

La mano, la huella y el acto de estampar

The Hand, the Track and the Act of Printing

Áurea Muñoz del Amo

aurea@us.es

Universidad

Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.

Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, especialidad Diseño y Grabado (2003). Becaria FPI del Plan Propio de la Universidad de Sevilla. Doctora Europea en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla con mención Cum Laude (tesis: Sobre la luz y el arte gráfico. Una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones, 2010). Premio Extraordinario de Doctorado 2009/2010 de la Universidad de Sevilla. Estancias y becas como artista en residencia e investigadora en centros especializados en arte gráfico de Italia, Escocia, Finlandia, Holanda y Bélgica. Obra expuesta de forma individual y colectiva en las muestras “Ex Umbra in Solem” (Cáceres, 2010), “2nd Bangkok Triennale International Print and Drawing Exhibition” (Bangkok, 2009) y “Luz Gráfica” (Espacio GB, Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2008). Premiada por la “Fundación Pilar Banús” en los XV Premios Nacionales de Grabado, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella, 2008). Actualmente es Profesora Contratada Doctora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y Vicedecana de Ordenación Académica y Estudiantes, habiendo sido previamente Secretaria de Centro. Artículos en revistas destacados: “La estampa: luz y monocromía”, 967ARTE, nº 5, ACDA (2010); “Consideraciones sobre la sombra en relación a la evolución del pensamiento y el arte”, Bellas Artes, nº 6, Universidad de la Laguna (2008).

Resumen

La mano fue la primera plantilla empleada por el hombre para pintar sobre las paredes. La mojaba en pigmentos y la estampaba sobre la piedra o la utilizaba

como reserva para estarcir sobre ella colores, dejando su huella silueteada al retirarla. Podríamos considerar que la mano fue el primer instrumento al cual el hombre recurrió como modelo para una reproducción seriada. La primera matriz. Su huella, la primera estampa. La mano, como símbolo y significante identitario, continúa siendo un elemento iconográfico muy empleado en el arte y el acto de estampar un recurso creativo que trasciende los límites del Arte Gráfico. A lo largo del presente artículo trabajaremos sobre las interrelaciones que pueden establecerse entre una de las imágenes icónicas más antiguas de la historia del arte, la mano, y el hecho de crear a partir del acto de la estampación, deteniéndonos en ejemplos muy concretos de su uso creativo.

Palabras clave

Mano, estampa, símbolo, arte, grabado, plantilla, huella.

Abstract

The hand was the first pattern used by man to paint on cave walls. He wetted his hands in pigments and printed them onto stone or used them to make stencils in their shape. We could acknowledge the hand as the first instrument used to repeat images. The first matrix. The hand's print, the first imprint. The hand, as a symbol and synonym of identity, continues to be a widely used iconographic element in the Arts, and the act of stamping is a common resource, reaching beyond the limits of the definition of Printmaking. Throughout the present article we will elaborate on the interrelationships that may be established between one of the most ancient images in the history of Art, the hand, and the creation as a result of printing, elaborating on certain examples of its creative use.

Keywords

Hand, print, symbol, art, printmaking, pattern, matrix.

La mano, la huella y el acto de estampar

En su libro *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte*, el historiador suizo Sigfried Giedion especulaba acerca de cómo el hombre prehistórico, antes de dejar su impronta consciente en las paredes de las cuevas, pudo haber intuido el potencial expresivo de las huellas y marcas que aleatoriamente iba dejando tras de sí en su actividad diaria (Giedion 1981, 26). Con anterioridad a Giedion y con una hipótesis similar, el famoso grabador Stanley Hayter también ofreció otra original interpretación en la que vinculaba los orígenes de la humanidad con el Arte Gráfico. El célebre artista imaginó cómo, quizás, el detonante para que el hombre comenzara a tomar conciencia espacio-temporal de su entorno pudo haber sido la observación de las pisadas que los seres vivos dejaban a su paso (Hayter 1949, 18). Hayter pensó que el hombre prehistórico, al volver la vista atrás y ver la línea de huellas que él mismo dejaba al pasar sobre un terreno blando, pudo haber extraído la conclusión de que toda acción implicaba el paso del tiempo y la existencia de un movimiento; y, de forma metafórica, comparó la imagen de aquel rastro de pisadas con la de los surcos que un grabador va dejando sobre una matriz conforme la talla. Se trataba de una comparación que incidía en la esencia más básica del acto de grabar: el registro de una presión y un movimiento sobre una superficie. La huella como signo de ubicuidad, sinónimo de presencia, registro de una acción.

No obstante, probablemente sea en los orígenes del arte cuando

encontramos el más profundo de los nexos entre la pintura, la escultura y el grabado. Las expresiones plásticas más primitivas fueron abstractas. Eran muescas y marcas *incisas* en superficies arcillosas con los dedos, *grabadas* en las paredes de las cuevas, en piedras y objetos, o sencillos trazos pintados. Con el tiempo, el esquematismo de las primeras manifestaciones artísticas fue tomando tintes cada vez más naturalistas. El interés del hombre primitivo pasó a concentrarse en la plasmación del contorno de las formas, para posteriormente derivar en la representación de siluetas (entendidas como masas de color más o menos homogéneas). Una de las siluetas más reproducidas fue la de la mano, cuya aparición en la pintura rupestre tuvo lugar en épocas aún tempranas¹. Las siluetas de las manos, creadas a partir del uso de la propia extremidad como instrumento generador de la forma, se pueden encontrar de diversos modos: unas veces aisladas, otras agrupadas o situadas en relación a representaciones de animales² ... pero normalmente localizadas en lugares específicos (ciertos puntos en los márgenes de ríos, en el interior de cuevas...).

Las manos se representaron tanto en positivo –untando la palma en pigmento y presionándola contra la piedra–, como en negativo –empleando distintos métodos de estarcido alrededor del contorno de la mano–. No en vano, este doble uso de la mano como matriz coincide con los dos posibles modos de estampación que existen en las técnicas del Arte Gráfico. La primera manera de transferir una imagen desde una matriz a otra superficie receptora (generalmente al papel) es aplicando presión mecánica sobre ella. Su equivalente prehistórico sería aquel en el que la huella de la mano, previamente bañada en pintura, quedaba impresa sobre



Img 1. Cueva de las Manos, Patagonia, Región de Santa Cruz, Argentina. 7350 a.C. aprox. Imagen de manos estampadas sobre la piedra.

la superficie parietal mediante contacto por presión. La gran mayoría de técnicas de estampación actuales se basan en este sistema (las de relieve, en hueco y las planográficas). Por otro lado, tenemos la fórmula propia de los procedimientos de estampación permeográficos, sustentados en la generación de la imagen a partir de un tamiz permeable que, obturado en parte, permite la filtración de las tintas de color sólo a través de las zonas abiertas (es el principio sobre el que se basa la serigrafía³). Esta última forma puede relacionarse directamente con el uso que hacía el hombre prehistórico de su mano como plantilla, como elemento obturador sobre el que estarían determinados pigmentos. Al retirar la mano el resultado era que su contorno quedaba reproducido sobre la superficie parietal.

Es decir que, cuando el hombre prehistórico empleó su propia

mano para reproducir su silueta, fuese untada en colores o empleándola como plantilla de reserva, lo hizo como matriz. Tanto es así que, en esencia, los dos métodos que usaron los prehistóricos para *estampar* sus manos son los mismos que actualmente rigen los sistemas de seriación más avanzados. Hablemos de archivos digitales o sellos mesopotámicos, de planchas de metal, piedras litográficas o pantallas serigráficas, la base del sistema de reproducción es común: una matriz que permite su uso reiterado para la multiplicación de una misma imagen. A colación de lo dicho, podríamos considerar que la mano fue el primer instrumento al cual el hombre recurrió como modelo para una reproducción seriada. La primera *matriz*. Su huella, la primera *estampa*.

El uso que el hombre prehistórico hizo de la mano como herramienta para la multiplicación mantiene una relación directa con lo ritualístico. Particularmente, además de la sabida necesidad de expresión mágico-religiosa del hombre primitivo, quisiéramos advertir en la representación, o mejor, en la *reproducción* de la mano, un trasfondo de auto-exploración, concretamente en lo relacionado con su alcance (pues es el miembro del cuerpo que más lejos llega) y con su empleo como *matriz* generadora de símbolos. La mano es el instrumento motriz que ejecuta nuestras decisiones, diferenciándonos de la amplia mayoría de animales, lo que hace que en cierta forma también nos identifique. Parece factible que el hombre prehistórico no sólo sintiese la necesidad de invocar el advenimiento de determinadas circunstancias favorables, sino también de expresar sus propias experiencias vitales. La mano, *matriz* universal y característica del ser humano, distintivo de nuestra exclusividad, fue reiteradamente representada por las

sociedades prehistóricas (muchas de ellas temporal, física e incluso culturalmente alejadas). Hecho que nos permite colegir la razón de su profundo y arraigado carácter icónico; pues aunque no se pueda hablar de vínculos más allá de un origen morfológico común, resulta cuando menos sorprendente cómo la mano siempre se ha visto acompañada de algún tipo de atributo simbólico, fuera cual fuere la civilización que la empleara y las circunstancias en que evolucionara su simbolismo. Tanto es así que aún hoy sigue vigente su aplicación simbólica, aunque sus significados se hayan ido multiplicando y diversificando en función de los diversos contextos en los que aparece: desde el uso de carácter primitivo que aún hacen de la mano algunas tribus aborígenes, a la mano de Fátima como símbolo de protección en el mundo islámico, o la mano en rojo de los semáforos que regulan el tráfico de peatones en Nueva York... por no mencionar la simbología de las distintas posturas de la mano en las lenguas de signos.

La síntesis gráfica de la mano en forma de silueta acrecienta el potencial simbólico de su conversión icónica, ya sea como referente universal del ser humano o como distintivo de la singularidad de un sujeto concreto. En el arte contemporáneo la capacidad simbólica de la mano continúa ejerciendo gran fascinación. Durante este último siglo, artistas de la talla de Jackson Pollock o Jasper Johns han hecho de la mano no sólo objeto de representación, sino instrumento de reproducción. Especialmente significativa nos parece una de las obras de Pollock, *Number 1A*^{*}, por los paralelismos

que se pueden establecer entre ella y las manos rupestres a las que nos referíamos antes. En *Number 1A* Pollock mezcló su habitual *dripping* con la estampación reiterada de su mano, dotando al lienzo de un trasfondo ciertamente primitivo. Cuando Rosenberg analizaba la nueva pintura expresionista americana en su famoso artículo *"The American Action Painters"* resaltaba cómo la nueva pintura de acción había sido capaz de aunar definitivamente arte y vida (Rosenberg, 1964). Pintar se convertía así en un acto de introspección a través del cual el artista lograba contener un fragmento de su experiencia vital. Lo importante no era ya el resultado, sino el hecho de pintar. Un momento expresado en *lenguaje de signos*, según Rosenberg. La mano de Pollock estampada en el lienzo constituye uno de esos signos. Un elemento gestual que dentro del repertorio formal de Pollock se concreta como significante de su propia presencia. La mano, insertada en el proceso creativo de elaboración de la obra, nos remite al mito, a la más ancestral y profunda de las concepciones existenciales, evocando una experiencia similar a la visión de las manos prehistóricas en las paredes de las cuevas.

Pollock utilizaba la técnica del *dripping* porque le permitía –decía– *"pintar con el cuerpo"* (Pollock, 1980, 65). El *dripping* le proporcionaba la libertad gestual que él demandaba, ya que así no entraba en contacto con el lienzo, pudiendo salvar la resistencia del pincel contra su superficie. Pollock quería huir de la imagen preconcebida, por lo que procuraba prescindir de cualquier guía morfológica. En cambio, al estampar su mano sobre la tela de *Number 1A* el pintor no sólo estaba reproduciendo un elemento formalmente reconocible, sino que estaba entrando en contacto

^{*} Img 2. Jackson Pollock, *Number 1A*, detalle, 1948. Óleo y esmalte sobre lienzo. Detalle del lienzo con las manos estampadas en negro.
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78699

directo con el lienzo. En este sentido y teniendo en cuenta las medidas que adoptaba en la elaboración de sus cuadros, resulta contradictorio que rompiese con los parámetros del *dripping*. No obstante, Pollock buscaba la cercanía con la obra al implicar todo su cuerpo en la acción de pintar. Por lo tanto podemos presumir que cuando Pollock estampaba sus manos contra la obra la intención no era icónica, sino expresiva, un impulso vital. Dejar su huella era otra forma de actuar que, al igual que el *dripping*, contribuía a romper la barrera técnica del pincel como herramienta intermediaria en la expresión pictórica. Pollock, al estampar su mano, en cierta forma se metía directamente en la obra. El artista conseguía así estar literalmente en la pintura. Visto de esta manera podríamos interpretar que, como sucedía en épocas primitivas, en la obra de Pollock también la mano es agente activo de un ritual que, en su caso, tiene mucho de autoexploración.

Podríamos decir que el uso que hizo Pollock de la mano, de la *matriz primera*, en cierto modo evidencia las posibilidades que encierra la estampación como hecho procedimental básico. Pollock hizo del acto de estampar un recurso en sí mismo, atemporal, primitivo, elemental, y lo redujo a su más básica definición: la acción de entintar un elemento y presionarlo contra una superficie que retiene su marca, su huella. Dicho acto es tan sintético como el tipo de imagen a la que da lugar. Una imagen estructurada en base a una mancha de color más o menos plana, que se revela como la huella de lo estampado. El contraste de la mano negra de Pollock contra el lienzo claro viene a resumir la esencia de la naturaleza lumínica de la silueta en la que queda convertida, su carácter icónico más conciso y primitivo.

Salvando las diferencias formales, la obra de Pollock y la de Louise Bourgeois mantienen en común la crudeza de la más íntima expresión vital. Como sucediese con Pollock, el mundo de Bourgeois es un mundo en el que arte y vida son un todo indivisible⁴. Ahora bien, si en Pollock establecíamos un vínculo con la prehistoria basándonos en la forma de relacionarse con su obra, debemos señalar que en Louise Bourgeois dicha conexión es de índole diversa. En este caso resulta indispensable tener en cuenta el entorno artístico que rodeó a la artista a lo largo de su carrera⁵, así como ciertas experiencias determinantes para el desarrollo de su estética. Nos referiremos en concreto a una, por la repercusión que pudo tener sobre Bourgeois respecto al tema que tratamos.

Es sabido que Louise visitó la cueva paleolítica de Lascaux



Img 3. Louise Bourgeois, 2003. Fotografía: Nanda Lanfranco. Retrato de la artista.

(Francia) en los años 60 y que la influencia que dicha visita ejerció en ella resultó definitiva. Durante esta época Bourgeois estaba comenzando a crear construcciones concebidas, unas veces, como santuarios, otras como capullos o incluso prisiones (sus *Lairs*). Las de esta etapa son piezas que, además de participar de las consabidas connotaciones biográficas que siempre ha caracterizado a su obra, admiten ser comparadas con espacios cavernosos, laberínticos, similares a las cuevas prehistóricas: “la cueva como espacio mínimo de habit(u)ación” (Sánchez 2003, 127). Lo que nos ofrece una idea de la influencia que el contexto geográfico de la mencionada visita a Lascaux llegó a ejercer en ella, en particular la geología de la cueva. La atmósfera lumínica percibida debió de resultar determinante en la concepción de sus esculturas, ya que la propia artista tiempo después llegaría a describir sus piezas comparándolas con una especie de guarida, de interiores seguros y cálidos, como una *matriz*. *Matriz* humana, órgano *reproductor*.

La obra seriada también conforma una parte importante de la producción creativa de Bourgeois. Su labor gráfica fue prolífica durante la segunda mitad de la década de los 40, cuando trabajó en el Atelier 17, junto a Stanley Hayter. Aunque tras la vuelta de Hayter a Europa, Bourgeois abandonó el grabado para dedicarse por entero a la escultura y no recuperó su actividad como grabadora hasta los 70. Pero precisamente es entre su obra gráfica donde hemos hallado una stampa que nos resulta especialmente significativa. Se trata de una litografía titulada *My hand** en la que

aparece dibujada en rojo la silueta de una mano izquierda (con un anillo en su dedo anular) sobre un papel de pentagrama. En el título de la obra ya hallamos un indicio delator del carácter introspectivo que hemos venido relacionando con la representación de la mano: el artículo posesivo “my”. Ese “my” quiere decir que no se trata de una mano cualquiera: es la silueta de la mano de Louise Bourgeois.

En esta pieza, coherentemente incorporada dentro de su discurso, Bourgeois emplea la mano como recurso para el auto-examen, en un sentido similar a Pollock. Sin embargo, mientras que Pollock estampó visceralmente sus manos bañadas en pintura contra el lienzo, Bourgeois optó por una imagen formalmente más elaborada, con un trasfondo ciertamente intuitivo, pero mínimamente racionalizado. El de Bourgeois es un lenguaje simbólico, cargado de metáforas biográficas y cualquier elemento que sea objeto de reflexión por parte de la artista es susceptible de trascender a ese estatus. Por lo que es fácil inferir las asociaciones simbólicas que pueden derivarse de *My hand*, más aún teniendo en cuenta que la propia historia constata, de por sí, la inmediatez de la mano como símbolo.

El símbolo forma parte integrante de nuestra iconografía. El símbolo es un icono visual que encierra una complejidad significativa socialmente difundida y aceptada, resumida en forma de expresión gráfica. En este sentido es importante señalar que el símbolo es una unidad sintética cuyo significado se debate entre dos polos opuestos: lo manifiesto y lo oculto. Tras la objetividad iconográfica del símbolo se esconde siempre un sentido más profundo. El símbolo integra lo consciente y lo inconsciente bajo

* Img 4: Louise Bourgeois, *My hand*, 2002, litografía. Mano roja sobre pentagrama. A través del siguiente enlace se puede acceder a una serie de dibujos de la artista vinculados a la obra que se reseña:
<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/58/>

una misma apariencia. De hecho, para Bourgeois el cuerpo es un espacio entre lo oculto y lo orgánico, en constante transformación a causa de la tensión psíquica de estados opuestos. El concepto de dualidad es inherente a su obra. Recordemos que los medios más cultivados por Bourgeois durante su carrera fueron la escultura y el grabado (con excepción de la mencionada interrupción en este último). Ambas vías de expresión plástica ofrecen numerosas técnicas de creación sustentadas en la adición y la sustracción, en la alternancia de espacios positivos y negativos lo que, no en vano, supone una elección técnica muy acorde con la línea de trabajo de Bourgeois, en la que la dualidad está continuamente presente. La artista exploró por igual su lado interno y externo, o si se prefiere, refleja lo interno en lo externo. Para ella el cuerpo humano era la expresión física de lo intangible, era un referente. Por eso unas veces lo presentaba en su integridad (figuras humanoides informes y uniformes a un tiempo); otras en fragmentos (manos, brazos, vaginas, penes). El cuerpo, más o menos deformado, más o menos reconocible, pero sistemáticamente representado. El cuerpo y su huella.

Dentro de su obra gráfica, sobre todo en la que realizó a lo largo de sus últimos años, puede observarse cómo Bourgeois tendía a sintetizar las formas, reduciéndolas con frecuencia a una sencilla silueta, generalmente monocroma. La silueta se convertía así en una suerte de “puente” entre lo corpóreo y lo incorpóreo, en expresión inasible de aquello que la originó y que de alguna forma continúa presente. En ese concepto de silueta converge una miscelánea de dualidades sincrónicas directamente asociadas a ella, las cuales Bourgeois aprovecha: lo físico y lo metafísico,

lo positivo y lo negativo, la luz y sombra, el fondo y la forma (la silueta), la huella y la contrahuella... En *My hand Bourgeois* transfirió la silueta de su mano a una matriz litográfica con objeto de llevar a cabo una reproducción seriada de la imagen, ofreciendo un sutil juego tramado en torno a la dualidad positivo-negativo que comenzaba en la misma elección de la técnica. La imagen estampada denota un fuerte componente autobiográfico. Todo apunta a que Bourgeois no escogió arbitrariamente la mano que representó. Eligió su mano izquierda, en la que llevaba el anillo de casada⁶. En la obra se adivina cómo, primeramente, la mano fue delineada alrededor, utilizándola como plantilla, y después fue rellena a base de grafismos intensos, apenas modulados, saturando casi por completo su interior de color rojo. El dibujo resultante es planimétrico. El único objeto que aparenta cierto volumen es la alianza, que no sólo adquiere importancia como elemento compositivo, sino que dota de sentido a la pieza. El anillo es la clave. Es el objeto que proporciona el carácter intimista que Bourgeois acostumbraba dar a su obra. La alianza es la referencia biográfica que necesitamos para despejar la duda ante la imprecisión identitaria de la silueta de la mano, la clave iconográfica que (una vez relacionada con el título de la obra) indica inequívocamente que se trata de la mano de Louise Bourgeois.

Para Bourgeois dibujar era una forma de exorcismo. *My Hand* muestra una mano roja –en la prehistoria el pigmento utilizado solía ser rojo, blanco o negro–, tal vez una reafirmación de la identidad de la autora. Según creía Bourgeois, el color es un modo de comunicación subliminal y cada color comporta un significado inherente. Del rojo dijo que era “una afirmación a

cualquier precio” (Mamayo 2002, 91). Dentro de la obra gráfica de Bourgeois son numerosas las piezas realizadas empleando un solo color (normalmente primario, como el rojo o el negro) o bien en base a un escueto abanico de colores casi siempre contrastantes y bien delimitados. En su manifestación más básica e inmediata, la visual, el contraste cromático (y por lo tanto tonal y lumínico) viene a evidenciar la relación que se establece entre fondo y figura. Al dibujar o estampar sobre pentagramas –algo común en sus últimas obras sobre papel–, la artista identifica sus grafismos con notas musicales; de hecho una de sus últimas series de obra gráfica fue la titulada *Lullaby* (Canción de cuna, 2006), compuesta por veinticinco serigrafías de siluetas rojas más o menos abstractas estampadas sobre pautas musicales. Bourgeois recurrió frecuentemente a la repetición de elementos como método de organización compositiva. En el caso de *My hand* o de la suite *Lullaby* esa repetición viene dada por el propio patrón del pentagrama que hace las veces de fondo; resultando compositivamente determinante el contraste lineal del pentagrama en oposición a la organicidad de las formas dibujadas. El contraste entre elementos cromática y estructuralmente diferenciados es una constante en su producción gráfica, un factor que contribuye al carácter dual al que ya hemos hecho referencia y que era también un rasgo identitario propio de Bourgeois. A nuestro entender, con la *estampación* de su mano Bourgeois, de algún modo, logra establecer un vínculo entre la contemporaneidad y la prehistoria a través del uso de la mano como elemento icónico, poniendo de relieve la esencialidad del arte y el poder de impacto que reside en lo visual.

La idea que extraemos de este breve paso por aquellas primeras pinturas parietales realizadas por el hombre prehistórico utilizando sus manos como instrumento y objeto de representación, del análisis de la obra reseñada de Pollock y de la litografía de Bourgeois en la que nos hemos detenido, es que la reiteración en el uso de la mano como herramienta de impresión remite a la necesidad que siempre ha sentido el ser humano de dejar una constancia visual de su existencia, de expresar de manera sintética y contundente su experiencia vital, retando al paso del tiempo. En este sentido la imagen de la silueta de mano, su huella picto-gráfica, ha constituido y constituye un elemento de alto poder icónico.

Igualmente, podemos concluir que la búsqueda de las interrelaciones que se producen entre las lejanas manifestaciones artísticas que nuestros ancestros dejaron en las cavernas y la contemporaneidad de la creación plástica nos ayuda a trazar puentes que, a su vez, sirven para alcanzar una comprensión más profunda de las pulsiones que mueven al arte actual. Este hecho queda claramente ejemplificado en la concatenación de conexiones conceptuales, estéticas y procedimentales que hemos ido proponiendo en este artículo a través de las distintas obras estudiadas. Concretamente hemos puesto el foco de interés en el Arte Gráfico, sobre el cual cabe decir que el acto esencial de *impresionar* o de *estampar* un elemento sobre otra superficie receptora continúa constituyendo un recurso técnico tan esencial como primitivo, por más que se hayan sofisticado las técnicas y los procedimientos artísticos. Sea usando una matriz calcográfica o la palma de la mano, la base procedimental es similar y su resultado equivalente. El uso continuado de la huella como elemento

iconográfico en el arte viene a evidenciar la pervivencia de una de las más antiguas e intuitivas fórmulas para la generación de imágenes seriadas, la de la estampación. Evidentemente, a lo largo de la historia del Arte Gráfico las técnicas de estampación han ido evolucionando y sofisticándose considerablemente; pero a pesar de los innegables avances que han tenido lugar y de la cantidad de posibilidades procedimentales y plásticas con las que actualmente cuenta el artista grabador, la parafernalia técnica que hoy día envuelve al campo de la estampación hace que, con frecuencia, se olvide su esencia. Una esencia que reside en lo elemental del acto de estampar, en la dualidad huella-contrahuella, en el juego del contraste, en la sencilla presión de una mano entintada contra una superficie o en su uso como plantilla, como *matriz*.

Notas

1. Periodo Auriñaciense (Paleolítico). En Europa Occidental encontramos algunos de los ejemplos más significativos en las Cuevas de Altamira en España o las de Pech-Merle, Lascaux y Les Trois Frères en Francia.
2. En ocasiones la mano aparece como imagen aislada y en un lugar preferente dentro de las cuevas. Tal es el caso de la mano silueteada en negro que preside la gruta de Gargas, o la del Salón del Trono de Pech-Merle, ambas en los Pirineos franceses. Otras veces las manos se concentran recubriendo áreas concretas en el interior de las cuevas, que en casos recuerdan a capillas. Cuando no, sencillamente acompañan a representaciones ya sean abstractas o naturalistas. Es bastante común encontrarlas junto a imágenes de animales.
3. La serigrafía, a pesar de ser la más reciente de las técnicas de estampación consideradas tradicionales, encuentra su antecedente más directo precisamente en el estarcido y el empleo de plantillas, la más antigua de éstas, probablemente, la mano.
4. Una conocida aserción de Louise Bourgeois es "I am my work. I am not what I am as a person."
5. No debemos olvidar que el historiador del arte y marido de Louise Bourgeois, Robert Goldwater, publicó uno de los libros más importantes sobre el primitivismo

en las vanguardias, Primitivism in Modern Art. Además, desde su traslado a Nueva York, Bourgeois tuvo la ocasión de codearse con numerosos surrealistas y expresionistas abstractos, quienes mostraron un notable interés hacia el arte primitivo. Concretamente, durante la etapa en que frecuentaba el Atelier 17 tuvo la oportunidad de conocer, entre otros, a André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy y André Masson.

6. Su marido, Robert Goldwater, muere en 1973, después de treinta y cinco años de matrimonio.

Referencias

- >Giedion, Sigfried. 1981. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- >Hayter, Stanley W. 1949. *New ways of gravure*. New York: Pantheon.
- >Mamayo, Patricia. 2002. *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, Colección Arte hoy.
- >Pollock, Jackson. 1980. "My Painting". En Pollock: *Painting*, eds. Barbara Rose, 65. Nueva York: Agrinde Publications Ltd.
- >Rosenberg, Harold. 1964. *The American Action Painters*. The London Magazine, Vol 1, Nº 4.
- >Sánchez Moreno, Iván. 2003. "Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois". *Arte, individuo y sociedad*, nº 15. En Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid

Ilustraciones

- >Img1. de Mariano Cecowski. Licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>
- >Img3. de Nanda Lanfranco. http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Louise-Bourgeois---Femme/11-Portrait-of-Louise-Bourgeois-2003.htm