

Hayter un maestro de la gráfica con raíces ancestrales

Hayter a master of graphics with ancestral roots

María R. Gómez García zmariagomez281@gmail.com

Universidad Politécnica de Valencia, España

María Susana García Rams sgarciar@dib.upv.es

Universidad Politécnica de Valencia, España

El Artista, núm. 18, 2021

Universidad de Guanajuato, México

Recepción: 27 Febrero 2021

Aprobación: 05 Octubre 2021

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606015>

Resumen: Todos los interrogantes sobre las tipologías conceptuales del arte se encierran en una única visión: el arte para el ser humano es ante todo la expresión del espíritu. Desde los orígenes de los primeros signos hechos por nuestros ancestros en la Prehistoria, se han manifestado a través de ellos respuestas universales. Para el homo sapiens primitivo, la elección de producir arte en una determinada localización y momento, estaba motivada por la naturaleza del lugar. Lo mismo sucedió con S. W. Hayter y los artistas que frecuentaron el Atelier 17, quienes eligieron crear allí, dentro del barrio de Montparnasse. En este artículo veremos que somos capaces de crear, no solo teniendo como referente a la Naturaleza y al mundo exterior, sino sobre todo porque tenemos la facultad de ponernos en contacto con nuestro subconsciente y de aprovechar aquello que más nos interesa de nuestro pasado. Así surgen los signos y huellas de cada artista. Y lo mostraremos a través de los puntos de conexión que la obra gráfica de Hayter tiene con nuestros ancestros.

Palabras clave: Arte, signo, cultura, homo sapiens, Atelier 17, subconsciente, Montparnasse, grabado.

Abstract: All the questions about the conceptual typologies of art are contained in a single vision: art for the human being is above all the expression of the spirit. From the origins of the first signs made by our ancestors in Prehistory, universal responses have been manifested through them. For primitive homo sapiens the choice to produce art in a certain location and time was motivated by the nature of the place. The same happened with Hayter and the artists who frequented Atelier 17 who chose to create there within the Montparnasse neighborhood.

In this article we will see that we are capable of creating, not only taking Nature and the outside world as a reference, but above all because we have the ability to get in touch with our subconscious and take advantage of what interests us most in our past. This is how the signs and traces of each artist emerge. And we will show it through the connection points that Hayter's graphic work has with our ancestors.

Keywords: Art, sign, culture, homo sapiens, Atelier 17, subconscious, Montparnasse, engraving.

Introducción

Los artistas no hacen otra cosa que reflejar el espíritu de su tiempo y son las motivaciones las que cambian según el período. En este sentido, es nuestra intención señalar que las tribus del arte han existido desde la noche de los tiempos y que esas mismas actitudes “tribales” las encontramos en las familias del arte contemporáneo, localizadas en las grandes ciudades europeas y americanas, vinculadas por un estilo o corriente creadora.

Por este motivo, creemos que estudiar los comportamientos creativos de nuestros ancestros es la clave para entender al artista de hoy. A este

respecto, S.W. Hayter habló de impulsos primitivos en la creación de imágenes en *About Prints* (1962), su segunda mayor publicación sobre el arte de la gráfica. El maestro inglés ya apuró esta necesidad y de hecho la cubrió recreando maneras de trabajar el grabado que lo acercaron *alla maniera* prehistórica: sin un dibujo preconcebido y liberando el inconsciente. Este enfoque primitivo de afrontar el arte ha sido objeto de análisis del arqueólogo italiano Emmanuel Anati, quien afirma que los estudios sobre el arte rupestre podrían tener un impacto relevante en el futuro, ofreciendo una nueva visión de los aspectos inexplorados de la historia de la humanidad y de específicas entidades étnicas y culturales. Esto indica que la cuestión todavía no está resuelta porque ha pasado demasiado tiempo para poder tener respuestas contundentes. Sin embargo, el vigor de las imágenes creadas por nuestros ancestros es indiscutible. Pero, ¿porqué?

A lo largo de la historia del arte son pocos los artistas cuyas obras han trascendido por su mensaje universal, sin embargo, el arte parietal de las cuevas de Altamira o Chauvet impacta con una fuerza especial en nosotros, porque toca nuestro espíritu, desde aquello que nos hace humanos y nos identifica como iguales. De hecho, Hayter visitó las cuevas de Lascaux en 1950 y quedó entusiasmado con el descubrimiento. Curiosamente, a pesar de su desconocimiento su obra tiene aspectos comunes. Es un pionero del grabado, pero se sumerge en las imágenes del pasado. Y es su manera de trabajar, con el dibujo automático, quien le lleva a descubrir un mundo de fantasía extraordinario. Son imágenes que estaban ya allí, reposando en forma de inconsciente colectivo, por lo cual su labor es la de rescatarlas. En este artículo vamos a evidenciar este aspecto.

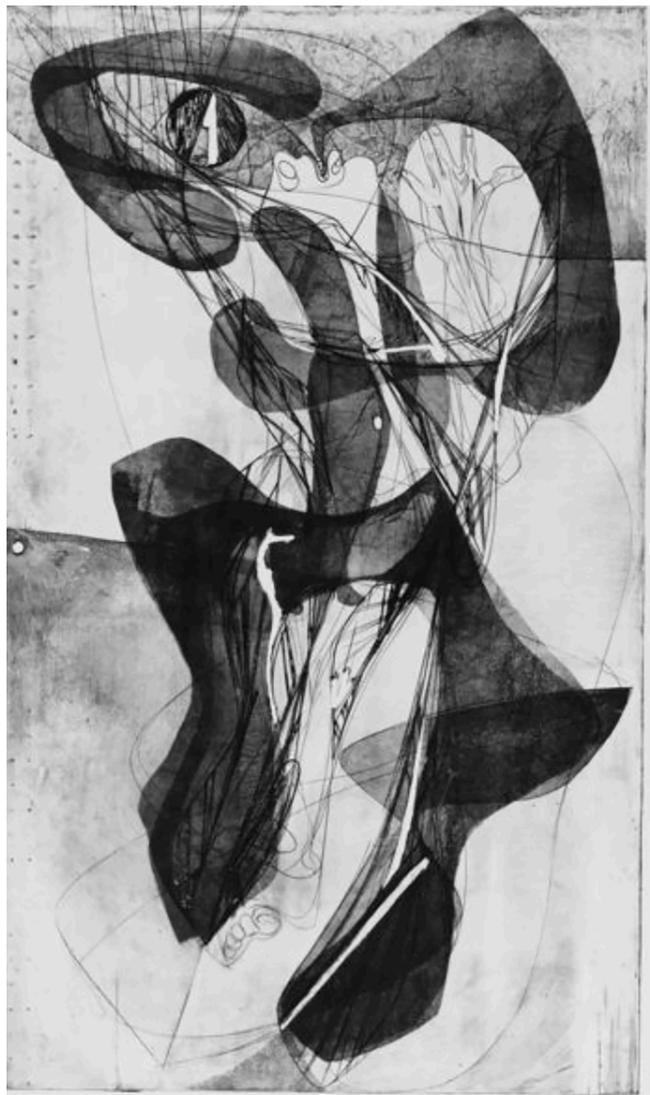


Figura 1

Hayter, S.W. Tarantelle, 1943.
Barniz blando y buril sobre papel.

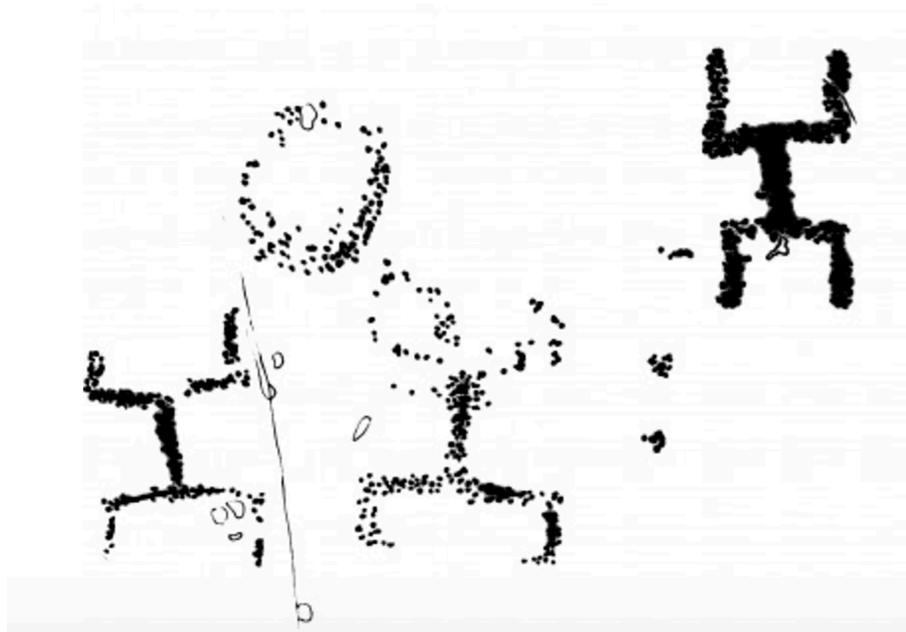


Figura 2
Orantes de Valcamónica

La figura 1 muestra una obra gráfica del autor inglés y aunque Hayter no se inspiró en el *rock art* para la creación del personaje, hemos encontrado muy curiosa la estilización de esta y su proceso de creación, ya que como nuestros ancestros primero grabó la línea. El hecho de añadir la textura para evidenciar el movimiento de la figura danzadora ya es una aportación moderna. Pero, lo cierto es que Hayter no hacía nada por casualidad. Incluso una persona sin conocimientos artísticos se daría cuenta de las analogías entre las obras que estamos comparando figura 1 y figura 2. Además, ambas han sido grabadas, y esta técnica les confiere aún más fuerza. Por ello, vamos a aclarar los orígenes de la gráfica y cómo esta forma de expresión, evolucionada en el tiempo ha permitido crear un nuevo lenguaje expresivo a S.W. Hayter.

El término grabado rupestre designa el resultado de una operación técnica efectuada por el hombre primitivo para describir gráficamente sobre la roca sus valores espirituales, sociales o simplemente estéticos y descriptivos de su modo de vida. La palabra *graffito* indica solo una de las técnicas de grabado conocidas en la prehistoria, más exactamente aquella que preveía el uso de un instrumento grabador afilado, de prevalencia lítica, con el cual se trazaban unas líneas finas, a menudo difícilmente visibles a simple vista, rascando la superficie de la roca (Ragazzi, Simoes De Abreu 1984, p.17-18).^[1] Ciertamente este es un impulso que proviene de nuestra parte más primitiva, aquella que controla nuestro instinto de supervivencia cuyo requisito imprescindible es la comunicación. Todo esto nos obliga a definir el significado de *gráfica*. Según Armando Ginesi, renombrado crítico de arte italiano, el hombre comienza a expresarse a través de ella cuando toma conciencia de sí mismo:

Gráfica: la más antigua forma de expresión organizada que el hombre histórico es decir el hombre salido de la fase prehistórica, por lo tanto que ya ha tomado conciencia de la propia naturaleza que organiza su hacer en función del futuro, a lo mejor no aquel remoto ha puesto en acto para manifestarse.[2]

A su vez, continúa Ginesi, “la *representación gráfica* significa representación de cualquier cosa expresada a través de *signos*. A través de los signos nos podemos expresar de dos maneras: con la *escritura* y con el *dibujo*”. En este artículo nos centraremos en el segundo caso, o sea, en las expresiones a través del dibujo.

He aquí el análisis que hace del significado de la palabra *gráfica*: “representación mediante dibujo; cuyo dibujo no es otra cosa, como la escritura, que el resultado de signos organizados”.^[3] Profundizando su estudio, descubre que no es casualidad ya que “en latín *graphicus (a-um)*, adjetivo significa *relativo al dibujo* y que *graphice (es)*, sustantivo femenino usado por Plinio en el *Naturalis Historia*, significa *arte del dibujo* “. ^[4] Pero esto no es todo, “en griego antiguo *graphè (ès-è)* quiere decir *el dibujar, el escribir, dibujo, escrito* y *gràpho* significa *escribir*: de este verbo deriva *gráfma* y después *gràmma (thos)*, o sea, *cosa escrita y dibujada* y después *gràmmè (ès-è)*, es decir *signo* (Ginesi, 2013, p.1). ^[5] Además, “la palabra *signo* encuentra su correspondiente latino en *signum* el cual deriva del verbo arcaico *secēre*, transformado en aquel clásico *secāre*, que significaba grabar, rasgar, esculpir”. ^[6]

Por lo tanto, la estructura más simple de una “expresión gráfica” es el signo. Y ellos son el fulcro de este estudio. Aún Ginesi, hace hincapié en que “la palabra *gráfica* en la lengua italiana quiere decir *expresión mediante signos* o, si se prefiere, *a través del dibujo*”.

Volviendo a nuestro argumento, hacer arte para el ser humano ha sido una necesidad desde que el *Homo sapiens* apareció sobre la tierra hace 50.000 años. Estilo, tipología (gramática), y sistema asociativo (sintaxis) pueden revelar también la identidad social y económica de sus autores. Expertos de diversas disciplinas como psicólogos, sociólogos, semiólogos, e historiadores, se están interesando exponencialmente por los resultados en los estudios del *rock art* y aplicando nuevos métodos de investigación a sus disciplinas con la finalidad de analizar económica, social, y culturalmente los pasados de los grupos humanos vivos y extinguidos. Los estudios avanzados en este campo están proponiendo nuevos sistemas para definir modelos de actuación dominantes y la tipología de las tendencias psicológicas de poblaciones específicas a partir de las imágenes que producían o producen, como podemos ver en la Figura 2: antropomorfos esquemáticos con piernas abiertas y brazos levantados. Imágenes que se difunden en el Neolítico y se siguieron representando hasta la Edad de los Metales. Su estructura es muy similar a ciertos personajes que aparecen en los grabados de Hayter (Figura 1). Los procesos humanos fundamentales de asociación y lógica, se desarrollaron a lo largo de las edades en las que la especie humana adquirió sus patrones de comportamiento básicos y un cierto número de elementos de estilo, temas, sintaxis, y contenidos, se han demostrado constantes a nivel

mundial, siendo el arte visual un espejo del sistema cognitivo del artista y el arte rupestre, una fuente fundamental de referentes para comprender la organización conceptual de las sociedades tempranas y tribales y su pervivencia en las creaciones del ser humano actual.

Así pues los antecedentes sociales y relacionales determinan fuertemente los procesos de asociaciones mentales, los cuales condicionan el arte, siendo entonces los resultados gráficos el efecto materializado de estos.^[7] Como consecuencia, en épocas distintas pueden nacer artistas que compartan el mismo signo de creación. Y ese es el eje de nuestro artículo mostrar cómo ciertas actitudes, de los primeros grupos de artistas determinadas por la influencia del ambiente, nos pueden ayudar a comprender los signos que hacían la tribu de vanguardia del arte formada por Stanley William Hayter y los artistas del Atelier 17, a principios del s. XX en el barrio de *Montparnasse*.

La estructura de nuestro artículo, pretende recoger estos aspectos que hemos presentado brevemente en la introducción, secuenciados en tres apartados: en el primero trataremos más en profundidad el concepto del “signo”, y como el maestro polaco Joseh Hecht obtiene uno muy característico en forma de línea limpia y perfecta gracias a la técnica del grabado con buril en placa de cobre. Trae esta técnica al barrio de Montparnasse, recibe influencias del ambiente parisino de principios del s.XX. Este es el origen de la técnica gráfica de Hayter, el cual asiste como discípulo a su taller descubriendo las posibilidades de este medio para indagar en el inconsciente. En segundo lugar vamos a ver como el *homo sapiens* primitivo descubre por casualidad como comunicar con sus semejantes a través de rascaduras en la arcilla, primero con los dedos y después con buriles y las conexiones que estas acciones tienen con las técnicas de grabado que desarrolla Hayter en el Atelier 17. En último lugar destacaremos el valor y la influencia del medio ambiente en la obra de Hayter para establecer las conexiones entre las primeras tribus que poblaron la Tierra y la tribu del arte formada por los artistas del Atelier 17. Concluiremos diciendo que a día de hoy la cuestión relativa al porqué signos y símbolos ancestrales continúen a aparecer en las obras de artistas modernos no está resuelta, es más la teoría de la herencia de una memoria colectiva está marginada. Más bien se cree que estas expresiones artísticas son una característica más de la especie *homo sapiens*.

1. Orígenes del “signo” y la técnica de Hayter. Joseph Hecht el maestro polaco que llegó a Montparnasse.

El ambiente donde se desarrolla un artista y las influencias que recibe del mismo determinan la creación de un alfabeto propio y lo que su obra nos transmite se constituye en su “signo “. La técnica del buril sobre placa de cobre, usada en el pasado por los más grandes artistas de la gráfica como Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Jean Duvet o Etienne Delaune, como medio de creación gráfica, experimenta un renacimiento a principios del s.XX gracias a Joseph Hecht (Lódz 1891-París 1951), un artista polaco

que se traslada a París en este período, figura clave en la resurrección del grabado en este contexto. Conoció a Hayter en la prestigiosa Academia Julien en 1926 a quien enseñó esta técnica. Este encuentro cambiará para siempre sus vidas y creará una reacción en cadena, un contagio colectivo, que llevaría a empuñar el buril como instrumento de generación de un signo propio a pintores y escultores de su momento. Como bien dijo Hecht, “se dieron las condiciones para que esto sucediera”.^[8]

Hecht era judío, aspecto muy significativo porque determinará todo su universo simbólico inspirado en el Antiguo Testamento, y junto a otros artistas hebreos como Lipschitz, Pascin, Chagall, Soutine y Kisling pertenecientes al círculo de Montparnasse, tuvieron un fuerte impacto en la Escuela de París en el período de entreguerras, en donde compartirían con otros genios como Picasso, Giacometti, Calder, Miró y Léger, entre otros (Wilker, 1991, p.127),^[9] generando la tribu de la vanguardia europea. Este fue el medio ambiente, de primera línea, donde se desarrolló el talento de Hecht.

Todos estos estímulos lo llevaron a representar paisajes, desnudos primitivos, escenas bíblicas, mitológicas y paradisíacas. Pintó y grabó. Sin embargo, destacará como animalista y burilista. Es en su primera obra madura, el *Arca de Noé* (1926) un álbum de grabados con un prefacio del poeta simbolista Gustav Kahn, donde confluirán todos los influjos que recibe. En 1925 se celebró en París la Exposición Internacional de las Artes decorativas e Industriales Modernas en donde observó las gacelas, los ciervos y los antílopes que adornaban las estatuas, la cristalería y los tejidos. En aquel período estaba de moda la llamada “bichos” manía. Además, conocía la obra de Henri Rousseau, el circo de hilo de Calder y el simbolismo gráfico del leopardo doméstico de Josephine Baker. Estilísticamente, podríamos decir, que su obra asoma como una mezcla del viejo mundo judío y el París de los años 20.



Figura 3

Ti-n-lalan, Tadrart Acacus. (África).
Felino con cabeza en posición frontal. Grabado rupestre.

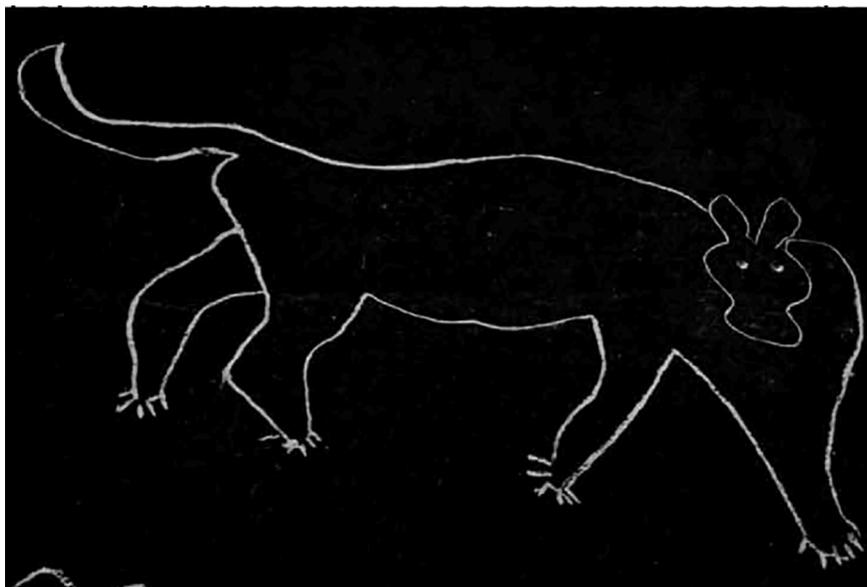


Figura 4

Hecht, Joseph. Gran bisonte, 1934

Aguafuerte. La limpieza de la línea es la misma que podemos encontrar en un grabado rupestre.

Hecht continuó representando animales por el resto de su vida e iba a menudo al zoo de París. En 1929 publicó diferentes álbumes: *Animaux*. *Croquis d'Animaux*, los cuales encierran la verdadera esencia de su obra. Utilizó la línea con elegancia, refinando los cuerpos de los animales hasta su esencia. En las dos imágenes que confrontamos (Figuras 3 y 4) podemos ver que la línea en los dos grabados tiene una función descriptiva, pero es decididamente más limpia la hecha por Hecht, su signo, porque el mismo soporte en cobre permite al buril una traza perfecta y además su ductilidad facilita el poder hundirlo para crear diferentes anchos de la misma línea. Es evidente, en cambio, que el felino hecho por el *homo sapiens* primitivo no ha sido trazado por una mano experta ni con la mejor de las técnicas, sin embargo, en este caso premia el coraje de dibujar de memoria, eliminando lo superfluo hasta llegar a la misma esencia del animal.

Por otro lado, hubo otros factores que determinaron su estilo. Durante el último decenio de los años veinte la crítica francesa aisló a los artistas judíos y si añadimos el antisemitismo, el resultado fue que los artistas del círculo de Montparnasse fueron considerados una banda de extranjeros, mal vistos, que querían destruir la cultura francesa. Por lo tanto, muchos de ellos trataban de que en sus obras no aparecieran elementos que los identificasen como hebreos. Hecht también trató de evitar los temas judíos para protegerse, pero, en su caso, pesó más el hecho de su pasión por el grabado de animales. Después de la I Guerra Mundial el grabado resurgió, sea por exigencias de la misma, sea porque los artistas preferían las formas puras. La nueva tribu de los *burilistas* restringió sus medios gráficos a la línea- la recta y la curva, la gruesa y la fina, la larga y la corta- tallada en una pieza de cobre implacable, entintada con tinta negra profunda, limpia e impresa en un buen papel blanco. Joseph Hecht quien a diferencia del *homo sapiens* primitivo, usaba un dibujo preparatorio, se

convirtió como ellos en un símbolo de pureza por su línea.^[10] Estaba convencido de que esta limpieza de trazo solo se podía obtener con la plancha de cobre y el buril. “Ni la tiza, ni el bolígrafo ni el pincel puede producir una línea, que gira en la profundidad de la curva”.^[11] Por su parte Hayter, en su obra *Nuevas formas de grabado* (1946), clasifica la línea hecha por el *homo sapiens* primitivo como línea descriptiva y atribuye la misma función a la línea hecha por Hecht. (Figura.4).

La falta de ácidos, a causa de la guerra también influyó en esta limpieza de las formas. Todo esto obligaba a los artistas de la Vanguardia parisina a perfeccionar al máximo su dibujo porque con una reducción de medios el mínimo error se hacía más evidente y sólo a través de la presión hay variaciones en la línea. Este aspecto fue aprovechado por Hayter y los Surrealistas de forma muy aguda generando un nuevo “signo” pues según se va tallando el cobre con el buril, la mano va cubriendo la línea que acaba sumergiéndose en la placa.

2. Conexiones entre las técnicas artísticas empleadas por el homo sapiens y las desarrolladas por Hayter. El signo por el signo.

Estos aspectos a los que nos referíamos en cuanto a la técnica de incisión, los encontramos también en el arte rupestre y donde empezamos a encontrar conexiones con el arte del *homo sapiens ancestral*. Pero antes de encontrar similitudines entre los grabados rupestres y los de Hayter, haremos una aclaración sobre los orígenes de la gráfica y por ende de los signos.

“El arte visual de las cuevas del Paleolítico presenta, junto a imágenes zoomorfas muy naturalistas, imágenes fantásticas y formas anicónicas que no encuentran equivalentes en la percepción de la realidad sensible”[12]. Por lo que se refiere a la realización de las formas figurativas fueron H. Breuil y L. Berger-Kirchner quienes identificaron los orígenes del arte figurativo en unas líneas hechas con los dedos sobre la arcilla mojada, de manera casual, llamadas “maccaronis” por el hombre auriñaciense. Posteriormente mejoró su técnica sustituyendo los dedos por instrumentos capaces de grabar en las rocas.

Según H. Breuil y L. Berger-Kirchner, los orígenes del arte figurativo se encuentran:

en las líneas trazadas con varios dedos o con espátulas dentadas en la arcilla de las cuevas. Estas líneas llamadas “maccaronis”, inicialmente completamente caóticas, en muchos lugares representan la escritura “ideográfica” más antigua en las paredes de las cuevas y también deben remontarse cronológicamente al Auriñaciense Medio. Para el hombre auriñaciense fue probablemente en un principio un puro acto de imitación, que luego se transformó en formas cada vez más complicadas hasta que se definió una determinada imagen intencional; al principio solo incapacitado y torpe, la imagen del animal durante largos ejercicios se vuelve simple y clara. Pronto los dedos fueron reemplazados por un instrumento capaz de grabar, con la ayuda de los cuales el hombre también aprendió a trazar líneas en la dura roca.[13]

Como hemos dicho antes, junto a las imágenes figurativas aparecen “unos signos de fisonomía geométrica más decidida y cuadrada (angular, celosía, cinta, rejilla, escalera y tablero de ajedrez) que aparecen en muchas cuevas francesas y cántabras” (Brusa-Zappellini, 2009, p.45).^[14] Pero los signos los encontramos alternados, es decir, pueden aparecer signos anicónicos con figuras zoomorfas, o mezclados y superpuestos con los animales. Otras veces hay un orden como en un código.

Ya sean hechas con los dedos o con buriles, sabemos que “las imágenes zoomórficas no son verdaderas copias, sino que son proyecciones de la mente, símbolos”.^[15] La cuestión se hace más complicada en el caso de los signos anicónicos y los híbridos antrozo-zoomorfos. A propósito de su morfogénesis la teoría más reciente es la de D. Lewis-Williams y Th. Dowson. Ellos son los autores del ensayo Los signos de todos los tiempos. Fenómenos entópticos en el Paleolítico superior. Basándose en los experimentos hechos por el neuropsicólogo H. Klüver, afirman que “algunos signos del arte prehistórico y tribal podrían ser la restitución gráfica de estos fenómenos entópticos (fenómenos o constantes formales) que emergen en las percepciones alteradas debido a las prácticas chamánicas”.^[16] Estas preveían el consumo de drogas psicotrópicas por parte del chamán el cual atravesaba tres fases de alteración de la conciencia donde aparecerían, los zigzags, redes, remolinos, espirales, etc, para entrar en un túnel de visiones, después del cual aparecerían las figuras híbridas antrozo-zoológico-mórficas.^[17]

Ya en el siglo pasado diferentes críticos de arte y estudiosos se cuestionaron la procedencia de estos extraños signos. Entre ellos: Wilhem Worringer, Rudolph Arheim, André Leroi-Gourhan. Sin embargo, los arqueólogos dan otra explicación: derivan su valor de formas naturales originales. Una explicación mucho más articulada la da el arqueólogo Emmanuel Anati; denomina ideogramas y psicogramas al arte no figurativo y pictogramas a las representaciones figurativas. Por último, no hay que olvidar que los efectos de las drogas en la creación artística fueron estudiados por Freud, Heinrich Klüver, Georges Marinresco y Gerardo Richel-Dolmatoff, así como los efectos de la estimulación eléctrica por Max Knoll.

Una vez aclarado esto, quisiéramos señalar brevemente las técnicas utilizadas por el *homo sapiens* primitivo para grabar sus primeros signos (petroglifos). Ante todo, hay dos formas esenciales de trabajar, o con un instrumento de piedra o con uno de metal. Esto implica diferencias en la manufactura. Además, podemos diferenciar tres técnicas: grabado, técnica de piqueteado, técnica de polimento. En ocasiones estas técnicas pueden mezclarse en una misma obra.

Retomando nuestro argumento, en los grabados rupestres hechos con buril metálico y también en los modernos, encontramos la misma limpieza de la línea en las formas, así como el corte surreal determinado por los abultamientos de las rocas, los cuales les iban sugiriendo las formas. Además, el grosor de la línea podía sufrir variaciones según las características de su lienzo parietal. Esto se puede conectar con un aspecto

que Hayter había advertido: el artista va influyendo en la imagen a medida que la va creando, pero a la vez esta misma influye en el artista. Pero hay una actitud, de corte surrealista que tenía Hayter cuando dibujaba que nos ha llamado mucho la atención por su similitud gestual respecto a los primeros artistas que poblaron nuestro planeta. A diferencia de Hecht que hacía dibujos preliminares, Hayter hacía dibujos en un papel muy fino o traslúcido (él prefería el papel vegetal) sosteniendo estas hojas a la luz, podía superponer sus diseños, experimentar con la composición y desarrollar nuevas formas inesperadas y mensajes para la mente. ^[18]

Esta manera de crear podría vincularse al concepto de *Contrapunto* al cual Hayter da una importancia capital: cada vez que se superponen dos de estas imágenes aparece una tercera imagen que no está presente en ninguna de las formas originales, ^[19] fenómeno que podemos observar directamente en la naturaleza y en las formas de las obras de los artistas primitivos.



Figura 5

Gruta de “Les -Trois-Frères”.

Pared con superposición de grabados rupestres que escenifican escenas de caza, realizados por diferentes generaciones de homo sapiens.



Figura 6

Placa experimental.

Praxis ideada por Hayter y que realizaban los recién llegados al taller para ilustrarles en el concepto de “Contrapunto”

El *Contrapunto* es un término tomado de la música para indicar, un efecto existente en la naturaleza y accesible a cualquier persona suficientemente atenta.^[20]

Ciertamente, no era el único artista que superponía imágenes para crear otras nuevas, su contemporáneo Francis Picabia usaba este mismo método. Su intención era la de explorar la imaginación, buscando imágenes con una fuerza tal que resonaran dentro de la mente de quien las observara, y esto armonizaba con la visión junguiana del aflorar del subconsciente. Las tribus que practicaban arte rupestre también solapaban imágenes, durante generaciones, las cuales vistas en su totalidad podrían parecer una gran obra surrealista. Considerando la exigüidad numérica de individuos que debía componer el grupo, la producción misma debe haber requerido un gran compromiso colectivo en el tiempo. El proceso de acumulación de grafismos debía tener un sentido exacto, y el lugar mismo probablemente tenía, para los ojos de aquellas poblaciones, atributos especiales.^[21] Pensamos que la intención debía ser muy diferente a la de crear nuevas imágenes por superposición, como los surrealistas, aunque de hecho el resultado lo fuera. Puede ser que ellos fueran guiados, en ocasiones, por su inconsciente, aquel *inconsciente colectivo* del que nos hablaba Jung, pero que no fuese reconocido como tal, sino que equivaliese a lo que ellos llamaban *espíritu*, aunque hoy día la teoría de la memoria psíquica hereditaria está arrinconada, tanto por la genética, como por la Neurociencia.^[22]

Sin embargo, los artistas continúan haciendo los mismos signos que nuestros antepasados, igual simplemente porque también nosotros somos *homo sapiens*. Cómo los grabados rupestres son tan antiguos no podemos saber a ciencia cierta porqué los hicieron, sin embargo, todavía hoy algunas poblaciones como los Bosquimanos o los Aranta australianos continúan practicando el arte rupestre, y esto nos puede dar alguna pista. Por ejemplo, estos últimos tienen la costumbre de retocar las pinturas cada cierto tiempo, aunque según ellos, es la mano del espíritu la que pinta. Este tipo de datos nos pueden ayudar a contemplar el arte rupestre desde otras perspectivas.

A este respecto Hayter prefirió explorar lo desconocido con el intento de conectarse con la parte más primitiva y universal del hombre. Esto es

algo que hizo también Picasso, amigo del grabador, y quien elaboró alguna placa en el Atelier 17. Esta búsqueda es evidente en su famosa secuencia de dibujos de toros. En realidad, Picasso (Figura.7) parte del dibujo de un toro muy elaborado hasta llegar a la representación más simple, vista por el malagueño en las cuevas de Altamira. Esto le hizo concebir un proceso de dibujo sustractivo.

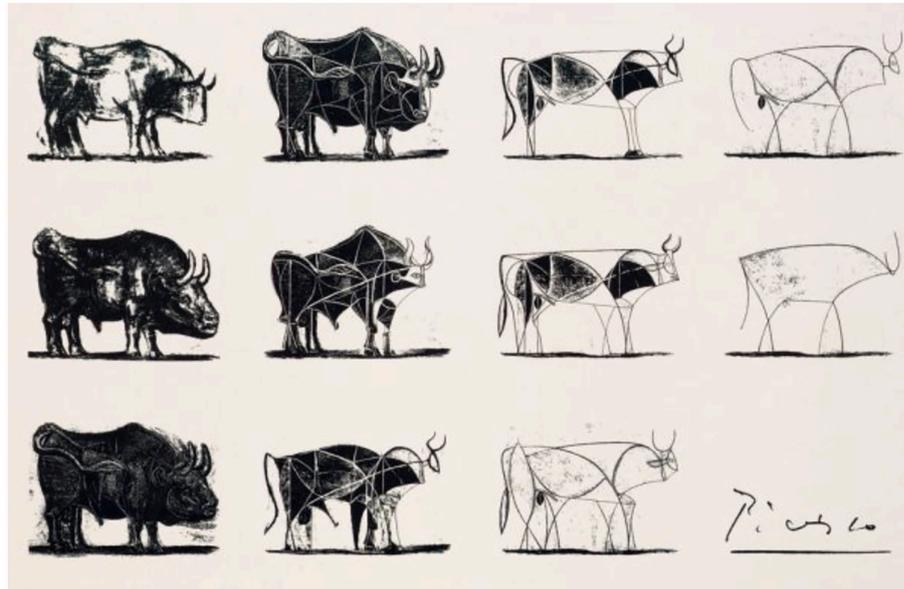


Figura 7

Picasso, Pablo. La evolución del toro

Evidentemente, esas imágenes de los bisontes impresionaron su imaginación, especialmente las líneas esquemáticas de algunos de ellos. Como consecuencia, hizo marcha atrás en su mente con la intención de conectarse con su parte más primitiva: el resultado fue una simplificación total. En vez de sumar, restó. Lo que más le llamó la atención fue que de una forma tan esquemática se dijera tanto. Al respecto dijo: “¿Lo que no entiendo es que haya acabado donde realmente debería haber empezado!”.

[23] La verdad es que nosotros somos seres resonantes y al entrar en esos templos del arte rupestre, los signos dejados por los primeros artistas se hacen eco en nosotros.

Volviendo a Hayter, él hizo algo similar con la misma intención. Por alguna razón intuyó que el presente y el pasado en nuestra memoria son lo mismo. Como consecuencia buscaba un modo a través del arte, que le permitiera acceder a esa fuente común. Para ello, ideó una metodología de trabajo con la cual intentaba imitar el enfoque del *homo sapiens* cuando creaba. En pocas palabras, se trataba de dejar la mente libre y empezar a hacer trazos con el buril en una placa de cobre. Quería que los recién llegados al atelier se familiarizaran con las herramientas y el proceso. En este caso, a diferencia de Picasso, Hayter afronta directamente la cuestión: el signo por el signo. Él mismo realizó durante años varios ejercicios de este tipo, precisamente para volver a las bases de vez en cuando. Estos estudios debían ser de verdad un ejercicio libre para entrar en el propio subconsciente, y sostuvo también la creación de líneas grabadas más por

el sentimiento que por la vista. Estas prácticas se pueden vincular con el interés de Hayter por la práctica surrealista del dibujo automático, con el que se debería acceder al inconsciente de una persona, produciendo así un trabajo más auténtico. Podemos ver un ejemplo de este método en la Figura 8, obra de un discípulo del Atelier 17, James Stroud. Hay que comentar al respecto que Hayter era un humanista apasionado, que usaba el arte para expresar su profundo malestar respecto a la oscuridad en la cual se sumergió la humanidad durante la primera mitad del s.XX.^[24] Casi podríamos hablar de un acto chamánico consciente por parte del autor, a sabiendas de que el artista de su momento al igual que nuestros ancestros de las cavernas era capaz de comunicarse con el grupo a través de la plancha de metal con un buril, como los otros lo hicieron con un trazo grabado en la piedra.

Los buriles existen desde hace 50.000 años; ya en África Oriental, vivían hombres muy similares al *homo sapiens* que llegó a Europa al principio del Paleolítico Superior. De hecho, poseía muchas de las características que nosotros llamamos “humanas” y entre otras la capacidad de comunicarse (Anati, 1988, p.4).^[25] Sobre cómo empuñaban este utensilio podemos hacer solo conjeturas, ciertamente no sería como lo hizo Hayter. Pero si hay que decir que Hayter toma algo de ellos: pasa la forma de trabajar *all over* típica del arte parietal y la adapta a la placa de metal, para que toda ella sea aprovechada.

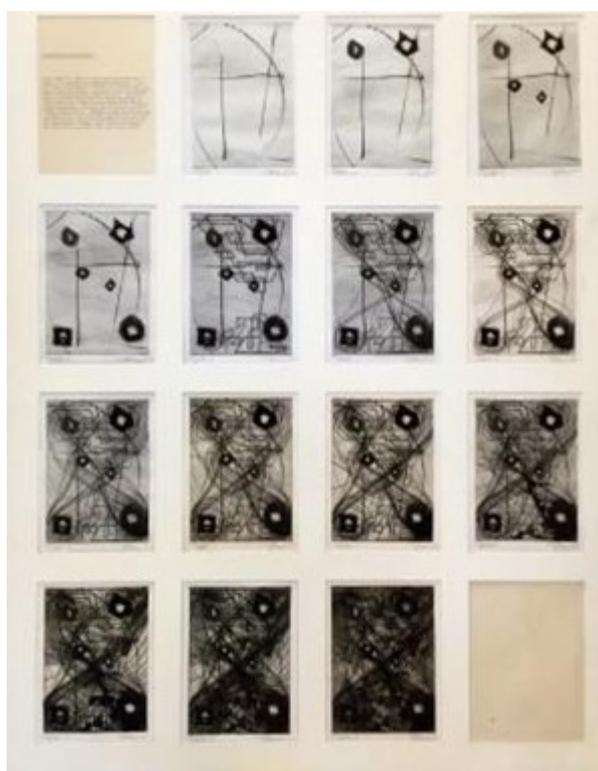


Figura 8

James Stroud. Estudios de buril, 1980

Sabemos que además de la técnica del buril, recuperó otras como la del barniz blando al que aplicaba texturas gracias a la introducción

de diferentes materiales: retales, hojas, plástico. Fue así como dejando caer telas, de manera casual, afloraban imágenes del inconsciente. Comúnmente a este proceso se le llama trabajar en negativo. Es decir, son expresiones que de otra manera hubieran quedado latentes, y nunca hubiesen salido a la luz. Jung los llama arquetipos. Otra manera de hacer visible lo invisible para Hayter era emplear la fuerza física que el trabajo con buril requería, aprovechando así el gesto de su propio cuerpo, permitiendo esto desarrollar formas mientras que el artista se movía alrededor del plano de trabajo. (Figura 9).



Figura 9

Hayter, S.W. Cascade, 1959.

El dominio del signo hace que el autor busque la expresión por la expresión.

En el Atelier 17, Hayter alentó a los artistas a permitir el trabajo físico con el plato y el buril para contribuir a su diseño; en otras palabras, dejar que la imagen se desarrolle mientras el artista se mueve, conduciendo el buril hacia la superficie de la placa. Su insistencia en permitir que la creatividad fluya del movimiento corporal, así como del ojo y la mente, explica las líneas y formas elípticas que se encuentran en las huellas de muchos de los que trabajaban en el estudio de Hayter.[26]

Avanzando por estos derroteros, en la última década de los años cincuenta, su dibujo directo con buril evoluciona a un signo indirecto mucho más abierto obtenido a través del lanzamiento de barniz que chorreaba por el agujero hecho en una lata suspendida como un péndulo o con rotuladores que goteaban.

Un ejemplo significativo de esta evolución en la manera de trabajar de Hayter es su obra *Cascade*, 1959 (Figura 9). Es una obra *all-over*, con una evolución de su característico signo automático y representa un arroyo de agua cerca de la casa del sur de Francia (Ardèche) donde veraneaba.

3. La influencia del entorno en la obra del artista, Hayter y la tribu del Atelier 17.

El espíritu de los artistas, se va a manifestar siempre en zonas elegidas por ellos en base a razones específicas y además su obra va a ser influenciada por el ambiente. En el caso del *homo sapiens* los lugares de creación podían ser al abierto, pero otros eran elegidos precisamente por su difícil acceso. Estos lugares, a menudo cumplían las funciones de una universidad, o sea, allí se aprendían las reglas sociales, la sabiduría o se introducía a los jóvenes a la edad adulta. Otras veces tenían finalidades adivinatorias, o tenían una función chamánica: el chamán se refugiaba para hablar de los antepasados, con los espíritus de los animales o con otras fuerzas del Más allá.^[27] En el caso de Hayter, eligió el barrio de Montparnasse porque encontró un espacio adecuado. Las sedes cambiaron a menudo. Tenían que mudarse constantemente porque el propietario no quería que todos los extranjeros entraran y salieran del estudio tantas veces. El Atelier 17 fundado por este gran chamán de la gráfica se convirtió en poco tiempo en un lugar de aprendizaje, innovación, descubrimiento y producción de las figuras más reconocidas del arte del S.XX, que acudían para aprender de él la gráfica de otra manera: el uso de las herramientas y las tintas para describir lo más interno de cada uno, la huella o el signo distintivo de cada creador. En el atelier llegaron a hablarse hasta un total de veintiséis idiomas diferentes. Este barrio también le dio la posibilidad de encontrar a Joseph Hecht, del cual aprenderá una manera de expresarse original a través de la línea pura realizada con un buril, y que será la clave de conexión con los primeros signos hechos por el hombre ancestral, en parte porque era un instrumento que ellos también usaban. Hayter entendió que esta herramienta, en apariencia banal, con la que efectivamente no es fácil trabajar porque requiere una inversión física notable, podría llevarlo a comprender la esencia del hombre, es decir, que el arte era una forma de vida que comprendía todos sus aspectos. Así explica la cuestión:

Mi enfoque con el arte es fundamentalmente experimental. Yo creo que el arte -pintura, grabado, escultura etc.- sean unos medios para la investigación o la persecución del conocimiento más que un modo para producir objetos de placer... Junto a disciplinas como la física o las matemáticas, así como la música o la poesía, el arte es un intento de extender y profundizar nuestro conocimiento de la vida, y nuestra relación con el mundo. Más aún es un modo de buscar instrumentos para transmitir y compartir este tipo de experiencia con otros.[28]



Figura 10

S.W. Hayter. (1978) Silex. Buril.

Como hemos visto, es posible hacer una lectura correcta sea de las influencias ambientales sea de las técnicas utilizadas en el Atelier 17 en la obra de Hayter y relacionar todos estos elementos con los comportamientos del *homo sapiens* primitivo. Sin embargo, no podemos hacer lo mismo con los símbolos representados en sus obras gráficas, es decir, no podemos dar una explicación segura del por qué Hayter y muchos otros artistas representen exactamente las mismas imágenes. Y este es el verdadero problema de la teoría junguiana. “No es fácil hacer una síntesis de este *inconsciente colectivo*. Pero, en el fondo podemos decir, que este *inconsciente colectivo* es una especie de gran archivo hereditario de la memoria”.^[29] Esto significa que los mismos símbolos pueden aparecer en lugares diferentes y en épocas diferentes. “Hay que decir que esta teoría de la memoria psíquica hereditaria hoy está del todo arrinconada, sea por la genética que por las neurociencias”.^[30] Entre las claves de lectura para resolver el problema se habrían barajado el difusionismo, los grandes viajes de intercambios o el grafismo simple. La realidad es que la cuestión sigue sin resolverse; llegados a este punto la explicación que se dan los estudiosos en arqueología es que el hombre hace estos símbolos como los pájaros hacen nidos. Es una capacidad innata en nuestra especie. Nosotros pensamos que si nuestro inconsciente, continúa hablarnos a través de símbolos después de millones de años valdría la pena tratar de entender qué es lo que nos quieren decir. Quizás podría, escenificar situaciones en las cuales nos podríamos llegar a encontrar y de esta manera nos estaría advirtiendo de un posible peligro. En cualquier caso, pensamos que sea un mecanismo de protección utilizado por el hombre para salvaguardarse, ya desde tiempos remotos, y que hoy en día cumpla la misma función.

Conclusiones

Es clara la influencia del medio ambiente como determinante en la gestación de los lenguajes artísticos, pues a lo largo de la historia del arte los hombres han representado las mismas escenas animalescas, los mismos signos anacrónicos, han mirado las mismas cosas desde su ojo creador, aunque las motivaciones hayan sido muy diferentes. El *homo sapiens* primitivo era artista y para él, hacer arte era una necesidad como

comer o dormir, tal vez pretendía ponerse en contacto con el Más Allá y con las fuerzas de la naturaleza, entender el mundo, situarse en él y comunicarlo al grupo.

Si observamos comparativamente las primeras vanguardias del s.XX vemos que los artistas se reunían también para hacer arte porque sus espíritus estaban sostenidos por la diversión, por la experimentación, por la división de sus ideas y por su complicidad. Y hay algo que los vincula a sus antecesores: el deseo de comunicar con los demás humanos.

El *homo sapiens* tenía la capacidad de realizar grabados rupestres y también era capaz de incorporarlos dentro de sí mismo. Hayter conectó con el espíritu de los primeros artistas a través de unos instrumentos comunes: el buril y los signos hechos con el sentimiento y el cuerpo. Por otro lado, esa conexión se evidencia a través de la limpieza de la línea y con la aparición de formas recurrentes y arquetípicas que hacen de puente entre el pasado y el futuro, entre lo interno y lo externo. Para poder profundizar su relación con sus antepasados creó técnicas para hacer aflorar las imágenes latentes en el inconsciente, al cual Jung nombró como *inconsciente colectivo*; ideas que influenciaron a Hayter. Los métodos utilizados para hacer emerger estas representaciones fueron: la línea hecha con el buril, la cual va naciendo en la placa de cobre y que cubierta por la mano que lo empuña hace surgir formas surreales, dictadas por un sentimiento no por una idea preconcebida, como la imagen tallada sobre una roca primitiva aprovechando su forma natural y dejando que esta acompañe el gesto. El contrapunto, superponiendo imágenes que evocaban y daban como resultado otras nuevas, y que podríamos decir, reflejan su visión del espacio dentro de la imaginación. También el *homo sapiens* superponía imágenes de generación en generación creando obras murales sugestivas. Y por último la fuerza física, susceptible de ser utilizada a favor de la creación artística; Hayter aconsejaba dejar el brazo extendido sobre la mesa empuñando el buril y con la otra mano, girar la placa de cobre. Tal vez al igual que los artistas del pasado acoplando su cuerpo y movimiento de la herramienta de creación al espacio y dejando así su personal impronta sobre la roca.

Finalmente, la influencia del medio ambiente, del entorno, es determinante en la gestación de los lenguajes artísticos. Las primeras formas de arte aparecieron en un ambiente frondoso, lleno de frutos en alguna parte de África oriental que compartieron y transmitieron a través de sus imágenes a otros humanos, y dejaron como legado a las generaciones venideras. En el París de los años treinta también había un vocabulario de imágenes compartidas entre artistas. Muchas de ellas nacieron y continuaron desarrollándose en el Atelier 17, como espacio de creación con su líder S.W. Hayter como guía, quien intentó a través de la gráfica conectar con este deseo innato del ser humano de crear, de hacer arte y su predisposición para el trabajo creativo en grupo y con ello, comunicar con los demás seres. Allí en el barrio parisino de Montparnasse Hayter dejó su “signo” dentro del Atelier 17 en el que actuó como un maestro de la gráfica con raíces ancestrales. Sin embargo, en la actualidad la teoría junguiana de la herencia de la memoria psíquica

está arriconada. Se buscaron otras explicaciones como el difusionismo, los grandes viajes de intercambios o el grafismo simple, pero lo cierto es que la conclusión a la que los arqueólogos han llegado es que la capacidad de hacer símbolos es característica de nuestra especie. Y que los mismos se repiten en épocas diferentes y en lugares diferentes desde la noche de los tiempos precisamente para testimoniar nuestra existencia.

María R. Gómez García.

Nacida en Avilés (España). Licenciada en Bellas Artes en el Politécnico de Valencia. Especializada en restauración de obras de arte operando en este sector en Italia. Especializada en grabado contemporáneo en el Atelier Contrepoint (ex- Atelier 17), París. Técnico de los metales por el Centro Tam (Tratamiento artístico de los metales), fundado por el escultor italiano Arnaldo Pomodoro.

M. Susana García Rams,

Doctora en Bellas Artes, artista plástica y audiovisual, docente e investigadora de la Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes. Miembro del Grupo de I+D+I animación UPV y de la S.A.S (Society for Animation Studies). Coordinadora del Festival Prime the animation. New Talent. Miembro del Comité Editorial de las Revistas de Investigación Con A de animación, Sonda y ANIAV. Resercher ID AAA-9197-2019

Fuentes

- Anati, Emmanuel, (1988). Arte e natura dell' homo sapiens. B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte (BS), Italia. Anno V, n.4.
- Anati, Emmanuel, (marzo 2019). The Typology of Rock Art. Revista Expression. Atelier. Research Center. Capo di Ponte (BS), Italia, n.3.
- Brusa-Zappellini, Gabriella. Morphogene#se des signes aniconiques.L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Papers. Valcamonica (Italia). 2007.
- Brusa- Zappellini, Gabriella. Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze. Ed. Arcipelago. (2009).
- Brusa-Zappellini Gabriella, (Octubre, 2016). La danza degli archetipi. Atti di Seminario.
- Bergamo 15-16. CCSP-A.L. A, 2018. Recuperado el"(14, octubre, 2021) de www.youtube
- Fraser Valerie, (2012, Summer). Encounters in New York. Printmaking in Chile. Vol.26, n.2.
- Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale- Parte1. 2013.
- Hayter, S.W., (1966). New ways of gravure. Ed. Oxford Press, London.
- Laving Irving . (2009). Las ideas del arte. De Altamira a Picasso. Ed. Fundación Ragazzi
- Gaudencio, Simoes De Ebreu Mila, (julio,1984). Incisioni o graffiti? B.C.Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte (BS), Italia. Vol.n.3.

Referencias

Musing on Art, Mostly Printmaking

Squires Wilker Jenny, (Septiembre-Octubre 1991). Joseph Hecht: Animalier-Buriniste. *The Print Collector's Newsletter*. Vol.22, n.4.

Wilker J., (1991). JOSEPH HECHT: ANIMALIER-BURINISTE. *The Print Collector's Newsletter*, 22(4), 126- 131. Retrieved February 27, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/24554313>

Notas

[1]Gaudenzio Ragazzi, Mila Simoes De Abreu, (1984, julio). Incisioni o graffiti?. B.C.Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici.Capo di Ponte (BS), Italia. Vol.n.3.

[2]Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale-Parte1. 2013.

[3]Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale-Parte1. 2013.

[4]Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale-Parte1. 2013.

[5]Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale-Parte1. 2013.

[6]Ginesi, Armando. Grillo parlante. L'opera Grafica espressione d'arte sociale-Parte1. 2013.

[7]Emmanuel Anati. (Marzo 2019). The Typology of Rock Art. Revista Expression.Atelier Research Center. Capo di Ponte (BS), Italy, n.23.

[8]Jenny Squires Wilker, (1991, Septiembre-Octubre). Joseph Hecht: Animalier-Buriniste. *The Print Collector's Newsletter*. Vol.22, n.4.

[9]Jenny Squires Wilker, (1991, Septiembre-Octubre). Joseph Hecht: Animalier-Buriniste. *The Print Collector's Newsletter*. Vol.22, n.4.

[10]J.Wilker, (1991). JOSEPH HECHT: ANIMALIER-BURINISTE. *The Print Collector's Newsletter*, 22(4), 126-131. Retrieved February 27, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/24554313>

[11]J.Wilker, (1991). JOSEPH HECHT: ANIMALIER-BURINISTE. *The Print Collector's Newsletter*, 22(4), 126-131. Retrieved February 27, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/24554313>

[12]Gabriella Brusa-Zappellini. Morphogene#se des signes aniconiques.L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Papers. Valcamonica (Italia). 2007.

[13]Gabriella Brusa- Zappellini. Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze. Ed. Arcipelago. (2009).

[14]Gabriella Brusa- Zappellini. Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze. Ed. Arcipelago. (2009).

[15]Gabriella Brusa- Zappellini. Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze. Ed. Arcipelago. (2009).

- [16] Gabriella Brusa-Zappellini. *Morphogene#se des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse*. Papers. Valcamonica (Italia). 2007. Explica Brusa-Zappellini en este paper: "El trance es un punto central del chamanismo: a través del vuelo extático, los individuos dotados de poderes particulares pueden entrar en contacto con el mundo espiritual y los difuntos. Es posible que estas manifestaciones que hoy se denominan estados de conciencia - o alucinaciones neuróticas - hayan jugado, en los orígenes de la nascente espiritualidad, un papel fundamental en la génesis de las formas artísticas, al abrirse a los ojos de los primeros cazadores-recolectores un mundo más allá de la realidad empírica, un paraíso onírico poblado de grandes seres misteriosos y las almas de los muertos", p.79.
- [17] Gabriella Brusa-Zappellini. *Morphogene#se des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse*. Papers. Valcamonica (Italia). 2007.
- [18] Ann Shafer, (2020). Blog. *Musing on Art, Mostly Printmaking*.
- [19] Ann Shafer, (2020). Blog. *Musing on Art, Mostly Printmaking*.
- [20] S.W Hayter, (1966). *New ways of gravure*. Ed. Oxford Press, London.
- [21] Emmanuel Anati. (julio,1988,). *Arte e natura dell' homo sapiens*. B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte (BS), Italia. Anno V, n.4. Gabriella Brusa-Zappellini. (Octubre, 2016). *La danza degli archetipi*. Atti di Seminario. Bergamo 15-16. CCSP-A.L. A, 2018.
- [22] Brusa-Zappellini Gabriella, (Octubre, 2016). *La danza degli archetipi*. Atti di Seminario. Bergamo 15-16. CCSP-A.L. A, 2018. Recuperado el "(14, octubre, 2021) de www.youtube
- [23] Irving Laving. (2009). *Las ideas del arte. De Altamira a Picasso*. Ed. Fundación
- [24] Ann Shafer. (2020). Blog. *Musing on Art, Mostly Printmaking*
- [25] Gaudencio Ragazzi, Mila Simoes De Ebreu, (julio,1984). *Incisioni o graffiti?*. B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte, Italia. Vol.n.3.
- [26] Valerie Fraser, (2012, Summer). *Encounters in New York. Printmaking in Chile*. Vol.26, n.2.
- [27] Gaudencio Ragazzi, Mila Simoes De Ebreu, (julio,1984). *Incisioni o graffiti?* B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici. Capo di Ponte (BS), Italia. Vol.n.3.
- [28] S.W. Hayter, (1966). *New ways of gravure*. Ed. Oxford Press, London
- [29] Brusa-Zappellini Gabriella, (Octubre, 2016). *La danza degli archetipi*. Atti di Seminario. Bergamo 15-16. CCSP-A.L. A, 2018. Recuperado el "(14, octubre, 2021) de www.youtube
- [30] Brusa-Zappellini Gabriella, (Octubre, 2016). *La danza degli archetipi*. Atti di Seminario. Bergamo 15-16. CCSP-A.L. A, 2018. Recuperado el "(14, octubre, 2021) de www.youtube