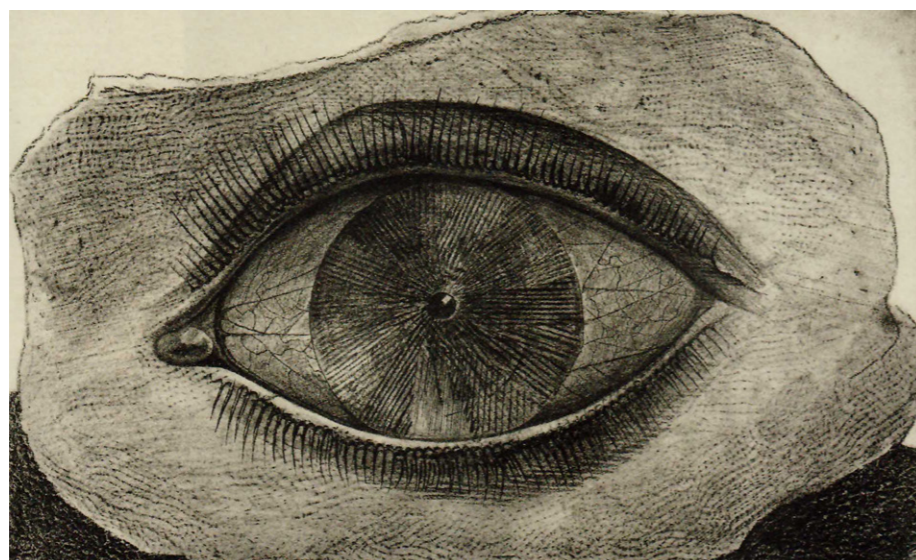


Figura 106:
Max Ernst. *Làmina XXIX sèrie Història Natural*, 1926.

Una altra de les derivacions més significatives de l'art de la taca és el *frottage*. Tècnica automàtica de dibuix desenvolupada per Max Ernst (1891-1976) i que esdevé del resultat d'una fricció. Aquest sistema que originàriament tractava de recolzar les facultats meditatives i al·lucinatòries, té lloc quan es frega amb mina de plom un paper situat a sobre d'una superfície rugosa. El resultat és una transferència de molta precisió de les formes accidentades de la superfície. Els dibuixos que sorgeixen són un testimoni fidel de la textura de la matèria i tenen lloc a través de l'aparició. Un cop registrades les imatges, aquestes actuen com a desencadenants de la inventiva.

Però el *frottage* és sobretot una empremta que registra formes, una empremta de contacte que enllaça, tal com hem vist al capítol *Gyotaku. Arxiu de la mar*, amb aquelles antigues tradicions orientals de fixar empremtes directes del peix capturat o també amb el costum popular de transferir les escriptures dels monuments fregant un tampó mullat de tinta sobre un paper d'arròs. La tècnica del *frottage* com a model d'activació de la imaginació creativa és una manera de fer visible totes aquelles imatges que s'escapen a la visió. Com molt encertadament diu la historiadora d'art francesa Catherine Grenier, *el frottage és l'expressió d'una qualitat oculta, d'una incògnita de la imatge que l'acció de l'artista desvelarà*⁴. Michaux en la seva recerca d'aquesta part oculta de la pintura s'interessà també pel *frottage* de Max Ernst precisament perquè aquest afavoreix les aparicions. Així mateix Arman utilitza la tècnica del *frottage* per la presència fantasmal que li concedeix als seus objectes.

El 1925, Max Ernst descobreix aquest mètode que li servirà per explorar més les seves facultats visionàries i sobretot per exorcitzar l'horror vacui davant la pàgina en blanc que l'obligava sempre a cercar motius inicials abans de dibuixar el primer traç. El resultat més o menys atzarós d'aquest procés provoca unes imatges resultants molt evocadores que conviden a prosseguir la creació.

Entre els anys 1924 i 1925 realitzà una sèrie de dibuixos que recollí sota el títol *Història natural* (1926) i és on Ernst presenta aquesta tècnica innovadora. D'aquesta manera i com ell mateix explica

⁴ Catherine Grenier "Narcís". A: Giuseppe Penone [et al.] *Giuseppe Penone*, Paris: Centre Pompidou, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004.

a *Más allá de la pintura* (1936), un dels textos teòrics més reveladors d'aquest autor, el frottage es proclamà de seguida com un nou model d'escriptura automàtica, per una banda, per excloure qualsevol guia conscient de raó, gust o moral i per tant intensificar i excitar les facultats de l'esperit, i per altra banda per reduir al mínim la participació activa de l'autor de l'obra. És a dir, segons la definició de l'automatisme de Breton, el frottage és la contribució formal del procediment automàtic.

De tots els artistes surrealistes, Max Ernst posseeix una de les facetes més experimentals i és qui practicà la producció automàtica de manera més sistemàtica. En la seva obra es poden descobrir tant motius de caràcter automàtic, com d'altres relacionats directament amb la interpretació del somni. Però el més significatiu com a creador, és la seva capacitat d'inventiva en adoptar noves tècniques produïdes sobretot per la recerca d'un estímul inicial. De fet els collages van ser la seva primera gran proposta que va mantenir al llarg de tota la seva obra.

290 Més propera a l'àmbit del gravat, el *grattage*, transposició del frottage, és una tècnica també emprada per Ernst i més tard per l'artista francès Simon Hantai (1922-2008) que consisteix en la repartició de colors de manera arbitrària sobre un suport de fusta on, un cop secs, s'hi graven dibuixos amb una eina afilada i/o es deixen empremtes a partir de materials. És una més de les formes que amplien la inventiva d'Ernst.

Indubtablement el frottage és una de les tècniques que alimenta més la idea d'empremta i explota millor la capacitat heurística inherent en ella. No en va un frottage és un model de petja feta visible o, com diu Didi-Huberman, *es una tècnica arqueològica por excelencia: capta las huellas más antiguas y las menos visibles que quepa pensar. Saca a la luz 'fósiles de gestos', tiempos breves (tránsito de animales) o tiempos largos (formaciones geológicas), endurecidos como en un carbón*⁵. El potencial d'un frottage inspirarà trajectòries

experimentals a multitud d'artistes posteriors. La sèrie *Frotogrames* de l'artista Joan Fontcuberta, per exemple, re-interpreta la idea de frottage quan al fotografiar diversos objectes naturals (plantes, pedres, animals...) aprofita per intervenir fregant amb l'objecte en qüestió damunt del negatiu quan aquest encara està humit. El negatiu acull les ferides efectuades però també hi resta impressionada la textura de l'objecte, és a dir la seva empremta. Creiem notori mostrar que aquesta tècnica és atemporal, doncs Kumi Yamashita (1968) l'artista que esculpeix la llum, crea entre els anys 1990 i 2001 una sèrie de retrats produïts per petits fragments repetitius que són el resultat de fregar la línia de números de la targeta de crèdit del personatge retratat.

Una altra tècnica pictòrica automàtica que clarament amplia les possibilitats de l'art de Cozens és la *decalcomania* també anomenada *calcomania sense objecte*, que té en comú amb el frottage l'estimulació de la imaginació i la manca d'una finalitat preconcebuda. A més d'accentuar la imaginació, les formes resultants han de ser precisades. Óscar Domínguez (1906-1957), pintor espanyol surrealista, inicià aquesta pràctica l'any 1934 per accentuar les capacitats al·lucinatòries i la desplegà en tota la seva plenitud en el seu *període còsmic*, entre el 1938 i el 1939. El sistema consisteix en aplicar gouache negre sobre un paper que es col·loca a sobre d'un altre full exercint pressió i desenganxant-lo abans del seu assecatge. Aquest sistema ens recorda de forma inevitable el plegat del full i la doble impressió del mètode de Justinus Kerner i del posterior test de Rorschach. Una vegada més es pot constatar com la tècnica de la taca ultraspassa el camp de les arts visuals i propicia noves tècniques que influenciaran moviments com la pintura informalista i l'expressionisme abstracte.

La decalcomania va ser utilitzada per Óscar Domínguez, Boris Margo (1902-1995), Hans Bellmer (1902-1975) o André Masson entre d'altres, de fet el precedent més immediat d'aquesta tècnica el trobem ja l'any 1830. George Sand pseudònim masculí de l'escriptora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), baronessa Dudevant, fou una escriptora que prosseguiria amb la coneguda

291

⁵ Didi-Huberman. *Ser cráneo...*, p. 69

tradició dels escriptors pintors. Sand utilitzà aquest procediment en la pintura dels seus paisatges sense saber que uns anys més tard el surrealista Óscar Domínguez hi experimentaria per obtenir-ne aportacions personals que el convertirien en el creador d'aquesta tècnica. Una de les tècniques més famoses del moviment surrealista que més tard es coneixerà com a calcomania.

D'entre la multitud de tècniques experimentals utilitzades per aquests artistes d'esperit innovador no podem obviar el *fumage*.

Wolfgang Paalen (1905-1959), pintor austríac que inicialment es troba vinculat a la pintura abstracta, s'adhereix al moviment surrealista l'any 1936. Les seves intencions passen per conciliar raó i inspiració a través d'una obra que malda per captar tant l'existència real com la imaginària. Pintor d'olis i excel·lent dibuixant, els seus dibuixos es consideren decisius per al desenvolupament de l'expressionisme abstracte. El 1937 descobreix la tècnica del *fumage*, un mètode de dibuix que utilitza el fum que produeix una espelma com a eina en lloc del carbó o el grafit.

Aquesta forma de creació automàtica i activadora de la imaginació deixa marques en el paper que més tard es ressalten. L'artista alemany de vitralls Johannes Schreier (1930) també s'aplicarà en aquest mètode derivant-lo cap a una forma particular de collages de paper i fusta mig cremats. El pintor autodidacta francès Camille Bryen (1907-1977) també adoptarà un procediment que consisteix en interpretar les empremtes del fum deixades per una espelma.

Però seran Yves Klein i Otto Piene (1928-2014) qui un cop posats d'acord en la diversificació de la seva realització, reprendran i actualitzaran el treball de Paalen iniciat amb el foc d'una espelma. Mentre Otto Piene treballa amb l'element foc creant quadres que deixen aparèixer empremtes de fum i combustió, Yves Klein es dedica a pintar amb un enorme llançaflames que escup foc a sobre d'un suport de cartró especialment preparat i crea la sèrie anomenada *Quadres de foc*. Però també seguint amb el seu esperit investigador no dubta en utilitzar l'aigua per a aconseguir diferents qualitats abans de l'aplicació del foc.



Figura 107:
Óscar Domínguez i Marcel Jean. *Lleo-Finestra*, 1936.



Figura 108:
Wolfgang Paalen. *Sense Títol*, 1937.

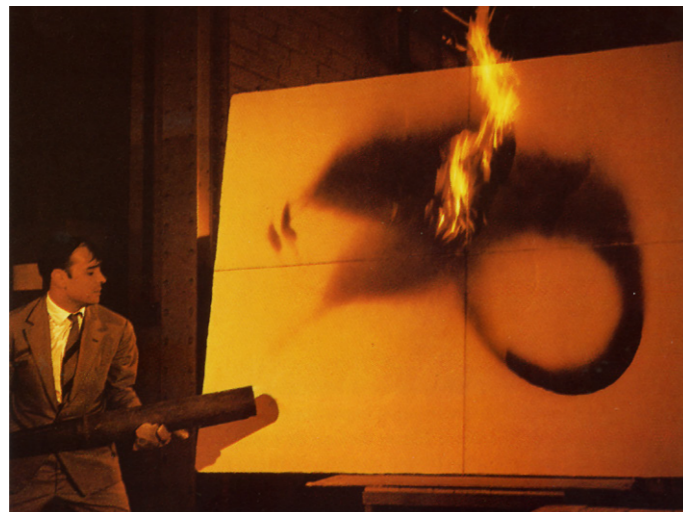


Figura 109:
Yves Klein durant la realització de *F 25*, 1961.

Aquesta idea de pintar amb l'empremta del foc concorda amb la idea bàsica de les seves *Antropometries*-empremtes del cos- o fins i tot de les *Cosmogonies*-empremtes del vent i la pluja-. En totes elles, l'experimentació amb elements naturals és el punt comú i l'acció, el mitjà. El valor que dóna Klein a aquests dos interessos creatius és com una anticipació a moltes de les tendències posteriors com els happenings, les performances, el Land Art, el Body Art..., etc.

No podem concloure aquest apartat sense mencionar l'artista Claudio Parmiggiani que com ja hem vist en el capítol *L'ombra manifestada* és un artista que també s'expressa per mitjà del fum. En les seves obres de les biblioteques es serveix de la crema dels propis llibres per a crear el fum que deixarà registrades les empremtes a les parets. Efecte semblant és el que persegueix amb les seves escultures d'ombres.

En conclusió podem doncs constatar com aquestes tècniques de reproducció per contacte del s.XX, les que clarament enllacen amb l'inconscient, exploten d'una manera molt àmplia els aspectes matricials i gestuals de la figura de l'empremta. Però sobretot a partir dels anys 60 els artistes seguiran buscant noves maneres d'expressar-se abandonant els seus instruments habituals. El pinzell i demés eines de pintura quedaran relegats per la necessitat artística d'empremtes obtingudes amb contacte directe. Les empremtes del cos, igual que els motllos de guix, es convertiran en les formes més freqüents per obtenir una empremta directa. El cos i els seus registres obriran nous camins cap a les accions performatives i cap a l'art d'acció amb la utilització del cos com a eina i com a suport en la recerca de noves tècniques i materials. Sembla ser que periòdicament els artistes tenen la necessitat de connectar amb allò més primitiu, amb el gest essencial de la mà o el cos impressionant directament el suport i eludint la figuració.

A la dècada dels anys 70 i 80 aquest enorme llegat experimental de l'empremta procurarà un nou mitjà d'expressió per transmetre contingut. Com veurem més endavant, el concepte d'empremta serà visible en la pròpia obra i serà també part significativa del llenguatge artístic de l'artista i

sobretot del seu pensament. Això serà particularment clar amb artistes com Giuseppe Penone, Joan Fontcuberta o Óscar Muñoz entre d'altres, artistes contemporanis que demostren que la idea d'empremta segueix alimentant el procediment creatiu dels artistes més actuals.



Figura 110:
Joan Fontcuberta. *Laurus wxyrinchus*,
Sèrie *Frottogrames*, 1988-89.



Figura 111:
Giuseppe Penone. Realització de *Verd del bosc*.



Figura 112:
Giuseppe Penone. *Verd del bosc*, 1983.

1. Capacitat heurística de l'empremta

Tot i que el concepte d'empremta es troba en més o menys presència en la majoria d'actes creatius, aquest és un tema poc tractat des del seu coneixement més profund. En ser un acte aparentment senzill, un joc de nens, que a més a més està a l'abast de tots, qualsevol es veu capaç de parlar sobre l'empremta perquè tothom en algun moment de la vida l'ha experimentada en la seva quotidianitat més immediata: deixar petges a la sorra, dibuixar amb el dit sobre la farina del marbre de la cuina, etc. No fa falta ser artista per jugar amb les possibilitats que ens ofereix l'empremta, però sí que s'ha de ser conscient de la seva dimensió per tastar-la en tota la seva plenitud. Empremtar és un acte essencial de la condició humana des dels inicis dels temps per això arriba a tothom de forma senzilla i directa, però comporta latent en ell una immensitat intel·lectual poc apreciada que fa falta desvetllar.

La seva qualitat adjacent de simplicitat atresora una dimensió intel·lectual diversificada en multituds d'aspectes que demanen endinsar-s'hi a través de l'experimentació directa. El resultat d'aquesta incursió, és una seducció immediata degut al seu magnífic i inabastable potencial creador i a la seva complexitat de pensament. Creiem que aquesta és la raó per la qual tants artistes, un cop captivats pel seu contacte directe, la integren per sempre més en el seu quefer artístic.

Com ja hem vist al parlar de l'empremta, aquesta figura és un pur exercici de memòria perquè el seu desplegament poètic ens remet a allò que ja no hi és i constitueix un dels actes més creatius perquè representa en sí mateixa l'origen de tota creació. Així, qualsevol petja conté un gran potencial suggeridor dimensionat per la seva pròpia experiència atàvica, fet que la converteix en una imatge generadora de pensament creatiu, motiu principal d'aquest estudi.

L'ampli ventall de possibilitats creadores fa de l'empremta una figura perenne i molt àmplia. Això



Figura 113:
Marcel Duchamp - Man Ray. *Élevage de poussière*, 1920.



Figura 114:
Ignasi Aballí. *Pols*, 1996.

permet també trobar-la dins del món de l'art originada sense intervenció humana. És el cas d'*Élevage de poussière*, fotografia presa per Man Ray el 1920 de la coneguda escultura *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1887-1968). La pols es converteix en l'eina creadora que permet que el temps registri una nova imatge. No s'ha de fer res, només esperar que es dipositi la pols i que dibuixi contorns i relleus. En aquesta obra es pot apreciar el primer pla que Man Ray féu de l'escultura de vidre coberta de pols. És a més d'un paisatge una aparició d'allò irrepresentable, d'allò invisible, del que sobra. La pols, metàfora del pas del temps, de la destrucció i de la ruïna, esdevindrà per a Duchamp un element més al fixar-la com si fos pigment. També l'artista català Ignasi Aballí (1958) utilitza el pas del temps i la pols com a eines creadores de l'obra a l'endinsar-se en el camp de treball del material efímer amb gran encert, no en va és un dels grans narradors de les traces del temps. A *Pols* (1996), Aballí deixarà que elements fora del seu abast (el temps i la pols) siguin els que donin forma i sentit a la peça.

Contraposem aquestes dues obres a la de Robert Rauschenberg (1925-2008), *Automobile Tire Print*. Es tracta d'una impressió de la roda d'un cotxe en moviment estampada sobre una tira de papers. Dirigida per Rauschenberg el 1953, aquesta mena d'acció feta al carrer en col·laboració amb l'artista compositor John Cage (1912-1992), que condueix el vehicle, és a més d'un monotip una peça processual que explora la idea de petjada i representa l'empremta d'acció, aquella que és conscientment guiada per la voluntat, pel gest de l'artista.

Donat que no podem abastar totes les manifestacions derivades de l'empremta, aquest estudi pretén fer visible el seu potencial. I ho fem unes vegades assenyalant els artistes i les seves creacions i, d'altres, traient a la llum les nombroses possibilitats conceptuals. Conscients de l'esperit de gran envergadura que caracteritza l'empremta, deixem per estudis posteriors l'aprofundiment d'algunes d'aquestes manifestacions que serien motiu per una altra tesi.

En la segona part d'aquest estudi, després de parlar de la taca com l'empremta bidimensional que s'expressa a través de l'inconscient, és fa necessari esbossar les derivacions de l'empremta més

conscient. Aquesta petjada intencionada i determinada és una empremta més física, més tangible perquè pren forma a través de la matèria de la mà dels propis artistes.

Com ja hem avançat en el capítol anterior, la pràctica surrealista que reprèn i innova mètodes en profunditat prepara el seguiment per a les següents dècades. Durant els anys 50, moviments com l'Informalisme a Europa i l'Expressionisme Abstracte a Amèrica continuaran el seu llegat expressant-se en relació a les seves circumstàncies socials. Aquesta època serà protagonista de certes revolucions tecnològiques (televisió, cinema en color i só, etc.) i de grans descobriments científics que potenciaran també el llenguatge de l'empremta.

Desenvolupada entre els anys 40 i 50, l'abstracció del Tachisme (originàriament *tachisme*, paraula derivada de *tache*, en francès taca) segueix les traces deixades per la figura de la taca i potencia les tendències abstractes i gestuals. Tachisme i *Action painting* van de la mà ja que parteixen d'allò informe. La gestualitat i el moviment del cos es revelaran com a fets importants i donaran lloc, a la dècada dels 60, a manifestacions com el Happening, l'Art d'Acció o el Body art, totes elles impregnades dels valors d'aquesta figura de la memòria.

També l'art matèric derivat de l'informalisme europeu pren protagonisme. Jean Dubuffet (1901-1985) parteix d'allò informe però utilitza la matèria com a llenguatge experimentant incansablement totes les seves possibilitats plàstiques.

La introducció al llenç d'elements físics diferents a la pintura fou pràctica comuna dels dadaïstes amb els seus 'objets trouvés' i dels cubistes amb els seus collages. Alguns artistes de l'expressionisme abstracte i posteriors com Robert Rauschenberg recuperaran aquest procediment d'introduir objectes quotidians al suport pictòric. Recordem les taules de menjar de Daniel Spoerri (1930) o la pintura amb sorra i demés materials incorporats a la pintura d'Antoni Tàpies (1923-2012) on com si fos un planxa calcogràfica hi registra tota mena d'empremtes i d'inscripcions.

La necessitat de contacte manual, de contacte directe amb la matèria porta aquests artistes a deixar petges i a transformar allò físic fins i tot agredint-ne el suport tal com fa Lucio Fontana (1899-1968) a les seves obres.

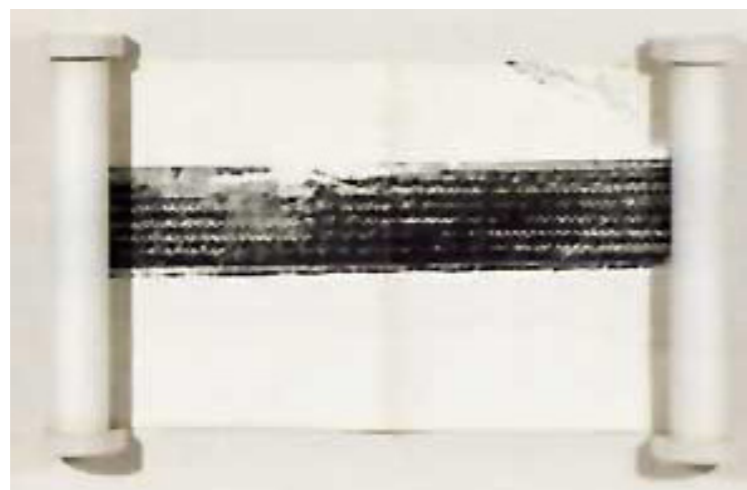


Figura 115:
Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953.

Aquesta proliferació és deguda a la capacitat heurística de l'empremta, paraula que ve del grec *heuriskō* i que significa 'trobar', 'descobrir'. L'espai on té lloc aquesta capacitat es troba en el procés de la recerca que és on es desenvolupa i es resol un plantejament. Tot el contrari al pensament de tipus axiomàtic on la determinació deixa fora de lloc a la demostració. L'heurística inherent a l'empremta es manifesta en el procés, en els seus materials, en els seus assajos, en la seva multiplicació de probabilitats, en la seva acció, en la seva obertura d'estratègies no premeditades que guien cap al descobriment. Com diu la crític d'art Aurora Fernández Polanco, *Hay en la heurística pasión por la paradoja, huida de la evidencia y deseo de potenciar la experiencia*¹. L'empremta com a eina artística és ja de per si un procediment. La creació d'una petjada està naturalment predisposada a l'experimentació perquè l'acció d'empremtar s'obre de manera natural a un procés a través de l'acció i s'obre a un diàleg a través del seu pensament. La fecunditat de l'empremta és deguda doncs a aquest sentit obert que predisposa al contacte amb l'empremta i que l'allunya de qualsevol axioma. És per això que Didi-Huberman justifica que l'empremta mai apareix en els repertoris de veritats que són els diccionaris de filosofia, tot i que en ells s'hi troben moltes experimentacions teòriques on el paradigma de l'empremta hi juga un paper important².

Com dèiem al principi del capítol, sota l'aspecte natural i senzill d'una empremta s'hi amaga tota una immensitat que fa falta desvetllar. Fer una empremta és més que un joc, per una banda significa produir un entramat de relacions materials que generaran una forma concreta, però al mateix temps s'estableix un altre entramat de coneixements amb connotacions filosòfiques i metafísiques. Ho explica molt bé Didi-Huberman quan diu: *Faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc.*³. És per això que aquest autor defineix l'empremta com allò que és a la vegada procés i paradigma perquè reuneix en ella el sentit de l'experiència i el sentit del

coneixement del món: *elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde*⁴.

No és d'estranyar doncs que de manera natural, o quan els hi manca la idea, els artistes busquin en les formes de l'empremta el punt de partida des d'on desplegar una hipòtesi de treball. La tècnica de l'empremta els enllaça directament amb el seu innat potencial creador a través de l'heurística.

¹ Aurora Fernández Polanco "Para una antropología de la mirada". A: Georges Didi-Huberman [et al.]. *La distancia i la huella. Para una antropología de la mirada*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2001, p. 10

² Didi-Huberman, *L'empreinte...*, p. 25

³ *Ibidem*, p.26

⁴ Didi-Huberman, *L'empreinte...*, p. 26

1.1 Antecedents teòrics: Georges Didi-Huberman i Adalgisa Lugli

Degut doncs a la magnitud i transcendència que comporta en sí mateixa l'empremta, parlar d'ella amb propietat no és un objectiu fàcil. Aquest repte el va entomar l'any 1997 el filòsof i historiador de l'art Georges Didi-Huberman¹ en presentar una exposició al Centre Georges Pompidou de París sota el títol de *L'Empreinte*. Des d'aquest emplaçament, i a través de la mostra i el seu catàleg, intentava desvetllar alguns dels conceptes al voltant d'aquesta figura.

Des de la teoria i la pràctica de l'empremta en l'art contemporani, Didi-Huberman explora sobretot les arrels històriques d'aquesta forma, però allò que més el fascina és esbrinar perquè els artistes utilitzen obstinadament els recursos d'un model tan prehistòric. Aquesta pregunta el porta a proposar una via original d'anàlisi de l'obra d'art i a prendre un model d'observació més proper a les preocupacions de la praxi de l'artista. Pensem que és gràcies a estudiar el procés de fabricació d'una obra, entrant en la intimitat de la seva elaboració, que l'historiador pot parlar generosament de l'empremta. La peculiaritat de la mirada que proposa Didi-Huberman sobre l'empremta és l'atansament al procés heurístic a través dels artistes i les seves obres per descobrir-ne els secrets de la seva concepció, tema que normalment els crítics d'art solen eludir.

Aquest autor defensa que en l'atenció minuciosa d'una obra s'hi troben les claus de la seva interpretació i els elements per entendre-la i valorar-la. És per això que s'atura insistentment en l'obra de Marcel Duchamp que gràcies a la seva personal actitud experimentadora, és per a Didi-Huberman el gran catalitzador de totes les tendències al voltant del concepte d'empremta.

D'alguna manera, la fita d'aquesta exposició va ser revelar la riquesa semàntica i de procés de l'empremta que ens porta a tenir en compte la complexitat de la tècnica i d'un pensament del

¹ Nascut el 1953 a Saint-Étienne, França. És un reconegut filòsof, assagista i historiador de l'art. Autor de nombroses publicacions sobre la història i teoria de les imatges en les que desplega aspectes com l'anacronisme de la imatge, l'antropomorfisme de l'obra, o la supervivència de la forma. Actualment és professor a l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París.

procediment. Però també aporta llum a la raó de la presència de l'empremta en totes les èpoques de la història. Didi-Huberman constata que la xarxa complexa que s'entrellaça al voltant d'aquesta figura no es tracta d'un moviment sinó d'una pràctica omnipresent des de la prehistòria fins a les produccions artístiques més actuals. Tot això ho reforça fent un recorregut per la història de la petjada a través de les obres d'artistes contemporanis. Molt semblant al sistema que utilitza Victor I. Stoichita quan recorre la història de l'ombra en el seu meravellós llibre *Breve Historia de la sombra*², i que aporta també un valuós significat al tema que ens pertoca.

Tot i que Didi-Huberman elabora un discurs molt exhaustiu amb una forta dialèctica, a voltes massa densa, l'autor aconsegueix posar ordre als resultats de la seva recerca concatenant valors a partir d'una classificació molt estudiada. Aquesta classificació és fruit de la seva voluntat més inèdita: construir una història de l'empremta. Bàsicament el que fa és establir una mena de genealogia de l'empremta i l'enllaça mitjançant diverses categories que tant parlen de màscares mortuòries com de la *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp. Al mateix temps articula qüestions com la semblança, la multiplicació i la tècnica, sense deixar d'insistir en el valor heurístic de la petjada, per arribar a demostrar l'extrema riquesa d'aquesta figura fent més èmfasi en les múltiples lectures que produeix que no pas en la seva essència d'indici. Tot i que de bones a primeres ell mateix ja deixa clar que parlar de l'empremta és un repte enorme per la magnificència que comporta, tenim clar que la seva gosadia és també un assoliment.

Adalgisa Lugli crítica d'art italiana³, s'endinsà en el món de l'empremta una mica abans que Didi-Huberman presentés el seu treball. Interessada pel concepte de la petja i per la seva dimensió històrica fou la comissària, l'any 1995, de l'exhibició *Impronte del corpo e della mente*, on mostrava un recorregut d'artistes des de Guido Manzzoni a Claudio Parmiggiani en el marc de l'exposició

internacional d'art de la Biennal de Venècia⁴. En aquesta 46a. edició que celebrava els 100 anys de la Biennal, l'historiador francès Jean Clair (1940) proposà un recorregut històric a partir de la representació del cos en el segle XX. Un cos que, com ell diu, pren una altra direcció a partir de les restes que deixa en la seva trajectòria de la representació dins la història de l'art.

Si Didi-Huberman parla de l'empremta sobretot sota la qüestió del procediment i de la tècnica, Adalgisa Lugli ho fa des de la perspectiva del cos, des del redescobriments de la mà i la seva reproducció. Segons Lugli, la percepció que tenen els artistes del cos humà no és una percepció solament visual sinó que senten la necessitat vital de confirmar la seva realitat a través de la pròpia experiència corporal i això els condueix indefectiblement a treballar amb l'empremta. Si partim de la idea que periòdicament els artistes retornen a l'empremta quan els altres procediments perden força, ens adonem que això és així perquè troben en el contacte físic d'empremtar un fort lligam amb l'existència humana. La impressió del cos i els seus fragments (mans, dits, peus...) és en si mateixa la marca de l'existència que obre una porta a la curiositat, a la sorpresa i a l'emoció, al mateix temps que s'estableix com un signe indesxifrabable: *The imprint left by the body is an object of wonder, curiosity and emotion. At one and the same time it is the mark of a living being, of a form and of an inanimate object; it constitutes a more or less indecipherable sign*⁵. Però a més, aquest gest significa una entrega total de l'artista, una rendició que es mostra a través del seu propi cos: *When he leaves a print of his hand or body on the canvas, the artist is giving us a clear sign of his surrender: Here I am. Naked*⁶.

Aquesta necessitat d'expressar-se amb el cos obre nous camins d'experimentació a gran quantitat d'artistes del s. XX perquè ja no es veu el cos només com un element tridimensional sinó com una massa que pot deixar una marca, ser imprès, projectar una ombra, o formar part d'una acció..., infinitat de recursos que fascinen els artistes i provoquen una nova manera de treballar i de pensar sota la idea d'empremta.

² Stoichita: *Breve historia de la sombra...*

³ Nascuda a Mòdena el 1946 morí d'una llarga malaltia el setembre de 1995. Professora de Museologia, Museografia i Història de la crítica d'art és considerada una experta en l'Ottocento italià. Les seves obres escrites reflecteixen el caràcter obert que trencava amb els esquemes usuals per la seva voluntat de fondre barreres i unir coneixements entre les èpoques antigues i les més modernes.

⁴ Adalgisa Lugli, "Imprints of Mind and Body. The continuity and Change of the Ancient in the Modern" i "Imprints of Body and Mind". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p. 65-71 i p.507-547

⁵ Adalgisa Lugli, "Imprints of Body and Mind". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p. 66

⁶ *Ibidem*, p.70

El sentiment dels propis artistes sobre el fet d'haver esgotat les possibilitats dels seus propis instruments és el que provoca la necessitat de treballar amb el contacte directe del cos. Adalgisa Lugli assevera que aquesta urgència de contacte manual origina en els artistes del segle XX l'ús dels motlles i de les empremtes. Tota aquesta experimentació indefectiblement derivarà en una mirada al passat per a recuperar-ne la tècnica i sobretot en la proliferació de nous mètodes i materials. Aquesta situació, Lugli la considera un anàleg de l'època del Quattrocento, període també de gran obertura experimental: *The Quattrocento was, in fact, a century of wide-ranging experimentation in all fields -with all sorts of different materials being tried out. I afegeix: the Quattrocento can be compared to the twentieth century (except that in the latter the interaction also includes photography)*⁷.

El resultat d'aquesta proliferació d'ús de l'empremta-segons Adalgisa Lugli- o la capacitat heurística -tal com ho explicaria Didi-Huberman- és el que comporta que a finals dels anys 60, i particularment a Itàlia, aparegui un nou llenguatge artístic que en les dècades següents arribarà a ser un important mitjà per a expressar i transmetre continguts, tal com ho plasmaran molts artistes a través de diversos medis. Un d'aquests mitjans d'expressió, la fotografia, també contribuirà a l'exploració de l'empremta. La fotografia, com a expressió d'una realitat que ja no fa falta ser pintada, ens aportarà signes d'una presència que ja no hi és i crearà empremtes a través de la llum.

Una de les característiques més notables dels treballs aportats per Adalgisa Lugli es basa en l'esforç constant per unir temes distants i oposats. El tema de l'empremta li permet mostrar també com l'art contemporani és una guia de desxiframent del passat. Però sobretot ens fa conscients de com els artistes han sabut reproduir el seu cos des de sempre, ja que les tècniques d'impressió i dels motllos de guix han existit des de l'època clàssica. Ella ens fa veure com l'empremta, una de les formes de representació més bàsiques i antigues, i la tècnica dels motlles les podem trobar renovades en l'art

⁷ Adalgisa Lugli, "Imprints of Mind and Body: The continuity and Change of the Ancient in the Modern". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p.67

contemporani del segle XX sense haver perdut gens de fascinació.

Com hem dit abans, Georges Didi-Huberman amb l'exposició *L'empreinte* va marcar una fita important que ha inspirat els treballs que posteriorment s'han fet sobre aquest tema. Però per ser justos no podem excloure la notable i primerenca aportació d'Adalgisa Lugli sobre el tema de l'empremta. Tampoc podem evitar pensar que sinó fós per la seva sobtada mort el mateix any de la Biennal, probablement el pensament d'aquesta figura de la memòria seria encara molt més ric.

El llegat de Didi-Huberman és continuat per la historiadora d'art Véronique Mauron⁸. Aquesta historiadora va obtenir el doctorat en lletres el 1999 i va defensar la seva tesi, *Disparition-apparition: les spectres de l'image*, que seria la llavor del meravellós estudi posterior: *Le signe incarné: ombres et reflets dans l'art contemporain*. Com a alumna va participar a les classes de Georges Didi-Huberman a l'*École des hautes études en sciences sociales* de París on probablement nasqué bona part de la seva admiració i interès pel seu posterior estudi. La influència de Didi-Huberman en el seu treball és indubtable: *Mon étude se situe, à sa manière, sur les traces de cette pensée de haut vol, d'une clarté si lumineuse*⁹. Tot i que el seu enfocament té un objectiu diferent al del seu mestre: la noció de la *presència*. Presència i absència, aparició i desaparició són models que Mauron va conjugant amb treballs d'artistes contemporanis. La recerca d'indicis i la seva anàlisi dins l'art contemporani la condueix a parlar d'aquelles imatges que constitueixen veritables signes de presència.

Remarcable és també el treball que juntament a Claire de Ribaupierre¹⁰ van publicar l'any 1999, *Le corps évanoui, les images subites*, una recerca al voltant de la qüestió de la desaparició i la supervivència on els conceptes d'absència/presència, dol i re-aparició donen veu a les obres contemporànies presentades al Muséu de l'Élysée a Lausana, del novembre del 1999 al gener del 2000.

⁸ Especialista en art contemporani, viu entre Lausana i París. Els seus estudis realitzats en el marc de la unitat de recerques contemporànies de la Universitat de Lausana tenen a veure amb l'anàlisi de les representacions i sobre la construcció de la mirada. Ha conduït investigacions interdisciplinàries sobre la mort i la imatge fantasma (*Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Hazan, 1999), sobre la singularitat i el marginal (*Figures de l'idiote*, Paris, Léo Scheer, 2004). Des del 2003 condueix un estudi sobre les representacions de la procreació.

⁹ Veure Agraïments A: Mauron, *Le signe incarné: ombres et reflets...*

¹⁰ Nascuda el 1968 a Lausana. Doctora en lletres, ha treballat en molts projectes de recerca, d'edició i d'exposició dins del camp de la literatura contemporània al voltant de nocions com l'imaginari, el dol o el retrat.

Més recentment, a partir de la visió d'uns fòssils, Mauron explorarà un altre model d'empremta: el vestigi. *La vision de ces empreintes et la forte impression qu'elles laissent m'ont amenée à réfléchir à la notion de vestige dans le sens où ce terme met en jeu l'expérience vécue dans son flux continu, la mémoire. Une compréhension du vestige qui convoque la sémiologie, la philosophie, la psychanalyse et l'histoire des images*¹¹.

Mauron s'atansa a través d'aquestes formes congelades pel temps a una comprensió sobre la memòria que reuneix tota mena d'estudis al seu voltant, característica molt comuna del potencial de la figura de l'empremta.

Adalgisa Lugli, Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita o Véronique Mauron, per citar els més rellevants, són tots ells autors que exploren el concepte d'empremta a partir de la mateixa fórmula: la immersió en les obres dels artistes. Aquestes obres concreten i dimensionen la noció de l'empremta, però a la vegada l'estudi de l'empremta alimenta i alena la praxi dels artistes.

318 Davant d'aquest fet ens podríem preguntar si l'art contemporani és una guia de desxiframent de la noció d'empremta o si, per contra, és la noció d'empremta una guia de desxiframent de l'art contemporani.

En qualsevol cas, la magnitud de l'empremta posa sobre la taula la qüestió de si caldria unificar-la en un únic moviment. Per a Didi-Huberman això seria impossible: *Le mot "empreinte" recouvre tant de pratiques et tant de résultats différents que l'ambition ne pouvait nous effleurer un instant de faire de ce mot une catégorie unitaire, un style, un nouvel isme pour l'art du XX siècle*¹².

L'autoritat de Georges Didi-Huberman segueix acaparant l'atenció de tots aquells que se senten seduïts pel seu pensament. Aquest és el cas del pintor i doctor en Belles Arts Jaime Repollés (1976)¹³, que durant la seva beca a l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París fonamentà

la seva tesi sobre pintura en el pensament del filòsof i historiador de l'art francès. De factura recent és el seu llibre *Genealogías del Arte Contemporáneo*¹⁴ que pretén narrar l'origen prehistòric, clàssic o medieval d'aquelles obres que tenen les seves arrels en un dels tres imaginaris occidentals: el primitivisme, el paganisme i el cristianisme. De forma original, i seguint el mateix ordre, ens ho explica de la mà de Lévi-Strauss, del mite d'Ulisses i de l'escriptor Marcel Proust mentre va desvetllant la seva 'teoría de las substancias'.

Com Didi-Huberman, Repollés fa una mirada cap al passat, cap a les seves tradicions culturals per descobrir en l'art contemporani el parentiu establert en tot allò que encara hi roman en qüestions d'història, d'antropologia, de filosofia, d'estètica, de simbolisme, etc.

El seu domini en el coneixement de la història de l'art fa que les seves aportacions siguin originals i innovadores. Amb la teoria de les substàncies revisa les maneres de fer de la tradició i indaga en els seus materials d'ús redescobrint-ne el simbolisme i el sentit filosòfic d'estreta unió amb la naturalesa: *el retorno de las substancias antiguas es el retorno de las técnicas primitivas, de la teoría hipocrática de los cuerpos o del hilemorfismo medieval, es decir, el retorno de todos aquellos usos de la materia que los artesanos trabajaban sin saber nada de la esencia o substancia última de las cosas*¹⁵.

319

En el capítol sobre el primitivisme es detura a parlar de l'empremta (El cuerpo: la huella)¹⁶ seguint el traçat marcat per Didi-Huberman, però explicat des de la perspectiva de la seva teoria: *Las huellas estampadas o aerografiadas revelan los primeros gestos estéticos de posesión psicológica de las substancias pigmentadas*¹⁷. En relació al tema que ens ocupa són també destacables el capítol del paganisme, on aborda la figura de l'ombra (El cuerpo: la sombra)¹⁸, i el del cristianisme quan parla de l'ànima (El cuerpo: el alma)¹⁹. Tot plegat va deliciosament entreteixit d'obres d'artistes contemporanis com Giuseppe Penone, Yves Klein, Claudio Parmiggiani, Carole Schneemann, Robert Rauschenberg o Ron Mueck, entre d'altres, i d'obres de l'Antiguitat amb les quals juga a la confrontació i a la semblança.

¹¹ Mauron. *Les dimensions du vestige...* (Format pdf descarregat p.5)

¹² Didi-Huberman. *L'empreinte...*, p.10

¹³ Com a investigador de teoria de l'art ha fet nombroses aportacions escrites sobre crítica de l'art i teoria de la imatge. És professor a la *Escuela Contemporánea de Humanidades* on imparteix cursos sobre l'afinitat entre arts visuals i escriptura.

¹⁴ Jaime Repollés. *Genealogías del Arte Contemporáneo*. Madrid: Akal, 2011.

¹⁵ Repollés, *Genealogías...*, p.15

¹⁶ Veure "El cuerpo: la huella" A: Repollés, *Genealogías...*, p.66-84

¹⁷ *Ibidem*, p.67

¹⁸ Veure "El cuerpo: la sombra" A: Repollés, *Genealogías...*, p. 152-168

¹⁹ Veure "El cuerpo: el alma" A: Repollés, *Genealogías...*, p. 222-239

Així podem trobar una màscara primitiva al costat d'una màscara de Rebeca Horn o una escultura etrusca del s.I al costat d'una instal·lació de Michelangelo Pistoletto. Aquest joc no fa més que corroborar que el primitivisme, el paganisme i el cristianisme estan implícits en l'art contemporani. La genealogia que Repollés estableix en aquest estudi parla d'artistes moderns i contemporanis que inclouen la tradició en els seus treballs i també deixa clar que hi ha tantes genealogies com artistes:

De hecho, cada artista, cada obra, pueden haber sido engendrados en diferentes genealogías, no siendo contradictoria sino especialmente fecunda la coexistencia de raíces dispares en cada época²⁰.

Des de la nostra visió de l'empremta i al llarg d'aquest estudi hem estat comprovant com reiteradament artistes de totes les èpoques cerquen allò més essencial de la vida retornant als procediments més bàsics. Repollés contempla aquest retorn des de l'inici del seu estudi contempla aquest retorn: *Sin duda, el arte está experimentando una reacción hacia lo antropológico, es decir, tiende a reintegrar la naturaleza en la cultura por medio de sutiles rituales de conversión. Esto sucedía constantemente en la Antigüedad,*

320 *cuando la cultura era el fruto más maduro de la naturaleza²¹.* I ens corrobora que la situació de saturació social, tecnològica o de qualsevol tipus per part dels artistes els condueix a l'ús de la metodologia més primitiva, la que està més vinculada als inicis de la humanitat. *Puede que semejante retorno a las ideas antiguas de naturaleza y cultura sea un síntoma de la mala digestión que los artistas están haciendo de la sociedad postindustrial²².* Aquesta idea enllaça amb la que nosaltres mantenim sobre els artistes que es bolquen en l'ús de l'empremta quan la saturació de mitjans tecnològics els ultrapassa. Cal doncs un retorn a allò més essencial per no trencar la genealogia, per seguir construint sobre les traces escrites, per reintegrar la naturalesa en la cultura. En resum, i des de la nostra perspectiva, podem dir també que la noció d'empremta està implícita en l'art contemporani perquè ella és la que sosté i nodreix l'arbre genealògic d'aquest art actual.

321

²⁰ Repollés, *Genealogías...*, p.10

²¹ *Ibidem*, p.11

²² *Ídem*



Figura 116:
Louis Soutter. *Flexibility*, 1939 (pintura amb els dits).



Figura 117:
Arnulf Rainer. *Christus*, 1986.

1.2 metàfores del cos

There is a dual polarity in art -making and representing. In the latter case, the artist reconstructs dream or reality, represents the natural world or the products of his imagination. Whilst in the former case, the artist is himself present in his work -either his body itself or some trace of it¹.

D'aquesta dualitat en l'art a la que es refereix Adalgisa Lugli, i per continuar parlant de la diversitat de l'empremta, ens situarem en el primer dels dos casos: el de l'artista que està present en la seva obra a través del seu propi cos i de les seves traces.

La recuperació de l'ús dels motlles i les empremtes durant el segle XX té una integració ràpida i còmode, tant és així que al veure'ls expressats en la pràctica artística actual sovint oblidem la seva antiga procedència. En el capítol *L'absència com a revelació* hem vist algun exemple d'artistes que a través de la màscara utilitzen nocions com la memòria, el record, la còpia, la reproducció, etc. De la mateixa manera les ditades, petjades i derivacions d'aquestes a través del moviment del cos tenen també la seva continuïtat que compren tota classe de moviments artístics. A *Dactiloscòpia, ciència de la investigació* hem vist com la ditada o la petjada són motiu recurrent per a molts artistes.

És indubtable la participació del cos com a llenguatge artístic dins el món de l'art on les produccions d'aquestes últimes dècades són infinites. Es pot parlar per una banda d'aquelles que busquen la bellesa primària i simple d'una empremta utilitzant el cos com a eina impressora i, per altra banda, aquelles que hi involucren la seva capacitat de moviment. L'acció a través del cos esdevé una nova manera d'expressió que engloba aquestes dues voluntats.

¹ Adalgisa Lugli. "Imprints of Body and Mind". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p. 509



Figura 118:
Jackson Pollock en el seu estudi.



Figura 119:
Piero Manzoni. *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, 1960.

Dins del moviment de l'Expressionisme Abstracte, com ja hem avançat, Jackson Pollock elabora un corrent pictòric que té l'acció com a mitjà i entronca directament amb les creacions automàtiques del Surrealisme. Seguint la influència de la psicologia freudiana, aquesta manera de crear sense predeterminació significa a més poder desbloquejar la ment inconscient i treure a la llum imatges inèdites. Paral·lelament, però no de la mateixa manera, l'estètica de l'*Action painting* mitjançant la tècnica pictòrica gestual del degoteig posa l'èmfasi en el propi acte de pintar al marge de qualsevol aspecte representatiu. La seva única intenció és reflectir un instant de la vida de l'artista amb un acte carregat d'expressió personal i d'emotivitat del creador que queda gravat com l'empremta d'aquell moment.

La influència d'aquest art d'acció cau sobre molts artistes europeus, generant moviments paral·lels com el Taxisme. I durant els anys 50, l'amor que propugna Pollock a l'acció pictòrica per sobre de l'obra acabada, juntament a fenòmens tan heterogenis com les Antropometries d'Yves Klein o les accions del grup d'artistes japonesos Gutai, enceta l'interès per l'art com a procés i inspira a molts altres artistes a 'actuar' en els seus treballs deixant les traces del seu procés creatiu.

Així és com s'inicia el rol de l'artista com a conductor teatral o mestre de cerimònia ritualista. Aquest art d'acció té com a màxim propòsit unir l'art i la vida perquè entén la pròpia realitat com una obra d'art en la que l'espectador és protagonista de l'obra a través de les seves reaccions. La provocació és l'eina utilitzada per a activar la imaginació i la reflexió crítica. Una característica diferenciadora amb els altres corrents és la interrelació que es genera entre totes les arts, arribant a confluïr manifestacions visuals, plàstiques i acústiques que involucren diversitat de medis com vídeo, cinema, música, teatre, poesia...

Com ja sabem, aquest rol de l'artista com a conductor de les seves accions es troba clarament amb Yves Klein quan s'atreveix a deixar empremtes de cossos en una acció premeditada o també el podem veure en un dels sopars que organitzava Spoerri i que deixaven com a resultat aquelles taules

detingudes pel temps. També Piero Manzoni (1933-1963) enceta la participació amb el públic a *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (1960) on empremta amb el seu polze els ous durs que seran consumits in situ pel públic. I a *Sculture Viventi* (1961) transforma persones en obres d'art vives estampant la seva signatura a la pell. I encara va més enllà a *Base Mágica* (1961) quan convida l'espectador a transformar-se en una escultura viva. Així mateix, Joseph Beuys (1921-1986) introdueix en les seves accions *Eurasia Siberian Symphony 1963*, *Titus/Iphigenia'*, *I like America and America likes me*, etc. la participació d'animals que converteix en co-protagonistes de la càrrega filosòfica dels seus actes. Totes aquestes accions pensades i preparades minuciosament abans de ser realitzades abracen tant conceptes estètics com espirituals i s'involucren a més en aspectes socials i polítics.

Des de principis dels anys 60 i les següents dècades proliferen vàries manifestacions d'art viu: Happening², Fluxus³, Body Art⁴ i Performance entre d'altres. Però és aquesta última modalitat la que s'instaura com l'hereva de totes elles doncs assumeix la major part de les seves característiques. És de fet el terme que defineix allò més essencial de l'art en acció perquè recull les primeres manifestacions d'aquesta expressió en les accions en viu portades a terme per membres del Futurisme, del Constructivisme, del Dadaisme i del Surrealisme.

La Performance porta l'experiència de l'art a la vida quotidiana i estableix una manera de contactar amb un públic molt més ampli oferint-li la possibilitat de participar en un ritual col·lectiu al entrar a formar part de l'art i la cultura. És l'abandó de l'objecte. L'experiència de l'artista i del públic passa a

ser l'obra d'art. Aquest mitjà permissiu i sense límits fixats es mostra a través d'accions d'un individu (l'artista) o d'un grup en un lloc determinat (galeries, museus, espais alternatius...) i en un temps concret (de pocs minuts a moltes hores o bé de representar-se un cop a repetir-se vàries vegades). S'acompanya d'un desplegament d'il·luminació, d'efectes visuals i auditius que integren qualsevol disciplina (música, teatre, poesia, literatura, dansa, pintura, arquitectura, vídeo, film, diapositives, narració). La Performance es constitueix com una de les representacions artístiques més lliures i personals donat que cada artista en fa la seva definició. Salvant les diferències tècniques, se'ns fa difícil no establir un cert paral·lelisme amb aquelles espectaculars posades en escena de les fantasmagories de Robertson.

Les possibilitats expressives i generadores de la Performance i totes aquelles manifestacions companyes de l'art d'acció provocaran el sorgiment d'altres tendències i llenguatges propis de l'art contemporani com ara la instal·lació, el vídeo art o el net art entre d'altres. Degut a una necessitat de registrar les diverses manifestacions d'aquest art en moviment, hi haurà una clara evolució que passarà de ser una simple tècnica de documentació a desenvolupar un llenguatge particular que aconseguirà un espai propi dins el nou corrent performatiu del món de l'art.

D'entre tots els artistes que utilitzen el cos com a eina, Yves Klein és un dels paradigmes més clars, tot i que en el transcurs de la seva obra es mostren també altres aspectes de la idea d'empremta. Aquest artista francès, que en un període molt curt de temps reuneix tota la seva creació, és l'autor d'un seguit d'obres imprescindibles en el món de l'Art. Sobretot perquè en la majoria dels casos són un clar precedent de les tendències futures com happenings, Fluxus, performances, Body Art, Land Art i fins i tot d'algunes concepcions de l'Art Conceptual.

El 1955 Klein exposa els seus primers quadres monocroms i poc després ja es reafirma en la seva apreciació que la idea com a obra d'art és més important que la pròpia obra material. Amb aquesta convicció presenta un esdeveniment sense precedents fins al moment: *Le Vide* (El Buit), que va tenir lloc el 28 d'abril de 1958 a la Galerie Iris Clert de París on buidà completament l'espai de la

² Espècie d'intervenció pública improvisada que embolcalla a l'espectador. En forma de collage d'accions produïdes en varis llocs al mateix temps i en la que es mesclen pintura, música, vídeo, ball i poesia. L'acció del públic, tractat com un actor més, dirigida per l'artista és el punt crucial de l'obra. Artistes: Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Al Hansen, Jim Dine...

³ Grup internacional d'artistes que promou una modalitat de l'art d'acció que s'interessa per una renovació de la música, del teatre i de les arts plàstiques. Proper als Happenings i al Performance Art, es concentra sobretot en la vivència d'un esdeveniment que discorre improvisadament a través d'accions molt simples. Els seus principis van en contra del tractament de l'objecte artístic tradicional com una mercaderia i es proclamen a si mateixos com l'antiart. Donen importància a la casualitat i inclouen la participació de l'espectador per acabar l'obra. Artistes: Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, George Brecht, Yoko Ono...

⁴ Expressió artística d'art d'acció feta en públic que es dona als EEUU, Europa i Austràlia. Entén el cos com a mitjà d'expressió artística convertint-se en el camp de treball d'artistes com Gilbert & George, Gina Pane, Chris Burden... El seu precedent és l'Accionisme vienès.



Figura 120:

Yves Klein. *Antropometries de l'època blava*.
Performance: 9 de març de 1960 a la Galerie,
Internationale d'Art Contemporain de París.



Figura 121:

Klein, primer experiment antropomètric.

galeria sense exposar-hi cap obra. Amb aquest atreviment venia a dir que l'obra és pròpiament el buit. També és significativa la seva famosa fotografia sobre el salt al buit, *Le Saut dans le vide* (1960), que sortosament era un muntatge fotogràfic, o la *Performance Conceptuel* realitzada al Museu d'Art Modern de París el 26 de gener de 1962 on es dedicà a despenjar els quadres de les parets. Totes les seves creacions (pintures monocromes, relleus, escultures d'esponges, monodaurats, etc.) es troben banyades de certa radicalitat i es basen en postures místiques i utòpiques. Però a més, corroboren aquesta seva voluntat de transcendir els límits parlant del no-res. De fet, tota la seva obra és una reflexió sobre l'absència.

Si tenim en compte que una empremta d'alguna manera és una absència d'allò que ja no hi és, el treball de Klein, marcat pel seu interès en aquest concepte, està certament relacionat amb la idea de petjada. Però són les *Antropometries*, que ja hem tractat en aquest estudi juntament als seus últims treballs basats en experiments amb elements naturals com el foc, l'aire i l'aigua, les que remetien més clarament al concepte d'empremta.

En les *Cosmogonies*, Klein pretén captar les empremtes de la pluja i del vent, i en les *Pintures de foc* utilitza aquest element com a eina pictòrica que indefectiblement deixa una ferida i una traça de fum al llenç. Totes elles a més de parlar amb el llenguatge de l'empremta són creacions portades a terme mitjançant l'acció.

La idea de l'empremta corporal de les *Antropometries* li esdevé a l'adonar-se de la petja que deixa el seu propi cos al caure sobre el tatami mentre practica judo. I seguidament porta a terme el seu primer experiment en un pis de París, fent rodar una model nua i pintada de blau per damunt d'un paper estès al terra.

A partir d'aquí la idea de pintar amb 'pinzells vivents' ja no l'abandonarà mai i en la següent acció naixeran les *Antropometries de l'època blava*, batejades pel crític Pierre Restany. Com si fos un director d'orquestra, Klein dirigeix tots i cadascun dels moviments de l'acte, pensat fins al més mínim detall i sentit.

El recurs de les antropometries donen formes d'empremtes ben diverses: estàtiques i dinàmiques,

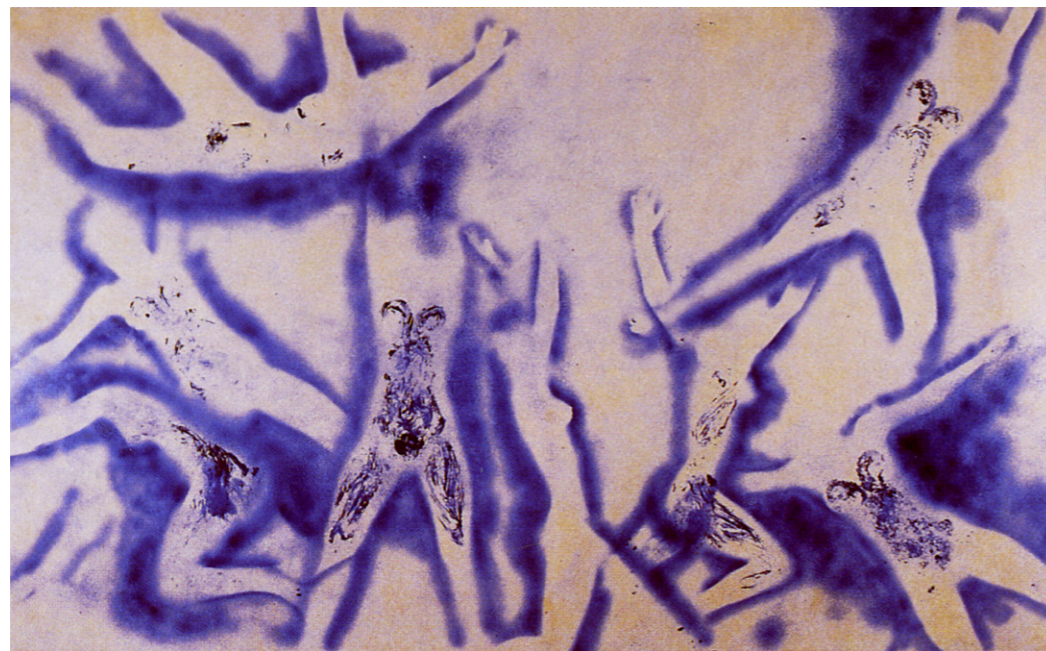


Figura 122:
Yves Klein. ANT 96, *Persones arrencant el vol*, 1961.

en positiu o en negatiu, en grup o individuals, úniques o repetides... El resultat, molt ric en possibilitats, depèn sempre de la morfologia de les impressions. I aquestes depenen, tal com apunta la historiadora i escriptora Hannah Weitemeier: *de la anatomía, la expresividad y el temperamento de la modelo*⁵.

Els resultats d'aquests cossos-tampó poden ser marques fidedignes de la massa corporal o aparèixer en forma de siluetes contenidores. Ambdós casos tenen inevitablement una associació amb coneguts actes primitius. Però potser són les formes amb silueta les que evocuen més clarament els rayogrames de Man Ray. A través de l'absència del cos, aquests dibuixos sintetitzen els trets més essencials del cos perquè són l'embolcall d'allò que falta. Són l'expressió del buit, el concepte que l'acompanyarà durant tota la seva carrera.

Adalgisa Lugli veu en les figures d'Yves Klein un toc de dramatisme relacionat amb les ferides de la guerra: *these dramatic images represent the existential troubles of a mankind yet to recover from the wounds caused by the war*, i ho explica fent una evocació directa a les siluetes humanes que l'explosió d'Hiroshima va deixar registrades en un edifici de la ciutat. *The real silhouettes of human figures are those a nuclear blast burnt onto the steps of a building in Hiroshima -an image that Klein evokes in his Antropometrie, crowded with grey shadows caught up in a tragic danse macabre*⁶. El propi Klein va expressar el seu sentiment sobre aquest tema en l'obra ANT 79, *Hiroshima* (1961). Curiosament és l'única peça que està realitzada només amb empremtes negatives, tècnica que destaca encara més la sensació volàtil d'unes ombres, d'uns cossos desapareguts.

Per a Klein el fet d'utilitzar models per a pintar figures és una forma de captar la seva essència. Les empremtes dels cossos de les models els concep no només com una impressió sinó com un registre de la seva energia física, sensorial i espiritual. La impulsió del gest del cos afegeix espectacularitat i ritualisme a l'acció escenificada i esdevé un fet artístic. Mentre Klein pinta mitjançant la pressió

⁵ Weitemeier. *Yves Klein...*, p. 55

⁶ Adalgisa Lugli, "Imprints of Mind and Body: The continuity and Change of the Ancient in the Modern". A: *Identity and Alterity. Figures of the body...*, p.70

de models vius contra el llenç, Piero Manzoni realitza obres que eliminen el llenç per complet. Les accions de Manzoni s'acosten més a la constatació que el cos és un material d'art vàlid que a una declaració d'espiritualitat.

Aquesta opció de treball amb el cos que enalteix a l'empremta per sobre de tot, té uns resultats de la mà d'Yves Klein, estètics i profunds. Les impressions impactants de les Antropometries es converteixen en un esdeveniment innovador perquè estableixen una mirada nova a la percepció d'allò real ampliant-la amb la intenció de reconciliar l'art i la vida.

Tot i que l'art d'acció i performatiu s'inaugurà als anys 70, la dècada dels 90 quedaria instaurada com la més representativa del treball amb el cos degut a la gran proliferació de referències a ell. Aprofitant la innovació tecnològica, i sense ser una repetició d'aquell art dels anys 70, les pràctiques artístiques vinculades al cos s'amplien i s'adapten a noves maneres d'exhibició com el vídeo o internet. Unes maneres que comporten una nova mirada recolzada en allò artificial i posthumà⁷. O com diu Kevin Power (1944-2013) la més recent representació del cos és en forma de *ciborg*, meitat orgànic i meitat màquina⁸.

Però sí que tots aquests moviments que treballen amb el cos i l'acció fan pensar que s'alimenten d'una força essencial molt poderosa per a poder estimular i generar tal activitat i riquesa artística. Una riquesa que a més se segueix perpetuant sota la mirada renovada d'artistes novells.

Podem dir que el cos en acció és també un cos que s'utilitza com a eina reivindicativa. Deixar petges és també un altre exemple de la demostració identitària. El treball de l'artista anglesa Abigail Lane (1967) parla de la presència absent a partir d'un submón poblat d'estrany personatges. Interessada en el paper de la figura de l'empremta, cap al 1992 crea *Making History*, una instal·lació fotogràfica on mostra unes sabates que en forma de tampó van imprimint el peu nu de la persona;

o *Blueprints*, peça feta amb l'empremta directa de les natges d'un cos; i també *Conspiracy*, el treball que hem referenciat al capítol *Dactiloscòpia* i que inclou formes policials per a la documentació de l'empremta dactilar en forma de joc. En aquest treball Lane enceta l'interès pel comportament criminal, que recrearà de manera més completa a *Sausage Pelt* (1994) o a *Bloody Canvas* (1994-95). En algunes de les seves obres Lane també usarà models de cera que recreen escenes pròpies d'un diorama, com a *The Incident Room* (1993) i *Misfit* (1994).

Tot i que en l'obra de l'Abigail Lane hi ha una crítica política de la societat contemporània, ella s'interessa sobretot per la violència quotidiana i les dificultats comunicatives. Però també s'interessa per com les nostres traces poden ser reconstruïdes, aspecte que, segons el nostre parer, és allò que dóna un caràcter més particular a la seva obra.

Abigail Lane és també una d'aquestes artistes que té la noció d'empremta integrada de forma ben visible en bona part del seu llenguatge artístic. Tot i que el seu format d'expressió és molt ampli, les empremtes deixades pel cos i la utilització de motlles formen part del seu procés. Com diria Adalgisa Lugli, Lane recull sens dubte el llegat de la proliferació inventiva de l'empremta dels anys 60 que dóna els seus fruits sobretot en anys posteriors.

Així mateix l'interès suscitat per tanta producció d'aquest caire fa que sortosament de tant en quant es vagin oferint mostres com la que a l'abril del 2015 va tenir lloc a la Tate Gallery de Londres: *Making Traces: Behind the Scenes*. En ella s'expolaraven les traces i les seves formes d'expressió.

Aquesta exposició és la demostració de que el llenguatge de l'empremta segueix vigent avui en dia. Sortosament les mirades d'aquells que tenen consciència del magnífic potencial de l'empremta ens retornen a la nostra essència.

⁷ Sobre aquest tema veure: Patricia Mayayo "La reinención del cuerpo" A: Juan Antonio Ramírez i Jesús Carrillo. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*. Madrid: Càtedra, 2004.

⁸ David Pérez. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 178



Figura 123:
Abigail Lane. Sabates-tampó de *Making History*, 1992-1998.

336



Figura 124:
Man Ray. *Tonsure de Marcel Duchamp*, 1919.

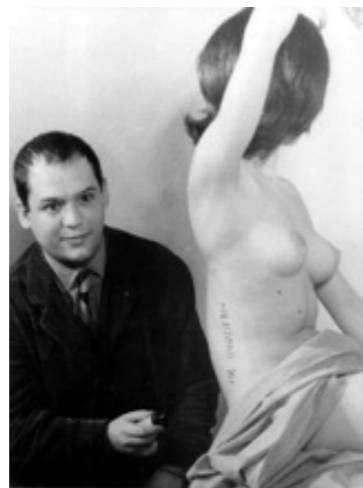


Figura 125:
Piero Manzoni. *Escultura vivent*, 1961.

1.2.2 El cos com a llenç

Si pels 'accions painters' americans, el cos deixa senyals de les seves accions i traces sota la forma de pinzellades, en el període següent i sota la mirada del Pop Art el cos es presentarà d'una forma molt més literal. Però és en el corrent artístic del Body Art o art corporal, que apareix en l'últim període dels anys seixanta i es desenvolupa en la dècada següent, on el cos de l'artista es converteix en el seu camp de treball. En aquest moviment, el cos intervé directament com a suport material de l'obra i es converteix en un mitjà expressiu i de manipulació. Ja no es mira més el cos com un objecte de representació sinó com el suport ideal per a una acció que moltes vegades té lloc en directe davant de públic o a voltes pot ser de caire privat i enregistrat per mitjans tècnics. L'artista del Body Art vol establir una comunicació purament física i per això converteix el seu cos en un suport artístic que si fa falta transgredirà en els seus límits.

337

Cal també recordar que a l'estar íntimament lligat amb la pràctica de la Performance, el Body Art rememora els seus inicis en la pràctica del Dadaisme. De fet ja fa més d'un segle que Marcel Duchamp presentà el seu famós urinari com una peça d'art i amb ell aportava el concepte segons el qual la participació de l'espectador és vital en la proposta de l'artista. Aquesta visió serà molt fructífera per al món de l'art i ocasionarà la revalorització de totes les seves activitats artístiques per concloure que no només és un predecessor sinó un avançat de la seva època. Duchamp, aglutinador de diversos aspectes de la noció d'empremta, és considerat fonamental també per aquest moviment artístic del cos: *Pero el fundador moderno del body art fue Marcel Duchamp, que no sólo se vistió de mujer en los años 20, sino que incluso se dibujaba palabras afeitándose la cabeza*¹.

¹ James Gardner. *¿Cultura o basura?*. Madrid: Acento, 1996, p.172

La tonsura de Marcel Duchamp, l'*Escultura viva* de Manzoni o les Antropometries amb pinzells vius de Klein, tot i que en aquests dos últims el cos és utilitzat com a eina, es poden considerar com els primers exemples de Body Art.

Escriure, pintar o gravar el cos actualment encara segueix sent un fet usual per a algunes de les tribus que perduren en el nostre món. És també una de les accions que, tot i transformades, hem mantingut vives amb els nostres comportaments socials ja que el desig d'exaltar la bellesa del cos és una necessitat perpètua i comuna en els homes.

Les modificacions que es provoquen els massai al cos o els tatuatges dels maoris són alguns dels exemples existents que conviuen amb les alteracions proposades al cos per algunes de les tribus urbanes de qualsevol ciutat del món (piercings, brandings, implants, escarificacions...).

Escriure sobre la nostra pell, anotar recordatoris sobre el dors de la mà per exemple, no és un acte desconegut per a ningú. Apuntem allò que no volem oblidar i convertim l'escriptura en una marca de memòria. D'aquesta manera quan Piero Manzoni escriu sobre la pell de la noia a *Escultura vivent* tracta el cos com un suport, una idea que gairebé al mateix temps abordarà també el binomi artístic anglès Gilbert & George (1943/1942) quan proposen els seus cossos com a matèria principal i els exposen en condició d'escultura viva. Però además Manzoni, quan signa sobre el cos de la noia, la transforma en obra acabada i de la seva propietat. El seu acte agosarat és converteix en un referent artístic perquè és una idea precoç dins del món de l'art i quan marca la noia, d'alguna manera la identifica i la rescata de l'oblit.

Aquesta idea d'escriure sobre la pell és una imatge que probablement per la seva bellesa s'ha utilitzat reiteradament en l'àmbit cultural. Convertir el cos en un manuscrit vivent, utilitzar-lo com una pàgina en blanc on deixar-hi gravats els nostres desitjos mou també la creativitat del director de cinema Peter Greenaway (1942) a l'hora de filmar la seva meravellosa pel·lícula *The Pillow Book*,



Figura 126:
Peter Greenaway. Seqüència *The Pillow book*, 1996.

inspirada en l'obra mestra *El Libro de la Almohada*², escrita per la japonesa Sei Shônagon³.

Hi ha però una manera inconscient d'escriure sobre la pell de la que nosaltres mateixos no en som voluntaris. És la que el pas del temps marca sense cap excepció en l'epidermis que ens recobreix el cos. La pell, que atresora la memòria de la nostra vida, ens permet llegir-ne els fets a través de les seves marques. Arrugues i cicatrius es converteixen en les paraules que el temps va escrivint en el cos. Qualsevol succés (accidents, malalties...) queda imprès remarcant les històries viscudes.

Tatuatges, escarificacions o qualsevol classe de ferida són marques que perduren en el cos mentre hi hagi vida. El treball artístic amb el cos com a llenç majoritàriament és un treball real, un treball del qual en queda constància per les marques que així ho constaten. Però aquesta expressió perdura fins que el cos es mantingui viu. És per això que es fa tant important l'arxiu que enregistra l'acció

340 obra d'art: *La cámara es la memoria que constantemente devuelve y rescata la experiencia, re-absorbiéndola del agujero negro del tiempo*⁴.

Però de fet el testimoni real, l'empremta que constata l'acte és la ferida tancada i marcada sobre la carn de l'artista. I aquestes ferides que al cicatritzar deixen senyals que no s'esborren amb el pas del temps són pròpiament empremtes. *Què és una ferida tancada? És una cicatriu. Es pot veure de diferents maneres: és possible dir que és una inflor, una escarificació, un tatuatge... Allò important, però, és que la ferida tancada és una empremta, una marca indeleble*⁵.

² Sei Shônagon. *El libro de la Almohada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

³ Sei Shônagon (966-1025), escriptora japonesa, és co-protagonista d'un corrent literari dut a terme només per dones i la pionera d'un gènere propi de la literatura japonesa encara vigent avui dia anomenat *Zuihitsu*. Gènere literari en forma d'enumeracions que evoquen emocions, transcripcions de fets observats i detalls d'apunts autobiogràfics que s'acosta, per la seva absència de direcció predeterminada, a l'escriptura automàtica dels surrealistes.

⁴ Piedad Solans: *Accionismo Vienés*. Hondarríbia: Nerea, 2000, p.21

⁵ Remo Guidieri. "La Frontera". A: *Quaderns de l'Obra social*, núm 42, Barcelona: Obra social de la Caixa de Pensions per a la vellesa i d'Estalvis, 1989, p.39

Sota aquestes intervencions directes al cos s'hi troba també el concepte d'allò efímer, la por a la finitud. Deixar pistes de qui som és una manera de perdurar.

El pas del temps, la memòria, l'oblit... són conceptes que ballen al voltant d'aquestes accions que deixen marques conscients en el cos. Tot aquest material mesclat amb l'ús del cos com a camp de treball, i propulsat sobretot pel moviment del Body Art, origina dues grans maneres de treballar en els artistes contemporanis. Un treball proper i directe que enllaça amb rituals primitius i que té lloc en un temps i en un cos real. O bé un treball que sota els mateixos conceptes treballa des de la distància amb la imatge del cos, recuperant així la forma més usada per la història de l'art en la utilització de la figura humana: la seva representació.

La ferida

Durant molts segles l'ús del cos s'ha entès a través de la seva mera representació. En la tradició cristiana, veiem com la pintura de cossos crucificats, estigmatitzats, torturats i desmembrats fa una representació del cos que enllaça directament amb realitzacions d'artistes actuals. El dolor i la sang dins del ritual del cristianisme són aspectes que s'apropen molt a les conegudes actuacions dels accionistes vienesos.

La ferida forma part dels rituals de pas, una acció que l'iniciat assumeix com una metamorfosi, un canvi d'identitat. Per a l'escriptor Remo Guidieri hi ha una clara acceptació de la persona: *El ferit és una víctima complaent, el ferit és aquell que assumeix la ferida oberta per on s'escapa no sols la sang sinó també la vida i, encara més, la identitat, la identitat anterior a la ferida*⁶.

D'aquella primera manera de treballar dels artistes, tangible, directa i ritualista per excel·lència, en fan ús també tots aquells que cerquen la realitat fins i tot a través del dolor, ja siguin conceptuals

⁶ Remo Guidieri. "La Frontera". A: *Quaderns de l'Obra social*..., p. 38



Figura 127:
Hermann Nitsch. *Acció*, 21-11-1963.



Figura 128:
Günter Brus. *Prova de resistència*, 19-6-1970.

o accionistes. Un dolor real posat en escena en un temps també real i mitjançant l'acció. Aquests actes, a diferència de les performances (...) *que se ocupaban de las propiedades formales del cuerpo en el espacio y el tiempo*⁷ exterioritzen molt més les emocions arribant fins i tot a purificar-les. Això els hi confereix unes qualitats molt més (...) *emotivas y expresionistas en cuanto a su naturaleza*⁸.

Situat a Viena entre els anys 1965 i 1970, l'Accionisme Vienès precedeix l'art del cos. Format per artistes com Günter Brus (1938), Otto Muehl (1925-2013), Hermann Nitsch (1938) i Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) i escriptors com Gerhard Rühm (1930) i Oswald Wiener (1935), i enmig de la majoria de les performances europees i americanes de l'època protagonitzades per Chris Burden (1946-2015), Marina Abramovic (1946), Gina Pane (1939-1990), Stelarc (1946), etc..., és sens dubte una de les arts d'acció més radicals. Capaç de traspassar límits flirteja fins i tot amb tot allò prohibit, no en va és un moviment sorgit com una nova forma d'expressió en un moment que l'Informalisme, el Tachisme i l'Expressionisme abstracte començaven a estar esgotats.

Nitsch i Muehl són els iniciadors d'aquest moviment i, a finals del 1962, posen en escena la seva primera acció: Muehl vessa sang sobre el cap de Nitsch vestit amb una túnica blanca i lligat a la paret. Aquest esdeveniment els despertarà una gran fascinació pel fet de descobrir que, essent pintors, poden sortir de la superfície del quadre.

Els límits de l'obra, del suport seran els iniciadors d'un seguit de limitacions que provocaran nous terrenys d'exploració: el cos. En convertir el cos en el territori creatiu, en el suport de les expressions que s'alteren i es fereixen mitjançant l'acció, apareixen noves limitacions, noves temptatives a traspassar: el dolor, la sexualitat, l'instint, la societat, la cultura..., conceptes on els accionistes vienesos s'hi submergeixen a través de l'experiència del propi cos i de la pròpia ment, fet que els portarà a aprofundir en el concepte de la identitat i enriquiran l'art i el pensament.

Pels accionistes vienesos, la mà renuncia al pinzell bescanviant-lo per una ganiveta, el cos substitueix

⁷ Roselle Goldberg. *Performance Art. Desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino, 1996, p.163

⁸ Goldberg. *Performance Art...*, p.163

el llenç i la sang el color, d'aquesta manera la ferida es converteix en el signe. Obrir-se una ferida, expulsar semen, orinar-se davant de l'espectador són imatges agitadores que plantegen un mirall perfecte de la nostra part més oculta. De fet moltes de les seves experiències exploren temes freudians de violència eròtica.

Els seus actes són vivències que fan evidents els mecanismes conductuals del comportament, sobretot sexual i destructiu, i esdevenen una exteriorització de la consciència més reprimida permetent-los així una certa alliberació. Aquesta catarsi escenificada implica un xoc visual i emocional vinculat directament amb l'espectador que també purifica les seves emocions.

La majoria d'artistes del Body Art elaboren una consciència del cos sobre el plaer i el sofriment. Però és especialment a la dècada dels 70 quan més experimenten amb el dolor sotmetent-se a experiències extremes. Aquesta exploració del jo, del seus límits tant físics com mentals arriba fins i tot a traspasar allò impensable quan Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) o el propi Bob Flanagan (1952-1996) es mutilen fins i tot per arribar a morir.

Una altra manera d'actuar sobre el territori corporal és la de l'artista francesa Orlan (1947). Ella mateixa explica com en un moment donat tria el seu propi cos com a plataforma de modificacions a través de la cirurgia a la que considera una eina artística d'avantguarda. D'aquesta manera, el quiròfan es converteix en el seu taller, el seu cos en el material de treball i la ciència mèdica en la seva eina.

Les raons de cada operació les troba en la bellesa clàssica. La barbata de la Venus de Botticelli, el front de la Mona Lisa o el nas de la Diana de Fontainebleau són els trets escollits per a copiar. Tenint en compte que França és un país que culturalment sempre ha estat al capdavant de les últimes tendències en tot allò relacionat amb la bellesa, James Gardner apunta que (...) a Orlan también se la puede ver bajo el concepto de la obsesión francesa por el refinamiento y la belleza femenina⁹. Per a apropiat-se a aquest



Figura 129:
Rostre d'Orlan abans de l'operació.

⁹ Gardner. *¿Cultura o basura?...*, p.170

refinament, Gardner argumenta que Orlan s'inspira (...) en el pintor de la antigüedad Zeuxis, el cual, según la leyenda, pintó a Venus combinando los rasgos de todas las mujeres más bellas de Crotón, utilizando la nariz de una, la mano de otra, los pechos de una tercera, y así sucesivamente¹⁰.

L'obra d'Orlan persegueix la bellesa ideal però també es converteix en una obra de denúncia quan el 1993, en una de les seves operacions més conegudes i polèmiques, es fa implantar al front dues pròtesis de silicona. Amb això està denunciant les pressions socials en les que es fonamenta el cos femení. Les seves operacions-performances que comporten una certa estètica Kitsch (decoració de crucifixos, estampetes, reliquiariis...) són retransmeses en directe com si es tractés d'un vertader acte litúrgic. Les seves obres obliguen a reflexionar sobre els estereotips del cànon de bellesa occidental però també, igual que amb els accionistes vienesos, sobre el caràcter ritual, sacrificial i sagrat en relació amb el cos.

El cos com a material a extingir no és etern. Treballar amb el propi cos com a suport vol dir ser conscient de la seva caducitat. La també artista francesa Gina Pane (1939-1990), que durant 10 anys fereix el seu propi cos treballant amb la noció de sacralitat, abandona finalment l'accionisme corporal passant a ferir ferro, coure, llautó o vidre on hi deixa les empremtes de les seves accions. Amb aquestes obres, Pane estableix un paral·lelisme entre la pell del cos i la dels materials.

El tema del dolor i la violència, però amb intencions més anàrquiques i iconoclastes, és seguit per artistes que dirigeixen el treball més cap a una consideració de denúncia de la societat. D'aquesta manera, Chris Burden s'ha fet disparar, s'ha tancat, s'ha penjat, i fins i tot crucificat al sostre del seu cotxe. L'artista estatunidenc Vito Acconci (1940-2017) s'ha mossegat, pegat i mortificat, Ulay i Marina Abramovic (1943/ 1946) s'han bufetejat, cremat, tallat i fins i tot arrencat trossos de pell i



Figura 130:
Nan Goldin. *Blau en forma de cor*, Nova York, 1980.



Figura 131:
Vito Acconci. *Marques registrades*, 1970.

¹⁰ Gardner. *¿Cultura o basura?...*, p.171

Hannah Wilke (1940-1993) ha mostrat el procés de la seva malaltia terminal.

Com sempre, els resultats d'aquestes accions són marques en el cos. Ferides que si són molt profundes, deixaran una empremta inesborrable. Algunes d'elles és el propi cos qui s'encarrega d'assumir-les, esvaint-les en el temps. D'aquesta manera, Dennis Oppenheim (1938-2011), en la seva coneguda acció *Posició de lectura per a cremada de segon grau*, converteix la pròpia pell en material fotosensible utilitzant el sol per a fixar-ne la imatge. O bé la fotògrafa americana Nan Goldin (1953), que ens mostra en el seu treball *Blau en forma de cor* l'empremta de la violència i l'autodestrucció de gènere. I Vito Acconci a *Marques registrades* ens ensenya el senyal imprès per les seves dents a sobre del seu propi cos.

A través d'actes carregats de violència, tots aquests artistes s'atreveixen a parlar del drama de l'existència des d'un punt de vista romàntic, polític o fins i tot metafísic. Tot i que les marques al cos d'algunes d'aquestes accions deixen senyals momentànies, l'empremta que deixen en la consciència personal i aliena és inesborrable.

El tatuatge

El tatuatge és bàsicament un procediment de decoració de la pell que a partir de petites puncions va configurant el dibuix per mitjà de la introducció de pigments de color sota la pell. Utilitzat ja pels neolítics eurasiàtics i pels antics egipcis, Europa descobreix i adopta aquesta pràctica a la segona meitat del s. XVIII i en el transcurs dels viatges d'exploradors pel Pacífic meridional. Aquesta pràctica s'utilitzava originàriament com a signe de pertinença a un clan guanyat per la persona tatuada a través d'una prova iniciàtica. En relació als ritus de pas (canvis d'edat, transformacions de personalitat...), al tatuat se li grava un senyal sobre la pell del cos però al mateix temps aquest senyal deixa gravat en la persona una informació que el marca per sempre.

El tatuatge té a més un sentit sacrificial, no en va en la seva realització hi és present la sang i el

procediment de tota una tribu. Per mitjà de la màgia imitativa, aquella que es sustenta a través d'un pensament amb tal força que modifica la realitat, els caçadors primitius es tatuen a la pell certs animals amb la intenció d'identificar-se amb la seva pròpia presa. Això els permet, per una banda, captar la força i l'esperit de l'animal i assegurar-se un bon èxit en la caça i, per l'altra, curar-se en salut utilitzant el tatuatge com a talismà defensiu.

Però és potser la dimensió mística del tatuatge la que incorpora la idea de marca. Una marca és bàsicament una empremta que pot prendre diverses formes, però sobretot és un senyal distintiu que permet diferenciar-lo d'altres i reconèixer-lo en la seva particularitat. Instintivament es marca allò que vols fer teu, s'assenyala per a diferenciar-ho dels altres i sobretot per esborrar-ne la identitat personal. Un dels exemples més malaurats el tenim en l'ús que d'aquesta intenció se'n va fer en els camps d'extermini jueus. Una marca actuant com a signe o senyal de propietat.

Però, tant si és per motius de bellesa, religiosos o màgics, en tots els casos el primer valor que es troba en la idea del tatuatge és el de la identificació.

Actualment tot i que hem perdut la nostra condició natural més primària, hem convertit el tatuatge en un signe que encara manté alguna de les consideracions ancestrals. Aquesta necessitat d'ésser a través del signe imprès a la pell demostra aquest lligam amb la nostra part més salvatge. Com bé apunta Mauricio Molina: *Como insectos que se disfrazan para simular otra cosa, los tatuados buscan la absoluta disolución de la piel en signo. El tatuaje revela al salvaje dentro de cada uno de nosotros*¹¹.

Sota l'acció de fer-se una marca hi ha la voluntat de pertànyer a alguna cosa, d'identificar-se a un grup, a una manera de pensar, de vestir, etc... Per a Eduardo Cirlot (...) *el que se marca a sí mismo desea señalar su dependencia ante aquello a lo que el signo alude*¹².

Però en el sentit simbòlic de la marca hi conviu la idea de distinció, per això un cop ubicada la dependència cal també situar allò que marca la diferència amb la resta.

¹¹ Mauricio Molina. "El cuerpo y sus dobles" A: Pérez. *La certeza vulnerable...*, p.202

¹² Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997, p. 431



Figura 132:
Alberto García-Alix. *El brazo de Ana*, 1992.

350



Figura 134:
Catherine Opie. *Self-Portrait/Cutting*, 1993.

351



Figura 133:
Santiago Sierra. *Línea de 160 cm. Tatuada sobre cuatro personas*, 2000.

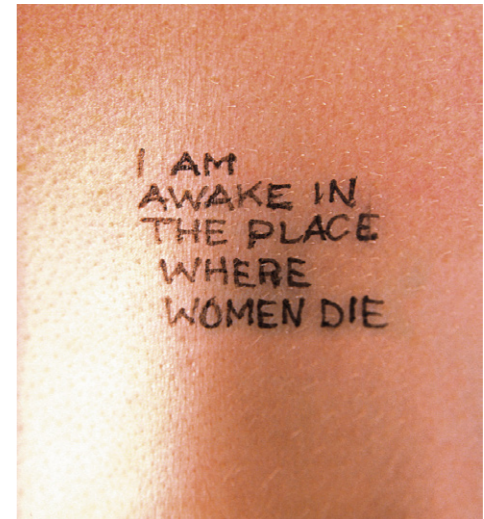


Figura 135:
Jenny Holzer. *Lustmord 132*, 1993-1994.

Es tracta de pertànyer a alguna cosa mostrant-ne el distintiu, o bé expressant-se a través de l'originalitat que assenyalarà la distinció. Per això, el tatuatge és una pràctica molt ben acceptada per certs col·lectius.

En una societat com la nostra on res és permanent, el tatuatge es converteix en les poques coses que adornen la nostra pell i donen un significat al nostre cos durant tota la vida. Mauricio Molina afegeix: *al convertirse en un objeto artístico la piel del difunto puede convertirse en una pieza de museo*¹³. És per tant una manera de perdurar amb arrels antropològiques.

Dins l'àmbit artístic el tema del tatuatge, escarificació o qualsevol altra marca al cos feta des d'un punt de vista embellidor i diferenciador agrupa tots aquells artistes que creen a partir de la noció d'empremta identitària. El tatuatge es converteix en l'escriptura del cos que mostra la pertinença i els ideals. És una marca definitiva de l'individu que assenyalava la igualtat i la diferència.

352

El fotògraf Alberto García-Alix (1956), considerat un fotògraf imprescindible en la recerca i documentació de personatges definidors de cert grup social a través de la seva actitud i estètica, busca la celebració del tatuatge com a signe distintiu.

El desig de pertinença a un cert grup cultural també el podem trobar en l'obra de l'artista Catherine Opie (1961). A *Self-Portrait/Cutting*, una de les seves obres més emblemàtiques, l'artista dibuixa una imatge familiar (dues noies agafades de la mà) amb un objecte que punxa directament la carn de la seva esquena. El dolor de l'acció i la posterior ferida és una reivindicació de gènere que reclama la pròpia identitat sexual i sobretot la possibilitat d'allò diferent.

La reivindicació a través d'accions és també portada a terme per l'artista espanyol Santiago Serra (1966) que amb un toc més conceptual crea situacions que posen en evidència les problemàtiques

socio-econòmiques i els sistemes salarials de la nostra societat. A *Línea de 16cm. tatuada sobre cuatro personas*, contracta a quatre prostitutes addictes a l'heroïna que pel preu d'una dosi accedeixen a tatuar-se.

Però hi ha una obra creada l'any 1993 per l'artista nord-americana Jenny Holzer (1950), coneguda per la utilització del llenguatge com a mitjà artístic i ferma defensora dels drets humans i de les dones, que colpeja fortament la sensibilitat humana. En forma d'acció i en referència a la guerra de Bòsnia que tenia lloc en aquells moments, Holzer publica a la portada de la revista del *Süddeutsche Zeitung* el missatge: *I'm awake in the place where women die* (on moren dones em mantinc alerta). Missatge que va ser imprès amb tinta barrejada amb la sang de les dones bòsnies.

D'aquest fet en sorgeix una sèrie fotogràfica on escriu frases sobre la pell dels seus cossos. En escriure sobre la pròpia pell d'aquelles dones que viuen una realitat esfereïdora, pretén fer palès el seu horror presentant-lo a la nostra còmoda vida en forma d'obra d'art.

Hi ha també una llarga llista d'artistes que treballen amb aquells aspectes de la vida que es comporten com a marques damunt la pell: Andrés Serrano, Rosalenga Rennó, Miquel Rio Branco, Jana Sterback, Santiago Serra, Khaterine Du Tiel, Wim Delvoye i un llarg etcètera.

353

En definitiva, el cos és susceptible de ser escrit o pintat (Shirin Neshat, Arnulf Rainer...), disfressat (Michel Journiac, Cindy Sherman...), utilitzat com unitat de mida (Klaus Rinke, Tony Orrico ...), ritualitzat a través del dolor (accionistes vienesos, Gina Pane, Abramovic...), modificat (Orlan), teatralitzat (Joan Jonas), etc.

Com hem vist, els temes que exploten les experiències amb el cos van des de la violència fins a l'autoagressió, la sexualitat, l'exhibicionisme o la resistència corporal a través de la malaltia o la mort. Però són sobretot matèries que tenen a veure amb la identitat i la diferència i que per tant mostren lluites d'alliberació de gènere i de raça. D'aquesta manera el Body Art es converteix en un

¹³ Mauricio Molina. "El cuerpo y sus dobles" A: Pérez. *La certeza vulnerable...*, p.202

art que assumeix el risc de la part física i de la part intel·lectual donat que les seves expressions canvien la forma de percebre el cos i la persona.

La fecunditat de la noció d'empremta vaticinada per Adalgisa Lugli i Georges Didi-Huberman ultrapassa totes les expectatives. Des de la prespectiva del cos podríem continuar enumerant obres i artistes que es desplacen a través de les seves àmplies manifestacions. Per això cal tenir en compte el prestigiós estudi sobre el cos portat a terme per la historiadora i crítica d'art Amelia Jones (1961) *El cuerpo del artista*¹⁴. A través de diferents èpoques i contextos socials, el llibre mostra aquest recorregut de possibilitats artístiques i variabilitats de format i de concepte a partir d'una original classificació que tracta expressions artístiques des de la vessant dels cossos que deixen empremta, dels cossos absents, del gest, de la identitat, del ritual etc...

Se'ns fa impossible poder abastar tant material en un sol estudi però si que som més conscients que la magnitud d'expressions que tenen la seva arrel en la noció d'empremta s'ha multiplicat sobremanera aquestes últimes dècades. I això ens porta a a pensar que alguna cosa poderosa ha de tenir la noció d'empremta quan no para de propagar-se. I que aquesta propagació sempre la trobem relacionada amb la irrupció de noves tecnologies, situació que té com a conseqüència el retorn de la mirada i l'interès de l'artista cap a nocions més essencials de l'home.

¹⁴ Amelia Jones. *El cuerpo del artista*, London & New York: Phaidon Press Limited, 2006.

1.3 Artistes pensadors de l'empremta: Joan Fontcuberta i Giuseppe Penone

Segons Georges Didi-Huberman, Marcel Duchamp catalitza en la seva projecció artística el pensament de l'empremta, però ja hem avançat que considerem Yves Klein com un dels artistes que exploren de manera més directa la petjada, una petjada que es desplega en altres possibilitats artístiques en gairebé tota la seva trajectòria. També hem vist com diversos artistes tenen parts molt significatives de la seva obra que connecten amb l'empremta des d'una vessant o altra. Però creiem sense cap mena de dubte que la persona catalitzadora del procediment i del pensament de l'empremta és l'artista Giuseppe Penone, i d'una manera semblant, però des del terreny de la fotografia, observem com també Joan Fontcuberta aglutina en la seva obra el saber de la figura protagonista d'aquest estudi. De fet podríem dir que Penone ho fa des d'una consciència essencial i antropològica, en canvi Fontcuberta es relaciona amb el tema de l'empremta a partir del seu mitjà tècnic. Si tenim en compte que la naturalesa pròpia de la fotografia és una forma d'índex de la realitat i sobretot una empremta lluminosa regida per les lleis de la química, aquest autor descobreix des de la praxi tècnica la condició intel·lectual amagada sota la forma de l'empremta. Però el que uneix aquests dos artistes entorn al tema que ens ocupa és l'aportació que ambdós fan no només de la seva obra sinó també del seu coneixement a través de les seves opinions.

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) és un gran coneixedor de la fotografia espanyola del segle XX i de la creació contemporània internacional. Col·labora assíduament com a comissari d'exposicions fotogràfiques i és promotor i fundador de nombroses manifestacions entorn a la fotografia. Reconegut i premiat internacionalment és també un habitual assagista. Els seus escrits són reveladors, crítics i pedagògics i giren entorn a les nocions de realitat i ficció. Dos conceptes que afloren contínuament en la seva obra i en el seu pensament quan considera que la fotografia és una mentida que té la

capacitat de presentar-se com a certa.

*El beso de Judas*¹ és un dels seus primers treballs escrits en el qual ens introdueix a la fotografia com una evidència que mostra com les aparences substitueixen la realitat. En ell ja s'hi constaten les seves primeres definicions d'empremta: *Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada, de "memoria"*².

Des del seu àmbit tècnic Fontcuberta considera que la imatge fotogràfica destaca pel seu valor com a índex, com a signe, com a rastre: *La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria*³, però la intervenció d'una sèrie de dispositius tecnològics basats en condicionaments culturals i ideològics emmascaren la nitidesa de l'empremta original. Això la converteix en el que ell anomena *empremta diferida* en contraposició a l'*empremta directa*. Aquestes petges directes són definides per Fontcuberta com una de les formes de realitat més pures, les que funcionen per analogia i que ens mostra, com hem vist al capítol *Gyotaku. Arxiu de la mar*, amb l'exemple dels pescadors d'Enoshima.

Diem que la fotografia és un índex perquè té una connexió literal amb allò que representa. Aquesta condició indexal és analitzada a grans trets per la historiadora d'art Rosalind Krauss (1941) que defineix la fotografia com un signe que es manifesta per una reacció química i que produeix traces, empremtes i indicis⁴. En canvi el psicoanalista Serge Tisseron (1948) a *El misterio de la cámara lúcida* ens aporta, a més d'aquests valors, la categoria de rastre diferenciant-lo del d'empremta⁵.

L'obra de Joan Fontcuberta és tant extensa com imaginativa, creativa i fora del comú. El seu objectiu es basa sobretot en mostrar-nos com la fotografia no sempre reflecteix la realitat, i ho fa utilitzant el llenguatge de la petja.

En el seu projecte *Zoografies*, Fontcuberta recrea l'antiga tradició dels combats de galls de les illes

Canàries. Disposa un paper fotogràfic a mode de ring i utilitza un dels galls mullat amb revelador i l'altre amb fixador per a produir empremtes directes. El resultat és un paisatge abstracte que absorbeix els rastres de la confrontació i funciona com a testimoni de la violència física de l'acte. *Fulles de tardor caient sobre el riu Miljacka* forma part de la mateixa sèrie. Aquestes peces són obtingudes pel mateix procediment en deixar que les fulles dels arbres registrin la seva caiguda damunt del suport sensible. A *Frottogrames*, Fontcuberta frega el negatiu encara tendre amb l'objecte que està fotografiant. Amb aquest acte uneix les tècniques del *frottage* i el *grattage* per crear unes imatges que suggereixen la forma a través de ferides i empremtes fixades. La utilització de l'objecte com a medi també és utilitzat a *Cal·ligrames de llum* quan l'objecte és dipositat sobre paper fotogràfic prèviament banyat amb agents químics. El contacte de l'objecte sobre el paper sensibilitzat produeix empremtes i rastres que depenen de factors com la pressió manual o de la reacció química.

Seguint en la mateixa línia, *Palimpsests* és un treball on aplica emulsió fotogràfica sobre imatges trobades provinents de diferents suports (paper, cartró, làmines...) i realitza un fotograma damunt d'aquest assemblatge emulant la idea d'escriure sobre allò ja escrit. Però és a *Constel·lacions* on la idea de ficció i veritat resulta impactant. Fontcuberta ens presenta unes magnífiques panoràmiques de cels nocturns on es poden apreciar les estrelles, però en realitat aquestes petites taques lluminoses són les empremtes deixades pels insectes estavellats al parabrisa del cotxe.

Totes aquestes manifestacions fotogràfiques són treballades a partir de la noció d'empremta directa. Però també dins de la seva desbordant inventiva, Fontcuberta treballa imatges des del punt de vista científic com a *Herbarium* i a *Fauna*, obres on utilitza el collage fotogràfic per narrar i classificar imatges d'un realisme extrem que de fet són fictícies. Aquests gabinets de curiositats posen a prova la veracitat de les imatges i del discurs narratiu que acompanya aquestes peces.

La figura del fòssil, memòria del temps detinguda, és també interpretada a *Sirenes* quan escenifica la troballa d'unes restes de sirènid. La ruïna, el vestigi, les restes són exemplificades a *Terrain Vague* i la figura de la taca és representada en obres com *Deletrix*, on ens parla del llenguatge mesclant-lo amb imatges pictòriques d'expressió gestual.

¹ Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

² Fontcuberta. *El beso de Judas...*, p.79

³ *Ibidem*, p.78

⁴ Veure: Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza editorial, 2006.

⁵ Veure: Tisseron. *El misterio de la cámara lúcida...*, p. 42



Figura 136:
Joan Fontcuberta. Lluita de galls sobre paper fotogràfic. Performance *Zoografies*. Centro de Cultura Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.



Figura 137:
Joan Fontcuberta. *Astrophytus dicotiledoneus*, 1984.



Figura 138:
Joan Fontcuberta. *Lactograma*, L.M.A.G. 7.3.99.



Figura 139:
Joan Fontcuberta. Fauna. *Alopex Stultus*, 1985.

La taca també és present a *Lactogrames* i a *Hemogrames*, però Fontcuberta hi afegeix unes posades en escena pròpies de l'art d'acció que introdueixen l'espectador en qüestions de valor ètic i social. Les actuacions, la caracterització d'un personatge que acompanya a la narració (*Sputnik, Miracles & Co, Desconstruir Ossama...*) és bastant comuna en el seu tarannà artístic.

I fins i tot podem trobar interpretada la figura de la silueta a les panoràmiques de serralades muntanyoses de *Securitas*, on Fontcuberta aprofita la similitud formal d'aquests cims amb les dents de les claus d'obrir portes.

Joan Fontcuberta és un excel·lent narrador d'històries que ens colpeixen l'enteniment des de la nostra còmoda realitat. I ho fa des de la també còmoda habilitat d'aquell que té la curiositat i els coneixements necessaris per crear a partir d'un ampli ventall de recursos que ressegueixen la història de la tècnica fotogràfica al utilitzar des de pràctiques pre-fotogràfiques fins a la més avançada tecnologia (*Orogènesi, Googlegrames...*). Considerem que aquest artista ha sabut trobar en l'heurística de l'empremta una eina des d'on experimentar, descobrir i crear pensament que alimenta encara més la seva innata creativitat.

Giuseppe Penone (Garessio, 1947) artista italià inicialment inscrit en l'Arte Povera és pel seu carisma i per la magnitud i profunditat de la seva obra un autor inclassificable. És un d'aquests creadors que es caracteritzen per intentar establir punts de contacte entre l'home i la naturalesa. La reflexió poètica que n'extreu com a escultor, i que dona a la seva obra un toc molt personal, es basa en l'habilitat de treure a la llum la imatge latent de la natura.

Amant de la naturalesa, para atenció en allò més ínfim i petit. Ens fa descobrir tot allò que s'oculta i és inapreciable gràcies a la recerca atenta de tots els seus sentits. L'olor, les ombres, els moviments... són realitats paisatgístiques. I amb el temps com a modelador, aprecia i comparteix com l'aigua erosiona la pedra o com l'aire esculpeix l'herba.

Penone concep el seu espai d'intervenció en la pròpia naturalesa i allà, des del màxim respecte, observa les coses per fer evident allò oblidat.

Un altre model creatiu de comunió amb el paisatge, que creiem que hem de citar per donar llum en aquest capítol, el tenim en l'artista cubana Ana Mendieta (1948-1985) que a diferència de Penone utilitza el seu cos per fusionar-se amb la terra de tal manera que la seva obra es pot considerar un híbrid entre el Land Art i el Body Art. Mendieta executa una mena d'antropometries que es fusionen amb la matèria: *Acostada en la tierra o enterrada en su superficie, Mendieta siempre se disuelve en ella, se transforma en parte de ella. Sea concebida como un lugar de muerte (polvo para el polvo) o de vida (el renacimiento simbolizado por la renovación estacional de las flores), la artista se identifica completamente con la tierra*⁶.

La idea de la terra com a matriu, compartida per Robert Smithson en el sentit de superfície susceptible de ser gravada, ho és també per Ana Mendieta, però en el significat de forma acollidora. Aquesta autora no només empremta el sòl amb el seu cos i els seus fluids sinó que el fet de marcar-lo és també una manera de conquerir una nova terra, d'abraçar una nova mare, d'acceptar una nova identitat. D'aquesta manera, com una necessitat visceral i espiritual, Mendieta repeteix incessantment el gest ritual de dibuixar i marcar en el paisatge les siluetes del seu propi cos. Una compulsió obsessiva que tradueix una urgència d'identificació i de pertinença a un lloc perquè *si pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacio, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar*⁷. D'alguna manera a través de la terra guareix l'abandó del seu exili personal ancorat en ella.

En contraposició a Penone, la relació que té amb la naturalesa és totalment visceral, primitiva. És de contacte directe amb la matèria on el cos fa d'eina que marca i conquereix. La seva postura de conquesta dista de l'actitud d'observació i de recerca d'allò imperceptible que manté Giuseppe Penone. Mentre Mendieta es barreja físicament amb el paisatge, cos i matèria copulant, Penone s'endinsa en ell com en un acte d'amor buscant de treure-li els pensaments, xuclant-li la memòria

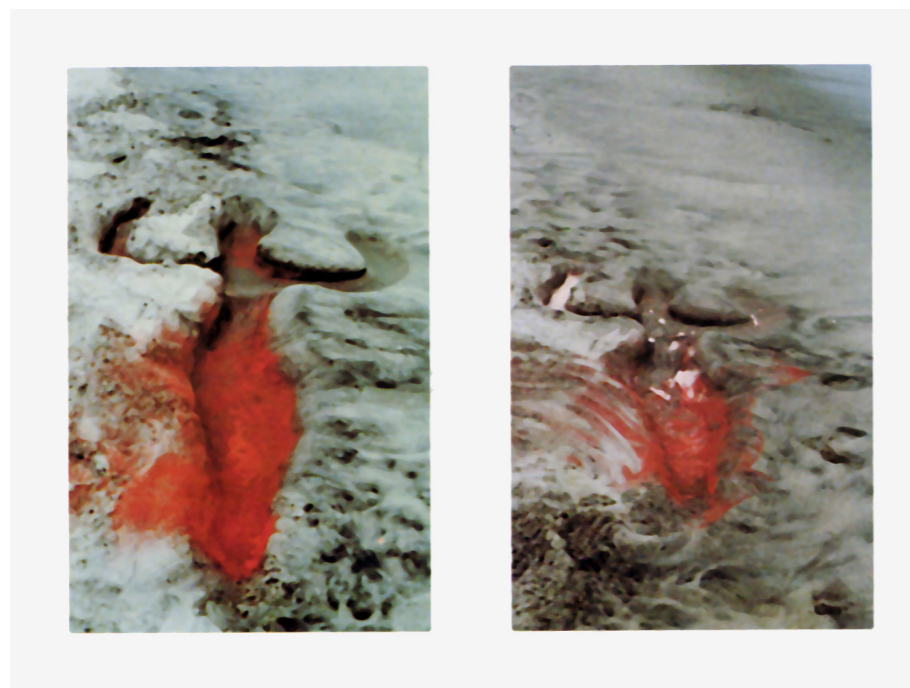


Figura 140:
Ana Mendieta. S.T. México, 1976.

⁶ Donald Kuspit. "Ana Mendieta, cuerpo autónomo". A: Ana Mendieta [et al.] *Ana Mendieta. 1948-1985*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, p.45

⁷ Tonia Raquejo. *Land Art. Guipúzcoa*: Nerea, 1998, p.9

en un intercanvi d'igual a igual. A través de l'observació i l'estudi dels elements naturals cerca la raó de la seva pròpia identitat i els seus límits. Converteix l'element vegetal en la metàfora del cos humà: *El hombre no es espectador o actor sino simplemente naturaleza*⁸.

Les primeres obres de Penone al voltant del 1967-68 són executades en els boscos dels Alps marítims en la frontera entre Itàlia i França i propers a Garessio, el seu poble natal. En aquest entorn durà a terme intervencions en els arbres per a modificar-ne el creixement. Agrupades sota el nom *d'Alps marítims, les accions Continuarà creixent excepte en aquest punt, He entrellaçat tres arbres o L'arbre recordarà el contacte* són petites accions que d'alguna manera demostren l'amor a l'element vegetal ja que els hi confereix protagonisme en fer-los també co-autors del resultat artístic.

Aquesta voluntat de control sobre el seu propi entorn és la mateixa que utilitza a *Revertir els propis ulls*, una de les obres més emblemàtiques dels seus inicis. En aquesta peça pretén modificar la relació amb el seu entorn mitjançant l'ús d'unes lents de contacte que són un mirall. Sense visió, no li queda més remei que mirar-se per dintre i obliga els altres a veure's en el mirall dels seus ulls. Aquesta imatge inquietant ja adverteix que Penone proposa una nova manera de mirar, d'observar. En general les seves obres fondegen els límits del visible i confirmen la primacia del tacte respecte a la vista: *Tocar, entender una forma, un objeto, es como cubrirlo de huellas (...). Se puede decir "posar la mirada" pero sólo después de haber posado las manos se posa la mirada y la mirada recoge, descifra la forma y la ve con las huellas de las manos*⁹.

La totalitat de l'obra de Penone d'un llenguatge refinadament poètic i bàsicament escultòric és un exercici sobre la memòria, un estudi sobre les empremtes que el temps deixa gravades. *La plasticidad de la tierra que recibe la huella del paso, absorbe la presión del pie como el árbol que en su crecer absorbe la huella de su año de crecimiento de su rama rota. Así se recuerda el árbol a sí mismo, es la memoria de sí mismo. Reencontrar en la tierra las huellas de los pasos borrados por la superposición de los pasos sucesivos. Excavar en la memoria del fango, ejercicio de escultura*¹⁰.

⁸ Penone, *Respirar la sombra...*, p.11

⁹ *Ibidem*, p.71

¹⁰ *Ibidem*, p.195

I és a través de la forma escultòrica que fa una de les seves sèries més famoses. *Arbres* és un exercici de rastreig en el temps en el que aplica un principi d'autoformació de l'obra: *L'escultor no crea, sinó que fa aparèixer la forma, una forma assimilable immediatament a un referent figuratiu reflexiu: l'arbre, prefiguració de si mateix, que torna a sortir a la llum*¹¹. L'aparició de la forma inicial és considerada per Penone com una tècnica 'automàtica', de formació de la imatge, ja que aquesta està dotada d'autonomia pròpia. Això és així perquè cadascun dels arbres és individual i únic, cosa que confereix a la seva obra aquest caràcter tant personal.

L'interès per dominar el seu hàbitat porta a aquest artista a explorar-ne tots els seus límits. La noció de frontera és recorreguda amb insistència per aquest autor a través de la pell. Físicament la pell humana és el nostre límit amb l'exterior, la barrera de contacte amb l'entorn més immediat, el nostre contenidor. Didi-Huberman apunta la importància d'aquest element en la trajectòria de Giuseppe Penone: *la piel es un paradigma: pared, corteza, hoja, párpado, uña o muda de serpiente, y hacia él, hacia el conocimiento por contacto, parece orientarse una gran parte de la fenomenología escultórica puesta en acción por Penone*¹².

L'epidermis, que és gravada pel pas del temps i les seves vicissituds, es fa visible en el nostre cos a través del record però també es fa notar a través de les empremtes que el cos diposita en el món. És per això que Penone, durant el 1970 i el 1972, desvetllarà la seva pròpia pell per oferir-la al món transgredint de nou els límits del visible. A *Desplegar la pròpia pell* abandona els arbres per mostrar-se a ell mateix. La seva percepció es mostra profunda quan diu: *La presión del aire sobre nuestro cuerpo es la matriz de nuestra piel*¹³. Aquesta obra realitzada sobre plaques de vidre fotosensible, que estenen literalment un cos d'empremtes a mida real, és presentada sobre el marc d'una finestra. La llum que la travessa intensifica la naturalesa de les empremtes i ens revela allò mai vist.

¹¹ Catherine Grenier, "Narcís". A: Penone [et al.]. *Giuseppe Penone...*, p.91

¹² Didi-Huberman. *Ser cráneo...*, p. 77-80

¹³ Penone, *Respirar la sombra...*, p. 99

368



Figura 141:
Giuseppe Penone. Alps marítims. *Continuarà creixent excepte en aquest punt*, 1968.

369

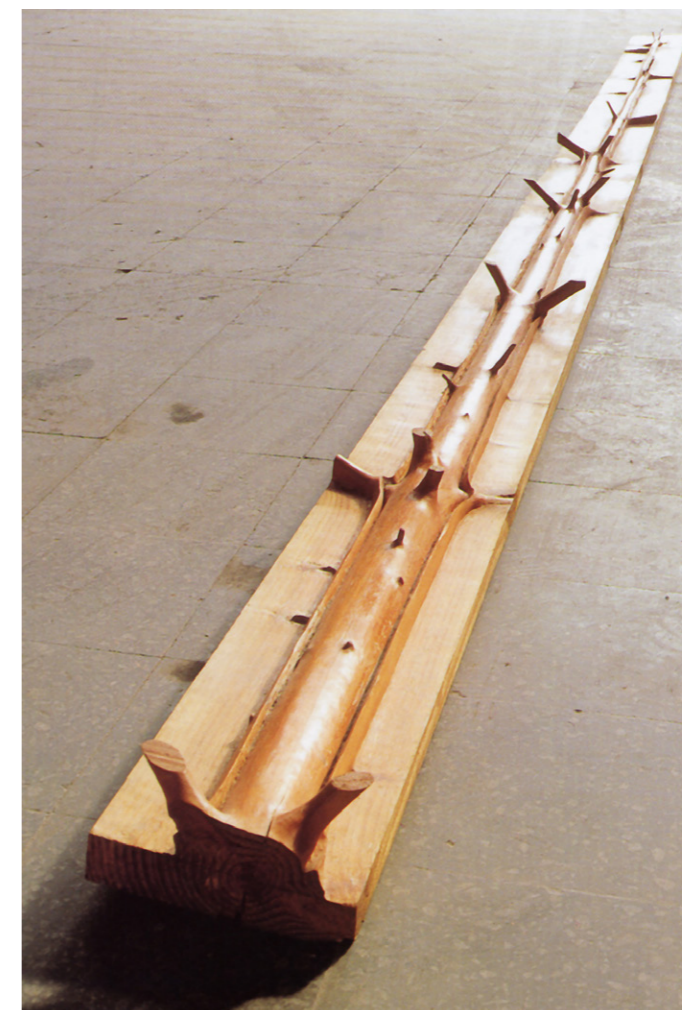


Figura 142:
Giuseppe Penone. *Les dues edats de l'arbre*, 1991.

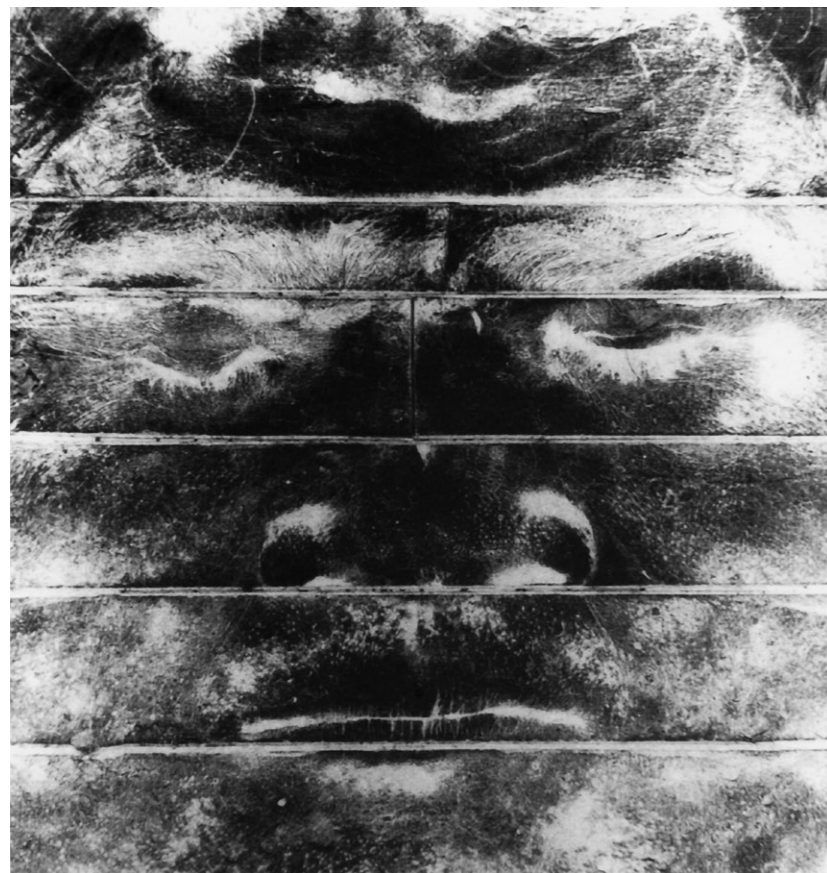


Figura 143:
Giuseppe Penone. *Desplegar la pròpia pell* (detall), 1970-72.



Figura 144:
Giuseppe Penone. *Bufada de fulles*, 1979.

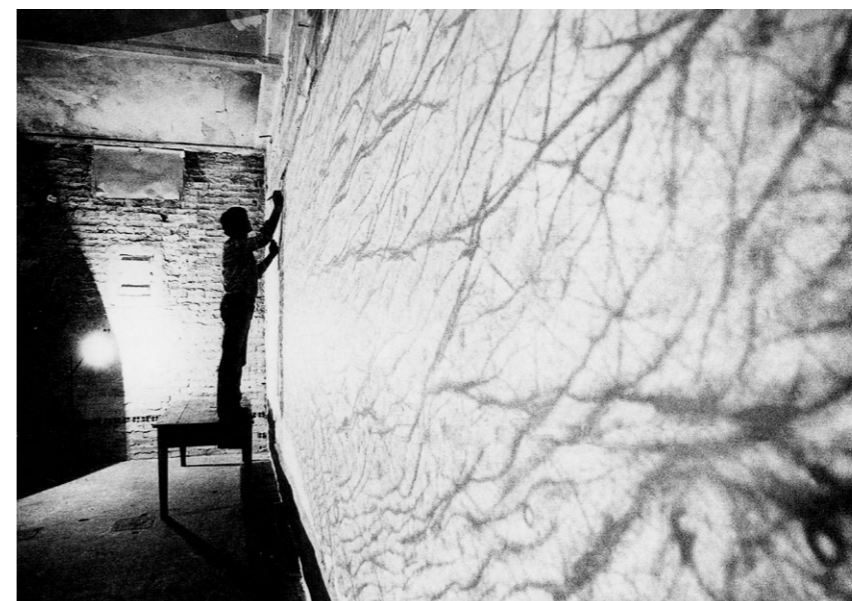


Figura 145:
Procés de realització de *Parpelles*, 1978.



Figura 146:
Giuseppe Penone. *Patates*, 1977.

En canvi a *Parpelles* Penone exhibeix una part mínima del seu cos, aquella que cobreix delicadament el seu ull: la parpella. Aquesta part ínfima i quasi imperceptible serà reproduïda en una paret de 10 mts. i gràcies a aquesta mida exagerada podem gaudir d'una mena de paisatge topogràfic que de nou permet l'aparició i la revelació.

Curiosament aquestes imatges de la pell tenen una similitud molt propera a aquelles imatges vegetals que evidencien l'estreta relació de l'home i la naturalesa.

La necessitat humana de deixar petges i rastres pel món és expressada i interpretada constantment per Penone. A *Llibre, pols, trampa, mà*, parteix d'un procediment químic que permet la visibilitat del contacte tàctil de tots aquells que toquen i giren els fulls del llibre perquè la pols canvia de color en contacte amb la humitat dels dits. Aquesta recopilació de rastres i marques deixades involuntàriament es converteixen per a l'artista en el paradigma de la memòria del cos que reutilitzarà més tard a *Pressions* en projectar les marques ampliades a la paret. Quan ressegueix les trames d'una d'aquestes empremtes amb carbonet, Penone s'adona de la varietat d'intensitats de pressió. Hi ha una diferència entre la l'empremta real i la seva transcripció al mur doncs al dibuixar s'ha de repetir la pressió exacta en cada un dels punts de contacte mostrats per la petja original, acció que el manté en la reflexió perpètua de la idea del contacte entorn a l'empremta.

Elements impossibles d'aferrar com l'aire, la respiració o l'alè formen també part del seu interès. A *Bufades*, pren la idea de l'aire per unir-la al gest i realitzar un seguit d'obres amb les que deixa registres del seu cos a sobre d'un llit de fulles o bé damunt d'una gran massa de fang.

Però potser el tema més essencial en la seva carrera és el del tacte, noció que li concedeix un lloc essencial en el seu pensament: *Tocar, entendre una forma, un objeto, es como cubrirlo de huellas*¹⁴. No en va és a través del tacte que assimila el seu entorn. La primacia del tacte i per tant del contacte respecte a la vista com a única prova d'autenticació del real porta a Penone a desenvolupar tot un seguit de

¹⁴ Penone, *Respirar la sombra...*, p. 71

tècniques que treuen a la llum el valor de les empremtes.

Mentre Didi-Huberman considera el *frottage* com una tècnica arqueològica, que recull els rastres més antics i menys visibles, per a Penone és un mètode de duplicació directa de la imatge igual que l'emmotllat. El *frottage* com a acte màgic conté en si mateix la incògnita i la sorpresa. I el factor sorpresa és el que valora més Penone perquè l'enllaça directament amb la intencionalitat estimuladora de la imaginació que usaven els surrealistes. I també perquè l'apropa a la figura de Leonardo da Vinci de qui admira la seva forma de concebre l'imaginari i a qui s'acostarà sovint per estudiar-ne molts dels seus escrits.

La sèrie *Verd del bosc*, de principis dels anys 80, és un clar testimoni d'aquesta duplicació directa de la natura. Penone utilitza la pròpia herba com a pinzell per a fer el *frottage* sobre la tela. Dibuint la natura amb la mateixa natura aconsegueix unes imatges figuratives d'estètica tradicional que impacten pel seu color verd.

374 La natural predisposició de recerca en aquest artista el porta a fer descobriments que alimenten el seu pensar i el seu quefer artístic. Quan rastreja un crani, *Penone se asombra al descobrir que las venas y la circunvoluciones cerebrales de los sesos están grabadas, cual aguafuertes, en el interior del craneo*¹⁵. Aquest és el detonant per una de les peces que desperta més curiositat: *Fulla de cervell*, un paisatge obtingut amb les empremtes de dins de la cavitat del crani recollides per *frottage*. Penone mostra la dimensió espiritual de l'home amb la naturalesa quan parla del paisatge intern del crani: *Es un auténtico paisaje, con hondonadas, lechos de ríos, montañas, mesetas, un relieve semejante a la superficie terrestre. El paisaje que nos rodea lo poseemos dentro de esta caja de protección. Es el paisaje en el interior del cual pensamos. Es el paisaje que nos envuelve*¹⁶. Sobre aquest tema cal remarcar el suggeridor estudi de Didi-Huberman *Ser cráneo*, des d'on aquest autor comparteix reflexions al voltant de la figura del crani i a partir de perspectives i visions diverses que enllaça magistralment amb el pensament de l'empremta i amb l'obra de Giuseppe Penone.

¹⁵ Giuseppe Penone [et al.]. *Giuseppe Penone 1968-1998*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999. (catàleg), p. 167

¹⁶ Penone, *Respirar la sombra...*, p. 231

La recuperació de la tècnica clàssica de l'emmotllat, en ser una forma de creació del duplicat, permet a Penone una aproximació immediata i fidedigna del paisatge. Això es pot veure molt clar a *Carbasses* i *Patates*, obres en les quals el pas del temps és un factor crucial igual com la sorpresa, que forma part de la concepció de l'art d'aquest artista. Amb la utilització de motlles amb formes de cara o fragments, Penone antropomorfitza aquests elements naturals com si volgués acostar encara més l'home i la natura. Les obres resultants, tot i tenir un punt grotesc, desprenen bellesa en la seva posada en escena. La idea de doble, de mimesi és també recurrent en obres com *Els Guants* o *Ser riu*. L'empremta que memoritza el contacte és enaltida per Penone a *Contourn Lines*. Com els marbres dels portals del capdavall de la Rambla de Barcelona esculpits per l'insistent taloneig de les prostitutes, Penone recull les marques de les petjades que el pas de generacions d'obrers deixaren gravades en uns esglaons d'un poble treballador de la Gran Bretanya en ple desenvolupament industrial. Al respecte Penone escriu: *El conjunto de las huellas de una vida o de un gran número de personas tiene interés de memoria, testimonio de unas vivencias individuales o colectivas. Éste es el valor de los peldaños de una escalera erosionados por los pasos del río de personas que la han recorrido*¹⁷. Com a vestigi, *Contourn Lines* perllonga la presència perduda i testimonia aquest moment històric i social.

375

A *Arbre de les vèrtebres*, la utilització del motllo és exprimida per Penone en la seva totalitat al crear una peça en la que se serveix no només del resultat de l'emmotllat sinó també del motllo en sí. D'alguna manera també a *Bufades* conjuga l'emmotllat virtual d'una bufada amb el motlle del cos de l'artista.

La capacitat que té Penone per immiscir-se en el joc de descobrir aquelles empremtes que, amagades, esperen ser descobertes és el fruit d'un gran poder d'entusiasme en tot allò que cerca. Aquesta capacitat de fascinació i el sentiment místic que té per la naturalesa són fonamentals en la seva obra. No és d'estranyar doncs que la seva trajectòria estigui acompanyada pel saber del gran 'mestre del Renaixement', personatge a qui Penone té molt present en els seus pensaments i amb

¹⁷ Penone, *Respirar la sombra...*, p. 221

qui s'equipara per la manera de concebre el món a través de l'experimentació i de la intencionalitat de la mirada perquè, tal com creia Leonardo da Vinci, *para penetrar el sentido de la naturaleza no basta mirar: es preciso 'saper vedere'*¹⁸.

Sens dubte la trajectòria artística de Giuseppe Penone mostra una dedicació completa cap a una de les formes més bàsiques i essencials de representació. Paradigmàtic en la recerca, la seva urgència de contacte manual reuneix en la seva obra els dos procediments que més se li acosten: l'ús de les empremtes i l'emmotllat. La teoria i pràctica de l'empremta en l'art contemporani anunciada i demostrada per Adalgisa Lugli i Didi-Huberman es converteix en una realitat i distingeix Giuseppe Penone com l'artista que més bé sintetitza aquest interès.

És també, a través dels seus escrits que se'ns revela com un poeta de l'empremta¹⁹. *Respirar la Sombra*²⁰ és un recull de pensaments, percepcions i comportaments d'aquesta figura de memòria però és també una guia de les seves obres producte del propi desig de comprensió: *La necesidad de elaborar, de entender la imagen que produzco, me impulsa a anotar pensamientos que tienen sentido pleno sólo junto al trabajo. El sentido de mis escritos es incompleto si no se leen pensando en mis obras*²¹. Aquests textos es fan imprescindibles per aquells que vulguin gaudir de l'obra d'aquest artista sobretot perquè amb Penone succeeix que quan es revela el pensament que s'amaga darrera de l'obra, aquesta es redimensiona.

Si Fontcuberta parla de la realitat a través de la ficció, Penone parla d'una realitat invisible i intangible que apareix a través de la percepció del tacte, però ambdós artistes s'inscriuen en la tradició de creadors que connecten la paraula i la imatge.

Què té el treball de Giuseppe Penone que el fa present en escrits d'un gran nombre d'estudiosos? Georges Didi-Huberman, Veronique Mauron, Jaime Repollés..., tots ells se n'han sentit captivats. Fins al punt que les imatges i les paraules de Penone els han permès construir noves reflexions en

una mena de creixement fractal imparable.

Sembla ser que l'enorme riquesa del pensament de l'empremta actua d'una manera silenciosa i constant en el temps. Si tenim en compte que l'empremta tradicionalment era concebuda pels més academicistes com una falsa aparença davant l'originalitat d'un dibuix al natural, Didi-Huberman emprèn la seva particular croada al ressaltar contínuament el vincle de l'empremta amb el dibuix, sobretot en el treball de Penone. I en la mateixa línia Repollés considera que *Penone es un renovador de la huella primitiva como germen del dibujo*²².

Guy Tosatto (1958), historiador de l'art i director del museu de Grenoble, on a finals del 2014 i principis del 2015 organitzà una exposició d'aquest artista, és sota la nostra perspectiva un bon coneixedor del pensament i de l'obra de Penone i qui ha construït una de les definicions més belles d'empremta observant el treball de l'artista italià: *Imagen pura, imagen arquetipo, la huella es aquel dibujo espontáneo que el cuerpo da de sí mismo, a su pesar. Es la imagen que se le escapa. Sella su encuentro con el mundo circundante y deja sobre cada cosa la huella del contacto. Ya sea que se trate de un ligero toque, de una presión o de un contacto, la huella deriva esencialmente de la unión, breve o prolongada, de dos epidermis. Por consiguiente, señala la cuestión del límite de los cuerpos: la huella indica, en definitiva, el punto en el que mi cuerpo tiene fin y comienza lo que le es externo, extraño*²³.

Per la nostra part tenim la certesa que un personatge que té la capacitat d'alliberar l'essència d'un arbre, descobrir empremtes de contacte amagades en la cavitat cranial o que la seva generositat i humilitat és tan gran que és capaç de mostrar-se a través de desplegar la seva pròpia pell són motius suficients per considerar a Giuseppe Penone un artista visionari que revitalitza una de les formes més antigues de la humanitat a través de la seva obra i dels seus escrits. I sobretot perquè treu a la llum la possibilitat d'un llenguatge de l'empremta.

¹⁸ Luis Racionero. *Conocer Leonardo da Vinci y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1978. p. 34

¹⁹ *Rovesciare gli occhi*. Turin: Einaudi Editore, 1977; *L'Image du Toucher*. Amiens: FRAC Picardie, 1994; *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.

²⁰ Giuseppe Penone. *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.

²¹ *Ibidem*, p.11

²² Repollés, *Genealogías...*, p.69

²³ Guy Tosatto. "Desenvolver la propia piel". A: Penone [et al.]. *Giuseppe Penone 1968-1998...*, p. 178

2. Nous comportaments de l'empremta

Qualsevol intent de delimitar l'expansió de la figura de l'empremta és un intent fallit. La seva vastitud és en aquest punt del treball més que assenyalada.

Per aquest motiu se'ns fa difícil prescindir d'un dels terrenys que no hem pogut incloure com a capítol en aquest estudi: les manifestacions residuals, les restes, tot allò que és desestimat per la nostra cultura. Per una banda les manifestacions residuals del cos, tot el que com a fluids i excrecions (vòmits, orina, sang, semen, femta...) emana del nostre cos i que és objecte d'ús d'artistes. La utilització de fluids corporals com a material pictòric va des de la *Merda d'artista* de Piero Manzoni a les pixades col·lectives d'Andy Warhol, a les obres d'Anselm Kiefer, Dieter Roth, Wim Delboye, Marc Quin, etc.... I per altra banda aquests comportaments es troben també en la re-utilització d'objectes que provenen de tot allò que la societat desestima i deixa de banda. Tema inaugurat per Kurt Schwitters i que l'Art Povera, i més tard l'Art Conceptual, abracen quan eleven l'ús de l'objecte a una estètica de les deixalles. És en aquest últim punt on ens adonem que tenen lloc molts dels comportaments creatius actuals. Probablement perquè en la nostra societat post-industrial, la decadència i el deteriorament dels materials està a l'ordre del dia, formen part de la vida i el creixement i converteixen l'esser humà en el màxim generador de deixalles. Enmig d'aquesta situació aclaparadora, alguns artistes giren la mirada de nou cap a la naturalesa per retornar a allò més bàsic. D'altres veuen en el material de rebuig una manifestació més d'empremta que utilitzen com a material de treball i de pas s'inicien en la consciència del reciclatge i l'ecologia: *Se puede dar forma a montones de basura: pirámides de botellas de plástico, marañas de radiadores oxidados. La suciedad que procede de las excavaciones de la ciudad puede decorarse; la nieve apartada y amontonada en las calles de la ciudad puede teñirse o modelarse con formas fantásticas*¹.

¹ Kevin Lynch. *Echar a perder: Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 202

La llista d'artistes que treballen amb aquesta metamorfosi de la matèria residual és abundant. No en va una deixalla, una resta de quelcom és una ruïna, un vestigi, un traçat que assenyala formes de ser i d'actuar. La ruïna industrial és filla de la ruïna romàntica.

Les deixalles dels nostres actes, les restes de les nostres possessions poden comportar-se, per a una ment creadora, com un *object trouvé* o un *ready made*. O poden ser material artístic susceptible de ser transfigurat. El filòsof Fèlix Duque (1943) anomena *Ecologia estètica* a aquesta espècie de moviment de recuperació de l'essència dels objectes i la defineix com aquella que *recupera, piadosa, la belleza formal latente en los desechos industriales*².

A *Capacitat heurística de l'empremta* ja hem ressaltat l'habilitat de l'artista Ignasi Aballí com a narrador de les traces del temps. Atent a l'actualitat sorollosa que vivim, Aballí proposa un art silenciós i pacient, per això les seves obres ens parlen del pas del temps i de les absències. Pintor en els seus inicis, la idea de la pintura és suggerida en moltes de les seves obres i pinta sense pintar quan fa una contínua reflexió sobre els límits artístics de la representació, de la pintura i del propi procés artístic. I ho fa transgredint fronteres entre tècniques i materials artístics.

És d'aquells artistes que veuen en els materials propers i més quotidians una realitat rica en idees i estimuladora de la creativitat. D'aquí el gust per la matèria humil com els diaris d'on treu frases i mots que, amb actes rutinaris i repetitius, utilitzarà per recrear la seva passió per les paraules, per les enumeracions, pels llistats (*Mapamundis, Timeline, Inventari, Llistats...*). Qualsevol material inusual en la pràctica de l'art, però molt comú en el dia a dia, és utilitzat per a crear: Tipp-Ex (*Correccions, Correcció...*), vidre (*Cristal roto, Fragments, Fondo y figura...*), pàgines soltes de llibres vells (*Book pages, Páginas, Prólogo-epílogo...*), pàgines impreses i desestimades (*Errors...*), etc. Fins i tot, com si d'un gran fotograma es tractés, les finestres del seu estudi es converteixen en l'eina que intercepta la llum del sol i que deixa el seu registre a sobre d'una superfície de cartró (*Finestres*).

Així mateix el material de rebuig com la pols o altra mena de brutícia és motiu de creació. A *Enciclopèdia*, Aballí deixa que la pols registri la silueta de la biblioteca i el contingut dels seus llibres a la paret i a *Bufades* permet que la pols dipositada sobre una superfície sigui 'dibuixada' a partir d'un bufec. En canvi a *Cantonades* recopila aquelles marques de brutícia que són presents als cantons de certs carrers i les mostra literalment igual que fa amb *My hands after holding dirty things*, on mostra les seves pròpies mans brutes després de treballar. Amb un toc crític sobre la institució museística, a *Personas*, Aballí convida l'espectador a ser coautor de l'obra en deixar les petges de les sabates estampades a la paret.

En general, la mirada d'Aballí es deté en les empremtes, medita en elles per a utilitzar-les com a material i elevar-les a status d'art en un desafiament permanent a l'atenció. En aquest sentit creiem que Aballí és un artista peculiar i especial, perquè amb la seva obra atura el temps i permet als espectadors que puguin veure a càmera lenta aquelles absències que només són perceptibles per les persones que com ell saben mirar d'una altra forma, o gràcies al pas del temps que ens ho fa visible. Aquesta idea de deixar que la brutícia sigui una eina creadora per si mateixa o un medi d'expressió combinat serà utilitzada per altres artistes com el brasiler Alexander Orion (1978) que utilitza la pol·lució com un mitjà pictòric. Aquest artista s'inicia en la pràctica grafitera el 2001 amb la sèrie *Metabiòtica*, conjunt d'obres fetes amb la tècnica de la plantilla però que ja marquen diferència al crear una interacció amb el públic que queda registrada mitjançant la fotografia. A *Ossario*, sèrie d'intervencions als túnels de la ciutat de Sao Paulo, practica la tècnica del *reverse graffiti*³ per 'dibuixar' al netejar el sutge de les parets. Els draps que fa servir els re-utilitzarà després per extreure'n l'estalzim i mesclar-lo amb el pigment amb el que realitzarà la sèrie de murals *Polução sobre muro*. A *Polugrafia*, l'artista desenvolupa una tècnica d'impressió directa on empra el sutge que surt del tub d'escapament de grans camions en marxa i que impacta damunt d'una superfície en la que s'hi interposa la plantilla amb el motiu dibuixat.

382

383

² Duque. *La fresca ruina de la tierra...*, p.174

Per més ampliació del tema veure: capítol 7: *Transestètica de los residuos*.

³ També anomenat *grafit ecològic*, aquesta tècnica crea imatges més o menys efímeres a sobre de murs, parets o altres superfícies a partir de l'eliminació de la pols o altra brutícia.

L'anglès Paul Curtis Moose és considerat un dels iniciadors d'aquesta variant del grafit.



Figura 147:
Ignasi Aballí. *Personas*, 2000-2012.



Tant els gravats fets amb pol·lució com la diversitat d'intervencions en els murs de la ciutat ens parlen d'un artista que destaca per la seva originalitat i per la seva coherència amb la situació mediambiental, política i social. La seva pràctica artística recrea el seu entorn i llança missatges que evidencien el silenci i la ceguera col·lectiva.

Dins la mateixa línia que Ignasi Aballí, el treball metòdic, rutinari i repetitiu té el seu seguiment en l'artista Ignacio Uriarte (1972) que és capaç d'unir els actes i materials més banals i quotidians amb la pràctica artística. La seva antiga professió d'administratiu li proporciona el mètode i les eines de treball.

Acostumat a la rutina del treball de despatx pren aquest aspecte del temps per a convertir-lo en tema creatiu, per això els seus treballs parteixen de situacions o actes integrats en el quefer d'una oficina. L'acte d'escriure o dibuixar desinteressadament mentre es manté una conversa telefònica és la idea que sustenta *Bic Monochromes*, tres dibuixos realitzats en bolígraf Bic (una de les marques més comunes) que, acompanyats per pistes d'àudio, documenten aquesta activitat automàtica de fer gargots quan es parla per telèfon. A *Monochromes, without ink*, recrea la situació de quedar-se sense tinta en el bolígraf. En aquestes peces Uriarte, que segueix escrivint sobre el paper sense tinta, deixa les empremtes de la seva escriptura gravades sobre el suport del paper. La repetició sistemàtica d'actes com doblegar un full, arrencar un paper... són re-interpretats en diversos treballs: *A line up and down an A-4 sheet*, *Blocs...* La noció del temps també és recreada en multitud d'obres (*Acumulative clock*, *60 seconds*, *All my days...*).

Uriarte està constantment recuperant l'estètica de les petites accions quotidianes en les seves obres, però a més, aquestes intensifiquen el propi sentit perquè la realització artística és també produïda a partir de l'esforç físic i mental de repetir fins a l'avorriment l'acció rutinària original. Aquest 'art d'oficina' tal com l'anomena el propi artista que utilitza bolígrafs, folis, clips, màquines d'escriure, programes de Microsoft, etc... posa de manifest la inutilitat d'un mètode creat per l'home modern. L'originalitat d'Uriarte és saber veure en aquest sistema petits actes pictòrics i escultòrics i amb això aconseguir equilibrar el món manual amb el tecnològic.



Figura 148:
Ignasi Aballí. *Polvo (10 años en el estudio)*, 2005.



Figura 149:
Eulàlia Valldosera. *El melic del món*, 1990.



Figura 150:
Eulàlia Valldosera. *Envasos: El culte a la Mare*, 1996.

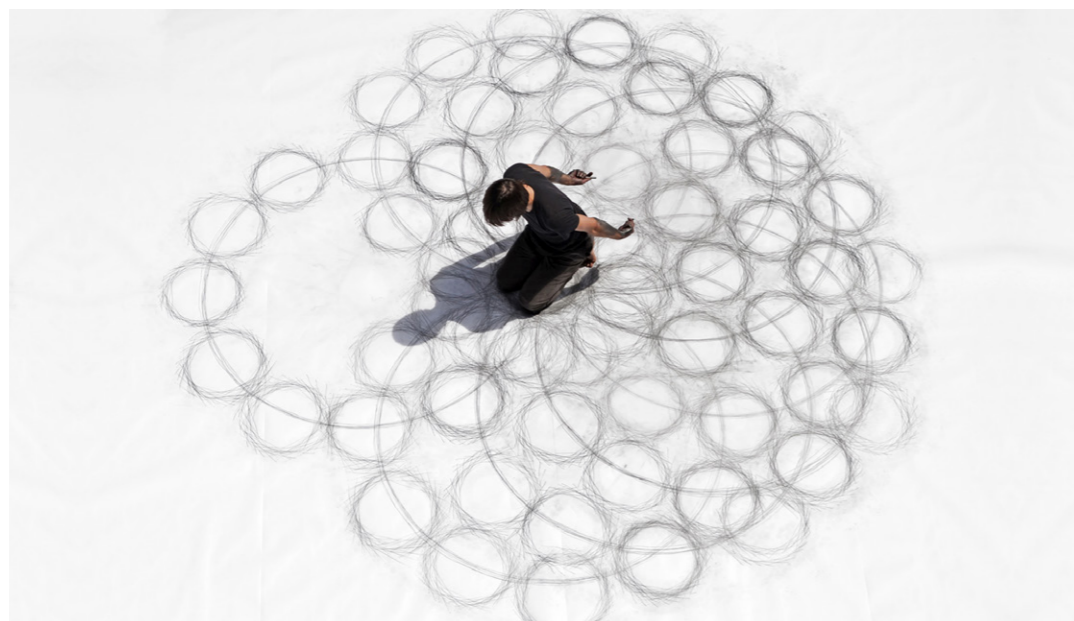
La re-avaluació i exaltació de material no convencional és tinguda en compte per artistes com el brasiler Vic Muniz (1961), que recrea imatges amb material tant dispar i divers com xocolata, sucre, melmelada, cendra, brossa...

Per altra banda, l'embalum de material industrial existent, marca del nostre temps, és tant abundant que es fa impossible no parar-hi esment. Probablement els artistes no només s'hi apropen per la seva proximitat i abundor sinó també perquè en la varietat de formes i materials hi troben un nou punt de partida, una nova forma de mirar. Des d'aquest terreny, l'escultora americana Tara Donovan (1969) fa ús de material manufacturat per la indústria amb el que genera grans instal·lacions. Es fa impossible oblidar el joc de grans formes orgàniques realitzades, per exemple, amb milers de vasos o palletes de plàstic.

Volem també mencionar l'obra de l'artista catalana Eulàlia Valldosera (1963) sobretot en els seus inicis, quan a la dècada dels 90 presentava les seves escenificacions amb objectes quotidians de desús. Els envasos de productes de neteja magnificats a gran escala per projecció lumínica creaven a *Envasos: el culte a la mare*, ambients de llums i ombres mentre encapçalava una crítica de gènere a la societat i un enaltiment a la figura de la mare.

L'origen de la vida i la dona és reverenciat a *El melic del món*, una de les obres primerenques d'aquesta artista. A partir d'un exercici de conscienciació, Valldosera acumula burilles i cendra que seran usades per a crear una sèrie d'obres en una posada en escena on l'escombra es converteix en el pinzell que dibuixa el seu propi cos amb aquest material residual. Aquestes obres efímeres de factura bellíssima ens parlen també de la confrontació del paper de la dona a la nostra societat i posen en evidència l'estètica de les deixalles.

I mentre Valldosera ens desvetlla la part menys grata de la societat, dels costums socials, quan utilitza l'ombra com a figura que conté també una connotació negativa o mitjançant l'escombra que simbòlicament vol netejar certes actituds, l'artista alemany Wilhelm Mundt (1959) crea objectes



390

Figura 151:
Tony Orrico. *Penwald: 8: 12 by 12 on knees*, 2013.



Figura 152:
Wilhelm Mundt. *Trashstone 657*, 2016.

artístics de superfície polida i de brillants colors que amaguen coses sota el seu aspecte pesant i amorf. *Trashstones* és una sèrie iniciada el 1989 on cada pedra està construïda per l'acumulació i l'amalgama de les deixalles i del material rebutjat en el propi taller de l'artista. Trossos de fusta, tires de cinta adhesiva, cartrons, restes de pintura, ferralla, parts d'escultura eliminada, pols o qualsevol objecte que hagi estat llençat al terra és material potencial per a Mundt. Un cop fixada la forma, la cobreix de capes de fibra de vidre i polièster que insinuen breument el contingut. Les pedres són enumerades per l'artista que és l'únic que té coneixement del seu contingut exacte. Podem apreciar una visió mística de la vida a través d'una de les particularitats més notòries de *Trashstones*: el fet que aquestes peces es realitzen a partir del material sobrant, del material que resta de la peça anterior. D'aquesta manera s'estableix un cicle sense fi que estreny vincles amb la noció de reciclatge i amb el sentit de la vida. Aquesta mena de fòssils postmoderns d'estètica enigmàtica ens colpegen la consciència i recuperen el valor de les restes perquè, com ja anunciava l'antiga doctrina alquimista, la recerca d'objectes preciosos s'ha de fer entre la brossa.

391

En relació a manifestacions que tenen a veure amb el cos volem destacar el treball de Tony Orrico (1979), artista que utilitza el cos com a eina per a dibuixar, deixant inevitablement rastres i marques de l'acció.

Penwald drawings és una sèrie, mescla entre performance i ritual, que executa a partir de moviments repetitius del cos. Com si el cos fos un compàs, Orrico aconsegueix una mena de dibuix bilateral de clares connotacions geomètriques i ple de matisos gràfics. A *Prepare the plane*, elabora una performance per mitjà de l'oclusió de les dents que van gravant les marques continuades en un paper. La seva obra en general està plena d'insinuacions a les figures de l'empremta: traces del moviment del cos, ditades, refregades, marques, etc.

Un altre exemple de la utilització del cos com a eina és la que produeix Janine Antoni (1964). Igual que Tony Orrico, aquesta artista contemporània utilitza la performance com a expressió d'un procés



Figura 153:
Janine Antoni. *Chocolate Gnaw*, 1992.



Figura 154:
Janine Antoni. *Loving Care/performance: I soaked my hair in dye and mopped the floor with it*, 1992.

que acaba en producte artístic. Un fet rellevant del seu procediment és la utilització de certes parts del cos com la boca, les pestanyes o el cabell i les converteix en instrument creador. A *Loving Care* fa servir el seu cabell ple de tint com a eina pictòrica. La utilització de la boca en l'acte de menjar o mastegar és per aquesta artista un recurs tècnic, així ho veiem a *Gnaw*, on deixa gravades les empremtes de l'acció en dos blocs de xocolata i llard. I amb la idea de realitzar motlles del seu cos, Janine Antoni s'introdueix en una banyera farcida de llard o sabó per a deixar-hi la marca.

Com a manifestació residual que expel·leix el cos no podem passar per alt *Piss Flowers*, sèrie d'obres que la malaurada Helen Chadwick (1953-1996) va realitzar entre l'any 1991-92 i que sortosament van ser mostrades també a Barcelona⁴. Aquestes flors d'orina són esculpides en un piló de neu a través de la micció calenta. Per a la seva realització Helen Chadwick estableix una diferenciació sexual en el procediment. L'impacte de l'orina sobre la superfície nevada, talment com si fos un dripping, produeix diferents empremtes que són clarament diferenciades a partir de la micció femenina o masculina. Al principi Chadwick tenia la intenció de fotografiar la superfície de la neu un cop orinada per extreure'n l'espècie de microcosmos paisatgístic que resultava del dibuix, però ben aviat s'adonà que la tècnica del motlle li proporcionava la màxima visibilitat. En aquestes obres conflueixen la poesia que desperta la bellesa immaculada del color blanc de la peça en forma de flor i la contrarietat de saber-les realitzades amb orina humana.

En relació a empremtes evocadores, aquelles que insinuen però no es veu el què les produeix, podem parlar de l'obra fotogràfica de Xavi Bou (1979) i les seves *Ornitografies*, que ja hem avançat a *L'home com a eina*. Aquest geòleg i fotògraf català desenvolupa una tècnica basada en la cronofotografia fusionada amb recursos de photoshop que li permet captar i registrar la diversitat de formes dels moviments del vol de les aus. La captació d'allò que l'ull és incapaç de veure ens desvetlla uns

⁴ *Effluvia: Helen Chadwick*. Barcelona: Museum Folkwan, Serpentine Gallery, Fundació La Caixa, sala Catalunya, 1994, (catàleg).

rastres que semblen pròpiament línies gravades a la superfície del cel. Amb això aconseguim unes imatges que qüestionen la nostra percepció del temps i de la visió, unes imatges que uneixen l'art, la ciència i la naturalesa.

I si recordar és evocar la memòria d'alguna cosa, això és el que fa l'artista japonesa Kumi Yamashita (1968) que hem introduït en el capítol de *L'ombra manifestada*. Els seus jocs de llum i d'ombra a *Light & Shadow* evocuen la imatge que apareixerà de la suma de l'objecte i la projecció de la llum sobre aquest. El joc d'absència i presència, d'allò tangible i intangible és portat a terme per Yamashita amb un domini admirable de la llum que li permet treure personatges d'un simple tros de paper de manera prodigiosa.

La seva àmplia creativitat la porta també a treballar amb la utilització d'elements tan dispars com agulles i fil amb els que, a *Constellations*, va teixint literalment uns rostres humans formats per infinitat d'agulles i trames de fil que fan una evident al·lusió a les constel·lacions. La tècnica del *frottage* és també emprada per l'artista en una sèrie de retrats amb la particularitat diferenciadora de l'ús repetitiu del motiu. És a dir, Yamashita crea el rostre del personatge a partir, per exemple, de la sèrie de números de la seva targeta de crèdit personal. Aquesta sèrie de números és el motiu que utilitza per crear els contrastos tonals necessaris.

En la minuciositat, la precisió i l'estètica continguda del seu treball s'hi reflexa la seva ascendència oriental que també la mena a utilitzar l'art del plegat a la sèrie *Mountains & Valleys*. Obres que recreen paisatges amb la integració de dos dels plegats més comuns de l'art de l'origami.

Coneguda sobretot per la seva innegable habilitat en l'ús de la llum i l'ombra, la seva destresa per unir material tangible i intangible la posicionen com un dels valors actuals a tenir en compte. A més, pel tema que ens concerneix, considerem el seu treball no només una mostra de tècniques familiaritzades amb la figura de l'empremta sinó sobretot una incursió al seu pensament.

Si ens referim al terreny que ocupa una empremta més matèrica creiem imprescindible parlar de



Figura 155:
Helen Chadwick. *Piss Flowers*, 1992.



Figura 156:
Xavi Bou. *Ornitografia*.

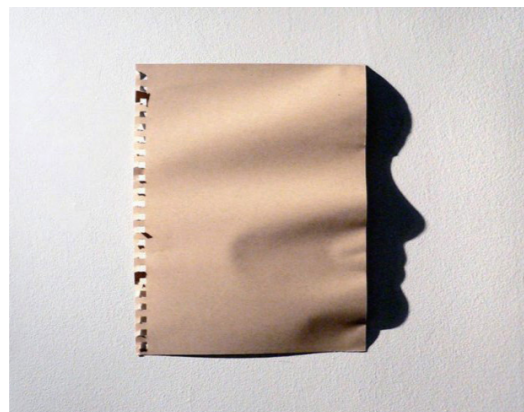


Figura 157:
Kumi Yamashita. *Fragments* (detall), 2009.

l'obra de Jordi Alcaraz (1963), artista iniciat en el món de la gràfica, una disciplina que no deixarà mai d'estar present en el seu llenguatge. Alcaraz treballa la matèria més enllà d'ella mateixa i ho fa traspasant tots els límits del possible: línies que surten de la paret, forats, material dur que es doblega i pren formes impossibles, objectes incorporats... Esculpeix les superfícies i les completa amb taques, ditades, marques i text que insinuen accions i es comporten amb total llibertat perquè: *una línia no té perquè estar condemnada a un full de paper* (Alcaraz. Comunicació personal, 16 abril, 2017). I amb aquesta postura ens revela un pensament particularment trencador de convencionalismes tècnics i ideològics. El resultat és una fusió entre l'escultura, el gravat, el dibuix i la literatura.

En la seva obra hi ha un esforç continuat per passar, quan és necessari, de la superfície plana al volum o, dit d'una altra manera, per esculpir la superfície. Home de poques paraules, creiem que aquestes incursions que surten dels límits del quadre i que es troben cara a cara amb l'espectador són punts de connexió i comunicació.

Amb la tranquil·litat que el caracteritza, Alcaraz s'atura davant la voràgine d'imatges en moviment, producte d'aquest creixement tecnològic de l'art i la societat del s. XXI, per parlar-nos de la seva noció del temps o de la seva voluntat de penetrar l'aire a través d'elements tradicionals com el paper, el vidre, el mirall, el ferro o una pedra. La direcció de la seva mirada s'atura també en els objectes usats que busca i troba per re-escriure'n la seva història i incorporar-los al seu discurs. L'obra de Jordi Alcaraz és ineludiblement matèria i metàfora alhora.

Projecte per a presó abandonada és un projecte de recuperació de la memòria impresa a les parets de l'antiga presó Model de València. Realitzada entre els anys 2008 i 2009 per Patricia Gómez (1978) i María Jesús González (1978) és un model de ruïna i un bon exemple d'empremta testimonial. Les visites a les estances de la presó abandonada abans de la seva demolició s'iniciaren amb un registre fotogràfic dels testimoniatges vivencials que restaven gravats als murs de cel·les, galeries i passadissos. Aquesta mena de grafitos rupestres que emergien inesborrables a pesar del pas del temps foren el motiu que aquestes artistes trobaren per elaborar un treball d'arxiu, de narració i documentació que va molt més enllà del fet estètic.

En lo más profundo de las celdas se encierra un sistema iconográfico que determina pautas, valores y conductas. Sobre sus paredes encontramos una verdadera crónica gráfica de la vida carcelaria. Huellas, escritos y dibujos, que marcan una identidad y que hacen única cada celda, convirtiendo sus muros en los soportes de pensamiento de los que allí habitaron⁵.

La tasca de recuperació d'aquest material fou plantejat a través de la documentació fotogràfica, però la necessitat de mostrar les empremtes reals que estaven a punt de desaparèixer va ser el motiu principal que les va portar a desenvolupar una tècnica original. El mètode utilitzat per aquestes dues artistes per a captar les empremtes de les parets fou descobert de manera atzarosa. Els seus inicis en la pintura els va permetre descobrir com unes teles recolzades a la paret del seu taller havien manllevat part de la pintura del mur i amb ella les seves empremtes. A partir d'aquí iniciaren el perfeccionament d'aquesta tècnica i l'aplicaren a les estances de la presó folrant-les totalment amb tela. Un cop transferit el contingut del mur, aquesta enorme tela era arrancada de la paret arrossegant amb ella escrits, dibuixos i empremtes gravades. Un mètode molt semblant a l'emprat per traslladar un fresc del seu lloc d'origen cap a una altra estança per a la seva conservació.

L'obra d'aquest projecte consta del desplegament d'aquestes grans teles que a mida real conserven adherides tots aquells senyals que narren la memòria del lloc.

Com si fos un llibre obert, en elles s'hi pot fer la lectura de diferents vides que entremesclades (a vegades fins i tot per capes) parlen d'anhels, pèrdues, estats emocionals i dolor humans. La pèrdua de llibertat queda exposada sense filtre a la resta del món.

Plegar i desplegar és com obrir i tancar un llibre i això és el que fan Gómez i González al mostrar aquestes peces en altres espais⁶. Capturar i transportar fragments de memòria d'un tipus d'edifici a un altre ens permet contemplar rastres de vida que surten a la llum en un exercici de fer visible allò que no ho és.

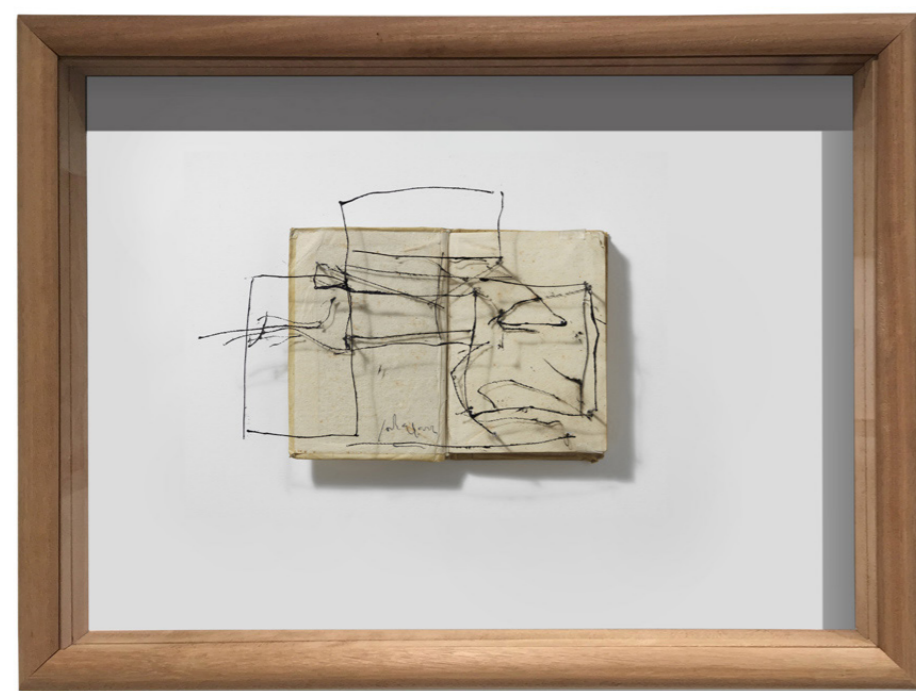


Figura 158:
Jordi Alcaraz. *Llibre de dibuixos estranys*, 2017.

⁵ Patricia Gómez; María Jesús González. *Proyecto para cárcel abandonada*. Salamanca: Explorafoto/DA2, 2010, (catàleg), p. 73

⁶ Destaquem l'exposició que vam poder gaudir i que va tenir lloc a Arts Santa Mònica, Barcelona l'any 2009 amb motiu de l'exposició *From I to J. Un homenatge d'Isabel Coixet a John Berger*.

L'exhibició d'aquests testimonis mnemònics ve acompanyada de textos explicatius, de documentació fotogràfica i videogràfica. Però no només mostra les estampacions en tela de l'interior de les cel·les, passadissos i galeries, sinó també el pensament segons el qual la recuperació de la memòria històrica i social té lloc i se sosté gràcies al sentit i la capacitat de les empremtes.

Un dels models d'empremta que per la seva importància no podem desestimar és el de l'empremta directa. En aquest cas volem remarcar el projecte insòlit que sobre el gyotaku va portar a terme l'artista barcelonina Victòria Rabal (1958), llicenciada en Belles Arts (especialitat de Gravat) i en Història de l'Art.

Per una banda, la seva proximitat i amor al paper-no en va des de fa dècades és la directora del Museu Molí paperer de Capellades- i el seu vincle amb el món de la gràfica, la van portar a un poblat de paperers a Aoya, Japó, cap a l'any 2005. Aquest contacte amb el món oriental, sumat a l'interès que sempre ha mostrat pels temes marins, on les algues, les xarxes de pesca i alguna que altra espècie animal han estat sovint protagonistes de les seves obres, van ser les circumstàncies que aplanaren el camí cap al projecte.

Fou entre els anys 2008 i 2009 quan desenvolupà un treball sobre les anguilles a cavall entre la fotografia i el trànsfert, una tècnica gràfica de contacte directe. Aquesta sèrie va acompanyada de l'edició d'*Eels*, un llibre d'artista elaborat amb paper fet a mà, pintat amb polpa de paper i estampat en serigrafia. Ella mateixa explica que aquesta proposta desencadenà la primera aproximació al món del gyotaku ja que per documentar-se emprengué uns viatges al Delta de l'Ebre i unes visites al Mercat Central del peix de Mercabarna a Barcelona, on va establir el primer contacte amb el director d'aquest centre. Però sobretot perquè la tècnica usada per a la reproducció de les anguilles, el trànsfert, es generava a partir de fotocòpies dels originals fotogràfics que eren transferides sobre el paper.

La recerca d'unes imatges més precises la van conduir per primera vegada a sentir parlar d'una



Figura 159:
Patricia Gómez, M. Jesús González. *Projecte per a presó abandonada*
(Tela desplegada de cel·la), 2009.

tècnica japonesa que imprimia els peixos directament⁷.

A partir d'aquí va iniciar el procés d'investigació i d'aprenentatge del gyotaku ideant un projecte que la va mantenir ocupada al llarg d'un període d'uns set anys. Concretament entre el 2011 i el 2014 investigà i estampà peixos d'arreu del món.

En l'inici del projecte va establir unes estades a Mercabarna on, durant tot un any, un cop per setmana i de matinada, va iniciar-se en aquesta estampació de peixos. Instal·lada en aquest gran centre de distribució a l'engròs amb un parell de taules i els seus estris de treball, esperava pacient l'arribada dels vaixells que li oferien una àmplia varietat de productes marins. Més d'un centenar d'espècies al seu abast que, enmig de la mirada encuriosida de pescadors i empresaris majoristes, escollia i estampava en directe. En aquest taller improvisat, l'artista executava aquesta tècnica d'impressió manual que reproduïx a mida real i amb molta veracitat la silueta i la fesomia exacta del peix. La precisió i l'extrem realisme de la tècnica, que fins i tot deixa al descobert la textura de les escates i els relleus d'aletes i cua dels espècimens, deixaren bocabadats a tots aquells que lluny de l'àmbit artístic formaven part de la frenètica vida comercial del mercat.

Durant un any, els dimecres o els dissabtes m'aixecava a les 4h. del matí. Amb el director anàvem a mirar què hi havia, quins peixos hi havia, muntava la meua taula i durant 4 mesos imprimia davant la gent. Volia ser una més i em miraven pensant "aquesta nena durarà quatre dies" però quan em van veure mes rere mes que estava allà... ja em posaven a l'albarà 'pintora'. Va ser molt maco perquè t'aixecaves mig grogui i arribaves allà i et trobaves amb un dinamisme, és un altre món. La gent d'allà, hi ha de tot, gent que s'estima molt el peix... (Rabal. Comunicació personal, 1 desembre, 2015).

Aquesta immersió li va permetre no només conèixer de primera mà una gran varietat de peixos

⁷ Tècnica que hem explicat al capítol: *Gyotaku. Arxiu de la mar*.

sinó també establir relacions de transvasament de coneixement i col·laboracions amb científics de l'Institut del Mar de Barcelona (CSIC) i de l'àmbit de la gastronomia al centre de recerca Fundació Alícia⁸, entre d'altres.

Però sobretot, el projecte del gyotaku ha convertit Victòria Rabal en la màxima coneixedora i estudiosa d'aquesta tècnica d'impressió al nostre país. I a més cal destacar entre les seves aportacions la difusió pedagògica d'aquest mètode mil·lenari mitjançant una gran quantitat de tallers que ha impartit i que ha permès conèixer a fons aquesta forma d'impressió a diversos col·lectius. Els mitjans de comunicació han recollit tot l'interès que ha despertat el coneixement i la pràctica d'aquesta tècnica i han ajudat encara més a la seva propagació i popularització⁹.

Des de la vessant artística, les diverses exposicions arreu del món en deixen constància. En elles combina la diversitat biològica marina dels diferents llocs del món, que funciona com una mena de catalogació d'espècies, i el sentit d'una praxi artística que fusiona amb el seu propi llenguatge.

El periple de tots aquests anys d'investigació, col·laboració, difusió i pràctica es resumiren en l'exposició '*Gyotaku: Capturar l'ànima dels peixos*' que va tenir lloc del juny a l'octubre del 2014 a les Drassanes de Barcelona i que anava acompanyada del llibre-catàleg que hem comentat sobradament al primer capítol i que recull aportacions de diversos professionals que exposen el seu punt de vista sobre la noció d'empremta. L'exhibició recollia prop de 300 estampes i al voltant de 70 espècies impreses en tinta xinesa sobre paper japonès de fibra gampi i mitsumata elaborats pels mestres paperers d'Aoya. La disposició d'aquestes impressions en forma de llençols penjats creava uns passadissos que convidaven l'espectador a 'nadar' entre impressions d'absències o sigui entre el rastre què queda d'aquests peixos, la seva l'ànima.

⁸ Alícia, Ali-mentació i cièn-cia, és un centre de recerca en cuina iniciat l'any 2003 de la mà del xef Ferran Adrià i del cardiòleg Valentí Fuster.

⁹ *Info K: Pintar amb peixos*. TV3, Televisió de Catalunya (14 de gener 2012)

Thalassa: Gyotaku, l'ànima dels peixos. Dir. Pere Secorún. TV3, Televisió de Catalunya (25 d'octubre 2013)



Figura 160:
Victòria Rabal. *Anguiles I*, 2008.



Figura 161:
Victòria Rabal. Procés d'estampació a Mercabarna.

Victòria Rabal utilitza la pintura, la fotografia i diversitat de tècniques del paper i del gravat a les seves obres. A més el seu gust per la senzillesa i la immediatesa la fan una apassionada de totes aquelles tècniques de contacte directe. Creiem doncs que el giotaku és per a ella una troballa molt valuosa perquè conjuga en sí mateixa el seu amor i gran coneixement del món del paper i el del gravat, dos aspectes que ha sabut conduir hàbilment cap a una finalitat més artística.

De la mateixa manera que Victòria Rabal estampa l'absència dels peixos, també hi ha qui estampa l'absència d'objectes trobats. Anne Fabricius Møller (1959), nascuda a Dinamarca, és una activa i reconeguda dissenyadora tèxtil de clara inspiració japonesa¹⁰. Precisament aquesta passió pel món oriental és la que probablement la conduí al món de la impressió. Es una artista inclassificable perquè transforma les seves idees artístiques a partir de llenguatges tan diversos com el disseny tèxtil i la impressió entremesclant idees i procediments. Per això en el seu treball és habitual veure-hi aplicacions de diverses formes d'estampació dins del seu àmbit tèxtil. També a vegades es desmarca i, des del terreny més tradicionalment gràfic, crea una sèrie d'impressions de plantes estampades per pressió directa. Però sens dubte el seu treball *Street Print* marca diferència en la seva trajectòria. Treball que vam tenir el plaer de veure a la sala Vinçon de Barcelona (sala d'exposicions orientada al disseny gràfic i industrial) durant el novembre del 2014. En ella es mostrava una peça de tela d'1,5 mts x 10 mts farcida d'impressions d'objectes i disposada en una mena de passarel·la baixa. Al seu costat una altra passarel·la de les mateixes dimensions on estaven disposats tots els objectes estampats. Les impressions i la disposició dels objectes, inspirades en gravats anglesos d'objectes naturals del s. XVII, se succeïen en un ordre pre-establert guardant un particular patró de simetria. Aquesta instal·lació era el resultat d'un projecte iniciat per l'artista en el que conflueixen la mania i la necessitat de recollir i col·leccionar objectes del carrer i dels boscos propers al seu domicili.

¹⁰ Veure: < http://www.aaa-fff-mmm.dk/Stoftrykker_Anne_Fabricius_M%C3%B8ller.html >



Figura 162:
Anne Fabricius Møller. *Street Print*, sala Vinçon 2014.



Aquests elements abandonats per la gent i atropellats pels cotxes són per a Møller la matèria bàsica del projecte.

Alguns d'ells són petites escultures bidimensionals que recorden molt aquells exercicis artístics de César Baldaccini (1921-1998) quan premsava grans objectes i els reduïa a escultures comprimides. Només que en l'obra de Baldaccini és l'atzar i el decurs de la industrialització allò que propicia aquestes petites escultures plegades. En el cas d'Anne Fabricius, trossos de gomes, plàstic, motxilles, guants, carpetes, senyals de tràfic, paraigües i un llarg etcètera són mostrats en la seva autèntica realitat que és traduïda per impressió directa a la tela. El joc comparatiu que s'estableix entre objectes reals i les empremtes que evoquen esdevé un suggerent exercici poètic. Però també és un exercici que fa una crida d'atenció a la societat i que es mou en línia a *l'ecologia estètica*, tal com diria Fèlix Duque, perquè recupera la bellesa formal inherent en les deixalles industrials. Remarquem doncs aquest treball per la seva qualitat d'empremta directa però, com hem vist, és també un clar exemple d'empremta residual. Creiem que aquest projecte és bàsicament un crit a favor de les empremtes que, amb la seva sinceritat, mostren una consciència més clara que la dels propis humans.

Acotar els comportaments actuals que d'una manera notòria s'estan executant sota l'influx de la diversitat de l'empremta se'ns fa complicat per la seva proliferació i proximitat. Per això volem deixar clar que els artistes, i en alguns casos només les obres d'aquest capítol, són una tria personal que respon a una cerca iniciada en l'àmbit d'aquest treball però que encara no està completada i que deixem per estudis posteriors. Aclarim doncs que no pretenem endinsar-nos de manera profunda en la trajectòria d'aquests artistes sinó que, per sobre de tot, volem posar en evidència certs comportaments i deixar constància de l'omnipresència de la figura de l'empremta a partir de les seves obres.

2.1 Óscar Muñoz: l'instant com a reflexió

Com hem vist, Giuseppe Penone sintetitza el procediment i el pensament de l'empremta sobretot a partir de l'ús de les seves tècniques més primàries. Contraposat a aquesta faceta més artesana, la figura de l'empremta és interpretada a partir de la noció de memòria per l'artista colombià Óscar Muñoz (1951). Penone revitalitza l'ús i la pràctica de l'empremta, però en canvi Muñoz esdevé un renovador de la seva mirada. Una mirada actualitzada que ens interessa especialment per al treball que ens ocupa.

Óscar Muñoz va mostrar des de petit una clara inclinació pel dibuix. Estudià Belles Arts a Cali i s'inicià en el món de l'art a partir dels anys 70 enmig d'un gran moviment cultural i artístic. La seva obra més primerenca mostrava una inclinació pel realisme i un interès incipient per la representació de la llum i l'ombra sobre els espais i els objectes. En aquells moments la fotografia, que ja feia temps estava incorporada al llenguatge artístic, era utilitzada per Muñoz com una eina documental o d'anticipació informativa per a l'elaboració posterior del dibuix. En aquells moments l'interès pel dibuix estava fortament arrelat en els cercles artístics, però Muñoz sempre tingué un pensament particular sobre el mateix: *De cualquier manera yo he pensado que el dibujo no es una técnica. Es algo que siempre está en nuestra vida y en nuestra mente, es parte de nuestra idea de la estructura de las cosas.(...)Si los significados completos e invisibles del pensamiento no están en una forma, nunca resultará un buen dibujo*¹.

Juntament al dibuix, fou també la seva relació amb la gràfica la que marcarà els seus passos posteriors. La implicació amb un col·lectiu d'artistes agrupats en el *Taller Gráfico experimental de*

¹ WILLS, María. "Los tiempos de la gráfica". A: *Óscar Muñoz: Protografías* [en línia], <<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-los-tiempos-de-la-grafica.html>> [Consulta: 6 maig 2017]



Figura 163:
Óscar Muñoz. *Narcisos secos*, 1994.

Cali i les biennals d'arts gràfiques, molt comunes en l'època, li van permetre conèixer i experimentar tècniques que aplicaria amb una mirada innovadora en obres posteriors. En ser el gravat un medi que permanentment tracta els valors de l'empremta, el contacte amb aquesta disciplina procurarà a Muñoz les primeres consideracions sobre el temps, l'aparició i desaparició de la imatge, la memòria o el contacte, aspectes involucrats de manera natural en qualsevol procés gràfic.

No és fins a mitjans dels anys 80 que se li desperta l'interès conceptual per la fotografia i comença a investigar aquelles nocions bàsiques de la tècnica fotogràfica per a relacionar-les amb la seva pròpia experiència vital. És aquí quan comença a allunyar-se dels anteriors mètodes tradicionals i s'inicia en un seguit de processos experimentals amb la finalitat de transformar la materialitat per, com ell mateix diu, buscar més la sensació que no pas la presència. A principis de la dècada dels 90 abandona els formats i els medis tradicionals del dibuix, el gravat i la fotografia per a replantejar-se l'exercici d'aquestes tècniques i enaltir per sobre de tot els seus valors intrínsecs. És en aquest punt quan contacta amb l'emoció que va tenir per primera vegada al veure l'aparició d'una imatge en el procés de revelat: *Tengo un recuerdo inolvidable: la primera vez que necesité una fotografía para mi trabajo y estaba de visita en la casa de Fernell Franco, entré al cuarto oscuro y vi cómo una pinza empezó a mover un papel blanco en el revelador para que fuera apareciendo una imagen; me quedé perplejo, sin respiración... Ese tipo de experiencia, más allá de cada técnica, relacionada con la imagen en su sentido mas abierto, sin duda marcó mi trabajo*².

I és en aquest moment anterior i també posterior a la fixació de la imatge on se situa i s'inspira Óscar Muñoz per a la seva creació. Aquest moment proto-fotogràfic que genera reflexions sobre la memòria serà el germen i l'eix vertebral de la seva trajectòria artística. La inspiració d'aquest instant d'aparició donarà les pautes per a què el dibuix comenci a diluir-se, a des-materialitzar-se, a evaporar-se. Així, a partir del 1985, i a *Cortinas de Baño*, Muñoz comença a utilitzar suports gens habituals com poden ser les cortines d'un bany. Aquestes són utilitzades per rebre una imatge

² WILLS, María. "Los tiempos de la gráfica". A: Muñoz. *Protografías* [en línia]...



Figura 164:
Óscar Muñoz. *Biografías*, 2002.

fotogràfica que serà transferida a través de plantilles serigràfiques. La novetat que aporta Muñoz a aquesta tècnica és el fet d'impedir, a través de l'aigua, la fixació total del pigment i obtenir així una imatge diluïda, una imatge que més aviat és una desaparició. És un dibuix evaporat.

A partir del 1995, amb la mateixa voluntat per desmaterialitzar el suport de la imatge, crea la sèrie, *Narcisos* amb la que consolida i innova quelcom mai vist: imprimir l'aigua. Amarat de l'impacte que li va suposar veure el sorgiment de la imatge fotogràfica en un medi líquid, Muñoz recrea la fixació de la imatge a partir de la utilització del carbó que tant havia utilitzat per a dibuixar i que ara diposita suaument sobre la superfície de l'aigua. L'evaporació del líquid deixa finalment el carbó sec que reposa sobre el contenidor. El temps i l'evaporació de l'aigua varien la imatge inicial i la transformen fins a convertir-la en una nova imatge. *Narcisos secos* és la sèrie d'imatges finals a resultes d'aquest procés que ell mateix compara amb una al·legoria del pas de l'home per la vida. És la resta, la ruïna d'una imatge inicial, la mort d'una persona.

La utilització del retrat i l'autoretrat serà també un recurs molt emprat per aquest artista. Històricament lligades a la pintura i a la fotografia, aquestes disciplines es troben incorporades de manera natural en gairebé la totalitat de l'obra de Muñoz. A *Narcisos* la idea del retrat és fonamental perquè intensifica a través del rostre d'una persona el naixement i la desaparició de la condició humana.

Sense cap mena de dubte aquesta maniobra que desplaça i transforma la imatge és una de les revelacions més impactants de la inventiva d'Óscar Muñoz. És tan summament suggestiva i evocadora que enllaça amb el propi fluir de la vida. És una creació tan completa que ofereix la visibilitat del transcurs d'una imatge des del seu naixement fins a la seva mort. Muñoz no crea una sola imatge sinó que recrea la pròpia vida en aquesta imatge.

Aquest plantejament de la dissolució de la forma serà usat novament per Muñoz amb el vídeo, una tècnica que l'ajuda a intensificar i completar el seu treball perquè repeteix indefinidament el moviment circular de la imatge. Entre els anys 2001 i 2002 crea la seva primera obra videogràfica,

Narcisos, on replanteja de nou l'obra dels anys 90, però canviant la cubeta de metacrilat plena d'aigua per una pica de lavabo. El vídeo permet completar la visió del retrat acompanyada del soroll de l'aigua i ens deixa veure d'una forma més ràpida l'esvaniment de la imatge. Els anys següents repeteix la fórmula a *Biografías* on utilitza retrats anònims de persones mortes que són vídeo-projectades sobre un plat de dutxa en el seu camí natural des del retrat inicial fins a la deformació en taca que finalment és empassada pel desguàs. Aquesta visió impactant i bellíssima alhora és projectada contínuament en una espècie de rebel·lió contra l'oblit. Hi ha també una clara al·lusió cap a la situació social i política colombiana on la desaparició i la mort forma part d'una suposada normalitat.

Aquesta rebel·lia a no deixar perdre una imatge és també representada a *Sedimentacions*, on Muñoz en aquesta vídeo-instal·lació fila encara més prim. Es tracta d'un bon nombre de fotografies (retrats i figures) disposades sobre una taula de revelat amb dues piques i diversos fulls en blanc. Sense ordre establert però amb el mateix ritme, una mà agafa una de les fotografies i a l'introduir-la a la cubeta assistim a la dissolució de la imatge mentre el paper blanc és retornat a la taula. A l'altra cubeta una altra mà agafa un paper en blanc i a l'introduir-lo al receptacle recupera un rostre o una figura. L'aparició i la desaparició dels personatges és contínua i es comporta de nou com una subtil metàfora de la vida a Colòmbia.

L'interès per narrar l'instants de la desaparició porta a un incansable Muñoz a buscar noves fórmules. Semblant al procediment d'un palimpsest, l'autor justifica el seu interès per aquest mètode quan afirma: *Me interesa trabajar con intensidad el instante. En gran medida por esta manifiesta manera instantaneísta de vivir o al menos de comprender lo que vivimos: Ayer un evento que borró el de anteayer, hoy uno nuevo que borra el de ayer, mañana habrá de seguro, otro evento que se superpone y así sobrevivimos el instante sin poder percibir lo imperceptible (...)*³

³ Óscar Muñoz [et al.]. *Óscar Muñoz: Documentos de la amnesia*. Badajoz: Meiac, 2008, p. 184.

La imatge fotogràfica que al construir-se deté l'instants de la vida de les persones no és el que persegueix Muñoz. Ell vol justament el contrari: ampliar l'existència de la imatge. A *Re/trato* (2003) i a *Proyecto para un memorial* (2004) escenifica també en format fotogràfic com una mà intenta desesperadament dibuixar un retrat amb aigua sobre una llosa escalfada pel sol. A pesar de l'esforç, aquest dibuix no s'acaba mai de completar tot i la persistència de l'intent. De nou s'hi pot llegir la metàfora del cicle de la vida.

La recreació contínua de la mateixa idea és una constant en l'obra de Muñoz. Reprèn i transforma la mateixa noció i el mateix recurs una i altra vegada amb la coherència d'aquell que sap que el retorn forma part del seu propi procés artístic i de les seves obres: *No veo mi proceso como una línea hacia adelante. Lo veo como una serie de rodeos donde todo vuelve y a lo mejor se parece, pero no es igual*⁴.

Aliento és una d'aquestes obres que no deixen indiferent. En ella retorna al tema de l'aparició i desaparició del retratat amb la utilització de fotografies de persones mortes (assassinades o per mort violenta) que serigrafia sobre miralls metàl·lics, però amb la particularitat que la tinta utilitzada no és visible fins que l'espectador s'hi acosta i exhala el seu alè. L'alè dona vida a un mort que fon la seva imatge amb la pròpia. L'artista executa un joc confús d'identitats on mescla la vida i la mort en una sola mirada i ens presenta la mort com una empremta soterrada. També en aquesta obra la identitat i l'aparença és posada a prova però sobretot mou la consciència vers la realitat colombiana. Una agra realitat que sempre està present en les seves obres i que amb una habilitat extraordinària aconsegueix fusionar de forma molt poètica en el propi llenguatge artístic.

En un simposi sobre la situació social, política i artística de Colòmbia, Muñoz declarava: *Pero yo siempre he pensado que una obra no se puede sustentar sobre esos motivos, sino que necesita una elaboración. Elaborar esa realidad, elaborar esas experiencias y llevarlas a un nivel poético, a un nivel universal, a un nivel que tenga que ver con el lenguaje artístico y eso es más o menos lo que yo he trabajado*⁵.

⁴ WILLS, María. "Los tiempos de la gráfica". A: *Muñoz: Protografías* [en línia].

⁵ Citat a: Óscar Muñoz [et al.]. *Muñoz: Documentos de la amnesia...*, p. 147



Figura 165:
Óscar Muñoz. *Proyecto para un memorial*, 2004-2005.



Figura 166:
Óscar Muñoz. *Aliento*. 1995.

Un dels treballs més profunds de Muñoz i que creiem que defineix molt bé el seu pensament i la seva manera de ser és *Línea del destino* realitzada el 2006. En aquest vídeo es visiona una mà que conté un bassal d'aigua on es pot veure un rostre que s'esvaeix a mida que el líquid s'escola entre els dits. La desaparició d'aquest rostre deixa al descobert les línies del palmell de la mà que són el símbol identificador de cada individu, l'essència. És, com tantes obres seves, un moviment seqüencial que torna al principi. En aquesta peça s'escenifica un joc sublim que parla de la identitat, del pas del temps i de la vida com allò efímer i impossible d'aferrar. És una imatge senzilla però profunda perquè està carregada de nocions transcendents.

De la mateixa manera que el dibuix és el germen inicial que Muñoz ha fusionat amb elegància en les seves obres, hi ha un grup de treballs que enllacen directament amb el gravat i per tant amb la figura de l'empremta. Óscar Muñoz recupera el coneixement d'algunes tècniques que aplica de manera hàbil reinventant-les per al seu propòsit. Però són sobretot les nocions inherents al procés de la gràfica les que donen ales a la seva inventiva. Aquest és especialment el cas de la serigrafia que dóna suport tècnic i conceptual a moltes de les seves obres. Però també el gravat està present en la sèrie *Paistiempo* i a *Intervalos (mientras respiro)*. Mentre en la primera Muñoz pirograva sobre papers de periòdic, en l'altra grava literalment amb una cigarreta. Així mateix, el frottage és la tècnica usada a *De la series Los levantamientos*. I a *La mirada del cíclope*, sabedor del potencial de les empremtes, Muñoz utilitza el recurs de la màscara per interpretar precisament una de les formes més antigues de retrat.

Per tant podem dir que Muñoz és un artista que comprèn la noció d'empremta i que ho mostra a través del coneixement i l'aplicació de tècniques que s'expressen mitjançant el contacte directe. En la mateixa línia podem considerar el seu ús constant de la fotografia i la vídeo-projecció com unes eines que narren molt bé la noció de memòria i que tècnicament no deixen de ser unes empremtes de llum.

En general Óscar Muñoz reflexiona sobre el pas del temps i la seva importància en la formació de la imatge posant èmfasi en els processos que així ho evidencien. Té molta cura dels materials i les tècniques utilitzades perquè d'ells n'extreu la càrrega poètica que és també notòria en els seus treballs.

És per això que en l'obra d'aquest artista hi ha una varietat de propostes interessants, suggeridores i riques en recursos, obres amb periòdics, amb tintura de cafè sobre terrossos de sucre, fotografies de carnet, fotografies recopilades de la premsa i del carrer, pols de grafit, caixes de metacrilat, cortines, etc..., obres físiques i obres projectades que utilitzen l'aigua, el vapor, l'alè... per a completar-se. Elements físics com l'aigua, el foc o l'aire són indispensables per explicar manifestacions que avancen paral·leles a l'existència humana.

La diversitat i l'originalitat en l'obra de Muñoz és un senyal identificador de la seva forma de fer. La fusió entre dibuix i fotografia queda clara en moltes de les seves obres. L'habilitat per comprendre el funcionament de materials i tècniques li permet expressar-se des de la seva integració, per això no podem dir que les seves obres siguin dibuix, ni fotografia, ni gravat perquè ho són tot alhora. La vídeo-projecció s'ha convertit en l'element amalgamador de totes elles.

L'emoció que com a espectadors produeixen les obres d'aquest artista és innegable. Creiem que és perquè ha sabut trobar una forma d'expressió molt personal que connecta amb coherència l'artista i la persona, i perquè d'una manera molt clarivident ens retorna als inicis de les coses, a allò més essencial.

Si la visió d'una empremta és tan fascinant perquè evoca la pèrdua d'allò que l'ha originat, Óscar Muñoz amb la recurrent mirada a l'instants de l'aparició de la imatge ens manté permanentment en aquesta evocació. Però a més ens crea com a espectadors, el desig de perllongar infinitament el contacte visual amb la seva obra.

2.2 Aportacions personals en l'ús de l'empremta

Aquest apartat és bàsicament una tria d'obres que pretenen ser l'aportació visual del treball artístic propi amb la finalitat de completar l'estudi i anàlisi de l'empremta portat a terme en els capítols anteriors. Estudi que també ha estat generat pels coneixements adquirits a partir d'aquesta praxi artística.

En general, em crida l'atenció tot allò que passa desapercbut bé per massa conegut o bé per desestimat.

Genero formes a partir de la transmutació de la matèria i de les pròpies vivències. Però també recullo i aplego troballes de les quals partir per a donar-los un nou sentit.

La utilització de materials i recursos tècnics està basada en la re-interpretació de les seves capacitats i usos.

Cerco sempre la possibilitat d'una nova mirada.

La meva particular col·lecció de rareses gira essencialment al voltant del concepte d'empremta, propòsit primordial de tota la meva obra.



Figura 167:

7 Fonts

1996
15 x 9 x 4 cm. aprox.
Litografia sobre tovallons de paper



Figura 168:

Diari de taller

1997
48,5 x 35 cm. aprox.
Paper manila estampat

7 Fonts

Treball realitzat a partir dels rastres de brutícia dels tovallons de paper d'un bar.

La intenció rau en recollir una petita col·lecció d'empremtes que parlin d'un moment determinat.

És una obra pensada per a repetir-ne el format i el sistema de treball situant-lo en altres moments i espais.

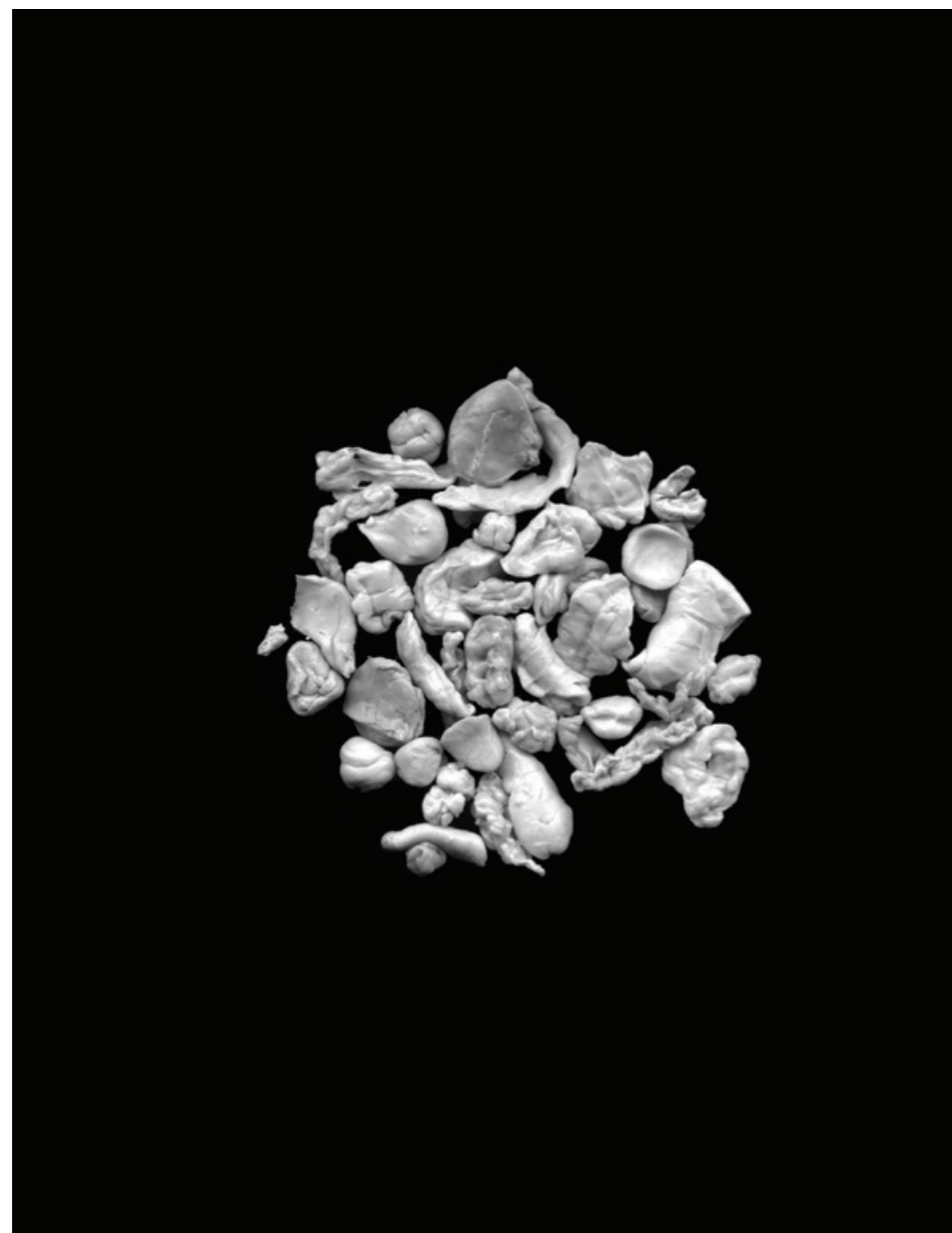
Diari de taller

Aquesta obra és una compilació de papers manila recollits en un taller de gravat.

En el procés del gravat, aquest paper de seda s'utilitza col·locant-lo a sobre del paper que es grava o a sota de la planxa calcogràfica per a mantenir nets el feltre i la platina del tòrcul. El pas continuat d'estampadors propicien l'acumulació d'empremtes en un paper que és utilitzat moltes vegades.

Diari de taller és un recull d'empremtes variades i atzaroses que anònimes s'amunteguen unes a sobre de les altres.

Com si fos un diari s'han classificat les empremtes i s'han unit amb una pinça de periòdic.



Wunderwerke, Paradís i Atmosfera, són algunes de les sèries de treball inspirades arrel de l'interés per les *Wunderkammern*, aquelles habitacions de l'Europa de finals del segle XVI i del sis-cents barroc que estaven destinades a contenir objectes i prodigis descoberts en els viatges cap a allò desconegut. També anomenades *Gabinets de curiositats* o *Habitacions de meravelles*, contenien petites rareses que rememoraven la meravella i el prodigi d'aquells col·leccionistes de sorpreses en una temptativa de delimitar el coneixement i contenir-lo en un espai amb la intenció d'adscriure'l a un ordre propi.

A través d'elevat les meves pròpies deixalles quotidianes mostro una sèrie d'obres que permeten mirar des d'una altra perspectiva.



Figura 169:

Wunderwerke I, II, III

2003

100 x 75 cm.

Impressió digital

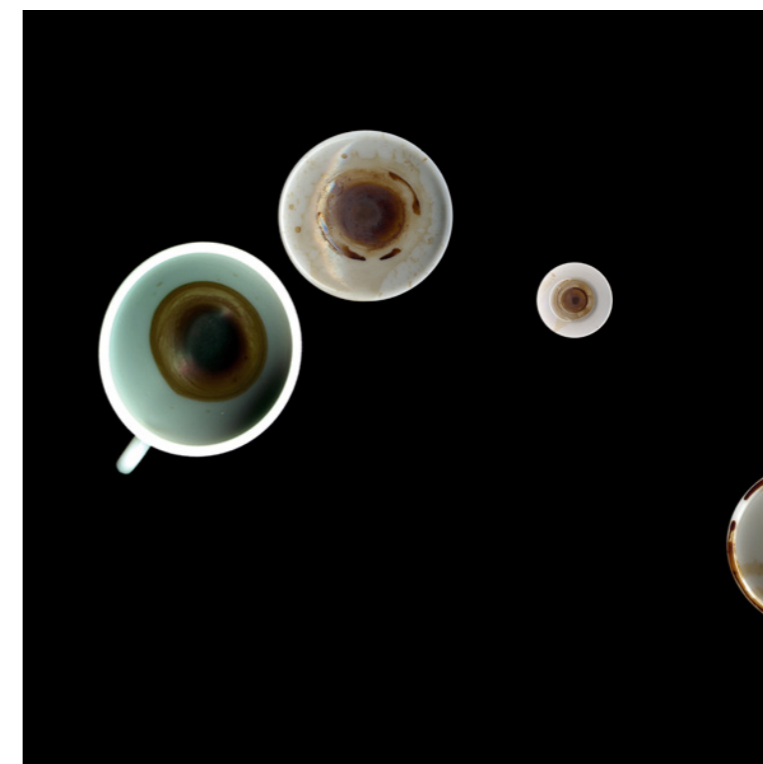
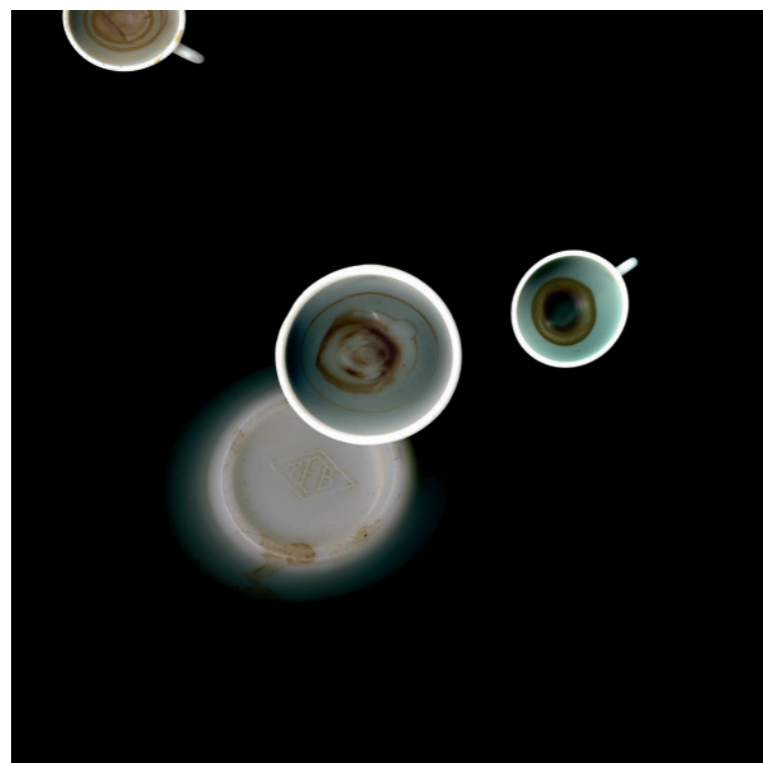
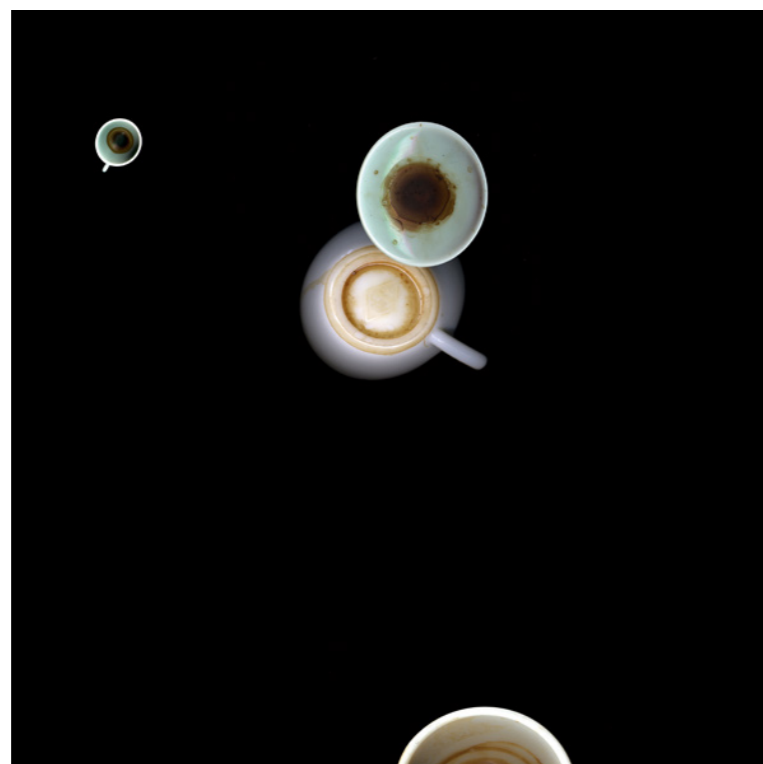


Figura 170:

Paradís I, II, III

2006

50,5 x 50,5 cm.

Impressió digital

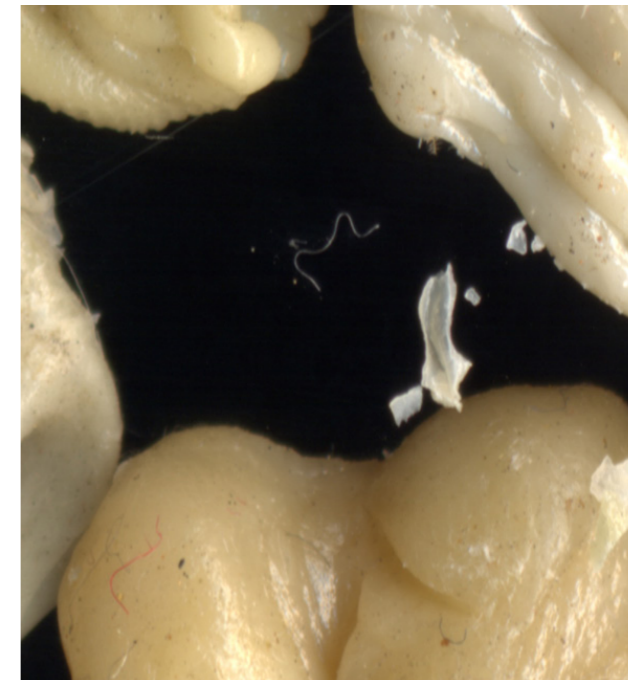


Figura 171:

Atmosfera I, II, III

2006
50 x 50 cm.
Impressió digital



Figura 172:

Núvols

2006-2010

Sèrie Alquímia

Mides variables

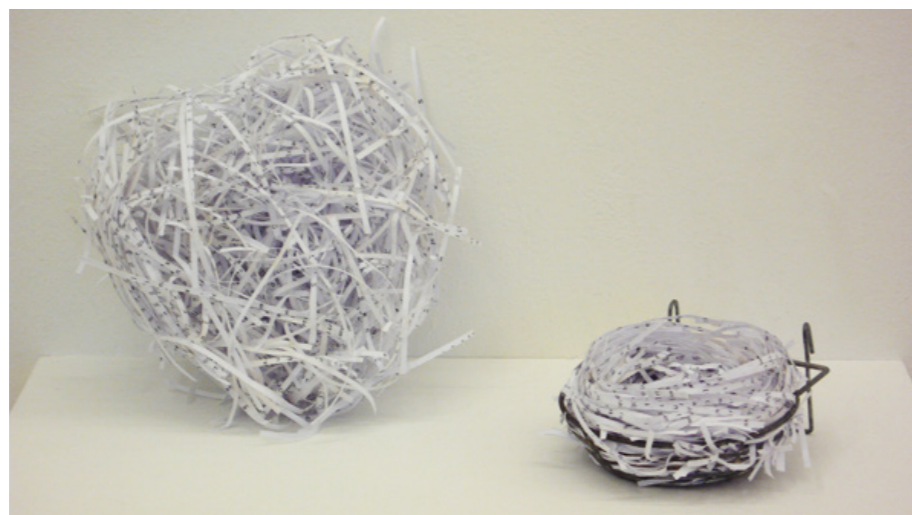
Impressió làser en foli din A4

Alquímia és una seguit de peces encetades arrel del propòsit de transformació d'un sentiment de pèrdua. Mantenint l'esperit de reciclatge de la meva obra, la intenció es basa en la metamorfosi d'aquest sentiment a través de la matèria. Consta de tres sèries: *Núvols*, *Nius* i *Cartes*.

El propòsit de transformació del sentiment de frustració guia la realització de *Núvols* i *Nius* que utilitzen com a matèria prima les fulles desestimades d'uns inicis infructuosos de la meva tesi sobre l'empremta.

Cartes consta d'una sèrie de missives dirigides a persones importants a la meva vida. El contingut és íntim i personal. Són l'oportunitat d'expressar aquelles coses mai dites o mai tan ben explicades des de la complicitat d'una posada en escena encoberta.

436



437

Figura 173:

Niu cor, Niu I i II

2007-2015

15 x 11 cm. aprox i 12 x 4 cm. aprox.

Sèrie Alquímia

Impressió làser en foli din A4

438



Figura 174:

Carta d'amor a en José Manuel (1)

2007-2018
Sèrie Alquímia
22 x 15 cm. aprox.
Impressió làser en foli din A4

439



Figura 175:

Llibre comestible

2016
Sèrie Alquímia
24 x 20 cm aprox.
Impressió làser en foli din A4 i bastonets japonesos

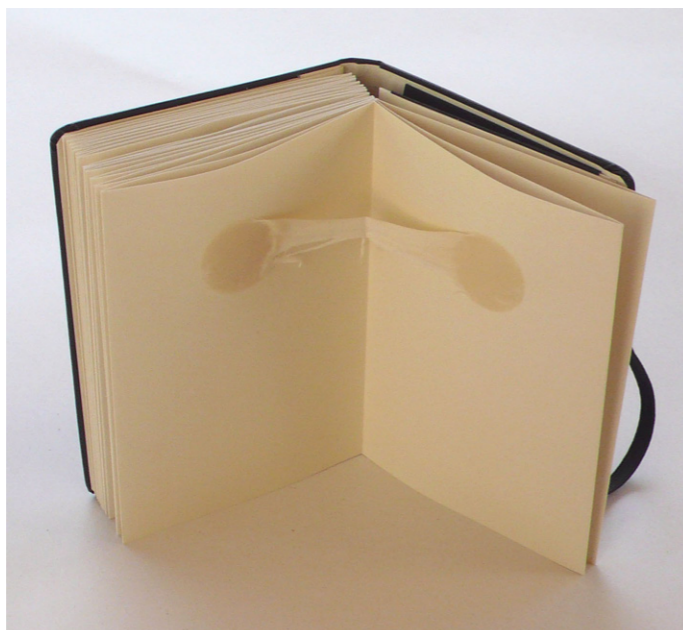


Figura 176:

Acció masticatòria 0

2015

9,5 x 14 cms. sense desplegar

Llibreta Moleskine acordió i paquet de xiclets

Acció masticatòria dona títol a una sèrie d'accions que reprenen la idea del conjunt d'obres realitzades entre els anys 2003 i 2006 inspirades en les *Wunderkammern*.

Els xiclets han estat en la meua trajectòria un element indispensable perquè són una base que recull amb molta fidelitat les empremtes.

A través d'elevant les meves restes quotidianes a una categoria més mística i des de la meua vessant de gravadora utilitzo la boca per deixar marques i rastres sobre un material mal·leable. En aquesta sèrie la boca esdevé impremta.

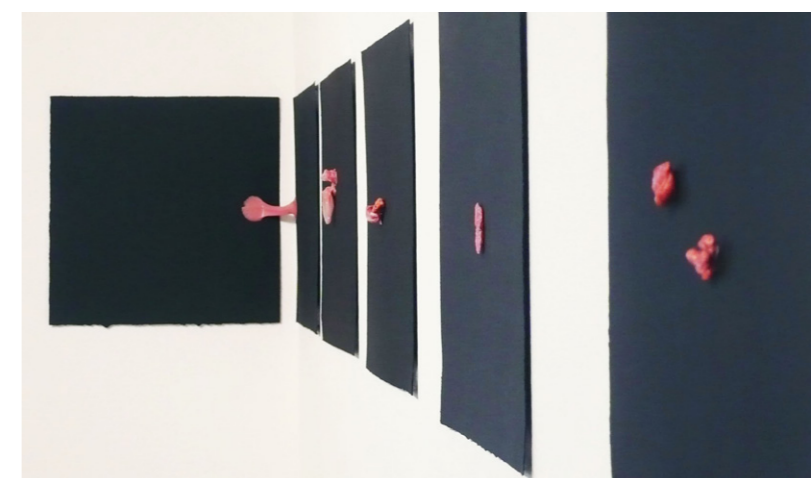
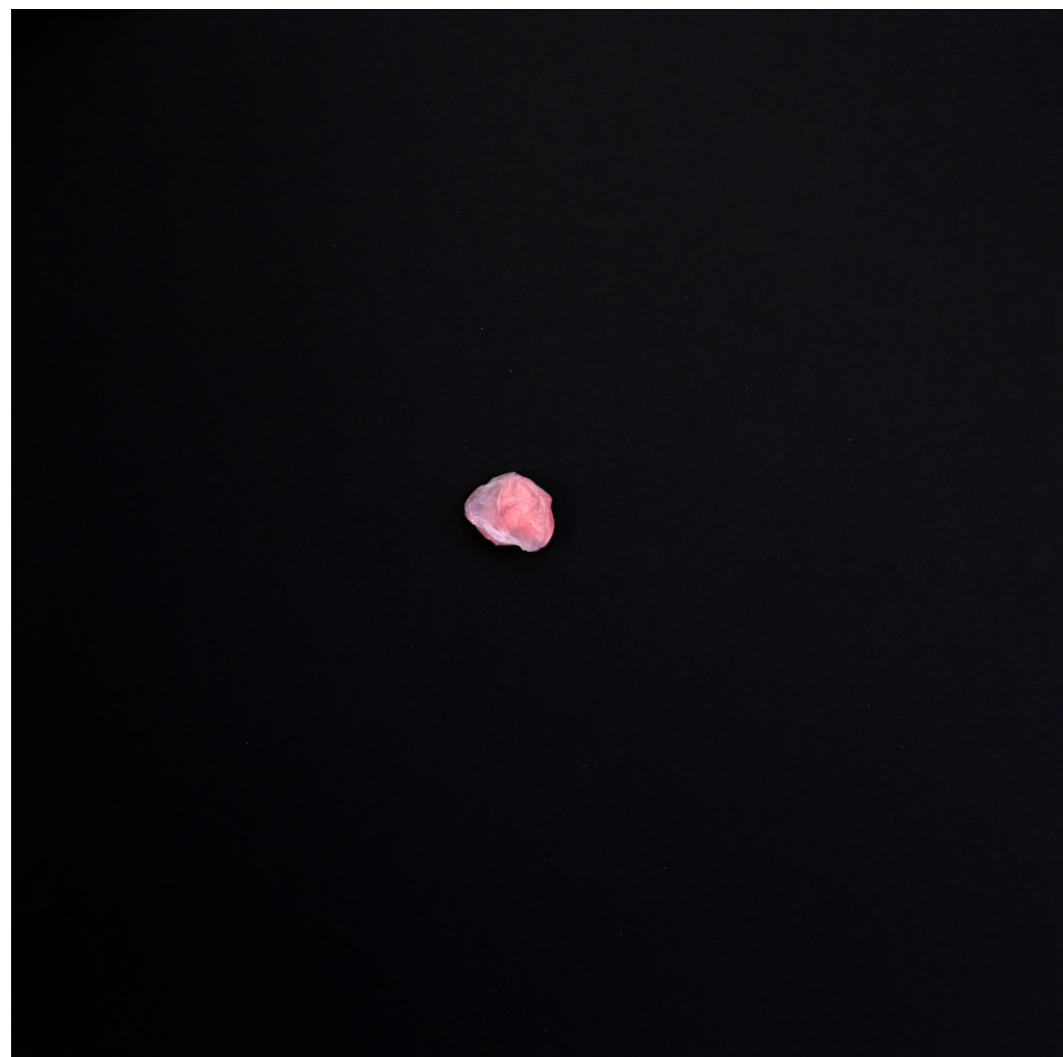


Figura 177:

Acció masticatòria I

2016
30 x 30 cm. cada peça
Paper Sommerset negre i xiclets

Alè és una sèrie iniciada el 2013 i basada en el procediment de les taques de Rorschach.
Cada taca vol capturar l'expressió d'un moment que s'escapa.

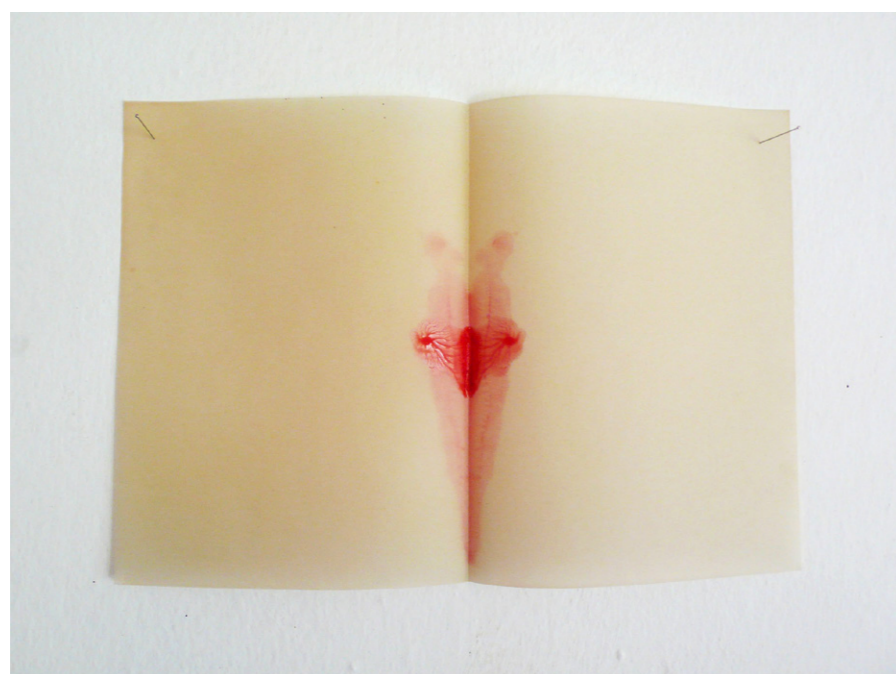


Figura 178:

Alè I

2018
29,5 x 20 cms.
Paper vegetal i pintura

...

Conclusions

Com a primera conclusió del nostre treball de recerca, podem afirmar que els lligams establerts amb les manifestacions que els nostres ancestres deixaren gravades a les caveres són les pistes que ens permeten comprendre millor l'art actual.

No podem obviar que totes les compareixences de l'empremta es troben interconnectades entre elles tot i pertànyer a temps i llocs molt diferents, un temps que va des del paleolític fins a la nostra actualitat.

Per això, després d'aquest estudi creiem que el procediment i el pensament de l'empremta estan latents en qualsevol manifestació artística perquè fer una empremta és un dels actes més essencials de la humanitat. La repetició i l'hàbit d'empremtar han creat una necessitat que està 'gravada' en els nostres actes i fins i tot en les nostres cèl·lules. L'ús continuat d'aquesta figura de la memòria com a imatge icònica en l'art i com a procediment en els artistes només fa que evidenciar la pervivència d'una de les formes de remembrança més antigues i alhora més actuals. I a pesar que el pas del temps ha modificat les tècniques i els procediments artístics tot adaptant-los a la realitat que els tocava viure, també els ha millorat i perfeccionat de manera que ha afavorit un panorama artístic ric en propostes i en esdeveniments creatius. L'empremta és viva sota infinitat de llenguatges.

És de tots conegut que, al llarg de la història de l'art, els moments de grans salts tecnològics han propiciat el sorgiment de noves avantguardes artístiques que incorporen noves maneres d'actuar. La imparable evolució de l'home a través dels avenços tecnològics ofereix tal quantitat de noves fórmules i processos que sovint s'oblida l'essència. Una essència que s'estableix en l'acte més

elemental, en el primer sistema de gravat de la humanitat: aquella mà entintada pressionant la superfície de la cova que marcarà, no només la història de l'art, sinó que crearà un discurs propi entorn a la noció d'empremta que trobem reflectit en l'actualitat.

Per altra banda, l'acumulació d'informació i d'avenços tecno-científics produeix un cert desconcert en els artistes els quals, saturats de tecnicismes, senten amb urgència la necessitat de contacte manual, una necessitat que sacien a través dels recursos de l'empremta i de les seves modalitats.

Com hem vist, les ànsies de tornar als orígens estimularen en els artistes de finals del segle XX l'ús dels motlles i de les empremtes tot generant darrera seu un llarg rastre de comportaments artístics. Creiem que aquesta situació s'està donant de nou perquè en el transcurs d'aquesta investigació hem constatat com un bon grapat d'artistes contemporanis s'afanen a reproduir comportaments de l'empremta a partir del cos i sobretot de materials de rebuig. L'estètica de les deixalles és un símptoma evident de la saturació d'una època altament tecnològica, però també afirmem que la utilització del cos com a eina palesa un retorn a allò més primitiu.

450 Des de finals dels anys 90, estem immersos en noves tecnologies de la comunicació entre les quals impera la realitat virtual i internet, considerades per les seves capacitats com una de les revolucions més grans de la història de la humanitat. La difusió immediata de la informació ens embolcalla en una mena de voràgine on la majoria d'artistes s'afanen a recuperar maneres essencials. Hem constatat que l'empremta encapçala aquest repertori i és per això que està present en l'art més actual sostenint i nodrint l'arbre genealògic de l'art contemporani.

En general una cosa es fa evident: en el moment que la nostra civilització es mostra de nou receptiva a l'art d'altres civilitzacions quan rastreja les petges dels nostres antecessors, proliferen artistes i moviments recuperadors d'antigues sapiències. Per tant, creiem que quan l'evolució i el progrés ens poden desmarcar de l'essència creativa, la qual ha tingut sempre una funció inseparable de la pròpia vida, es fa més necessària que mai la figura de l'empremta.

Per altra banda, en aquest estudi hem definit i hem vist diversitat de modalitats d'empremta.

Però és el discurs existencial que conté aquesta figura de la memòria el que, a través de nocions com l'absència o la pèrdua, propicia l'evocació i la suggestió i activa la imaginació amb models tan suggeridors com la taca o l'ombra, entre d'altres.

Cal recordar també que una empremta és origen i remet a l'origen. Aquesta noció és tan profunda i tan vital que ara podem afirmar que aquesta idea alena el pensament creatiu i l'expressió de tot artista a través de la capacitat heurística del procediment de l'empremta.

Una altra de les conclusions a les quals hem arribat en aquest treball d'investigació ens porta a afirmar que la proliferació de l'empremta és imparable i no té aturador. Creiem que la saviesa ancestral que conté funciona com una espècie d'organisme mnemònic que s'auto-alimenta i perpetua constanment.

Admirem el potencial que desprèn aquesta primera imatge de la humanitat i sobretot ens fascina el seu poder evocador que recorre persistentment la història mostrada pels millors coneixedors d'aquesta figura: els artistes. Entre ells destaquen els qui elaboren les seves obres des de la consciència del potencial de l'empremta, perquè això els permet fer-ho evident i perquè, en unir la praxi i el pensament, ens aporten un interessant discurs que per una banda, magnifica la seva creació i per l'altra recull interessantíssimes ampliacions intel·lectuals.

Per altra banda, l'aportació d'estudiosos de l'empremta ens ha ofert una visió panoràmica que ha posat cert ordre a tanta expressió al voltant d'aquesta figura i ha afegit importants valoracions a la minsa bibliografia sobre el tema. Les inestimables contribucions dels treballs aportats per Georges Didi-Huberman, d'Adalgisa Lugli i més recentment el de Jaime Repollés ens han refermat en la idea que els artistes reproduïen l'essència de l'empremta, fins i tot sense saber-ho. Aquest fet l'hem pogut demostrar al llarg del nostre estudi amb la inclusió d'abundants exemples visuals de l'obra de diversos artistes. Exemples que han servit per evidenciar i mostrar aquesta veritat i fer palès que, amb més o menys implicació, tot artista utilitza els recursos que li ofereix l'empremta.

També hem constatat que, a part dels autors que utilitzen conscientment el potencial d'aquesta figura i s'expressen a través d'ella, hi ha els que hi prenen contacte durant el propi procés de cerca. En ells, l'empremta i el seu potencial apareix de forma espontània fruit de moviments mecànics els quals, gravats a la memòria, els porten a pressionar, marcar o trepitjar i esdevenen en taques, ditades, rastres... D'aquí la gran importància del procés perquè l'empremta és activa, és viva i s'expressa en aquest espai generant inventiva.

Queda clar amb aquesta constatació, que la utilització de l'empremta i els seus recursos és innata en l'ésser humà i forma part del procés creatiu. Per això podem asseverar que l'esperit de l'empremta segueix nodrint el pensament de tot artista i en conseqüència perviu en l'obra d'art contemporània. El nostre estudi també evidencia que aquells artistes que connecten amb l'esperit de l'empremta de forma conscient traven un vincle de retro-alimentació mútua que dimensiona exponencialment l'interès de la seva obra.

452 En resum, podem afirmar que la idea d'empremta és consubstancial a l'ésser humà i està arrelada a tot artista mantenint-se fidel a ella mateixa enfront de les variacions tecnològiques i diversitat de processos creatius en el temps. També podem afirmar que es tracta d'una pràctica artística que els creadors reproduïxen obstinadament fins i tot sense saber-ho i que enllaça la prehistòria amb les produccions artístiques més actuals. Trobar-la com a imatge en ple segle XXI sembla ser un anacronisme de la història però no és més que l'expressió de l'atemporalitat i persistència d'una memòria de la humanitat.

Conscients de l'amplitud del tema i del tarannà imparable de la nostra protagonista, hem cregut convenient acompanyar el treball amb un diccionari de paraules per ajudar a la seva comprensió i sobretot per a exemplificar la seva omnipresència i vitalitat. Així mateix per facilitar la visibilitat del ventall d'expressions artístiques s'incorporarà a aquest treball d'investigació un blog que pel seu format ens permetrà seguir perpetuant el pensament de l'empremta.

D'aquesta manera no només enaltim aquesta figura de la memòria sinó que deixem la porta oberta a noves investigacions i a noves aportacions, tan pròpies com foranes.

En definitiva, aquest treball ha esdevingut per a mi un repte personal amb el qual poder apuntalar una base que aglutini els descobriments de la meva recerca i ajudi a clarificar les pròpies necessitats. No en va, una de les qualitats més grans que té l'empremta és la capacitat d'ajudar a entendre el món i per tant a un mateix. Per això considero aquesta tesi com un treball obert que enriqueix notablement tots els àmbits de la meva vida: el docent, l'artístic i l'humà. És també una empremta que m'inscriu en aquest moment i en aquest espai.

453

Bibliografía

ALLTHORPE-GUYTON, Marjorie. *Effluvia: Helen Chadwick*. Barcelona: Museum Folkwan, Serpentine Gallery, Fundació La Caixa, sala Catalunya, 1994. (catàleg).

AUEL, Jean M. *Los refugios de piedra*. Madrid: Maeva, (Los hijos de la Tierra), 2002.

AZARA, Pedro. *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama, 1992.

---. *El ojo y la sombra: Una visión del retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

BEAVAN, Colin. *Huellas dactilares: Los orígenes de la dactiloscopia y de la ciencia de la identificación criminal*. Barcelona: Alba, 2003.

BELK, Russell. W. *Collecting in a Consumer Society*. London & New York: Routledge, 1995.

BELTING, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

BENJAMIN, Walter. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: Tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 2004.

BLESSING, Jennifer; HOVING, Kirsten A.; RUGOFF, Ralph. *Hablando con las manos: Fotografías de la Colección Buhl*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2005. (catàleg).

BLOCH, Ernst. *Huellas*. Madrid: Tecnos, 2005.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.

---. *Los campos magnéticos*. Barcelona: Tusquets, 1976.

---. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1995.

---. ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid: Siruela, 2003.

BRUSATIN, Manlio; CLAIR, Jean. *Identity and Alterity: Figures of the body 1895/1995*. La Biennale di Venezia, 46a. Esposizione Internazionale d'Arte. Venice: Marsilio Editori, 1995. (catàleg).

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa 79, 1995.

CAILLOIS, Roger. **Pierres**. París: Gallimard, 1966.

---. **L'écriture des pierres**. París: Flammarion, 1970.

CANETTI, Elías. **Masa y poder**. Barcelona: Muchnik, 1981.

CASATI, Roberto. **El descubrimiento de la Sombra: La historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad, de Platón a Galileo**. Madrid: Debate, 2001.

CAVE, Roderick. **Impressions of nature: A history of nature printing**. London: The British Library, 2010.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Madrid: Siruela, 1997.

COLEMAN, Catherine [et al.]. **Huellas de Luz: El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, 2001. (catàleg).

COZENS, Alexander. **A new method of assisting the invention in drawing original compositions of Landscape**. Londres: J. Dixwell, 1785.

---. **Nouvelle méthode pour assister l'invention dans les dessin de compositions originales de paysages**. París: Allia, 2005.

---. **A new method of landscape**. London: Paddington Press, 1997.

GEORGEL, Pierre. **Les dessins de Victor Hugo pour les travailleurs de la Mer de la Bibliothèque Nationale**. París: Herscher, 1985.

GUERRERO, Manuel; SALA-SANAHUJA, Joaquim. **Jordi Alcaraz: La pintura als pregons**. L'Hospitalet de Llobregat: Centre d'Art Tecla Sala, 2008. (catàleg).

HAYTER, Stanley William. **New ways of gravure**. New York: Phanteon, 1949.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de la Pintura**. Madrid: Akal, 1998.

DAGOGNET, François, ELKAR, Catherine; LATREILLE, Emmanuel [et al.]. **Poussière (dust memories)**. Dijon : Frac Bourgogne- Frac Bretagne, 1998. (catàleg).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rizoma: Introducción**. Valencia: Pre-textos, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Psyche: Invention de l'autre**. París: Galilée, 1987.

---. **De la gramatología**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

DEWEES, Christopher M. **The printer's catch: an artist's guide to Pacific Coast edible marine animals**. California: Frog, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. París: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

---. [et al.]. **La distancia i la huella: Para una antropología de la mirada**. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2001.

---. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

---. **La imagen mariposa**. Barcelona: Mudito & Co, 2007.

---. **Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura**. Valladolid: Cuatro ediciones, 2009.

---. **Ex-voto: Imagen, órgano, tiempo**. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2013.

DOOSRY, Yasmin [et al.]. **Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía**. Madrid: La Fábrica, 2013.(catàleg).

DUBUFFET, Jean. **Empreintes**. París: Gallimard, 1967.

---. **Escritos sobre arte**. Barcelona: Barral, 1974.

DUQUE, Félix. **La fresca ruina de la tierra (del Arte y sus desechos)**. Palma de Mallorca: Calma Ediciones, 2002.

FIN, Jorge. **Nefelocoquigia o la interpretación de las formas de las nubes**. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2005. (catàleg).

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

---. **Elogio de la mano**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: Fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

---. **Història Artificial: El cor i les Tenebres.** València: IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992. (catàleg).

---. **Frottogrammes.** Barcelona: Centre de creació fotogràfica, 1988. (catàleg).

---. **Joan Fontcuberta. Ensayos sobre la huella.** Madrid: La Fábrica, 2000.

FREUD, Sigmund. **Tótem y Tabú.** Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

---. **Introducción al psicoanálisis.** Madrid: Alianza, 1998.

---. **La interpretación de los sueños.** Madrid: Alianza, 2001.

FUKUCHI, Mitsuo; MARCHANT, Harvey J. **Antartic Fishes: Illustrated in the Gyotaku method by Boshu Nagase.** Australia: Rosenberg, 2006.

GARDNER, James. **¿Cultura o basura?.** Madrid: Acento, 1996.

GIEDION, Sigfried. **El presente eterno: Los comienzos del arte.** Madrid: Alianza Forma, 1985.

458

GOLDBERG, Roselee. **Performance Art: Desde el Futurismo hasta el presente.** Barcelona: Destino, 1996.

GOMBRICH, Ernst. H. **La imagen y el ojo.** Madrid: Alianza Forma, 1993.

---. **Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.** Madrid: Debate, 2002.

GÓMEZ, Patricia; GONZÁLEZ, María Jesús. **Proyecto para cárcel abandonada.** Salamanca: Explorafoto/DA2, 2010. (catàleg).

HIYAMA, Yoshio. **Gyotaku: Fish Print. What is it? How to make it?.** Tokyo: Tokyo Press University, 1964.
---. **Gyotaku: The Art and Technique of the Japanese Fish Print.** Seattle: University of Washington Press, 1964.

JONES, Amelia. **El cuerpo del artista.** London & New York: Phaidon Press Limited, 2006.

JUNG, Carl G. **El hombre y sus símbolos.** Barcelona: Luis de Caralt editor, 2002.

KERNER, Justinus. **The seeress of Prevorst: Being revelations concerning the inner-life of man and the inter-diffusion of a world of spirits in the one we inhabit.** London: J.C. Moore, 1845.

KRAUSS, Rosalind E. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.** Madrid: Alianza editorial, 2006.

KUBLER, George. **La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas.** Madrid: Nerea, 1988.

LEBEL, Jean-Jacques; PRÉVOST Marie-Laure [et al.]. **Victor Hugo "Caos en el pincel..." Dibujos.** Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2000. (catàleg).

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. **L'Art de la Tache: Introduction à la nouvelle méthode d'Alexander Cozens.** Paris: Editions du Limon, 1990.
[conté: Alexander Cozens, *A new Method of assisting the invention in drawing original compositions of Landscape.* Londres: J. Dixwell, 1785. p. 465-487
i la seva versió en francès: *Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*, p. 487-505]

LEROI-GOURHAN, André. **Símbolos, artes y creencias de la prehistoria.** Madrid: Istmo, 1984.

LIPPARD, Lucy R. **Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory.** New York: The New Press, 1995.

459

LÓPEZ, Juan Carlos. **El taller de la memòria: El cervell i la textura dels nostres records.** València: Bro-mera, 1999.

LUCAS Velázquez, Eugenio. **Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870): Dibujos y pinturas de un visionario.** Barcelona: Artur Ramon Col·leccionisme. Madrid: Jorge Juan Galería de Arte, 2002. (catàleg).

LYNCH, Kevin. **Echar a perder: Un análisis del deterioro.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MAURON, Véronique; DE RIBAUPIERRE, Claire. **Le corps évanoui, les images subites.** París: Hazan, 1999.

MAURON, Véronique. **Le signe incarné: Ombres et reflets dans l'art contemporain.** París: Hazan, 2001

MELOT, Michel; GRIFFITHS Antony; FIELD, Richard S.; BÉGUIN, André. **Historia de un arte. El grabado.** Barcelona: Skira. Carroggio de ediciones, 1981.

MENDIETA, Ana [et al.] **Ana Mendieta 1948-1985.** Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997. (catàleg).

MICHAUX Henri. *Misérable miracle*. Paris: Gallimard, 1972.
---. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.
---. [et al.]. *Henri Michaux: Dibujos mescalínicos*. Hospitalet de Llobregat: Centre cultural Tecla Sala, 1998. (catàleg).
---. [et al.]. *Henri Michaux: Beste Aldea. El otro lado*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 2018. (catàleg).

MIRÓ, Joan. *Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos inéditos presentados por Gaëtan Picon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1980.

MONTIEL, Luis. *Kleksografías: Justinus Kerner* (edició de Luis Montiel). Barcelona: Mra, 2004.
---. *Magnetizadores y sonámbulas en la Alemania romántica*. Madrid: Frenia, 2008.

MORRIS Robert. *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.

MUÑOZ, Óscar [et al.]. *Óscar Muñoz: Documentos de la amnesia*. Badajoz: Meiac, 2008. (catàleg).

OGBOURNE, Derek. *Encyclopedia of Optography: The Shutter of Death*. London: Muswell Press, 2008.

OLANDER, Doug. *Gyotaku Fish Impressions: The Art of Japanese Fish Printing*. Oregon: Frank Amato Publications, 1994.

PÁNIKER, Salvador. *Cuaderno Amarillo*. Barcelona: Areté, 2000.

PAPAVERO, Nelson; LLORENTE-BOUSQUETS, Jorge; ESPINOSA ORGANISTA, David. *Historia de la biología comparada desde el Génesis hasta el siglo de las luces: De Nicolás de Cusa a Francis Bacon (1493-1634)*. Vol. III. México: UNAM, 1995.

PARDO, Daniel. *Gyotaku: L'Âme des Poissons*. Concarneau. France: Musée de la Pêche de Concarneau et Coop Breizh, 2012.

PASTÓ Aguilà, Cristina. *Llum i ombra: Romanticisme, fotografia i noves aportacions* (tesi no publicada). Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2004.

PENONE, Giuseppe. *L'Image du Toucher*. Amiens: FRAC Picardie, 1994.
---. *Rovesciare gli occhi*. Turin: Einaudi Editore, 1977.

---. *Respirar la sombra / Respirare l'ombra*. A Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999.
---. [et al.]. *Giuseppe Penone 1968-1998*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999. (catàleg)
---. [et al.]. *Giuseppe Penone*. Paris: Centre Pompidou, Barcelona: Fundació La Caixa, 2004. (catàleg)

PEREC, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001.

PÉREZ, David. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PLINIO, Cayo Segundo. *Historia Natural*. Madrid: Cátedra, 2002.

PORTER, Carmen. *La Sábana Santa: ¿Fotografía de Jesucristo?*. Madrid: Edaf, 2003.

PRETOR-PINNEY, Gavin. *Guía del observador de nubes*. Barcelona: Salamandra, 2007.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.

QUÍLEZ Corella, Francesc M. *L'imaginari d'Eugenio Lucas: La influència de Goya a la poètica romàntica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009. (catàleg).

RABAL, Victòria [et al.]. *Gyotaku: Capturar l'ànima dels peixos*. Igualada: Museu Marítim de Barcelona, 2014 (catàleg).

RACIONERO, Luis. *Conocer Leonardo da Vinci y su obra*. Barcelona: Dopesa, Barcelona, 1978.

RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Gedisa, 1998.

RAMIREZ, Rachel. *Gyotaku: its origins and relationship with art and science* (tesi no publicada). Portugal: Universidade do Porto, 2014.

RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*. Madrid: Càtedra, 2004.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Guipúzcoa: Nerea, 1998.

REICHE, María. *Contribuciones a la geometría y astronomía en el antiguo Perú: Asociación María Reiche para las Líneas de Nasca*. Lima: Epígrafe, 1993.

REINHARD, Johan. *Las líneas de Nazca: Un nuevo enfoque sobre su origen y significado*. Lima: Los Pinos, 1997.

REPOLLÉS Llauredó, Jaime. **Genealogías del Arte Contemporáneo**. Madrid: Akal, 2011.

RESTANY, Pierre. **Los nuevos realistas**. Buenos Aires: Paidós, 1969.

ROBERTSON, Robin. **Tu sombra: Aprende a conocer tu lado oscuro**. Barcelona: Paidós, 2002.

RODARI, Florian; GEORGEL, Pierre; SANTE, Luc; PRÉVOST, Marie-Laure. **Shadows of a Hand: The drawings of Victor Hugo**. New York: The Drawing Center of New York & Merrell Holberton Publishers London, 1998. (catàleg)

RODRIGUEZ Almenar, Jorge-Manuel. **El Sudario de Oviedo**. Navarra: Universidad de Navarra, 2000.

RORSCHACH Hermann. **Psychodiagnostik: Methodik und ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen experimentes (Deutenlassen von zufallsformen)**. Bern: Hans Huber, 1972.

RUIZ-VARGAS, José Maria [et al.]. **Claves de la Memoria**. Madrid: Trotta, 1997.

SARMIENTO, José Antonio. **El arte de la Acción. Nitsch, Mühl, Brus, Schwarzkogler**. Canarias: Viceconsejería de Cultura de Canarias, 1999.

SEBBAG, Georges. **El surrealismo**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2003.

SHÔNAGON, Sei. **El libro de la Almohada**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

SLOAN, Kim. **Alexander & John Robert Cozens: The poetry of Landscape**. New Haven & London: Yale University Press, 1986.

SMITHSON, Robert [et al.]. **Robert Smithson. El paisaje entrópico: Una retrospectiva 1960-1973**. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1973. (catàleg)

SOLANS, Piedad. **Accionismo Vienés**. Hondarribia: Nerea, 2000.

SOLÉ, Manuel, **La Sábana Santa de Turín: Su autenticidad y trascendencia**. Bilbao: Mensajero, 1986.

STOICHITA, Victor I. **Breve historia de la sombra**. Madrid: Siruela, 1999.

---. [et al.]. **La sombra**. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2009. (catàleg).

TANIZAKI, Junichiro. **El Elogio de la Sombra**. Madrid: Siruela, 1994.

TAPIES, Antoni; VALENTE, José Ángel. **Comunicación sobre el muro**. Barcelona: La Rosa Cúbica, 2004.

TAUSIET, María. **El dedo robado: Reliquias imaginarias en la España moderna**. Madrid: Abada, 2013.

TÉBAR Avila, Victoria. **Concepción técnica en los dibujos de paisajes de Victor Hugo** (tesi no publicada). Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 2001.

THOMAS, Andy. **Crop Circles: El enigma de un arte anónimo**. Madrid: Siruela, 2003.

TISSERON, Serge. **El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

TORREGO, Esperanza (edició a càrrec de). **Plinio. Textos de Historia del Arte**. Madrid: Visor, 1987.

VALÉRY, Paul. **Escritos sobre Leonardo da Vinci**. Madrid: Visor, 1987.

VALLDOSERA, Eulàlia; ENGUITA, Núria; MARÍ, Bartomeu. **Eulàlia Valldosera: Obres 1990-2000**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Rotterdam : Witte de With, 2000. (catàleg).
ENGUITA, Núria. **Dependencias**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. (catàleg).

VIRILIO, Paul. **La máquina de visión**. Madrid: Cátedra, 1998.

VON DÄNIKEN, Erich. **La respuesta de los Dioses: Evidencias y comprobaciones en 5 continentes**. Barcelona: Martínez Roca, 2003.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein 1928-1962: International Klein Blue**. Köln: Taschen. 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Madrid: Alianza, 2003.

Articles

CRIQUI, Jean-Pierre; TIBERGHIE Gilles A. "A propos de l'Art de la Tache: Entretien avec Jean-Claude Lebensztejn". A: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, núm 36 (Signatures), 1991.

DERRIDA, Jacques. "Una teoría de la escritura". A: *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, núm 93 (Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la desconstrucción), 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "El punto de vista anacrónico". A: *Revista de Occidente*, núm 213 (Arte y pensamiento estético en Francia), 1999.

[Text traduït que recull la introducció de "La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l'empreinte" que apareix en el catàleg *L'Empreinte* del mateix autor]

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. "Un 'big crunch' en la realidad". A: *Revista de Cultura Lateral*, núm 49, 1999.

GUIDIERI, Remo. "La Frontera". A: *Quaderns de l'Obra social*, núm 42, Barcelona: Obra social de la Caixa de Pensions per a la vellesa i d'Estalvis, 1989.

HALL Stephen S. "Las líneas de Nasca revelan sus secretos". A: *National Geographic*, núm. 3, 2010.

LUGLI, Adalgisa. "Imprints of Mind and Body: The continuity and Change of the Ancient in the Modern". A: *Identity and Alterity: Figures of the body 1895/1995*. La Biennale di Venezia, 46a. Esposizione Internazionale d'Arte. Venice: Marsilio Editori, 1995 (catàleg).

---. "Imprints of Body and Mind". A: *Identity and Alterity: Figures of the body 1895/1995*. La Biennale di Venezia, 46a. Esposizione Internazionale d'Arte. Venice: Marsilio Editori, 1995 (catàleg).

MAURON, Véronique. "Les dimensions du Vestige" [en línia] A: *EspacesTemps.net*, Objects, 13.10.2008. <<https://www.espacestemp.net/en/articles/les-dimensions-du-vestige-en/>>[Consulta: 13 gener 2011]

MONTIEL, Luis. "Mensajes del inframundo: Las kleksografías de Justinus Kerner". A: *Escritura e imagen*, núm 1, 2005.

MUÑOZ del AMO, Áurea. "La mano, la huella y el acto de estampar". A: *Hipotesis. Revista digital científica sobre investigación en Arquitectura i Humanidades*, núm Hipo 1 (Sobre las Manos), [en línia],2013. <http://hipo-tesis.eu/numero_hipo_1.html> [Consulta: 13 gener 2015]

STEINER, Georges. "Steiner: la palabra ha muerto". *La Vanguardia* (5 abril 2001).

TÉBAR, Victoria. "Tradición e innovación en los dibujos de Víctor Hugo". A: *Matèria. Revista internacional d'Art*, núm 3, Universitat de Barcelona, 2003.

[<http://hdl.handle.net/2445/109994>]

WILLS, María. "Los tiempos de la gráfica". A: Óscar Muñoz: *Protografías* [en línea], 2012.

<<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-los-tiempos-de-la-grafica.html>> [Consulta: 13 gener 2015]

Revistes

ACTO. Revista de pensamiento artístico contemporáneo, núm 4 (Sobre fantasmas), Santa Cruz de Tenerife: Acto ediciones, 2008.

ESPACESTEMPS.NET. Revue indisciplinaire de sciences sociales [en línea]
<<https://www.espacestemp.net>> [Consulta: 13 gener 2011]

EXIT, núm 2 (Sobre la piel). Madrid: Olivares y Asociados, 2001

---. núm 11. (Objetos cotidianos). Madrid: Olivares y Asociados, 2003

---. núm 21 (Remakes). Madrid: Olivares y Asociados, 2006

---. núm 24 (Ruinas). Madrid: Olivares y Asociados, 2007

HIPOTESIS. Revista digital científica sobre investigación en Arquitectura y Humanidades, Serie Alfabética i Serie numerada. núm Hipo 1 (Sobre las manos). Madrid, 2009.

<http://hipo-tesis.eu/numero_hipo_1.html> [Consulta: 13 gener 2015]

NATURE PRINTING SOCIETY. (The Art of Printing from Nature: A Guidebook). Lake Shore: Sonja Larsen, 2000.

---. (The Art of Printing from Nature: a Guidebook from the Nature Printing Society). Canada: The Printing Society, 2011.

---. (The Art of Printing from Nature: A Guidebook from the Nature Printing Society. 40th Anniversary Edition). Canada: The Printing Society, 2016.

PHOTOVISION, núm 28 (Huellas: La memoria atrapada). Sevilla: Arte y Proyectos Editoriales, 1998.

Doctoranda:

Eva Vila Pou

Disseny:

Marta Rosell Chust

Setembre del 2018