

Hayter

TESIS DOCTORAL

**SIGNO, ARQUETIPO Y
SÍMBOLO EN LA OBRA
GRÁFICA DE HAYTER,
UN ARTISTA CON RAÍCES
ANCESTRALES Y SU
INFLUENCIA EN LOS
ARTISTAS DEL ATELIER 17.**

Presentado por:

Dña. María Rosario Gómez García

Dirigida por:

Dr. Dña. María Susana García Rams

Diciembre 2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

SIGNO, ARQUETIPO Y SÍMBOLO EN LA OBRA GRÁFICA DE HAYTER, UN ARTISTA CON RAÍCES ANCESTRALES Y SU INFLUENCIA EN LOS ARTISTAS DEL ATELIER 17.

Presentado por:

Dña. María Rosario Gómez García

Dirigida por:

Dr. Dña. María Susana García Rams

Diciembre 2022



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Esta tesis doctoral está pensada para su impresión. Sus páginas están diseñadas como pliegos.

RESUMEN

Hay cantidad de símbolos en las grutas y abrigos naturales que evidencian que desde la noche de los tiempos, el ser humano ha sentido la necesidad intrínseca de hacer arte, y por ello comenzó a crear los primeros signos, y aunque este grabador o grabadora primitivo no distinguía entre signo y símbolo, el inconsciente colectivo ha actuado de hilo conductor, conectado a las sucesivas generaciones de artistas a través del tiempo, y el espacio con los arquetipos creados por ellos. Así, llegamos en pleno S. XX al barrio parisino de Montparnasse, donde encontramos al pintor y grabador inglés S.W. Hayter, fundador del emblemático Atelier 17 en 1927, quien no solo puso a las artes gráficas en un lugar de reconocimiento significativo e innovó en métodos técnicos de estampación como *The Viscosity Printing*, sino que buscó nuevas maneras de contactar con lo más auténtico de su ser, para dejarse fluir, y a modo de trance inducido, abrir su inconsciente, y con el buril como herramienta incidir libremente sobre la plancha, para luego dar forma a los primeros signos incisos en ella. Técnica que enseñaba en su taller para dar libertad, y que cada artista pudiera conectar con su verdadera esencia en busca de su propio signo, lo cual, según C.G.Jung, que símbolos ancestrales aparecieran en la obra grabada de estos artistas modernos, no es extraño. Es pues evidente que existe una conexión psicológica y antropológica que hace que, en la actualidad, estas graffías sigan aflorando, resonando y comunicando, aunque de otra manera, cubriendo otras necesidades, contando otras historias, pero claramente permanecen. Hayter con su obra, e innovadora metodología de creación amén de con su memoria escrita, ha dejado evidenciado este atávico legado, visible también a través de los y las artistas del Atelier 17 y del Taller Contrapoint y desde allí, nos sigue animando a dejarnos llevar, para descubrir e ilustrar visualmente los arquetipos ancestrales que aún resuenan dentro de nosotros, de una manera diferente, con cada propio signo.

PALABRAS CLAVE

Signos, símbolos, inconsciente colectivo, Hayter, Atelier 17.

ABSTRACT

There are many symbols in caves and natural shelters that show that since the dawn of time, human beings have felt the intrinsic need to make art, and therefore began to create the first signs, and although this primitive engraver or engraver did not distinguish between sign and symbol, the collective unconscious has acted as a common thread, connecting successive generations of artists through time and space with the archetypes created by them. Thus, we arrive in the middle of the 20th century in the Parisian district of Montparnasse, where we find the English painter and engraver S.W. Hayter, founder of the emblematic Montparnasse. Hayter, founder of the emblematic Atelier 17 in 1927, who not only brought the graphic arts to a place of significant recognition and innovated in technical printing methods such as The Viscosity Printing, but also sought new ways to contact the most authentic part of his being, to let himself flow, and in a kind of induced trance, to open his unconscious, and with the burin as a tool, to work freely on the plate, to then give shape to the first signs incised on it. A technique he taught in his workshop to give freedom, so that each artist could connect with his true essence in search of his own sign, which, according to C.G.Jung, is not strange that ancestral symbols appear in the engraved work of these modern artists. It is therefore evident that there is a psychological and anthropological connection which means that, today, these graphics continue to emerge, resonate and communicate, albeit in a different way, covering other needs, telling other stories, but clearly they remain. Hayter, with his work and innovative creative methodology as well as with his written memory, has made this atavistic legacy evident, visible also through the artists of Atelier 17 and the Contrapoint Workshop, and from there, he continues to encourage us to let ourselves be carried away, to discover and visually illustrate the ancestral archetypes that still resonate within us, in a different way, with each sign itself.

KEYWORDS

Signs, symbols, collective unconscious, Hayter, Atelier 17.

RESUM

Hi ha quantitat de símbols en les grutes i abrics naturals que evidencien que des de la nit dels temps, el ser humà ha sentit la necessitat intrínseca de fer art, i per això va començar a crear els primers signes, i encara que este gravador o gravadora primitiu no distingia entre signe i símbol, l'inconscient col·lectiu ha actuat de fil conductor, connectat a les successives generacions d'artistes a través del temps, i l'espai amb els arquetips creats per ells. Així, arribem en ple S. XX al barri parisenc de Montparnasse, on trobem el pintor i gravador anglés S.W. Hayter, fundador de l'emblemàtic Atelier 17 en 1927, qui no sols va posar a les arts gràfiques en un lloc de reconeixement significatiu i va innovar en mètodes tècnics d'estampació com The Viscosity Printing, sinó que va buscar noves maneres de contactar amb el més autèntic del seu ser, per a deixar-se fluir, i a manera de tràngol induït, obrir el seu inconscient, i amb el burí com a ferramenta incidir lliurement sobre la planxa, per a luego donar forma als primers signes incisos en ella. Tècnica que ensenyava en el seu taller per a donar llibertat, i que cada artista poguera connectar amb la seua verdadera essència a la cerca del seu propi signe, la qual cosa, segons C.G.Jung, que símbols ancestrals aparegueren en l'obra gravada d'estos artistes moderns, no és estrany. És perquè evident que hi ha una connexió psicològica i antropològica que fa que, en l'actualitat, estes grafies continuen aflorant, ressonant i comunicant, encara que d'una altra manera, cobrint altres necessitats, comptant altres històries, però clarament romanen. Hayter amb la seua obra, i innovadora metodologia de creació a més de amb la seua memòria escrita, ha deixat evidenciat este atàvic llegat, visible també a través dels i les artistes de l'Atelier 17 i del Taller Contrapoint i des d'allí, ens continua animant a deixar-nos portar, per a descobrir i il·lustrar visualment els arq.

PARAULES CLAU

Signes, símbols, inconscient col·lectiu, Hayter, Atelier 17.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1.1 PRESENTACIÓN, MOTIVACIÓN E INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN.....	14
1.2. ANTECEDENTES DEL ESTUDIO Y FUENTES CONSULTADAS.....	17
1.3. ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	21
2. HIPÓTESIS,OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	25
2.1. HIPÓTESIS.....	26
2.2. OBJETIVOS.....	28
2.2.1. Generales.....	28
2.2.2. Específicos.....	28
2.3. METODOLOGÍA.....	29
3. CAPÍTULO 1. CONCEPTOS FUNDAMENTALES: SIGNO, SÍMBOLO, ARQUETIPO, GRÁFICA, DIBUJO AUTOMÁTICO E INCONSCIENTE COLECTIVO.....	35
3.1. EL SIGNO.....	38
3.1.1. El signo desde el punto de vista del arte. El signo plástico y el Arte del gesto.....	39
3.1.2. El signo y el símbolo según Carl Gustav Jung.....	44
3.1.3. El signo, desde el punto de vista de la Antropología: las raíces de nuestro inconsciente.....	48
3.1.3.1. Categorías del Arte Rupestre y horizontes culturales.....	51
3.1.3.2. Clasificación de los signos: Pictogramas, Ideogramas y Psicogramas.....	59
3.1.3.3. Tipologías de imágenes del <i>Rock Art</i>	62
3.1.3.4 Signos anicónicos y fenómenos entópticos.....	70
3.1.4. Signo y medio ambiente en las tribus del arte. Del <i>Rock Art</i> a los grabados de S.W Hayter.....	87
3.2. SÍMBOLO. ORÍGENES Y DEFINICIONES.....	96
3.3. IMAGEN ARCÁICA Y ARQUETIPO.....	107
3.3.1. Los arquetipos desde el punto de vista de la antropología.....	110
3.3.2. Teoría junguiana de los arquetipos e hipótesis interpretativas revisadas del s.xx.....	112
3.4. GRÁFICA: DEL SIGNO PRIMIGENIO AL ARTE DEL GRABADO.....	131
3.4.1. Nacimiento del grafismo y técnicas utilizadas por el <i>homo sapiens primitivo</i>	133
3.4.2. El signo en la gráfica: del petroglifo a la plancha de	

cobre.....	140
3.4.2.1. Orígenes del arte figurativo y su conexión con la obra gráfica de Hayter y los artistas del Atelier 17.....	146
3.5. DIBUJO AUTOMÁTICO.....	154
3.6. INCONSCIENTE COLECTIVO, MUNDO ESPECULAR.....	164
4. CAPÍTULO 2. HAYTER UN MAESTRO DE LA GRÁFICA CON RAÍCES ANCESTRALES.....	171
4.1. EL HILO CONDUCTOR ENTRE EL HOMO SAPIENS Y HAYTER. EL SIGNO POR EL SIGNO.....	176
4.2. EL AUTOMATISMO COMO DINÁMICA DE CREACIÓN.....	188
4.2.1. Hayter y la línea.....	191
4.2.2. Hayter y el lanzamiento del lazo. Un psicograma contemporáneo.....	201
4.3. EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS EN S.W. HAYTER Y LEONARDO: LA CIRCULARIDAD COMO FORMA SIMBÓLICA DE CONEXIÓN ENTRE EL PENSAMIENTO, EL DIBUJO Y EL ACTO DE GRABAR EN BURIL.....	222
5. CAPITULO 3. LA HERENCIA DE HAYTER. EL SIGNO EN LOS ARTISTAS DEL ATELIER 17. La influencia del entorno en la obra del artista, Hayter y la Tribu del Atelier 17.....	241
5.1. ATELIER 17. LA HERENCIA DIRECTA DEL MAESTRO. SELECCIÓN DE ARTISTAS Y ANÁLISIS.....	243
5.1.1. Héctor Saunier, el nuevo Giotto.....	244
5.1.2. María Elena Vieira da Silva, la pasión por las geometrías.....	250
5.1.3. Nemesio Antúnez, la sensualidad y la calidez de la línea.....	255
5.1.4. Juan Valladares Falen, un alma precolombina	258
5.1.5. Soichi Hasegawa, un signo onírico.....	263
5.1.6. Eugenio Téllez, la coherencia entre el mensaje y el signo.....	270
5.1.7. Roberto Matta, la nueva fuerza de los surrealistas.....	276
5.2. ATELIER CONTREPOINT MÁS ALLÁ DE HAYTER (1988-HASTA HOY).....	281
5.2.1. Sabine Delahaut. EL gesto del grabado con rojo y negro arquetipicos.....	282
5.2.2. Mustapha Bimich, la belleza de la mordida abierta.....	288
5.2.3. Emma Saunier, una francesa con alma japonesa.....	292
5.2.4. Shu-lin Chen, la búsqueda del sí mismo.....	296
6. CONCLUSIONES.....	305
7. REFERENCIAS.....	315
8. ÍNDICE DE FIGURAS.....	327
9. ANEXOS.....	355
9.1 ENTREVISTAS.....	355

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

A todos los que me han acompañado en
este camino, por su apoyo infinito.
Gracias.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

1

INTRODUCCIÓN

No elegimos ser artistas, fuimos elegidos o condenados a serlo. El artista observa durante miles de horas allí donde el hombre de la calle pasa solo unos minutos, pero ¿por qué preocuparse por el enfoque del artista cuando es su obra o el reflejo de esta obra dentro del espíritu de quien la ve, lo que nos importa?¹ (S.W. Hayter, marzo 1988).

¹ Nous ne choisissons pas d'être des artistes, nous avons été choisis ou condamnés à l'être. L'artiste regarde des milliers d'heures là où l'homme de la rue ne passe que quelques minutes, mais pourquoi s'inquiéter de la démarche de l'artiste alors qu'il s'agit de son œuvre ou du reflet de cette œuvre dans l'esprit du spectateur, qu'importe ?(TA).

1.1. PRESENTACIÓN, MOTIVACIÓN E INTERÉS DE LA INVESTIGACIÓN

Esta premisa hecha por Stanley William Hayter, es decir, el grabador que más ha influido en la historia del arte del S.XX, nos habla de que la obra de los artistas resuena como un eco en lo más profundo de la psiquis del espectador y a este respecto, “la visión Junguiana” del inconsciente colectivo, encajaba con la creencia de Hayter de que las imágenes privadas de su propio subconsciente resonarían en la imaginación de sus espectadores” (Shafer, 2012, p.11). A este respecto podríamos decir que el espíritu del artista se expresa a través de signos, símbolos y arquetipos, que aparecen como un verdadero código o lenguaje de comunicación a partir del Paleolítico Superior, en donde sus primeras formas fueron grabadas en piedra. Debido a que han continuado repitiéndose de alguna manera en las obras de arte de todas las épocas, Carl Gustav Jung escribió la Teoría de los arquetipos y lo inconsciente colectivo (1959) donde asegura la existencia de una memoria hereditaria común a toda la humanidad, la cual explicaría la aparición recurrente de los mismos. Aparentemente coherente, esta teoría ha sido dada por cierta durante años e influyó en la manera de trabajar del grabador inglés S.W. Hayter y los artistas del Atelier 17 fundado por él en 1928. Para situar a este autor, diremos que su trayectoria es un poco inusual. Nació en Hockney, un barrio de la periferia de Londres, el 27 de diciembre de 1901 y murió en París en 1988. A pesar de provenir de una familia de artistas, eligió para revelarse estudiar química a nivel alto, y estuvo trabajando para una compañía petrolífera. Sin embargo, ya allí hacía retratos a sus compañeros. No faltó quien le sugiriera una carrera como artista. Así llegó a París en 1926. Las escuelas de arte más importantes eran La Académie de la Grande Chaumière y Académie Saint Julien de corte clásico. Hayter advirtió su

carencia en cuanto a innovación. Así comenzó una carrera, podríamos decir, como autodidacta. Fue Joseph Hecht (Lodz, Polonia, 1891) quien le enseñó a grabar con la técnica del buril sobre plancha de cobre. Descubrió entonces las infinitas posibilidades que ofrecía.

De hecho, en parte, la importancia de Hayter se debe a las técnicas que inventó para indagar en el subconsciente y extraer esas imágenes comunes a toda la humanidad. Por lo tanto, el punto central de esta tesis va a ser la obra gráfica de Hayter, porque ha rescatado esta práctica artística utilizada hasta entonces como técnica de reproducción y cómo ha conseguido explotar sus posibilidades elevándola a la categoría de arte mayor. Nosotros hemos hecho una comparación de algunas imágenes hechas por el hombre primitivo y otras hechas por Hayter y los artistas del Atelier 17 y efectivamente, sucede: hay una equivalencia entre los signos, los símbolos y los arquetipos del primer arte y los de los artistas del renombrado taller. Por ello, pensamos que era un artista con raíces ancestrales. Sin embargo, durante nuestra investigación nosotros encontramos puntos muertos en la teoría de la memoria hereditaria de Jung gracias a otros importantes estudiosos contemporáneos del argumento. Esto nos ha obligado a revisar las restantes teorías del s.XX, llevándonos a dar una interpretación diferente del porqué de las ya mencionadas similitudes de las anacrónicas obras: la de Hayter y los artistas del atelier 17 y nuestras más antiguas representaciones.

En cuanto a la motivación, de orientar nuestro estudio hacia este autor surgió cuando un grabador del afamado taller parisino, nos mostró sus trabajos inspirados en la técnica del maestro inglés y quedamos fascinados. Decidimos entonces acudir al Atelier Contrepoint (nuevo nombre del Atelier 17 desde 1988) descubriendo la figura de Hayter, un maestro extraordinario por la modernidad de sus ideas, por la excelencia de su dibujo, por la manera de trabajar la plancha de cobre con el buril y sobre todo por la metodología empleada, destacando la técnica del dibujo

automático, como vehículo para que cada cual llegue a su inconsciente y lo manifieste libremente en sus obras gráficas. En este sentido se estimula la individualidad o huella de cada artista llegado al taller, profesional o no. Esto provoca una gran riqueza de signos, símbolos y arquetipos obtenidos que no fue difícil para nosotros, a su vez, identificarlos en unos grabados hechos ya desde el neolítico, por la población Camuna (Valcamonica-Italia,) y que observamos presentaban características formales similares a algunos personajes que aparecen en los grabados de Hayter.

El interés de la presente investigación está determinada por la curiosidad de tirar del hilo rojo que une a Hayter con el pasado a través de los arquetipos, aunque el grabador inglés haya puesto todas sus fuerzas en crear nuevos signos y lenguajes expresivos y “demostrar con el ejemplo que la mente humana tiene una capacidad ilimitada para ir más y más lejos cuanto más se le exige” (Shafer, 2012, p.11). Hayter aunque nunca dijo abiertamente que estuviese interesado en el arte rupestre, habla del uso de la línea por parte del hombre primitivo con dos funciones: descriptiva y geométrica o decorativa y reconoce que el impulso que le lleva a crear es el mismo que el de nuestros ancestros. Nos atrajo esa conexión entre estas dos formas de hacer arte, directa, libre de dibujos preparatorios, libre de prejuicios, generadora de multitud de signos individuales y a su vez esa manera de agregarse como tribus del arte, en definitiva ese coraje en la creación que en ambos casos es una forma de vida y una lucha por la supervivencia, precisamente reivindicando su propia identidad en un momento presente que trasciende y se hace universal.

Estos aspectos ancestrales de Hayter nunca han sido destacados por la crítica internacional, excepto Giulio Carlo Argan quien afirmó respecto a sus imágenes como no “objetivarlas y fijarlas en un espacio y un tiempo

² To demonstrate by example that the human mind has a limitless capacity to go further and further the more you push it (TA).

determinados, sino dejarlos correr libremente en una dimensión que sólo puede determinarse en términos de frecuencias y longitudes de onda³ (Argan, 1990, p.253), subrayando, así, su atemporalidad y su persistencia, exactamente como los signos, los símbolos y los arquetipos ancestrales y universales a los que hacíamos referencia al inicio. En un sentido más amplio, la consideración hacia el trabajo de Hayter ha descendido. Además, la experta en gráfica Ann Shafer ha señalado que “en las últimas décadas sin embargo, el propio trabajo de Hayter parece haber disminuido en la estimación crítica⁴” sin una válida motivación ya que “un examen detallado de las impresiones de Hayter revela lo que los artistas deben hacer: un entramado de técnicas y contenido en la búsqueda de algo que no se había hecho antes⁵” (Shafer, 2012, p.16).

1.2. ANTECEDENTES DEL ESTUDIO Y FUENTES CONSULTADAS

Hayter es un artista muy estudiado del cual se continúan generando exposiciones, lo cual es bastante difícil en el caso de un artista ya desaparecido así como escribiendo sobre su obra. La bibliografía esencial del autor ha sido recogida por Amelia Ishmael y Susan Tallman⁶ y está

3 Oggettivarle e fissarle in uno spazio e in un tempo dati, anzi lasciandole correre liberamente in una dimensione non altrimenti determinabile che in termini di frequenze e di lunghezze d'onda (TA).

4 “in recent decades however, Hayter’s own work seems to have declined in critical estimation” “a close examination of Hayter’s prints reveals what artists must do: an interweaving of techniques and content in the search for something that has not been done before...” (TA).

5 “a close examination of Hayter’s prints reveals what artists must do: an interweaving of techniques and content in the search for something that has not been done before...” (TA).

6 Ishmal, Amelia. Artista y curadora. Editor asociado de Art in Print. Tallman, Susan. Escritora e

dividida en dos líneas, (1) donde se recogen las palabras de Hayter como en: *New ways of gravure* (1949), *About Prints* (1962), *Interview with Stanley William Hayter* by Paz Gilmour (1982), *Interview with Stanley William Hayter* by Jacob Kainen (1986). (2) Sobre sus grabados como en *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue* by Peter Black and Désirée Moorhead (1992), *The Color Prints of Stanley William Hayter* by P.M.S. Hacker (1991), *The Renaissance of Gravure: The Art of S.W. Hayter Essays* by Peter Hacker, Graham Reynolds, David Cohen, Peter Black, Bryan Robertson (1988). *Relief Printing and the Development of Hayter's Colour Method* by Peter Black (1991). *Hayter and Studio 17* Exhibition brochure The Museum of Modern Art Essay by James Johnson Sweeney (1944). *The Stamp of Impulse: Abstract Expressionist Prints* By David Acton (2001). *The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art* by Joann Moser, Archives of American Art Journal (1978) y *Hayter's Legacy in England* by Duncan Scott (1991).

Además si queremos conocer la historia y contribuciones de personas cercanas al maestro inglés tenemos *Hayter y el Atelier 17* de Carla Esposito (1990). Da una visión de conjunto de cómo nació el Atelier 17, de qué artistas y cómo llegaron a él. Más detallada es la visión que ofrece de las imágenes de Hayter y de la importancia de la observación de los fenómenos naturales para su realización. Queremos hacer mención también como antecedentes y referentes a esta investigación, a la tesis doctoral hecha en España de María Ángeles Merín Cañada (Universidad Complutense de Madrid) con el título: *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estimación en matrices alternativas* (1996) quien frecuentó el Atelier 17 en la segunda mitad de los años 70, donde el objeto de estudio

se fundamenta en la descripción que hace de los tres métodos básicos de impresión de la técnica conocida como Estampa simultánea de colores o *Simultaneous printing*, nacida de este taller. En segundo lugar, la obra Técnicas de grabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa] Cuadernos de Bellas Artes / 14 (2013) de María del Mar Pérez Bernal (Universidad de Sevilla) y en concreto su artículo: *Hayter piensa en leche y miel* (2012) donde se enfatiza de nuevo la impresión multicolor a partir de una sola plancha como factor de distinción.

Las principales fuentes consultadas para nuestro estudio y nuevas aportaciones sobre Hayter han sido: *New ways of gravure* (1949) de S.W.Hayter y *Hayter y el Atelier 17* (1990) de Carla Esposito.

En cuanto a artículos tenemos la revista de grabado *Art in Print Editor-in-Chief* Susan Tallman. Vol.2, N.3 (2012). Son estudios específicos acerca de Hayter y su técnica, con contribuciones de personas que lo vieron trabajar. Aparecen también otros autores que trabajaron en el taller como Jackson Pollock. Específicos *On Stanley William Hayter* by Susan Tallman, *Genealogies: Tracing Stanley William Hayter* by Andrew Raftery, *Hayter: Content and Technique* by Ann Shafer, *Studios of Paris: Stanley Jones on Hayter, Paris and Atelier Patris, 1956-58* by Julia Beaumont-Jones, *Stanley William Hayter and Viscosity Printing* by Liza Folman, *The Archaeology of Viscosity: Hayter's Witches' Sabbath*.

Por otro lado, el blog de Ann Shafer⁷ (2012), experta en *Intaglio printmaking* del Atelier 17 (Museo de Baltimore). Un texto extraordinario e inédito que trata el tema de los arquetipos y al cual nosotros tenemos acceso gracias a la propia autora, es *Something Borrowed: Themes and Forms at Atelier 17*, (2017). Escrito por mujeres manejamos el libro *The Women of Atelier 17*:

⁷ Comisario, historiador del arte, escritor, podcaster, editor, diseñador gráfico y experto en grabado calco-gráfico de Stanley William Hayter y Atelier 17.

Modernista Printmaking in Midcentury New York (Yale University Press, 2019).

Como resultado de una importante exposición hecha en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de de Sao Paolo (MAC) destacamos el catálogo: *Atelier 17 and modern printmaking in the Americas 2* (2019).

En cuanto a la relación del hombre y el artista con el entorno tenemos *El arte como una experiencia vivida y un proceso de aprendizaje: la expresión del arte como un proceso de aprendizaje* de Krishna Reddy, 1998 y el *Diario de Krishna Reddy*, 1950.

En referencia a las biografías de los artistas del Atelier, la Galerie Michel Champetier, especializada en gráfica, ofrece un estudio excelente además de una selección atenta de obra.

Las entrevistas también han constituido un referente importante y aportación a nuestro estudio destacando la realizada a Ann Shafer porque ella nos ha dado valiosos contactos como el de Carla Esposito (nuera de Hayter), Maxwell Dolan⁸ (galerista) la cual a Désirée Levy-Hayter, tercera esposa de Hayter quien nos ha permitido profundizar en la parte más ancestral y desconocida de grabador inglés.

A este respecto y para profundizar en este aspecto que no habíamos encontrado en los textos anteriores y estudios previos, y conocer mejor el arte rupestre, cuyos signos, símbolos y arquetipos aparecen en las obras de Hayter y los artistas del Atelier 17. Nos apoyamos en autores, estudios y obra esenciales tales como las del arqueólogo Emmanuel Anati: *Origini dell' arte e della Concettualità*. (1988), *Il Museo Immaginario della Preistoria: L'arte rupestre nel mondo*. (1988) y todas las publicaciones afines del Centro Camuno di Studi Preistorici.

La obra del Jung los arquetipos y el inconsciente colectivo (1954) y De la

⁸ Dolan/Maxwell se especializa en grabados y obras sobre papel de artistas desde la década de 1930 hasta la actualidad.

simbóloga Gabriella Brusa-Zappellini, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*. (2009). *Morphogenèse des signes aniconiques L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse* (2007). *La danza degli archetipi. Alle radici del linguaggio simbolico*. (2016). En cuanto a la parte artística y definiciones de nuestros conceptos fundamentales deseamos destacar las definiciones de Armando Ginesi (2013).

1.3. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Debido a que en esta tesis parte de una comparativa antropológica y psicológica de ciertas obras grabada por el hombre primitivo del Paleolítico Superior y Neolítico con ciertos grabados de Hayter y de una selección de los artistas del Atelier 17 y Contrapoint, como las tribus del Arte, tras dejar clara la hipótesis que sustenta nuestra investigación, los objetivos y la metodología seguida, consideramos importante que en el Capítulo 1 aclararemos los conceptos fundamentales que sustentan nuestro estudio y la óptica del uso de los mismos, ya que orbitarán todo nuestro estudio y condicionan el entendimiento y la perspectiva de uso de los mismos. Contextualizamos el signo desde sus definiciones y dentro de su medio ambiente a través de las diferentes tribus del arte, del *Rock Art* en las grutas a los grabados en el Montparnasse de Hayter, para ver cómo esto influirá los artistas en su génesis.

Un segundo punto de fuerza son las definiciones de arquetipo. Para ello, explicaremos la Teoría Junguiana veremos que tiene una clara matriz kantiana y cómo Jung llegó a concretar sus hipótesis partiendo del biólogo alemán Wolfgang Semon, el cual teorizaba la persistencia hereditaria de la memoria. Es esta dinámica del inconsciente en la que Hayter se inspirará y que transferirá al arte.

Haremos también una revisión de las otras hipótesis del s.XX: el difusionismo, los grandes viajes de intercambio, y el grafismo simple. Una curvatura diferente toma esta tesis, al final del apartado de definiciones, cuando hablaremos del dibujo automático. Esto se debe a que es el punto de inflexión, porque marca un antes y un después en la creación del grabado, ya que el hombre primitivo no lo usaba. Esta manera de dibujar permite crear nuevos lenguajes expresivos y es por eso que lo utilizará Hayter.

A partir de aquí, en el Capítulo 2 dejamos a los hombres primitivos y nos adentramos de lleno en la mente del Hayter y del grabado contemporáneo para ver qué ocurre en su cabeza. Entraremos de lleno en el estudio del maestro, confrontamos sus vínculos con lo ancestral y su metodología de creación entre lo consciente y lo inconsciente, lo universal y la búsqueda del propio signo, y el buril y el línea como nexo entre el pensamiento, el artista y el acto de grabar. Explicaremos, como consecuencia, la Teoría de la línea, desde sus orígenes, es decir, cómo empieza a trazarla el hombre primitivo, hasta cómo la emplea Hayter en su obra para descubrir qué aspectos son los más universales en su gráfica *lanzamiento del lazo* También el empleo del dibujo automático con el objetivo de que las imágenes inconscientes se harán conscientes. Dado que Hayter antes que artista se consideraba hombre, encuentra el sentido a su existencia como parte de un todo, y es por eso que relacionaremos tanto él como la técnica del buril con los conceptos de Macrocosmos y Microcosmos inspirándonos en otro grande, Leonardo da Vinci. Para profundizar ulteriormente el argumento relacionando el buril con el pensamiento y la acción de grabar.

Finalmente en el Capítulo 3 revisaremos los signos, los símbolos y los arquetipos en Hayter y los artistas del Atelier 17. Este análisis había sido ya afrontado por Gregory P.J. Most en su ensayo no publicado *Something*

Borrowed: Themes and Forms at Atelier 17. El curador habla de algunas formas que atravesaron las paredes del Atelier 17 de las cuales los mismos artistas desconocían su procedencia. Entre ellas, destaca la forma del hueso. El trabajo hecho a priori por el curador americano, nos ha permitido relacionar esta forma con los ritos neandertalianos de sepultura, lo cual confirma nuestra hipótesis de la relación entre los símbolos ancestrales grabados y aquellos de los artistas del famoso atelier. Por lo tanto, compararemos formas ya tomadas por Most y buscaremos sus orígenes. De la gran cantidad de artistas que frecuentaban el Atelier, nosotros hecho una selección Héctor Saunier, María Elena Vieira da Silva, Nemesio Antúnez y Soichi Hasegawa, a los cuales analizaremos de manera más amplia. Extenderemos nuestro estudio analizando también la obra de los artistas: Sabine Delahaut, Mustapha Bimich, Emma Saunier, Chen Shu-Lin. Que en la actualidad trabajan en el Atelier Contrepoint, los herederos más contemporáneos. Cerrando nuestra investigación con las conclusiones.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

2

HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. HIPÓTESIS

Nosotros observamos que en la obra grabada de Hayter y de ciertos artistas del Atelier 17 aparecen signos, símbolos y arquetipos ya representados en el *Rock Art* o arte hecho en la roca, por los primeros artistas de nuestro planeta, los *homo sapiens*. Durante años se ha atribuido este fenómeno a la existencia de un *inconsciente colectivo*⁹ término introducido en 1916 por el psiquiatra, psicólogo espiritual y ensayista Carl Gustav Jung (1875-1961), veámos exactamente como lo define:

Como el cuerpo humano muestra una estructura anatómica común más allá de las diferencias raciales, así la psique humana posee un sustrato común que trasciende todas las diferencias de cultura y de conciencia. A este sustrato he dado el nombre de inconsciente colectivo. Esta psique inconsciente, común a toda la humanidad, no está hecha solo de contenidos susceptibles de convertirse en conscientes, sino de predisposiciones latentes orientadas hacia reacciones idénticas. El inconsciente colectivo es simplemente la expresión psíquica de la identidad de la estructura del cerebro independientemente de las diferencias raciales. Lo que explica la analogía, a veces incluso la identidad, entre los varios motivos míticos y simbólicos así como la posibilidad de la comunicación humana en general. Las varias líneas del desarrollo psíquico salen de un núcleo común cuyas raíces se hunden en el más remoto pasado.(1929, sin p.)

Este argumento ha sido muy debatido por otros autores actuales, aunque sin llegar a un acuerdo definitivo. De hecho a raíz de este debate, nos

⁹ El término propuesto por Jung, apareció por primera vez en su ensayo *La estructura de lo inconsciente* de 1916.

replanteamos nuestra hipótesis, y la base teórica que la sustenta, pues en el avance de la investigación nosotros descubrimos que la Teoría de los arquetipos o Teoría de la memoria hereditaria no se ha podido demostrar y otras teorías posteriores propuestas como los grandes viajes de intercambio donde viajaban también las ideas o la teoría del grafismo simple por la cual el cerebro tiende a reducir las formas tampoco han resuelto el problema (como nosotros mencionado en la Introducción y veremos más adelante en el capítulo 2). Sin embargo, precisamente por la dificultad real en el enfoque de la cuestión desde el punto de vista de la psicología, nosotros queremos fundamentar nuestra hipótesis desde el análisis de la práctica artística y en concreto a través de la obra gráfica de Hayter y sus discípulos del Atelier 17 y Contrapoint: mostrando a través del análisis comparativo de las obras de estos y las de nuestros predecesores del Paleolítico y Neolítico, que es manifiesto que hay algo muy fuerte, una energía intemporal, una fuerza interna, más allá de lo cultural, que nos une e identifica como raza humana, que llevamos dentro desde tiempos ancestrales y que se manifiesta en cada una de sus épocas históricas a través de sus artistas y su manera particular de hacer arte, estableciéndose en estas tribus modernas, unos signos propios que resuenan con otros signos ancestrales ahora escondidos en nuestra memoria, generando un hilo conductor que los identifica cuando lo analizas de manera comparativa haciéndolos visibles nuevamente, al presentarlos a modo de memoria desde lo experiencial de sus procesos creativos, sin perder su propia identidad y contemporaneidad y donde de la técnica y los procesos experimentales que cada uno desarrolla, constituyen la piedra angular de esta conexión.

2.2. OBJETIVOS

2.2.1. GENERALES

a) **Evidenciar** la existencia de signos, símbolos y arquetipos similares en el Arte parietal, *Rock Art*, del Paleolítico Superior y Neolítico y en la obra gráfica de Hayter y de los artistas del Atelier 17 y Contrapoint; cómo fueron hechas éstas y **señalar** las similitudes y diferencias.

b) **Demostrar** en qué medida S.W. Hayter creó nuevas técnicas y procesos de creación que le permitieron liberar la mente en el proceso de creación para aflorar el subconsciente e innovar en las imágenes.

c) **Exponer** como los y las artistas de ambos períodos, unos anónimos, los ancestrales, y otros con nombres y apellidos reconocidos, presentan actitudes tribales similares.

2.2.2. ESPECÍFICOS

a) **Manifestar** como por la obra se puede llegar a conocer la psicología de su autor a través del significado de los signos, símbolos y arquetipos que aparecen en ella.

b) **Evidenciar** el poder de la gráfica como lenguaje artístico ancestral, evolucionado en las técnicas, pero conectado en su esencia, puente entre lo individual de cada creador y lo universal que asoma o emerge desde procesos de creación que favorezcan la libertad creativa.

c) **Analizar** la metodología de Hayter en su manera de grabar y el uso del buril como herramienta de conexión entre mente e inconsciente.

d) **Visibilizar** las diferentes funciones y similitudes del uso

de la línea en el arte rupestre y en los grabados modernos del taller de Hayter.

e) **Identificar** el característico signo del maestro inglés, el *lanzamiento del lazo*, como un psicograma, como los que se hacían en el *Rock Art* y su pervivencia en los artistas del Atelier 17.

f) **Demostrar** que al final la teoría no es lo que más importa sino la práctica y la capacidad del artista de ir siempre adelante para crear desde la noche de los tiempos inspirado por una capacidad creativa interna para desarrollar lenguajes expresivos nuevos.

g) **Distinguir** plasmada en forma de imágenes gráficas y de manera comparativa esa fuerza interior.

2.3. METODOLOGÍA

Respecto a la metodología seguida en nuestra investigación nosotros de decir que ha sido fundamentalmente cualitativa aunque nos nosotros apoyado en **relevantes** estudios cuantitativos como el *Progetto WARA*, inventario mundial de los sitios del Rock Art o arte rupestre del arqueólogo toscano Emmanuel Anati¹⁰, ya que identifica las zonas rupestres de primera importancia en el mundo, se seleccionó 144 países. Estudio fundamental en nuestra Tesis para conocer las contribuciones de conocimiento, las tipologías de las representaciones, sus agrupaciones geográficas, productividad numérica e importancia a la hora de aportar datos de relieve,

¹⁰ Emmanuel Anati nació en Florencia en 1930, de una familia de origen judío. Se trasladó a Jerusalén en 1945 y se graduó en arqueología en la Universidad Hebrea local en 1952. En 1959 se especializó en antropología y ciencias sociales en la Universidad de Harvard. En 1960 se doctoró en Humanidades en la Sorbona de París. En la década de 1950, inició sus expediciones a Val Camonica, que permitieron redescubrir decenas de miles de grabados rupestres, convirtiendo este valle en el centro de arte rupestre más importante de Europa.

que este tipo de arte prehistórico ofrece como patrimonio cultural de toda la humanidad. Los resultados de este estudio son verdaderamente interesantes y nos han servido de base para establecer comparativas entre estos tipos de arte rupestre, su técnica, sus signos, símbolos y arquetipos, y compararlos con los grabados de Hayter y de la selección de artistas de Atelier 17 y Contrepoint. De esto apuntamos brevemente tres datos significativos extraídos de este proyecto de Anati (1987).

1. Que el arte rupestre es un fenómeno de poblaciones no urbanas y no alfabetizadas.
2. Que la producción total del arte visual, es más escasa donde la población era más densa.
3. Que a las zonas en las que aparecen estos antiguos grabados en todo el mundo, se iba expresamente para hacerlos junto a otros actos o ritos de los cuales solo quedan pocas trazas.

Estas líneas guía nos han permitido ver cómo los comportamientos de la tribu del arte de Montparnasse formada en torno a Hayter, no eran tan diferentes a nuestros ancestros.

Por ello, lo primero que hicimos fue trasladarnos a París al actual Atelier Contrepoint, rebautizado así por sus directores Héctor Saunier y Juan Valladares, a la muerte de Hayter en 1988. En el taller, con una estancia de tres meses, aprendimos los conceptos base de la técnica del “Contrapunto” mediante una plancha experimental, exactamente como hacía Hayter. El uso del buril, la impresión con el rodillo blando y rodillo duro y cómo se comportan los colores dependiendo de la cantidad de aceite que se les añade, o sea, la técnica de la estampa simultánea de colores, así como la total libertad como método de creación. Héctor Saunier, hacía como Hayter una vez a la semana demostraciones de color y en ese momento es donde los alumnos aprovechan para ver el procedimiento. No es una

escuela de grabado sino un lugar donde hay herramientas que los artistas pueden emplear, se aprende desde el ver hacer y experimentar y donde los menos expertos aprenden de los veteranos. Tal vez como hacían nuestros ancestros.

Por otro lado, nosotros recopilado y consultado una amplia y diversa documentación para la fundamentación teórica, con otros estudios científicos referenciales, libros, tesis y artículos especializados; así como material visual para el análisis comparativo y la reflexión. Fuentes desde la arqueología, antropología, psicología y del arte; pero también nos nosotros apoyado en aspectos observables susceptibles de cuantificación como en la selección de símbolos de Hayter y sus discípulos, con paralelismos en el arte rupestre.

Asimismo, nosotros utilizado la herramienta de la entrevista, como la efectuada a Désirée Levy-Hayter (tercera mujer de Hayter), la cual nos advirtió de que su marido no se había inspirado en el arte rupestre; es más, la función de la línea usada por su esposo, de carácter estructural, difiere completamente de aquella rupestre que puede ser usada en la figuración como contorno o silueta, decorativa o geométrica, en los signos anicónicos. Sin embargo, ella estaba de acuerdo en la libre interpretación de los símbolos y arquetipos usados por su esposo, debido a que esto concuerda con la idea Junguiana tomada por Hayter según la cual, la obra de un artista toca de manera diferente a cada espectador. Esto fue significativo para nosotros.

Otra entrevista muy importante fue a Emmanuel Anati, también presidente del Centro Camuno de Estudios Prehistóricos (CCSP) situado en Capo di Ponte (Brescia) en Valcamonica (Italia), que como eminencia en el campo de la arqueología, habla del *Rock Art* como un código hecho

por pictogramas, ideogramas y psicogramas, y quien nos puso en alerta de que los psicogramas son la gran incógnita de la historia del arte, ya que aparecen en todos los períodos artísticos pero que, hasta día de hoy, no se conoce exactamente su significado. Mencionamos esto porque nos ha permitido clasificar el típico signo de Hayter, conocido como *lanzamiento del lazo*, como un psicograma.

Por otro lado, nosotros podido conocer los diferentes tipos de signos y su clasificación, gracias a la experta en simbología y mitología, Gabriella Brusa-Zappellini, miembro del mismo Centro, a la que también entrevistamos.

Las costumbres y los comportamientos del hombre primitivo los nosotros extraído de las revistas del mismo centro (B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici). Queremos subrayar la importancia del sitio rupestre de Valcamonica porque es el más grande de Europa y las investigaciones realizadas en él son extraordinarias y únicas. Ha sido la información allí obtenida la que nos ha mostrado la vía y el camino de nuestro estudio. Después de haber recogido toda esta información nosotros podido empezar las comparaciones de los signos, símbolos y arquetipos entre las obras hechas por el hombre primitivo y las hechas por Hayter y los artistas del Atelier 17. Esto nos ha permitido verificar sobre ulteriores investigaciones y ver como debajo de estos símbolos se encubren mitos y signos ancestrales que han aflorado de nuevo en los grabados contemporáneos.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

3

CAPÍTULO 1. CONCEPTOS FUNDAMENTALES:

**SIGNO, SÍMBOLO,
ARQUETIPO,
GRÁFICA, DIBUJO
AUTOMÁTICO E
INCONSCIENTE
COLECTIVO.**

Este capítulo nos va a servir para aclarar los conceptos que vamos a manejar en todo el corpus de la tesis y que han sido fundamentales en todo su desarrollo y exposición. Comenzaremos con una descripción de cada uno de ellos para entenderlos y para ver cuál es nuestro posicionamiento, fuentes y perspectiva desde la que los estamos utilizando.

Primero nos centraremos en el aspecto del signo desde la historia del arte, con el enfoque que hacen del mismo dos grandes especialistas y críticos italianos: Giulio Carlo Argan¹¹ y Armando Ginesi¹² y de cómo el origen del lenguaje visual, al inicio universal, camina paralelamente a un lenguaje hablado común, que, tras las influencias ambientales, de dieta y de economía van a determinar horizontes culturales diferentes. En cuanto a su interpretación y significado nosotros elegimos dos corrientes de pensamiento en las que nosotros apoyado en nuestro discurso y tratamiento: (1) la clasificación de los signos hecha por Emmanuel Anati, el cual nos habla de tres tipos de signos: los pictogramas, los ideogramas y los psicogramas. (2) Las teorías chamánicas propuesta por el prehistoriador francés Jean Clottes y el antropólogo sudafricano David Lewis-Williams¹³. Nos nosotros posicionado a favor de ambas, porque consideramos que podrían ser complementarias y respaldan nuestra perspectiva y argumentaciones como claves de lectura y análisis porque nos permiten observar la situación desde diferentes angulaciones. La primera propone una gramática de las formas, donde hay una sintaxis: un sujeto, un verbo y

11 (1909-1992) Uno de los más relevantes historiadores y críticos de arte de Italia y de los grandes eruditos y pensadores del siglo XX.

12 (1938-2022) Crítico de arte y experto en las Vanguardias Históricas de la Europa del siglo XX.

13 Ambos destacados especialistas se unieron en 1994 para estudiar el arte prehistórico a la luz de los fenómenos neuropsicológicos asociados a trances chamánicos. Juntos llegaron a la conclusión de que hay argumentos de peso para pensar que parte del arte prehistórico era producido en el contexto de estas prácticas.

un predicado, a través de asociaciones de signos extremadamente simples. Por otro lado, las teorías chamánicas nos hablan del uso de sustancias alucinógenas que determinan un lenguaje surrealista, el mismo que usó por un período Hayter y que usaron centenares de artistas que pasaron por el Atelier 17. Así pues Hayter se distinguiría tanto por la fuerza de sus “signos” como por aprovechar los impulsos más primitivos a la hora de incidir en sus planchas, liberando su inconsciente a través del dibujo automático, y con ello dejar surgir unos signos, símbolos y arquetipos que tienen su origen y que podemos vincular de manera visual, en el arte creado por el *homo sapiens* primitivo. Por ello, conocer el arte rupestre y sus “signos”, puede ser la clave fundamental para desenmascarar los mensajes que Hayter nos quiere comunicar. Pensamos también que la mezcla en Hayter de estos dos elementos: simbología con raíces ancestrales y la surrealidad de sus composiciones, hagan hermético su lenguaje desde la técnica de la gráfica, lenguaje que resuena fuertemente en nuestro inconsciente, pero que en ocasiones también nos confunde y sacude si no se posee la cultura visual de la simbología que usaban nuestros ancestros para comunicar entre ellos. Por lo que respecta al concepto del arquetipo como raíz del lenguaje simbólico aplicado al arte, aunque en algún momento utilizaremos otras fuentes, nuestra base teórica son los estudios de la paleontóloga y mitóloga Gabriella Brusa-Zapellini¹⁴, la cual advierte del gran vacío en las teorías de los arquetipos de Jung, en concreto la exclusión que él hace del gran arte Paleolítico. Esta no consideración se debe a que erróneamente el psiquiatra suizo teoriza sobre la falta de conciencia del *homo sapiens* primitivo quien se regiría por instintos animales y por lo

14 (1948_). Es miembro de la Junta Directiva de la Asociación Arqueológica de Lombardía (ALA). Estudiosa de las primeras formas de arte y cultura, ha publicado numerosos ensayos y una docena de volúmenes monográficos. Dirige la serie de estudios paleontológicos Archeopterix (Arcipelago, Milán) y actualmente está finalizando un proyecto de investigación sobre el tema: lo imaginario y lo fantástico en el arte animal prehistórico y protohistórico.

tanto, como mucho según el autor, sería capaz de representar escenas de caza propiciatorias. Aún reconociendo las extraordinarios aportaciones de este gran estudioso, son necesarias ulteriores ampliaciones y revisiones para poder profundizar en la obra de Hayter y de los artistas del Atelier 17 desde esta perspectiva. A este respecto, un hecho del todo inesperado, una exposición sobre los mismos, en el museo de Baltimore en 2019, preparada pero no realizada, ha arrojado nueva luz a nuestra tesis. La investigación realizada por el curador y Jefe del Departamento de Colecciones de Imágenes de la Galería Nacional de Arte de Washington, Gregory P.J. Most para esta ocasión, no publicada hasta el momento, y la cual pudimos consultar gracias a la también curadora, historiadora del arte y escritora, Ann Shafer especialista en el grabado calcográfico de Stanley William Hayter, en la cual Most analiza algunos de los símbolos más significativos que compartían los artistas del Atelier 17, entre ellos, el “hueso”, que nos dió una pista más que significativa: el origen de la simbología se encuentra en los rituales de sepultura, presentes ya en el Neanderthal, donde el hombre decide proteger la vida más allá de la propia biología. De esta manera, nosotros conectamos los petroglifos del arte rupestre con la obra gráfica de Hayter y los artistas de su renombrado taller.

3.1. EL SIGNO

La correspondencia latina de la palabra signo, es signum, el cual deriva del verbo arcaico *secêre*, transformado en aquel clásico *secare* que significa grabar, rasgar, esculpir (Ginesi, sin.pag.).

Este concepto será fundamental en nuestro uso para la investigación, al vincular la palabra con la técnica gráfica de la incisión. Sumado a esto

que será nuestra línea de uso del concepto signo, en el diccionario de la Real Academia Española dentro de sus diversos significados, se le añade el sentido de “marca o seña de algo o alguien”.

Realmente podríamos entender el “signo” como una forma que representa o da a entender otra. Si la relación que establece es natural o de semejanza, se habla de un icono. Si la relación es arbitraria, hablamos de símbolo.

3.1.1. EL SIGNO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL ARTE. EL SIGNO PLÁSTICO Y EL ARTE DEL GESTO

“Arte” debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por 1. un símbolo sensible creado por el artista, 2. un “significado” (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva, y 3. una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra. (Mukarovsky, 2000, p.91)

Por analogía diremos que también esta tesis está basada en el análisis de los grabados de Hayter y los artistas del Atelier 17. Es decir, que las obras gráficas son el fruto de una organización de signos, trazos y huellas intencionadas en la plancha, los cuales nos ofrecen una visión de conjunto, figurativo o abstracto una vez transferidas al papel.

Según la historia del arte, el *homo sapiens* se ha expresado con signos desde el Paleolítico Superior, sobre la piedra, o el hueso, rasgando su superficie, pero en realidad el hombre ha hecho signos desde siempre, basta imaginar como dice Ginesi “cuántas veces un individuo en soledad habrá trazado sobre la arena signos que después el mar habrá irremediablemente borrado” (2013,p.2).

Podríamos decir que hay una intrínseca relación entre la necesidad humana de expresarse y el signo, tal vez por ello signo y dibujo constituyen las primeras formas de expresión, el trazo sobre cualquier superficie que le hace de soporte, perseverando siempre las más naturales, originarias, e instintivas. Por ello los individuos han dibujado constantemente, dentro de una estrecha relación entre el pensamiento y la necesidad de expresión del mismo a través de las imágenes (Ginesi, 2013).

Giulio Carlo Argan hacía referencia a que los signos de una obra de arte son los que determinan la calidad y autenticidad de esta, dependiendo de la vitalidad interna de los mismos, es decir, si verdaderamente expresan, si son necesarios o superfluos, si definen o sólo describen, en resumen, si en su conjunto ofrecen un sonido afinado o desentonado (1975).

Argan también afirmaba que la originalidad contribuye a la creación de la autenticidad del signo. Todavía más cuando el artista consigue crear un claro alfabeto propio (operación que generalmente no compete a los individuos sino a las culturas colectivas) que lo convierte en un instrumento indispensable de aquella especial forma de comunicación que se llama Arte. El modo de contar del artista se convierte entonces en esencial y propio y se encarna en un estilo que lo vuelve inconfundible. (Argan,1975)

El signo plástico.

El estilo personal y temporal crea en cada época distintas formas concretas que, pese a sus grandes diferencias aparentes, de hecho están emparentadas de un modo tan orgánico que pueden considerarse como una sola forma: su sonido interior es común a todas ellas. (Kandinsky, 1989, p.36)

Recogiendo la idea anterior de Kandisky, gran artista y teórico del arte, de entre todas las técnicas desarrollada en el Atelier 17, considerado como un todo orgánico, aun con sus diferencias personales de autores, hay una que sin duda está relacionada directamente con el signo plástico: los calcos de yesos que, que inspirándose en el grabador William Blake, desarrolló Hayter.

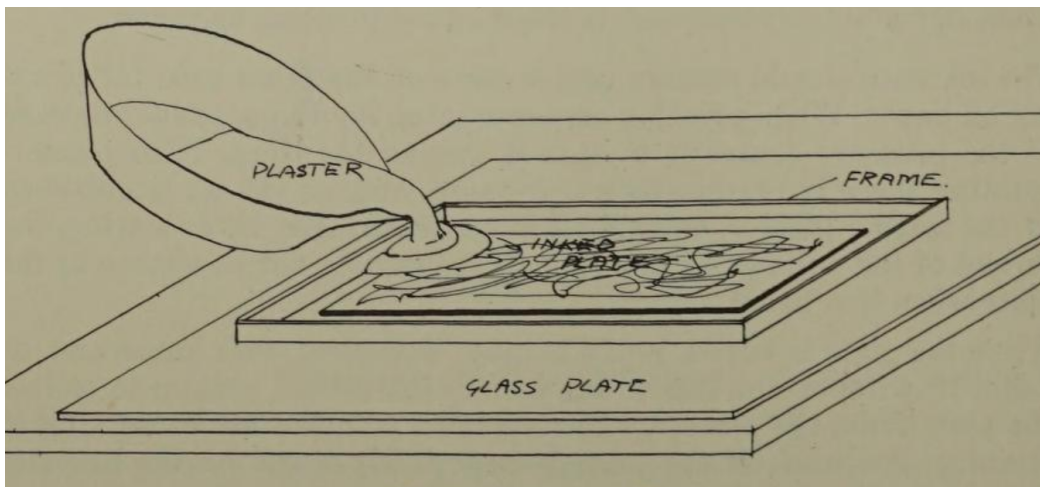


Fig.1. Ilustración del método para sacar calcos del Atelier 17.

En la figura superior vemos el proceso; como base se pone un vidrio, encima la plancha de cobre ya grabada y entintada, la cual se rodea con un pequeño encofrado, por último se vierte el yeso. Éste se seca rápido, y debido al aceite de la tinta se extrae fácilmente, de lo contrario, quiere decir que la plancha no tiene la suficiente cantidad de aceite. Entonces se vuelve a entintar y se repite el proceso. Una vez extraído el calco, se puede trabajar con escalpelos y pintar.

Para encontrar una definición justa del signo plástico vinculado a nuestro motivo de estudio, hacemos referencia a uno de los grandes escultores italianos Antonio Canova, el cual aconsejaba a los aspirantes a escultores de no abandonar nunca el dibujo (composición de signos) escribiendo en

el *Cuaderno de Possagno*¹⁵: “Dos cosas intercale el joven: lápiz y escalpelo; estos son los instrumentos que lo guían a la inmortalidad¹⁶” (Ginesi,2017), en sustancia recuperaba la antigua identidad lingüística y conceptual que caracterizan y vinculan el signo y la plasticidad.

Ginesi señala al respecto, que el signo de cualquier escultor es siempre extremadamente plástico, pensemos en Miguel Angel, que era pintor y escultor a diferencia del artista que solo pinta”. Según el crítico “esto sucede porque cuando se proyecta o se construye es normalmente con tres dimensiones (Ginesi, 2017, sin p.)



Fig. 2. Calco hecho por S.W.Hayter de su plancha Laocoon, 1943.

15 Possano, localidad de la provincia de Treviso, Italia y donde nació el escultor italiano en 1757. “ Los dibujos en cuaderno de Canova”, que llevan el nombre de su localidad de nacimiento, fueron la manera de expresar del escultor italiano que dejó evidencia en el de sus ideas. Formado en origen por 60 hojas, actualmente solo se conservan 43.

16 Due cose modificano il giovane: la matita e lo scarpello; sono questi gli strumenti che lo conducono all’immortalità. (T.A.)

Igualmente las planchas de cobre grabadas por Hayter y las de los artistas del Atelier 17 están intensamente saturadas de cualidades plásticas, volumétricas, tridimensionales.

Aunque la fotografía está hecha en blanco y negro, en su obra *Laocoon*, (Fig. 2.) el autor entintó la plancha antes de sacar el calco. Hayter nunca hacía nada sin un motivo preciso. En este caso, los calcos hechos en el Atelier 17, se exponían con los grabados. Eran considerados obras de arte, una técnica puente como medio procesual válido para iniciarse en la escultura.

Esto es porque, al igual que las obras escultóricas son esencialmente una solidificación física de los signos, en la gráfica pueden convertirse en una propia transferencia de estos al campo de la tridimensionalidad, pero sobre el papel impreso.

El arte del gesto.

Dentro de los gestos del arte, un signo especial lo constituye *the action painting*. Nos interesa aclarar este concepto porque este signo tuvo una gran relevancia en el Atelier 17, sobre todo en el período en el que Hayter trasladó el taller a New York (1940-1945) y con él su particular proceso de creación y su técnica. Varios exponentes del Expresionismo Abstracto, los más relevantes fueron el norteamericano Paul Jackson Pollock (1912–1956) creador del *dripping* o *goteo*, y el ruso Mark Rothko (1903 – 1970), exponente de la *Color Field*¹⁷ que frecuentaron el taller por un breve período de tiempo, sin embargo, aún así, esto determinó la creación de sus inconfundibles signos.

Giulio Carlo Argan (1975) ve el *Accion painting* o *arte del gesto*, como un

¹⁷ Amplios campos de color liso y sólidos creando áreas de superficie uniforme y un plano liso de imagen.

acto de rebeldía contra la sociedad de consumo, donde el individuo queda alineado. Es la fenomenalización inmediata, un acto del momento, e incontenible de los impulsos profundos del ser. O como expone el filósofo Mark Richir¹⁸, “el pensamiento como una máquina lanzaría sus impulsos que el gesto del artista en su acción y la pintura como elemento plástico harían visibles, surgiendo del movimiento de aquella máquina (la nada) al exterior (Richir, 1970, p.223). Así, el movimiento es el retorno inverso al de alineación. Lo que nos hace ya entrever una extraña topología: el exterior no es más que el interior olvidado. (Richir, 20,p.227) el interior se hace presente.

Sumado a esto y retomando el discurso de Argan, en la dimensión del conocimiento de la cultura vivida no hay distinción entre la superficie clara del consciente y la profundidad del inconsciente. Y no es de hecho arbitrario por tanto suponer que el arte sea el proceso con el cual se recuperan y utilizan las mismas experiencias remotas, ancestrales, o sea, aquellas que la cultura unida a la ideología del poder censura y reprime como contradictoria a la ideología del progreso. (Argan, 1975)

3.1.2. EL SIGNO Y EL SÍMBOLO SEGÚN CARL GUSTAV JUNG

La perspectiva Jungiana va a ser otro elemento sobre el que incidiremos una y otra vez en nuestro estudio, por ello definir claramente los aspectos que nos conciernen y la óptica desde los que los trataremos, consideramos que es fundamental para entenderlos y ubicarlos a lo largo del estudio. En su obra *El yo y el inconsciente*, Jung (1928) diferencia desde los

18 Filósofo Francés (1943-2016) Refundador de la fenomenología

conceptos de signo y símbolo en el lenguaje humano:

El *signo* tiene un significado fijo, siendo una abreviación (convencional) que se refiere a una cosa conocida o si no, hace referencia a aquella misma cosa.

... mientras que el *símbolo* posee numerosas variantes análogas, y cuántas más tiene a disposición más completa y apropiada es la imagen que esboza de su sujeto.(p.128).

Por otra parte en *El hombre y sus símbolos*, Jung (1995) define el símbolo como una unidad sintética de sentido entre dos polos diametralmente opuestos: lo manifiesto y lo oculto. Y por tanto se debe establecer una rigurosa diferencia entre ambos conceptos. Los signos indican que los objetos están vinculados a algo; “En cambio lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aún una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio”(p. 20).

Otro de los textos de referencia para profundizar sobre la cuestión simbólica en este autor, es *Símbolos de la Transformación* publicado en 1912. en donde queremos señalar otra de las diferencias y causa de enfrentamiento entre Jung, fundador de la escuela analítica y Freud, padre del psicoanálisis: la cuestión de la *libido*. Para Freud la sexualidad era la fuerza motriz de la psique mientras que para Jung la *libido* definía una energía vital de carácter general motor de cualquier actividad humana, incluida la sexual. En Freud el símbolo es una mera sustitución de la *libido*, surge cuando esta no ha tenido su cauce y por tanto un síntoma de enfermedad (libido reprimida). Sin embargo para Jung el símbolo es la esencia de la cultura, es la condensación de la energía psíquica, la amplificación de la libido. Esta va más allá de una simple matriz instintiva. Para Jung el símbolo asume lo irracional y pone en comunicación lo divino y lo humano. (Ortiz, 1988 p.187) En realidad, “las *transformaciones*, necesarias para explicar la

infinita variedad de modos en los cuales se da lo humano, son debidas a la presencia de un particular aparato de conversión de la energía, la función simbólica” (Delisa, 2011,p.3). Y todavía, “ la función trascendente es capaz de superar las oposiciones de las cuales la psique está constituida exactamente a través de la producción de símbolos. Esa misma actúa para que pueda darse la individuación, o sea, aquel proceso sintético que involucra los opuestos que constituyen al ser humano.” (Delisa, 2011,p.3). En palabras de Jung: “El símbolo presupone siempre la expresión elegida, o sea, la mejor indicación o formulación posible de un dato de hecho relativamente desconocido, pero cuya existencia es reconocida o considerada necesaria”(Jung,1980, p.484). La realidad que el símbolo va a manifestar siempre es relativamente ignorada, tiene un exceso de significaciones que van más allá del conocimiento que de ella tiene o puede tener el sujeto. Jung lo explica así:

Por eso una palabra o una imagen es simbólica cuando implica algo que está más allá de su significado obvio e inmediato. La misma posee un aspecto más amplio, inconsciente, que no es nunca definido con precisión o completamente explicado. Cuando la mente explora un símbolo, la misma está puesta en contacto con ideas que están más allá de las capacidades racionales. (1980,p.5).

Según Jung, el que algo sea un símbolo o no depende de la actitud del observador. Es por esto que el mismo objeto o situación para un individuo es un símbolo y para otro es solo un signo. Con sus palabras:

Que una cosa sea un símbolo o no depende sobre todo de la actitud de la conciencia que observa: de la actitud, por ejemplo, de un intelecto, que considere el hecho dado no solo como tal, sino también como expresión de factores desconocidos. Es por lo tanto muy posible que un cierto hecho no aparezca para nada simbólico a aquel que lo ha producido, pero en cambio como tal, le parezca

a otra conciencia. También el caso contrario es posible (Jung, 1980, p.485)

Además, distingue entre “símbolo vivo” y “símbolo muerto”. “Hasta que un símbolo está vivo es expresión de algo que no se puede caracterizar de un modo mejor. El signo está vivo solo hasta que está preñado de significado”(Jung,1980,p.484). Mientras que cuando se encuentra una manera mejor de expresar lo que se quería decir hasta aquel momento, entonces el símbolo está muerto.

Más allá de estas definiciones, Jung ideó un sistema muy fructífero de observación del símbolo que permite reconocerlo como tal y no como hechos casuales. Consiste en que, cuando se sospecha la presencia de un símbolo es necesario aislarlo y compararlo con otras secuencias de la misma figura. Procedimiento que utilizaremos en el análisis de obra, tanto en Hayter como en los artistas del Atelier 17.

Veámos cómo actuar: hasta que ciertos símbolos sean reconocibles como fenómenos típicos, no como hechos casuales, es necesario aislarlos con suficiente claridad. Esto es posible examinando el inconsciente a través de los sueños a la búsqueda de figuras típicas de las cuales observar su desarrollo también aplicable al método de la imaginación activa, diseñado también por Jung, o relajación consciente; utilizado a su vez en su proceso de creación por Hayter y tal vez también, por los primitivos *Homo sapiens*. De esta manera se pueden establecer ciertas continuidades o modulaciones de una misma figura. Se puede elegir una figura cualquiera que dé la impresión de ser una imagen arcaica (arquetipo) por su repetición. Si el material a disposición ha sido adecuadamente observado y es suficientemente amplio, se pueden descubrir hechos interesantes en las variaciones sufridas por un específico símbolo. No solo el tipo mismo, sino también sus variantes pueden ser convalidadas por la mitología

comparada y por la tecnología (Jung, 1980,p.53).

En realidad lo que se hace es reconstruir el inconsciente para poder conocer el sentido y la finalidad del símbolo; esto es lo que Jung llama función trascendente. Llegados a este punto Jung nos da indicaciones sobre cómo interpretar un símbolo.

El símbolo no se valora semióticamente, o sea, como signo que indica procesos instintivos elementales, más bien de manera simbólica, entendiendo por símbolo una expresión que ofrece de la mejor forma posible un dato de hecho complejo y no aferrado claramente todavía por la conciencia. Descomponiendo analíticamente esta expresión, se aclaran sus componentes elementales, aquellas que han sido el origen constitutivo.(Jung, 1980)

Cuando intentamos comprender los símbolos, no solo nos enfrentamos con el propio símbolo, sino que nos vemos frente a la totalidad de la producción individual de símbolos. Esto incluye el estudio de sus antecedentes culturales y, en el proceso, uno rellena muchos huecos en la cultura propia. (Jung, 1995, 92)

3.1.3. EL SIGNO, DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA ANTROPOLOGÍA: LAS RAÍCES DE NUESTRO INCONSCIENTE

El arte rupestre es un fenómeno mundial, de poblaciones no alfabetizadas, que normalmente sufre un arresto cuando la gente que lo practica adquiere una forma de comunicación del tipo que llamamos escritura. (Anati, 1987, p.41).

Sabemos que el arte rupestre es una especie de gran fichero de la historia de la humanidad, el mayor conservado, pues en total suman más de veinte

millones de figuras distribuidas por todo el mundo. Es extraordinario observar como desde sus comienzos se dan semejanzas o más bien equivalencias entre sus temas, sus estilos y su manera de asociar las ideas. Dentro de estas similitudes, encontramos elementos de diferenciación a nivel regional y provincial, los cuales van paralelos a las distintas culturas, idiomas y etnias.

La capacidad de abstracción, de síntesis y de idealización o mitigación, son características de la especie humana. En la producción artística emergen las expresiones de tales capacidades... El inmenso patrimonio creativo está dentro de nosotros; aquello que creemos hoy es el efecto. (Anati, 1987,p.41).

Parece ser que no somos tan diferentes de nuestros antepasados. Hubo en ellos una auténtica evolución que se dio gracias a su inteligencia y necesidades. Y a partir de aquí empezó un desenfrenado florecimiento de ideas, religiones, lenguajes, que permitieron la comunicación, nuevos usos y costumbres, en definitiva, lo que hoy llamamos cultura. Gracias al arte de los inicios podemos conocer la psicología de sus creadores, y por lo tanto, podemos hacer una valoración de las sociedades ancestrales. Nuestro antepasado más directo es el *Homo-Sapiens Sapiens* y él era capaz de obrar algo maravilloso: hacer signos y al mismo tiempo acogerlos e interiorizarlos. Esta capacidad le hizo enriquecerse constantemente.

Los signos más antiguos tienen más de 40.000 años y fueron encontrados en África, después aparecieron en Europa hace 35.000 años, le siguieron Asia con una antigüedad de 25.000 años, Australia con 22.000 años, América del Sur (Brasil) con 17.000 años. En América del norte, se desconocen los datos, aunque se cree que son bastante anteriores (Anati, 1987,p.42). En relación a cómo empezó la conexión del hombre con los *signos*: El ser humano empezó a identificar elementos en la naturaleza

que le hacían reconocer algún hecho o le avisaban y alertaban de algo. Ejemplos de signos vitales en su entorno podían ser las huellas dejadas por otro hombre, arañazos hechos por alguna bestia, una montañita de arena hecha por algún animal delante de su madriguera, los restos de una hoguera o un campamento. Entonces, los hombres eran capaces de dar una interpretación. Hoy diríamos al respecto que constituían símbolos que el hombre sabía leer y que le ofrecían indicaciones en su día a día. Pero, para el hombre del Paleolítico, o para los pueblos cazadores de hoy, este término *símbolo* no tiene sentido. Una huella es una huella, es una realidad, es una traza de alguien que ha pasado por allí. Por lo cual el signo no sólo permite el conocimiento de algo sino que también lo comunica. El hombre primitivo no se perdía en conjeturas, no veía un doble sentido, y esa es una notable diferencia respecto a la interpretación junguiana donde la realidad simbólica toma vida.

Para Anati, sí hay una especie de toma de conciencia y dos fases fundamentales: (1) estado de conciencia del significado de un signo (huella, etc...) (2) estado consciente para realizar un *signo* porque se quiere comunicar un mensaje. Durante esta segunda fase, hay un pasaje de signos cuyas formas han sido creadas por la naturaleza, a signos elaborados por el hombre (a imitación de la naturaleza o inventados). Según Anati, quizás en la comprensión de estas dos etapas podríamos reconocer los orígenes del arte. Desde este punto de vista la diferenciación entre arte figurativo y arte abstracto no tendría ningún sentido. De hecho, es factible que el hombre prehistórico no los diferenciara. “ Aquello que nosotros definimos como abstracción es dado por el grado de síntesis” (Anati, 1987,p.42). Sin embargo, mucho antes de que apareciera el *homo sapiens*, es decir, dos mil años antes de su aparición ya se hicieron las primeras trazas artísticas que representaban valores numéricos. La riqueza de estas reside en que esas iconografías y esos signos gráficos están todavía dentro de nosotros y por lo tanto son fuente de conocimiento y enriquecimiento.

Recorrer y analizar su producción artística, sacar enseñanzas y sugerencias, son motivos de maduración, de crecimiento, de enriquecimiento. Significa también redescubrir restos primordiales de iconografía y grafía que son todavía nuestros, de nuestra actual cultura y que reinventamos y redescubrimos cada día porque están dentro de nosotros (Anati, 1987, p.45).

Es por eso que los artistas continúan transmitiéndolos en sus obras.

3.1.3.1. Categorías del Arte rupestre y horizontes culturales

Para poder clasificar los signos es necesario conocer el contexto donde se han hecho, de manera que se pueda llegar a la psicología de su autor. Desde tiempos ancestrales, el *homo sapiens* ha dejado signos en su medio ambiente. Nunca se había planteado una clasificación como tal a nivel mundial del arte rupestre. Parecía algo imposible, simplemente porque nunca se había hecho. Audazmente, el arqueólogo italiano Emmanuel Anati, ha llevado a cabo una, la cual nos ha conquistado por su simplicidad, eficacia, y porque como acabamos de decir, evidencia la no dualidad de la mente del artista con el contexto en el que los signos son realizados. En relación con el objetivo fundamental de nuestra tesis consideramos, que entender estos códigos, los cuales demuestran procesos cognitivos primordiales, nos puedan servir en primer lugar, como guía para descodificar ulteriores combinaciones hechas por Hayter y los artistas del Atelier 17, y en segundo para hacer la lectura de un inconsciente, explícitamente manifiesto, del cual los mismos artistas no conocen el significado. Anati consigue ordenar los signos, los cuales subdivide en tres

tipos: pictogramas¹⁹, ideogramas²⁰ y psicogramas²¹. Aparecen en todos los períodos de la historia del arte. Sin embargo, el debate continúa abierto porque los psicogramas constituyen una incógnita. Se les intuye como descargas energéticas, en forma de signos que pueden ser advertencias, sensaciones o percepciones. Más allá de todo esto, y en sentido más amplio, es la metodología ideada por el italiano, el aspecto que más nos ha interesado, porque permite acceder a la psicología de sus creadores. Por otro lado, hay que entender que contemporáneamente al lenguaje visual, se desarrolló un lenguaje hablado que en sus orígenes fue común y que poco a poco, paralelamente al arte, fue adquiriendo características propias que reflejaban las diferentes culturas. Esto es importante porque los términos lingüísticos manifiestan procesos cognitivos. Algo que debemos saber para poder introducirnos en el debate cultural e internacional respecto a la interpretación de los signos hechos por el grupo de artistas grabadores, que a principios del s.XX se reunían en el barrio de Montparnasse de París, en el Atelier 17. Es necesario conocer profundamente el origen de la terminología lingüística con la cual los arqueólogos, psicólogos y artistas van a referirse en las obras de arte. Y esto es tan determinante que va a influenciar y condicionar el punto de vista o la manera de leer los signos.

Quisiéramos hacer otra puntualización: En la lectura del arte rupestre europeo, hay dos corrientes de pensamiento, aparentemente enfrentadas

19 O mitogramas. Signos icónicos, representan figurativamente objetos reales, o imaginarios, seres humanos o cosas.

20 Signos repetitivos y esquemáticos, no lingüísticos, representan globalmente conceptos o mensajes convencionales.

21 Signos que no representan objetos ni símbolos. Se diría que fueron creados bajo el efecto de violentas descargas de energía psíquica, a fin de expresar, tal vez, situaciones como la vida y la muerte.

o muy distantes, que son las que a nosotros nos van a servir para nuestro estudio. Por una parte, el arqueólogo Emmanuel Anati (1995) habla de paradigmas universales y de una gramática de los signos. Por otro lado, el prehistoriador francés Jean Clottes y el antropólogo sudafricano David Lewis-Williams, (1998) proponen las teorías chamánicas para explicar las representaciones artísticas. Como ya nosotros mencionado, del primero nos interesó su metodología, que nos serviría como guía para descubrir las asociaciones de grafemas²² y símbolos hechos por Hayter y los artistas del Atelier 17; pero el punto de vista de Jean Clottes nos lleva a un mundo de surrealidad por el que viajaban también los grabadores de Montparnasse. Lo que queremos decir, es que nos interesan ambos estudios y que la aportación del primero es más racional, más lógica y que se ayuda de una etimología genuinamente itálica; mientras que la segunda está basada en una alteración del estado de la conciencia que se conecta con la visión onírica del movimiento Surrealista nacido en Francia en la segunda década del s.XX y que el maestro Hayter recogió en su metodología de proceso creativo y que transmitió también en el Atelier 17.

Objeto de un encendido debate, protagonizado por expertos franceses e italianos, ha sido la primera clasificación del arte rupestre a nivel mundial, hecha por Anati²³. Pero fue la sucesiva publicación de su libro *Il Museo immaginario della Preistoria (El museo imaginario de la Prehistoria)* publicado en Francia con el título *L'art rupestre das le monde*, en noviembre de 1997, la verdadera causa de la polémica. Por primera vez Anati introducía la hipótesis de una “gramática”, de una tipología de signos, y de una sintaxis

²² Diccionario Treccani. Los grafemas son las unidades gráficas elementales, que no pueden subdividirse más, y se utilizan para reproducir los sonidos de una lengua en la escritura.

²³ La UNESCO (United Nations Educational Organization) le comisionó tal empresa en 1983, realizando un segundo estudio en 1993 para el ICOMOS (International Council on Monuments and Sites).

del sistema de asociaciones entre los signos. (Anati, 1998, p.52) es decir, un análisis estructural a nivel global.

Las discrepancias entre los investigadores surgieron por dos motivos: por una parte, el francés Denis Vialou²⁴ calificaba de inadmisibles un análisis estructural del arte. Por otra, Jean Clottes aunque estaba de acuerdo con el método no lo estaba con la existencia de paradigmas mundiales. Sin embargo para Anati, era evidente que el arte “de las renombradas grutas de la Dordogna seguía los mismos criterios y la misma lógica del arte de los aborígenes australianos o de los bosquimanos del desierto de Kalahari” (Anati, 1998,p.52). El italiano ofrecía una panorámica “descarnada” de la situación, sin embargo, nos ha parecido muy ilustrativa respecto a los primeros pasos que dió el *Homo sapiens* primitivo hacia la creación de un lenguaje visual. Como nosotros dicho antes, esta clasificación ha sido muy discutida y no es aceptada por un sector de los profesionales de la arqueología. El ya mencionado Jean Clottes (responsable del estudio científico de la gruta de Chauvet) y David Lewis-Williams (arqueólogo que fuera director del *Rock Art Research Institute de Johannesburg*), han atribuido el nacimiento del arte rupestre a la asunción de plantas alucinógenas por parte del hechicero del poblado, denominando a esta visión: teorías chamánicas. Sin embargo, nosotros estamos de acuerdo con la línea de investigación llevada a cabo por Anati. Concordamos con el arqueólogo toscano en que hasta entonces, el problema era que se buscaban cosas excepcionales y no características comunes. Según Anati, es necesario tener una visión global del arte rupestre, o sea, el lugar donde se desarrolla revela su contexto cultural. El hombre evolucionó desde el punto de vista de la conceptualidad, y durante este proceso empezó a dejar marcas sobre todo tipo de materiales que encuentra en su ambiente.

24 (1944) Prehistoriador francés y especialista en arte prehistórico e investigador en el Instituto de Paleontología de París.

Muchos de ellos, al ser perecederos, se han perdido; nos referimos a la tierra, la madera, pieles de animales, etc. En cambio, aquellos hechos en materiales duraderos como la piedra, se han conservado.

Otro fenómeno interesante, es que a las zonas con mayor concentración de arte rupestre no se corresponden a mayores densidades de población, si no todo lo contrario. A menor población, mayor cantidad de representaciones. Así se han podido distinguir cinco categorías fundamentales de arte rupestre, las cuales presentan unas modalidades reducidas de temáticas, que además se repiten en todo el mundo. Serían las producciones artísticas hechas por los Cazadores arcaicos, Recolectores, Cazadores tardíos, Pastores, y poblaciones con una Economía compleja. Las tipologías indican horizontes conceptuales, no necesariamente edades específicas y por otro lado, están los ya mencionados tres tipos de signos con reglas gramaticales diferentes entre ellos (Anati, 2019, pp.22-23).

Anati también expone que la dieta es determinante en los modelos conceptuales, porque de hecho, refleja la manera de obtener los alimentos, de almacenarlos, etc. La economía y el contexto económico plasman conceptos convencionales que se reflejan a través de unas constantes en las asociaciones y la repetición de las mismas. Veámos un cuadro de las constantes individualizadas:

CATEGORÍA	TEMÁTICAS	ASOCIATIVAS	ESTILÍSTICAS	TÉCNICAS	UBICACIONES
CAZADORES ARCÁICOS	Ideogramas, psicogramas y pictogramas: figuras de grandes animales salvajes. La figura antropomórfica está a menudo enmascarada.	Asociaciones simples. Hay composiciones complejas pero son raras. Sintaxis hermética y sinéctica.	Combinaciones de figuras naturalistas generalizadas y de ideogramas	Prevalencia de la pintura sobre el grabado. Conjuntos monocromáticos. La policromía es rara y normalmente circunscrita a específicos fenómenos locales.	Prevalencia sobre paredes verticales salvo excepciones.
CAZADORES EVOLUCIONADOS	Pictogramas: figuras humanas y animales salvajes. Ideogramas limitados y pictogramas raros. Presencia constante de seres imaginarios.	Escenas descriptivas y anecdóticas. Sintaxis simple definida por las asociaciones en las escenas y en las composiciones.	Conjuntos naturalistas y realistas.	Prevalencia de la pintura, pero también los grabados con cuantitativamente relevantes. La mayoría aplastante de las pinturas es monocromática.	Prevalencia sobre paredes verticales.
PASTORES GANADEROS	Pictogramas: animales domésticos y figuras antropomorfas. Figuras de chozas y de estructuras. Ideogramas esporádicos. Pictogramas ausentes.	Escenas y composiciones. Prevalencia de asociaciones descriptivas.	Grupos realistas con frecuente tendencia a la generalización y a la idealización de las formas.	Sea pintura sea grabado pueden ser preferenciales. Varía de zona a zona. Policromía circunscrita a determinadas regiones.	Sobre superficies verticales y oblicuas.
ECONOMÍA COMPLEJA	Pictogramas más variados que en las fases precedentes: figuras animales, estructuras y armas; esquemas e ideogramas. Psicogramas solo en algunas culturas.	Composiciones y escenas. Sintaxis compleja con características dialectales.	Grafemas esquemáticos y abstractos. Tendencia e interés especial por los detalles.	Prevalencia de grabados, pero también las pinturas pueden ser preferenciales en algunas zonas.	Sobre superficies horizontales u oblicuas y verticales.

Tabla 1. Emmanuel Anati (1995). Clasificación de las producciones artísticas de artistas hechas por las poblaciones prehistóricas.

Esta fue la primera gran clasificación que hizo Anati, pero faltaría todavía la categoría de los Recolectores de comida. Se dudó de su inclusión como categoría u “horizonte” cultural, al ser menos abundantes a nivel mundial. En cambio, nosotros le dimos una importancia capital porque algunas de estas representaciones parecen estar hechas por artistas del Atelier 17. Este grupo fue localizado por primera vez en Tanzania, pero después se han encontrado en el Sáhara, Texas y Baja California. Es un grupo muy llamativo porque aparecen “plantas, flores y frutos, que son elementos extremadamente raros en todo el arte precedente a la invención de la escritura” (Anati, 1988, p.128). Hojas de plantas, tubérculos se transforman en figuras antropomorfas convirtiéndose en protagonistas. Esta visión animista da lugar a personajes estilizados, a través de una fantasía desenfrenada, donde hay una decidida búsqueda de una estética surreal. Además, este tipo de arte es el reflejo del tipo de economía que tenían: recogían plantas, tubérculos, raíces, frutos comestibles. Este estrambótico estilo se presupone fue la consecuencia del consumo de plantas alucinógenas por parte de sus autores. Por eso, representan escenas metafóricas. Algunos de ellos, es posible que se alimentaran también de caracoles, por lo tanto, puede ser que no fueran vegetarianos totalmente. Son raras las representaciones de animales, aunque a veces, aparecen para indicar símbolos totémicos de algunas localidades o clanes. Una diferencia significativa respecto a los Cazadores Arcaicos, los cuales realizaban dinámicamente actividades de grupo, los Recolectores de Comida, se dedicaban a sus faenas individualmente y esto aparece reflejado en su arte. Su sintaxis es bastante simple, asociando grafemas o escenas de naturaleza alegórica. Los rostros aparecen deformados creando seres sobrenaturales que se mueven dentro de escenarios épicos, o que protagonizan acontecimientos de la comunidad. En cualquier caso, sería la alteración del estado de la conciencia quien determinaría la deformación de estas figuras. Un dato curioso, es que este

“escenario” aparece siempre en zonas húmedas y cálidas, donde se da una vegetación vigorosa, cerca de agua, de lagos, y curiosamente todas estas zonas en la actualidad han sido golpeadas por la desertificación.

Más allá de las particularidades de cada grupo, el arte rupestre ha sido producido siempre por clanes o por tribus. Como, nosotros dicho antes, cesa cuando las poblaciones empiezan a escribir. En general, en las sociedades alfabetizadas las representaciones artísticas corresponden a la última categoría u “horizonte”: Economía Compleja, a la que se añade el paisaje y el retrato. Aunque veremos como Hayter y su tribu de artistas quebrarán este paradigma.

Bien, esto sería una visión muy simplificada de los “horizontes” conceptuales y culturales. De todos ellos, se han extrapolado lo que Anati ha llamado clasificación tipológica. Obviamente hay subcategorías, o grupos más pequeños con una mezcla de características. Estas otras tipologías de arte están hechas por los Pescadores y los Recogedores de moluscos. Pero, digamos que la totalidad del arte rupestre se puede incluir en alguna de estas categorías. Anati lee estos mensajes ancestrales como si fueran frases pero hechas con signos y símbolos. La iluminación le llega cuando se da cuenta de que hay unos símbolos, a los que llama “fósiles guía”, y que le dan la pista para interpretar el mensaje del autor. Por lo tanto la lectura correcta del arte rupestre depende de tres criterios: gramática, sintaxis y estilo. Pero hay que hacer una inversión: si se cambian las palabras por signos o grafemas entonces podremos hacer un razonamiento lógico que nos llevará a conocer qué nos quieren transmitir. Así pues:

- La gramática, son los temas y tipologías.
- La sintaxis, son secuencias intencionales y escenas.
- El estilo se basa en el énfasis que se le da a determinados animales salvajes o domésticos. La presencia o ausencia de ciertos símbolos que son “fósiles guía”. Algunas características muy remarcadas como los cuernos de animales, los genitales humanos, y la medida

en que están esquematizadas las imágenes.

De esta manera, empezamos a reconocer un conjunto de discursos, que se repetirán. Según Anati, “las condiciones de vida, economía y modelos de formas de vivir influyen los procesos asociativos, comportamientos, pensamientos, ideologías y consecuentemente manifestaciones artísticas. El arte parece ser una síntesis del ingenio humano” (2019, p.19). Todo esto ha llevado a la hipótesis de que hay unas reflexiones universales y que se distinguen de características locales. Son cinco las cuestiones a tener presente, las cuales nosotros señalamos en la tabla superior.

1. Tema.
2. Sintaxis, ósea los tipos de asociaciones, composiciones, y escenas.
3. Características estilísticas.
4. Técnicas.
5. Tipo de colocación en la roca.

Concluyendo que: fueron razones artísticas o por actividades sociales o rituales, las que llevaron a la gente a elegir determinadas zonas donde hacer arte rupestre.

3.1.3.2. Clasificación de los signos: Pictogramas, Ideogramas y Psicogramas

Cada categoría u “horizonte” conceptual se caracteriza por el desarrollo de una cantidad limitada de elementos que se encuentran en todos los continentes. Los modelos básicos del sistema cognitivo humano quedan patentes en las combinaciones y asociaciones de estos tres signos. Expresiones artísticas como el baile y la música también recogen lógicamente, estas variaciones, pues son el reflejo del mismo sistema.

Veámos las características de los diferentes signos.

A. Pictogramas y mitogramas. Son los más fáciles de leer porque las representaciones son identificables, ya sean reales o fantásticas. Pueden aparecer figuras, objetos, seres zoomorfos o antropomorfos. La particularidad es que al hacer la lectura de la frase, siempre van a ser identificados como “sustantivo” mientras que los “verbos” y los “adjetivos” son los ideogramas.

B. Ideogramas. Estos tienen la característica de ser muy sintéticos; por ejemplo, pueden aparecer antropomorfos y zoomorfos pero esquemáticos, es decir, hay que estar atentos porque su naturaleza es diferente de aquella de los pictogramas. Por otro lado, pueden aparecer signos sintéticos como palos, formas de árboles, signos fálicos o vulgares, discos, grupos de puntos y líneas. Podríamos decir que la presencia de conceptos convencionales en un número de ideogramas queda demostrada por la repetición y constantes de asociación.

C. Psicogramas. Aquí es donde está el dilema señalado por Anati, porque hasta ahora no se ha conseguido esclarecer el significado exacto de estos signos. En primer lugar, hay que decir que no son verdaderos objetos o símbolos. Más bien son ramalazos de energía o derrames violentos de fuerzas que pueden expresar sensaciones o percepciones sutiles. En la mayoría de los casos aparecen como signos conceptuales de exclamación. En palabras del autor:

Los psicogramas son signos que transmiten sensaciones del artista al observador. Para nosotros este nivel puede parecer más abstracto que el nivel simbólico que todavía tiene su propio significado bien definido. En muchos casos, resultaban ser expresiones de sentimientos de placer, deseo, maravilla, gratificación u otra cosa. (Anati, 2019, p.21).

Acordado el hecho de que la gramática del *Rock Art* está formada por estos signos Anati hace hincapié en que:

Criterios basados sobre la temática y la tipología de las figuraciones, el carácter de las asociaciones y la presencia o no de verdaderas y propias escenas, el estilo figurativo, esquemático o “abstracto”, la importancia dada a determinados animales salvajes o domésticos, la presencia o no de ciertos símbolos que se revelan “fósiles guía”, han permitido relevar elementos recurrentes y significativos y de emitir la hipótesis, que existan reflejos universales, condicionados por el modo de vida, que influyen en el comportamiento, en el modo de pensar y por lo tanto en la ideología, en los procesos asociativos y consecuentemente en las manifestaciones artísticas (Anati, 1995, p.26).

Por otro lado, hay otras constantes que merecen ser señaladas. En las técnicas, que son las mismas en todo el mundo, y lo mismo ocurre con los colores, entre los que destaca el rojo, la aculturación y el difusionismo, deben de ser descartados como causas determinantes de estos efectos, porque de hecho no hay evidencias de que esto ocurriera. En este sentido Anati afirma: “las poblaciones no se comunicaban sus técnicas, llegaban a conclusiones similares también en lugares muy distantes, en ambientes diferentes entre ellos en continentes diferentes”. (Anati, 1995, p. 27). Por lo tanto, el debate está abierto, es decir, el problema no está resuelto y por eso es objeto de esta tesis.

Los artistas del arte rupestre, sabían muy bien lo que querían representar, y eligieron unos temas específicos, aquellos que más les interesaban. Nada es fruto de la casualidad en su totalidad, y sobre todo cuando esto se replica. En todos los continentes se encuentran las mismas imágenes. Como dice Anati “no pintaron ni grabaron cualquier cosa” (Anati, 1995,

p.27). Básicamente hay cuatro temas:(1) Antropomorfos, (2) Zoomorfos, (3) Estructuras topográficas y (4) Herramientas.

Las tres cuartas partes de la totalidad de estas figuras están compuestas por antropomorfos y zoomorfos. El resto de las representaciones están hechas por unos signos y símbolos que son siempre los mismos en todo el mundo.

Podemos afirmar que siempre hay elementos principales y otros menos importantes y de la misma manera, un tema central y otras narraciones secundarias. Así como también entre los animales, hay algunos dominantes.

Y todo ello de alguna manera sigue vivo como raíces en nuestro inconsciente.

3.1.3.3. Tipologías de imágenes del Rock Art

Según Brusa-Zappellini, y los arqueólogos Giancarlo Rossi-Osmida, Ligabue e Gabrielle

...un testimonio concreto de una creciente conciencia de sí mismo, aparece sólo en una época relativamente tardía de la prehistoria, en el Paleolítico superior, cuando las primeras trazas de una producción artística que empuja al Homo sapiens sapiens²⁵ a crear una serie de imágenes repetitivas que todavía somos incapaces de motivar. Todo aquello que podemos decir es que nosotros, en base a nuestras experiencias, definimos “arte” esta manifestación de autoconciencia pero que no sabemos mínimamente como fue

²⁵ En paleontología es el termino con el que se denomina al humano moderno como subespecie de los sapiens.

considerada por los hombres del Paleolítico. La única respuesta posible en la que concuerdan todos los estudiosos es que este estímulo creativo proviniese de pulsaciones de orden espiritual: el hombre había descubierto que tenía un ánima (Brusa-Zappellini, 2009, pp. 11-12).

Creemos que este es el verdadero nexo que une a los autores del *Rock Art* con todas las demás formas de expresión posteriores. Nos nosotros fijado con especial énfasis en la obra de gráfica Hayter y de algunos artistas del Atelier 17 porque, tanto por su manera de abordar la realización de la obra de arte: sin dibujos preparatorios, conectándose directamente con su inconsciente mediante el trazado de la línea, empleando como herramienta de incisión buriles, como también, porque muchas representaciones simbólicas que asoman en su afloran son similares. Ciertamente, en la obra de estos artistas de la gráfica de Montparnase de los que nosotros hecho una selección, no aparecen siempre toda la tipología de imágenes del *Rock Art*: icónicas, anacrónicas e híbridas. Más bien se dan uno o dos tipos de imágenes en cada uno de ellos. Por lo cual, ha sido “el espíritu” de sus autores el que nos ha guiado en establecer las conexiones ya que es este el que cuenta para poder descubrir los mensajes ocultos de sus obras y una manera empírica de acercarnos a los mismos es a través del reconocimiento de sus signos icónicos y anicónicos y sus asociaciones.

Entonces, veamos la la tipología de las imágenes de los creadores primitivos para entender y establecer las relaciones con los modernos, lo icónico, aquello que emerge del subconsciente universal y sus señales de identidad, de “tribu.”

Empecemos por las **zoomórficas**: sabemos, que estas no son verdaderas copias, sino proyecciones de la mente, símbolos. Desconocemos porqué fueron hechas, además en las profundidades de las cuevas. Sin embargo,

reconocerlas nos da seguridad. Según Marcel Otte:²⁶ “La identificación de una forma, provoca una especie de alivio intelectual, como si hubiéramos conquistado, una parte del mensaje antiguo y como si hubiéramos previsto su coherencia” (Brusa-Zappellini, 2009, p.12). Son aquellas representaciones de caballo, bisontes, elefantes, girafas, las cuales aparecen en los horizontes culturales de los Cazadores arcaicos. Suelen tener una altura de 2’5m a 4m. Las encontramos en la zona franco-cántabra de la Península Ibérica.

Junto a estas, hay otro tipo de imágenes, las cuales crean perplejidad en nosotros porque no pertenecen al mundo real. Son dos tipos: **las figuras híbridas** e irreales y **los signos geométricos y anicónicos**. A menudo aparecen mezclados entre ellos. Es muy importante no confundir las figuras híbridas del arte rupestre con las surrealistas. O sea, las primeras pueden tener cabeza de toro y patas de ciervo como la Fig X de la Gruta de Gabillou (donde aparece un ser híbrido con signos anicónicos), pero nunca serán tan fantásticas como un ser con cabeza de pescado y cola de serpiente. A lo largo del s.XIX se han formulado muchas hipótesis sobre su significado, pero nunca se ha llegado a un consenso. Para resolver este enigma, Brusa-Zappellini ha dado la vuelta al punto de vista, profundizando en estas representaciones, consideradas las más oscuras, porque cree que pueden ser el puente que nos lleve a la comprensión de las primeras formas de arte, y junto con estas, “establecer las estructuras antropológicas del imaginario” (Brusa-Zappellini, 2009, p.13).

A) Signos geométricos y anicónicos.

26 (1948-). Profesor belga de. Prehistoria y especialista en Religión Artes, Sociobiología y Paleolítico superior de Europa y Asia Central.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Primeros signos del hombre primitivo. “Macarrones” Paleolítico Superior

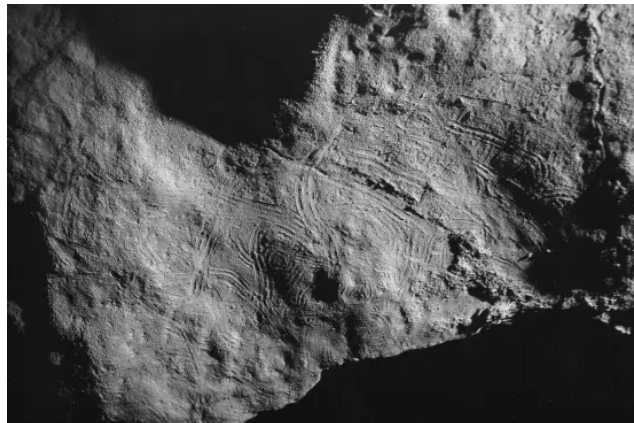


Fig. 3. Cuevas de Altamira. Signos dibujados en la arcilla.

A simple vista son solo grupos de líneas hechas con los dedos en la arcilla pero si miramos detalladamente, entre ellas destaca una cabeza de animal. Estos signos se encuentran en las cuevas más antiguas, pero se dan con más constancia en las cuevas Paleolíticas.

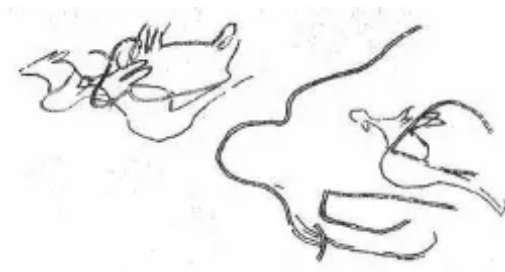
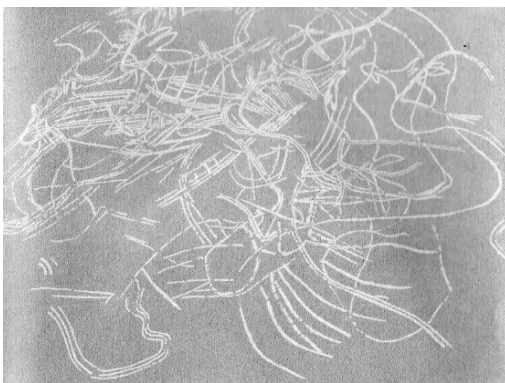


Fig. 4. Gruta de Pech-Merle. Francia, izquierda. Derecha detalle extraído del conjunto de trazos superpuestos.

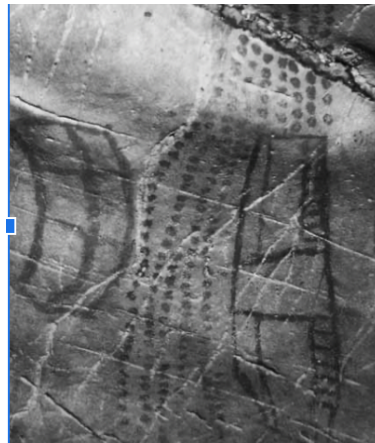


Fig. 5. Cueva del Castillo. España. Signos geométricos y anicónicos

Entre estas huellas hechas en el techo de arcilla se pueden ver figuras femeninas, las “mujeres-bisonte” según interpretación de André Leroi-Gourhan y la de Michael Lorblanchet, y el perfil de un mamut (Brusa-Zappellini, 2009, p.44) . Realizadas con la misma técnica.

B) Figuras zoomorficas

Veamos el análisis que hace Anati (2018) de los diversos elementos que componen la imagen de la Fig. 6, un caballo de la gruta de Lascaux. Para el arqueólogo italiano el caballo es un pictograma, pintado con amarillo y negro. Los bastoncitos (batônnet) que aparecen junto a él, son ideogramas que representan la masculinidad. Finalmente encima de la cabeza del caballo hay una especie de rectángulo con líneas verticales, que parece una rejilla, de color rojo amarronado y que es un psicograma.

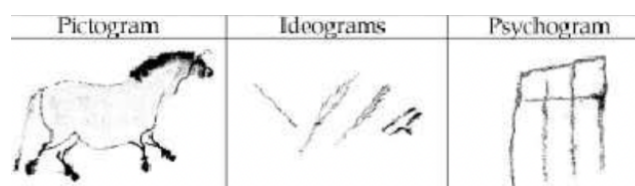


Fig. 6. Desglose de signos de la pintura de Lascaux.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

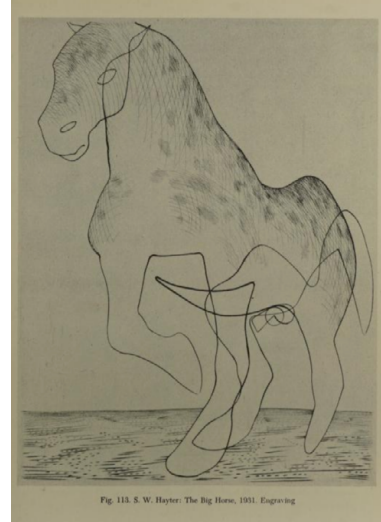


Fig. 7. *El caballo*. Cueva de Lascaux. Dordoña, Francia. Fig. 8. Hayter, S.W. *The big horse*, 1931.

El caballo no se lee como tal, podría ser “un nombre o un símbolo totémico de una persona o de un grupo humano” (Anati, p.13). En la imagen de Lascaux aparece un pictograma, o sea, el caballo, varios ideogramas en forma de batonnets y un psicograma en forma de grilla. El caballo de Hayter comunica simplemente lo que es. La diferencia lo marca el signo mucho más ábil y ligero en Hayter.



Fig. 9. Izquierda Insecto. Derecha Panel del sagrado corazón. Gruta de Chauvet. Francia. La foto fue tomada por J. Clottes en 2003.

En la fig. 9. La imagen de la izquierda que representa a un insecto, con 12 patas, es similar a la que aparece en el Panel del Sagrado Corazón. Sin embargo se ven claramente algunos elementos que también Hayter representó Fig. 10: Una especie de insecto o planta, a la izquierda. Una libélula en la parte inferior, a la derecha.



Fig.10. Hayter, S.W. *Cruelty of Insects*. 1942. Grabado, barniz blando y rascador.

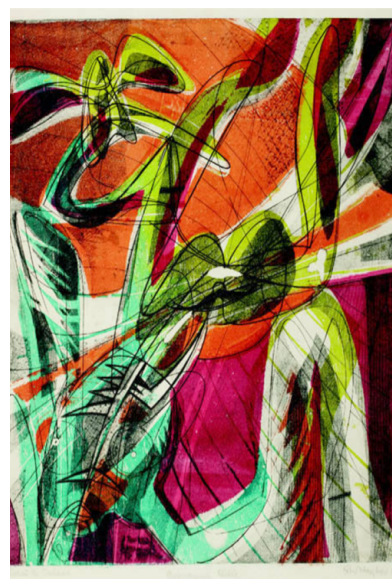


Fig.11. Hayter, S.W. *Personnages ailes*, 1952. Grabado.

Esta imagen representa la lucha descarnada entre dos insectos. Estos no se reconocen porque están estilizados. La fuerza de la estampa está en el signo hecho con líneas decididas y deformadas. La figura alada en la parte superior izquierda de la Fig. X, es similar a la libélula del Panel del Sagrado Corazón de la gruta de Chauvet y distinguimos con curiosidad la mancha negra con similar forma de mariposa, como aparece en la Gruta de Chauvet.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.12. Figura a modo de mariposa.
Gruta de Chauvert.



Fig. 13. Hayter, S.W. *Amazon*.1945.
Grabado, barniz blando y buríl.

La forma de mariposa que aparece en la Gruta de Chauvet es una figura simétrica que nos recuerda a este insecto. Podría ser una mariposa o quizás un águila acéfala. Hay quien afirma que podría tratarse de un pájaro carroñero que vuela encima de otro pájaro. Viendo la imagen de la Fig.13 identificamos la misma forma, que es una constante en la obra grabada de Hayter. Aunque aquí no aparece aislada como en la pintura paleolítica sino que forma parte de una figura antropomorfa.

C) Figuras híbridas



Fig.14. Hayter, S.W. *Sousmarine (Undersea)*, 1937.
Técnica del *Goffrage*.



Fig. 15. Antropomorfo. Cuevas de Altamira.
Santander. Magdaleniense medio.

Las figuras híbridas aparecen en ocasiones en la obra de Hayter. Durante toda su vida, Hayter jugó con la ambigüedad de las formas. Esta obra (Fig. 14) pertenece a su período Surrealista y representa a un pájaro acuático con manos de hombre. A diferencia de las figuras híbridas del *Rock Art*, este ser salido del inconsciente de Hayter se apoya en un plano de tierra donde la perspectiva está indicada por las sombras, siempre más lejanas del suelo. Otro elemento que indica la modernidad, es la textura que se ha usado para hacer la red de pescar que el personaje sostiene con la mano.

Por otra parte, el ser antropomorfo de la Fig. 15, hecho con incisiones profundas, tienen el hocico de un pájaro y las patas de oso, podría haber sido hecho por un artista del Atelier 17, sin embargo, fue realizado en el Paleolítico superior, donde estos personajes híbridos aparecen a menudo junto a las figuras zoomorfas.

3.1.3.4 Signos Anicónicos y fenómenos entópticos

Anicónico, ca. adj. Que no es icónico o que implica representación no icónica. (RAE, 1960-1996)

Anicónico, ca. adj. Que carece de decoración figurada(Diccionario de la historia del arte)

Anicónico, ca. adj. Término procedente del griego que literalmente significa “sin imagen”. Se refiere al arte que no practica la decoración figurada. (Enciclopedia libre universal en Español; 2006)

Para fundamentar este capítulo nos nosotros basado en un artículo de investigación de la paleontóloga Gabriella Brusa-Zapellini, “Morphogenèse

des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse". presentado al Valcamonica Symposium (2007, pp. 79-88) titulado: Nos ha parecido necesario incluir su aportación en esta tesis porque en los estudios que se han hecho sobre la obra de Hayter y de los artistas del Atelier 17, no hay ninguna contribución que nos ayude a entender porqué muchos artistas del renombrado taller usaron signos anicónicos, además de los icónicos y los híbridos para crear sus obras. Estos signos no son de nueva creación, sino que ya desde la noche de los tiempos las tres tipologías son utilizadas por el hombre primitivo. En palabras de la estudiosa:

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. Es un fenómeno que se encuentra en todas las cuevas decoradas más antiguas (Zappellini, 2007, p.79).

Un gran problema para los investigadores y que persiste en la actualidad, es el origen de estos signos anacrónicos. Entre las teorías explicativas sobre su origen, la última y más original, es la teorizada en los años ochenta por Lewis-Williams y Dowson, quienes publicaron su ensayo, "Los signos de todos los tiempos. Fenómenos entópticos en el Paleolítico Superior" (1988), (Brusa-Zappellini, 2007, p.79).

Para poder desarrollar su teoría, se basaron en unos experimentos del neuropsicólogo germano-estadounidense Heinrich Klüver²⁷, y sostuvieron que algunos signos anacrónicos del Arte Prehistórico y Tribal, podrían ser

²⁷ (1897-1979)Hizo importantes contribuciones a la neuroanatomía. Son relevantes sus experimentos con la mescalina y desde estos la identificación de cuatro alucinaciones visuales geométricas constantes: la figura de telaraña, el tablero de ajedrez, el túnel y la espiral.

la restitución gráfica de estos fenómenos entópticos²⁸, fosfenos (sensación de ver manchas luminosas) o constantes formales, que emergen en las percepciones provocadas por las prácticas chamánicas” Como expone Brusa-Zappellini, “El trance es un punto central del chamanismo: a través del vuelo extático, los individuos dotados de poderes particulares pueden entrar en contacto directo con el mundo espiritual y los difuntos” (2007, p.79). En realidad lo que sucedía era un estado alterado de la conciencia y gracias al cual “los híbridos antropo-zoomorfos de las cuevas, así como los enigmáticos signos de carácter anacrónico que las acompañan, podrían representar la huella de esta experiencia” (Brusa-Zappellini, 2007, p.80). Hay una distorsión de la visión debida al consumo de psicotrópicos como la mescalina que se encuentra en el cactus peyote, y la psilocibina, otro psicoactivo presente en muchos hongos alucinógenos o mágicos. Veámos el proceso según Brusa-Zappellini:

Clínicamente podemos distinguir tres fases visionarias, fases fluidas no necesariamente siempre presentes, u organizadas en este orden paradigmático de sucesión: a) una fase entóptica en la que vemos fosfenos, es decir formas geométricas brillantes (puntos, zigzag, redes, remolinos, espirales, etc.); b) una fase en la que se intenta dar un significado empírico (un significado cultural) a las formas fosfóricas; c) una fase fuertemente visionaria en la que, después de salir de un túnel sensorial, se ven imágenes de seres extraños y maravillosos, a menudo con características híbridas antropo-zoológico-mórficas (2007, p.80).

El porqué las diferentes culturas prehistóricas reprodujeran fielmente

²⁸ En arqueología se denomina así a las experiencias visuales de naturaleza endógena, es decir, originadas por causas internas en los ojos o el cerebro del observador. Esta definición difiere ligeramente de la definición médica, que sitúa el origen de los fenómenos entópticos en el interior del ojo, no en el cerebro.

el mundo natural o formas figurativas, inorgánicas, geométricas es un problema que ya se plantearon los estudiosos de estética y los críticos de arte y que Brusa-Zappellini, (2007) sintetiza perfectamente en su artículo. Hagamos una pequeña recapitulación de todo el proceso. El primer estudio fue *Abstracción y empatía (Abstraktion und Einfühlung)* (1908) de Wilhem Worringer²⁹, en donde el teórico alemán fundamentó que los signos anicónicos en el tiempo preceden a las representaciones naturalistas. Su argumentación era que con la abstracción expresamos la voluntad del hombre primitivo de distanciarse de una naturaleza reconocida como hostil y dominante, mientras que solo cuando era capaz de organizar y dominar el mundo exterior, podía entregarse al sentimiento de identificación que caracteriza a los estilos realistas en feliz consonancia con las formas sensibles. Teoría rebatida en la actualidad ya que en las grandes pinturas rupestres de cazadores-recolectores predomina la representación naturalista, y es más bien, es el contexto neolítico, agrícola y sedentario, en donde se producen las representaciones esquemáticas y geométricas. Ya Worringer se había dado cuenta de que había algo que no cuadraba en su teoría, pero simplemente se justificó diciendo que el arte del Paleolítico Superior no tenía ningún valor artístico. Sin embargo, a pesar de este gran error hay que reconocerle dos cosas con respecto a la génesis de la creatividad artística: 1. Que el arte es reflejo del estado psíquico de la humanidad, en cada momento con respecto al Cosmos y los fenómenos del mundo exterior. 2. El impulso artístico en los orígenes puede ser la expresión de una gran angustia interior “la inmensa agorafobia espiritual” que busca la autotrascendencia, sentirse como una parte integral del

²⁹ (1881-1965) Historiador y teórico del arte alemán y discípulo destacado del también historiador del arte austrohúngaro e impulsor del formalismo Alois Riegl. Es reconocido por su obra *Abstraktion und Einfühlung*, según la cual el impulso de satisfacción se culmina en la belleza de lo orgánico frente al abstraccionista que lo hace en la belleza inorgánica.

universo, descargándolo a través de la creación de formas.

Otro estudio relevante en la comprensión de los fenómenos estéticos desde los orígenes de la humanidad es el que realizó Rudolf Arnheim³⁰, con su teoría intelectualista que plasmó en su obra *Arte y percepción visual* (1954) observando los dibujos de los niños, los cuales hacían círculos más o menos perfectos se da cuenta que los hombres tienen la propensión a hacer formas simples, independientemente de lo que puedan ver a su alrededor.

Como vemos tanto la psicología como la estética, analizaron las formas abstractas del arte a través de la dinámica psíquica, pero los estudios actualmente están tomando una nueva dirección a este respecto de hecho, en arqueología los expertos ya dan una explicación diferente. A sí pues, los triángulos, zigzags, rombos, círculos y espirales que aparecen en las obras prehistóricas los interpretan como el resultado de simplificaciones progresivas de elementos naturalistas, que derivan su valor simbólico de formas naturales originales, incluso si ya no son inmediatamente reconocibles. (Brusa-zappellini,2007,p.80) La prueba la tenemos gracias a Karl von den Steinen³¹, padre de la etnología brasileña, el cual se dio cuenta de que los indígenas de la tribu Auetí eran capaces de reconocer el significado simbólico de las formas decorativas y geométricas, a pesar de estar muy esquematizadas. Veamos algunos ejemplos:

30 (1904-2007) Psicólogo y filósofo alemán. Influidado por la psicología Gestalt y la hermenéutica (arte de la interpretación, explicación y traducción de la comunicación escrita, verbal y no verbal), realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos.

31 (1855-1929)Médico, etnólogo, explorador y autor alemán. Realizó un importante trabajo antropológico, destacando el estudio de las culturas indias del centro de Brasil y el arte de las Marquesas, con lo que sentó las bases permanentes de la etnología brasileña.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

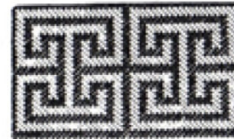
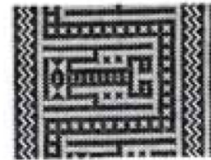


Fig. 16. Formas decorativas y geométricas de las tribus Aueti de Brasil Formas decorativas y geométricas de las tribus Aueti de Brasil (1)murciélagos(2), grandes escamas de pescado(3), abejas pequeñas (Steinen, 1887-1888)

Fig. 17. Signos geométricos - Indios de la Guayana .Roth, 1924,vol. 38)

Otras veces las esquematizaciones pueden estar inspiradas en los cuerpos de los animales, como en el ejemplo de la Fig. 4 de las decoraciones de las cestas de los indios de la Guayana, donde los signos geométricos todavía se identifican como animales, y podríamos reconocer en la imagen superior una la serpiente persiguiendo una rana.

La cuestión, es cuándo y cómo se hizo el salto de las formas naturales a aquellas más esquemáticas. A este respecto André Leroi-Gourhan³² subrayó que es posible determinar, ya durante el Paleolítico Superior y para algunos ideogramas, las fases de cambio de una forma mimético-representativa a signos cada vez más esquemáticos.

El ejemplo moderno y más emblemático de este proceso es la metamorfosis

³² (1911-1986) Etnólogo, arqueólogo e historiador. Uno de los grandes especialistas franceses en Prehistoria y Antrpología.

del toro de Picasso. Sin embargo, como ya nosotros apuntado de manera más profunda en el apartado 3.1.3, Emmanuel Anati no ve las cosas tan sencillas y de ahí en su obra *Origini dell'arte e della concettualità* (1988) hace la clasificación de los signos no figurativos del arte prehistórico y tribal, en los tres tipos antes expuestos: ideogramas, psicogramas y pictogramas, los cuales, al contrario, representan figuraciones identificables y a su vez, los tres forman la base gramatical del lenguaje artístico.

Los fenómenos entópticos, son una contribución explicativa necesaria para entender las Teorías chamánicas de D. Lewis-Williams y Th. Dowson, aplicables después a nuestros análisis comparativos del Capítulo 3, y consideramos fundamentales las aportaciones, compilación y reflexiones de Gabriella Brusa-Zappellini, 2007, p 81, 82)

Para entender mejor por qué se desarrollan las Teorías chamánicas de D. Lewis-Williams y Th. Dowson hay que contemplar el concepto que ya introdujimos anteriormente de los fenómenos entópticos y en relación a esto conocer los estudios que se hicieron alrededor de las consecuencias del consumo de psicotrópicos a nivel de los cambios perceptuales. Sigmund Freud en su obra *Über Coca* (1885), sobre el consumo de cocaína. Heinrich Klüver y sus experimentos con la Mescalina en la década de los 20 del S. XX y los del neurólogo búlgaro Georges Marinesco³³ y el consumo de esta misma droga a través de los experimentos con dos pintores profesionales de diferentes estilos artísticos, publicados en 1933. Todos ellos de alguna manera concluyen que “que la intoxicación por estupefacientes tiene como objetivo trastornar todo el campo sensorial produciendo modificaciones auditivas, táctiles y olfativas, pero sobre todo visuales” (Brusa-Zappellini, 2007, p.81).

33 (1864-1938) se formó en París con Charcot en la Salpêtrière. Sus experimentos se publicaron en *Presse Médicale* (1933)

Klüver quien comprobó los efectos de la mescalina en su propio cuerpo, y expone en su obra *Mescal visions and eidetic vision* (1926) que en las primeras etapas de ingestión se perciben formas repetitivas y constantes producidas por la alteración del sistema óptico y sus receptores sintetizando esto en 4 tipos: (1) marcas de agua, colmenas y tableros de ajedrez, (2) redes y telarañas, (3) galerías, embudos, conos y (4) espirales y formas arremolinadas y formas de remolino”(Brusa-Zappellini, 2007, p.81). Paralelamente en Europa se hicieron los mismos experimentos y los resultados fueron muy parecidos:



Fig.18. Imagen extraída de *La presse medical*, 1933. G. Marinesco. Izquierda: Dibujo ejecutado durante una intoxicación mescalínica. Derecha: El día después de la experiencia.

Este es el caso de Georges Marinesco quien hizo un experimento muy interesante con dos pintores muy diferentes a quienes se inyectó mescalina, según Marinesco. Al principio aparecían estrellas muy coloridas y ondulantes, para seguir con signos geométricos móviles y coloreados sobre un fondo oscuro que, con el tiempo, parece transformarse en complejos arabescos con la estimulación de instrumentos musicales. A este respecto expone Brusa-Zappellini que los verdaderos efectos se ven

dos horas más tarde cuando aparecen animales y humanos superpuestos y con mucho color. Curiosamente un rasgo muy identificativo también de los grandes paneles de arte prehistórico (Fig. 6). Por ello concluye Marinesco “Parece ser que la mescalina, tiene el poder de tocar las áreas profundas del patrimonio representativo ocultas por mecanismos inhibidores” (p.81).

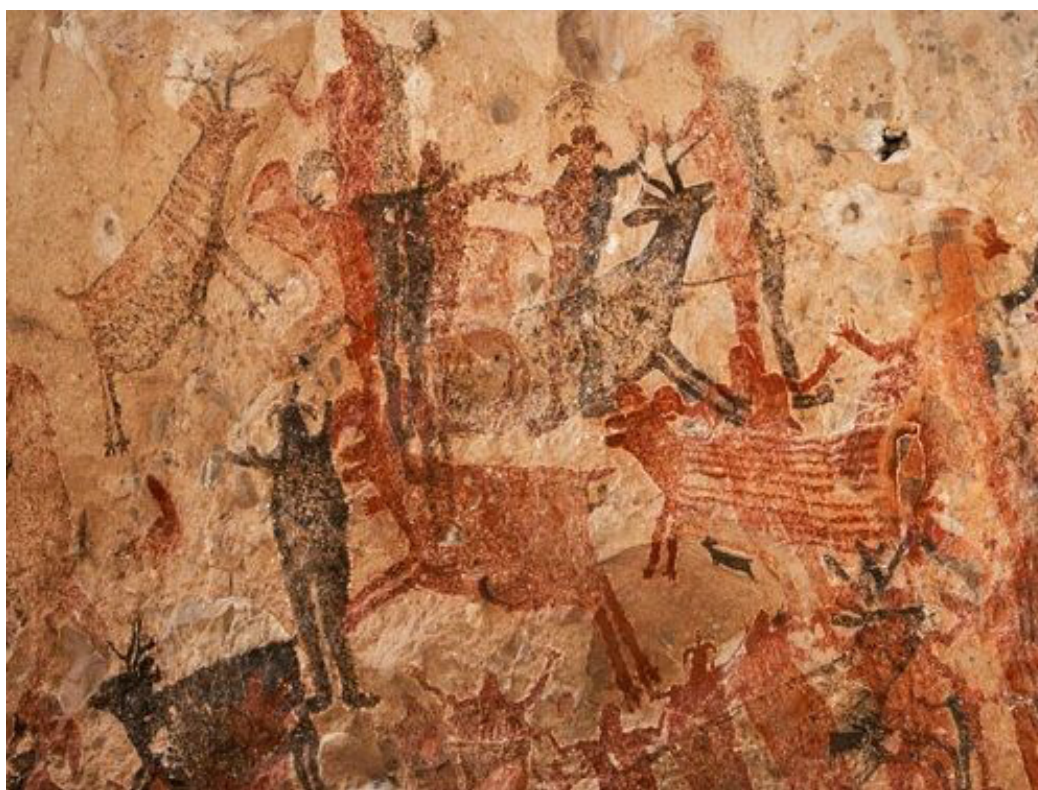


Fig.19. Pinturas rupestres de la Paz, México

En la década de 1970 surgen otros estudios que vinculan más estrechamente la neurofisiología y las formas geométricas abstractas del arte primitivo, como los llevados a cabo por el antropólogo colombiano

Gerardo Reichel-Dolmatoff³⁴ quien establece las correspondencias entre la ingestión de yajé (planta narcótica y alucinógena y las pinturas que realizan estos hombres. Según el estudioso las decoraciones del templo Tucano son la restitución gráfica de las apariencias fosfénicas identificadas por la ciencia. “Se trata de redes, patrones en espiral, líneas paralelas, patrones en zigzag y círculos concéntricos que aparecen tras la ingestión de una planta con un potente alcaloide psicotrópico” (Brusa-Zappellini, 2007, p.82).

Estos signos de simple apariencia, tienen en cambio, un significado muy especial para ellos, son la entrada mágica más allá. Pero no los hacen solamente esta tribu, los mismos signos los encontramos en el arte rupestre amazónico con animales pintados en rojo ocre y a los que los Tucano atribuyen un significado simbólico”.

Los patrones geométricos pintados junto a figuras de animales representan la fertilidad. Las líneas de puntos representan gotas de semen y las líneas en zigzag representan la sucesión de generaciones. Y además las figuras geométricas dentro de los cuerpos de los animales pintados indican su fertilidad” (Brusa-Zappellini, 2007, p.82).

34 (1912-1994) Dedicó gran parte de su trabajo al estudio del chamanismo clombiano y abrió nuevas perspectivas para su interpretación

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.20. Panel de Arte rupestre del Amazonas. Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete (Colombia).

Signos anicónicos muy parecidos los encontramos en la obra del grabador Gerard Drouot (Laos ?- París 2020) del Atelier Contrepoint y recientemente desaparecido Gerard ha sentido siempre una predilección por los mismos.

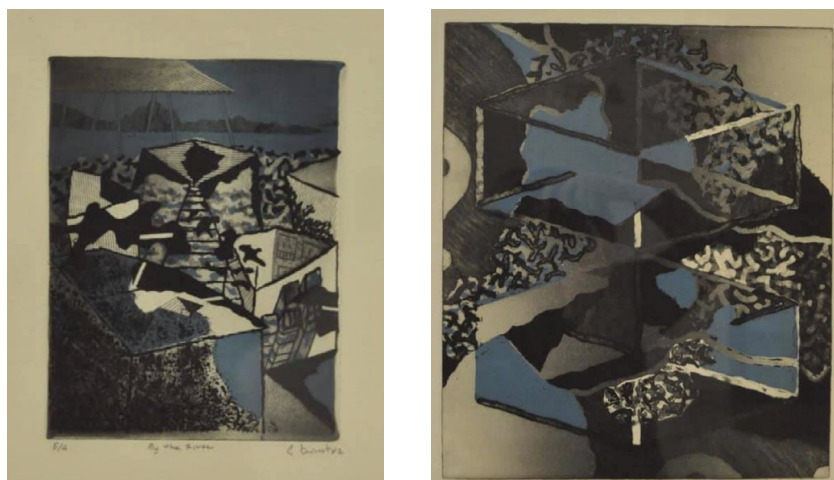


Fig.21. Gérard Drouot. Atelier Contrepoint. Signos anicónicos. Grabado

Otra prueba de confirmación de estas teorías la constituyen los experimentos que hizo Max Knoll en Europa en los años cincuenta, con el uso de estimulación eléctrica directa en una muestra de 1.000 voluntarios. El resultado fue que los signos eran simplemente iguales por lo cual no podía tratarse de una coincidencia.

Después de todo esto, podemos entender el porqué todo esto sirvió de base a las Teorías de D. Lewis- Williams y Th. Dowson que presentaron sus estudios en su obra *The Signs of All Times*.

	ENTOPTIC PHENOMENA		SAN ROCK ART		COSO
	A	B	ENGRAVINGS	PAINTINGS	
			C	D	E
I					
II					
III					
IV					
V					
VI					

Fig.22. Tabla de signos extraída de *The Signs of All Times*. Seis tipos de fenómenos entópticos comparados con la rock art de los San y los Coso³⁵.

35 Jstor. Org. J. D. Lewis-Williams, T. A. Dowson, Paul G. Bahn, H.-G. Bandi, Robert G. Bednarik, John

PALAEO LITHIC ART			
MOBILE ART		PARIETAL ART	
F	G	H	I

Fig.23. Tabla de signos extraída de *The Signs of All Times*. Seis categorías de fenómenos entópticos en comparación con las representaciones móviles y parietales del Paleolítico Superior.

Nosotros querido mostrar unas tablas comparativas con fenómenos entópticos y signos de la *Rock Art* hechos por las tribus de los San y los Coso porque dan una buena panorámica de la situación. Sin embargo, los mismos autores avisan de ir con mucha cautela a la hora de generalizar.

Clegg, Mario Consens, Whitney Davis, Brigitte Delluc, Gilles Delluc, Paul Faulstich, John Halverson, Robert Layton, Colin Martindale, Vil Mirimanov, Christy G. Turner II, Joan M. Vastokas, Michael Winkelmann and Alison Wylie. *Current Anthropology*. JOURNAL ARTICLE. The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art [and Comments and Reply]. Vol.29, N.2, pp.201-245 (Apr., 1988).

Pero, ¿por dónde empezaron?. “El primer banco de pruebas consta de las pinturas rupestres de los San también llamados Boschimans de las montañas de Drakensberg en el sur de África (el más antiguo puede remontarse a 27.000 años). Son una cultura de cazadores-recolectores. Una cultura todavía viva (aún hoy practican el arte rupestre) pero a la cual han intentado asesinar. Lewis -Williams, se dedicó escrupulosamente al estudio de los San con anterioridad. “El nuevo paradigma neurológico sitúa su obra en una renovada perspectiva de carácter chamánico. Las imágenes son ricas en escenas de danzas rituales, una danza en círculo que se prolonga durante horas, hasta que empiezan a aparecer las visiones representadas en la roca”(Brusa-Zappellini, 2007, p.82). Un aspecto a señalar respecto a los signos anicónicos es que otros aparecen a su lado: son las imágenes icónicas más a menudo que las de antropo-zoomorfos:”los grandes espíritus del más allá o las metamorfosis de los chamanes en espíritus animales protagonistas del viaje extracorpóreo hacia la dimensión del otro mundo” (Brusa-Zappellini, 2007, p.82). Veamos ahora la verdadera clasificación que hace D. Lewis Williams. Distingue seis tipologías:

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1. Cuadrículas y redes. | 4. Líneas en zigzag. |
| 2. Líneas paralelas. | 5. Patrones curvilíneos. |
| 3. Puntos y manchas. | 6. Marcas de agua en una línea serpentina. |
- (Brusa-Zappellini, 2007, p.82).

Estos signos aparecen combinados según algunos principios combinatorios:

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| 1. Réplica. | 4. Yuxtaposición. |
| 2. Fragmentación. | 5. Repetición |
| 3. Integración. | 6. Rotación. |
- (Brusa-Zappellini, 2007, p.82).

Increíblemente hay otra tribu que se encuentra en la otra parte del mundo, los Shoshoni-coso pertenecientes a la cultura americana de la Gran Cuenca de California, cuyos signos se pueden leer de la misma manera que los de la tribu San.

¿Sucede lo mismo en Europa?. Parece ser que algunas imágenes así lo confirman, es decir, “los datos etnográficos parecen apoyar el paradigma neuropsicológico” (Brusa-Zappellini, 2007, p.82). En Europa hay una particularidad, “existen signos abstractos cuya génesis podría ser de naturaleza fosfénica junto con los refinamientos de seres fantásticos, en su mayor parte antrozo-zoomorfos” (Brusa-Zappellini, 2007, p.82). Dos ejemplos representativos son: en España la cueva de El Castillo y la cueva del Venado de Porto Badisco en Italia.



Fig.24. Cueva del Castillo (Cantabria). Signos anicónicos.

Volviendo a nuestro argumento de las teorías chamánicas, otro gran estudioso del arte rupestre, el francés Jean Clottes cómplice del punto de vista de D.Lewis Williams, unió fuerzas con el americano y escribió Les

chamanes de la préhistoire: Transe et magie dans le grottes ornées (1996) que vendría a ser la biblia de las teorías chamánicas; este texto abrió un debate cultural internacional y levantó un sin fin de polémicas.

Un nuevo filón de investigación para entender la morfogénesis de los fosfenos lo han abierto P. C. Bressloff y J.D. Cowan (2002-2005) utilizando modelos matemáticos. “Analizando la geometría de los receptores visuales llegaron a la individualización de las estructuras formales de estos fenómenos ópticos”. Resumiendo “se podría decir que, en las formas alteradas de la percepción del hombre, podemos ver sus estructuras visuales” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83). En definitiva, ¿qué son los fosfenos o centelleos en los ojos y qué información nos aportan los signos entópticos del arte rupestre?. “Nunca seremos capaces de saber en un momento de manera adecuada - la mentalidad de los hombres prehistóricos, pero sabemos que sus estructuras cerebrales eran completamente idénticas a las nuestras- estos son hombres anatómicamente modernos” y ¿qué significa esto?. “Esto podría proporcionar un puente inesperado para la comprensión de las primeras formas gráficas de la creatividad artística” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83).

Hay una imagen que ha llamado mucho la atención a los estudiosos porque podría representar un paradigma, ¿en qué sentido?. Se trata de una figura conocida como el hechicero de la Cueva de Gabillou en Dordoña (Francia). Se plantean dos posibilidades interpretativas. Por una parte, a simple vista “un antropo-zoomorfo parece bailar junto a signos geométricos. ¿De qué se trata?. Podría ser un hombre enmascarado, listo para la cacería mágica con una trampa a su lado, o un Señor de las bestias acompañado de sus emblemas” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83). La otra posibilidad es la de usar el paradigma neurofisiológico. O sea, “hay unos trazos de los segmentos paralelos y una cuadrícula cuadrangular, probablemente de la yuxtaposición del patrón lineal más simple. A la izquierda, el antropomorfo podría representar la metamorfosis del chamán o una criatura fantástica

en el momento de su salida del mundo del trance” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83). Nuestra mente imagina una posible solución. Y ¿por qué lo hace?. O mejor, ¿por qué sentimos la exigencia de interpretar los fenómenos entópticos?. La respuesta que se da la simbología es que “para los humanos, la búsqueda de significado parece tener la misma fuerza que el instinto para los animales. Es mucho más complejo, por el contrario, comprender la lógica que está en la base de esta reconstrucción de sentido” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83).



Fig.25. Hechicero de Gabillou (Dordoña). Magdaleniano Mayor.

Finalmente, la experta advierte que si queremos conocer el origen de la conceptualidad y la espiritualidad el discurso neurofisiológico no es suficiente, sino que es necesario valerse de diferentes disciplinas “desde la antropología a la semiótica, desde la fenomenología de la religión a la mitología. Pero también a una ciencia muy cercana a la neurología, como es el psicoanálisis” (Brusa-Zappellini, 2007, p.83).

El punto de vista de la psiquiatría.

Estamos hablando de cómo interpretar estas imágenes anicónicas debidas

a un estado alterado de la conciencia. Según el psicoanálisis todo nace de un “uno” también llamado “das Es” , es decir, el sujeto de este “nosotros” impersonal. Este sería el responsable de la organización de este lenguaje aparentemente incoherente, que vendría a ser el lenguaje del sueño y del mito, donde no hay un verdadero control sintáctico. La conclusión a la que llega la simbólica es esta:

Las imágenes extrañas de trance pueden variar de una cultura a otra, pero todas las mitologías apuntan a interpretarlas como imágenes del más allá. Si, durante las alucinaciones , así como durante los sueños, las defensas del ego caen y los deseos y ansiedades profundos que afligen al alma del hombre emergen, la identificación del mundo del trance como reino de los espíritus y los fallecidos podría señalar un campo que provoca ansiedad con alta tensión emocional y sugieren un curso de investigación válido para comprender no sólo el nacimiento del arte, sino también la espiritualidad de un ser vivo excepcional: un Homo necans por cultura y no por naturaleza (Brusa-Zappellini, 2007, p.84).

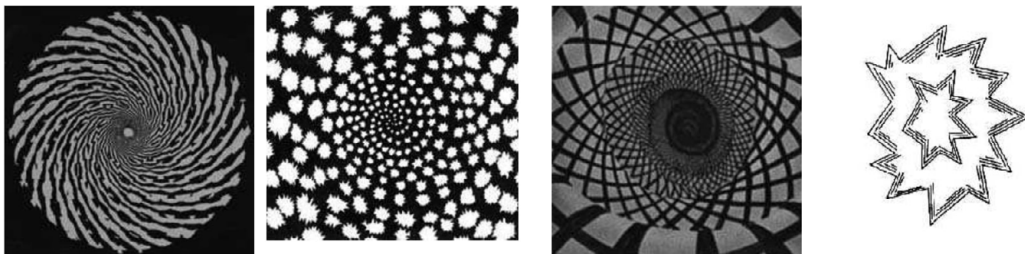


Fig.26. Imágenes extraídas de un estudio de P.C.Bressloff-J.D.Cowan. Arquitectura intrínseca de la corteza visual primaria (Brusa-Zappellini, 2007, p.84).

3.1.4. SIGNO Y MEDIO AMBIENTE EN LAS TRIBUS DEL ARTE. DEL *ROCK ART* A LOS GRABADOS DE S.W. HAYTER

Para poder comparar dos tribus del arte, en este caso hablamos de grupos

formados por el hombre primitivo y sus creaciones de *Art Rock* la formada por Hayter y los artistas del Atelier 17 desde sus creaciones de obra gráfica, es necesario aclarar el concepto de Tribu. Para ello nosotros tomamos la definición que hace el crítico italiano e historiador del arte Achille Bonito Oliva (1939) en su libro *Tribù dell'Arte* (2001):

Tribu, s.f. [sustantivo femenino] (del latín *tribus*, de formación incierta). [...] 2a. [segunda acepción] En sentido moderno, grupo étnico de dimensiones varias, los miembros del cual hablan en un mismo lenguaje, son conscientes de que constituyen un organismo social bien determinado y políticamente coherente, y como tal reconocido por los grupos vecinos; su cohesión tiene casi siempre carácter territorial, además de lingüístico y social, en cuanto el grupo ocupa permanentemente (si sedentario) o recorre periódicamente (si nómada) una región geográficamente determinada, sobre la cual afirma derechos tradicionales, reconocidos por los grupos étnicos limítrofes; y tiene muy a menudo también carácter genealógico, en cuanto afirma la propia descendencia de un remoto fundador, mayormente mítico. Como consecuencia, en el uso antropológico el concepto de tribu no tiene una connotación precisa; normalmente se le hace coincidir con la estructura del parentesco o su unidad, como la grande familia, la stirpe o el clan, el linaje, los segmentos o las secciones, los hermanos o las clases matrimoniales; en la etnología evolucionista indicaba un estadio inferior de organización social y de tal uso deriva el sentido despreciativo con el cual la palabra es de vez en cuando usada como de un tipo de organización ruda y primitiva. (p.11)

Tomando ahora como base estas características comunes, veamos cuales son las condiciones que favorecieron el nacimiento de las diferentes “tribus” y formas de arte. A este respecto rescatamos un fragmento de nuestro artículo Hayter un maestro con raíces ancestrales en el que reflexionamos a este respecto:(2021)

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. (Gómez, García, 2021, sin p.)

Sabemos que la naturaleza es un estímulo para la creación artística. En este sentido se ha pronunciado el arqueólogo italiano Emmanuel Anati (1988), identificando diferentes agentes propiciadores y concluyendo que los cambios en el hábitat han sido trascendentales para el desarrollo mental y la creación de las diferentes expresiones artísticas.

Es decir, que diferentes hábitats provocan distintas expresiones artísticas y que las condiciones y factores de estos: clima, alimentación, recursos naturales y de paisaje, además de las experiencias vividas, serán también factores condicionantes y diferenciadores.

Por otro lado, Anati también pone en relación la Naturaleza y el signo. La Naturaleza que hace de espejo, ofreciendo fenómenos naturales que el hombre traduce en signos. A la cuestión de con qué elementos de la naturaleza entra en contacto el hombre para hacer los primeros signos, el antropólogo italiano expone que el signo permite al hombre conocer una determinada realidad y también es el medio que le permite expresarla. Lo primero que hará ese humano, será tomar conciencia del significado de un signo, de una "forma" que evidencie algo sucedido, es decir: la

acción consciente de realizar ese signo para transmitir voluntariamente un mensaje. En un segundo estado, ese humano utilizara para sus signos las formas naturales ya existentes: como los arañazos de un animal en la roca, las protuberancias de la cueva, elaborará otros a imitación de la realidad natural (animales, humanos) o generará signos inventados (series metamórfico o abstracciones) (Anati, 1987,p.42)

El primero es la toma de conciencia del significado de un signo, de una forma o de la evidencia de algún hecho acaecido por ejemplo. La acción consciente de realizar un signo para transmitir voluntariamente un mensaje.

La segunda fase es el pasaje de la utilización o de la ejecución de signos cuyas formas son impuestas por la naturaleza o signos elaborados por el hombre que sean imitaciones de realidades naturales o signos inventados.

* Las hormas de un animal o de un hombre.

*Los arañazos dejados por un oso en la pared de una gruta.

*Un relámpago.

*Las cenizas de una hoguera.

*El esqueleto de una animal que indica la obra de hombres o animales depredadores.

*100 signos más con un significado preciso (Anati, 1987, p.42)

Otro aspecto importante a señalar es que hay zonas con diferentes niveles de creación, y se cree que esto se debe a una cuestión de interacciones sociales, es decir: a menor población y mayor aislamiento corresponde una mayor creación artística. Pero quizás el aspecto fundamental es que el lugar donde se hace el signo es elegido específicamente por alguna razón. En la actualidad es posible saber quien hizo el signo y en que momento del día. Con palabras de Anati:

Sin embargo, existe una relación real y física entre el signo y su

ubicación que corresponde a una elección precisa, ya sea consciente o subconsciente. El análisis comparativo muestra, en todo el mundo, la presencia de cánones repetitivos en la elección del espacio por parte del artista. El individuo que hacía esta elección tenía una identidad: podía ser joven o viejo, hombre o mujer, chamán o laico. El arte nunca ha sido practicado indiscriminadamente por todos. Otro tipo de asociación es, por tanto, la que existe entre el artefacto que ha llegado hasta nosotros y el tipo de individuo que lo produjo. En un buen porcentaje de casos, tanto en el arte tribal como en el prehistórico, es posible establecer si la obra fue realizada por un iniciado o por un no iniciado, por un hombre o por una mujer.

El momento en que se hizo el signo fue un momento del día o de la noche, verano o invierno, pero también la edad del ejecutante. Era en un contexto dinámico determinado, antes, después o durante otras actividades que el hombre realizaba y pensamientos que tenía: antes o después de cazar, antes o después de comer o dormir, antes o después de realizar otros actos. También puede ser un momento de soledad o de socialización, durante una ceremonia o una meditación, acompañado de ruido o de silencio. Sin duda, el acto, cualquier acto, incluso el de pintar, se inscribe en un contexto temporal y secuencial. Por tanto, existe otro tipo de asociación, entre el trabajo y el tiempo (1998, pp.54-55).

Es importante añadir, que no todos los hombres primitivos pintaban y grababan arte en las rocas, era una actividad que requería compromiso y que no era una actividad de mero entretenimiento. “Producir arte no era un pasatiempo, sino una ocupación extremadamente seria que permitía al hombre afinar y definir ciertos aspectos vitales de su relación existencial con determinados elementos del mundo que le rodeaba” (Anati, 1995, p.405). Por otro lado, afirma Anati:

En las civilizaciones urbanas, en cambio, hay una evolución diferente, aunque si bien la temática se ha ampliado y la diferenciación

estilística y conceptual entre diversas escuelas y tendencias en las civilizaciones urbanas es mucho más articulada y compleja que en el arte de las civilizaciones sin escritura, es decir, la civilización tribal, ciertos arquetipos y paradigmas permanecen constantes (1995, p.405).

Esta influencia de la naturaleza y de las relaciones sociales en la producción artística ya fue objeto de debate en relación al Atelier 17 por el grabador checo Leo Katz (1887-1982) quien lo dirigió a finales de 1940, cuando el taller se encontraba en la sede de la New School for Social Research y Hayter viajaba a Francia por trabajo. Exactamente comentó que ya en un período sin precedentes como el Renacimiento, los grandes artistas nacieron imbuidos en la naturaleza, en el ambiente y entorno que los acogía y del que se nutrían mutuamente.

Mucha gente olvida fácilmente que innumerables ciudades en Europa y en América nunca produjeron grandes ideas básicas o un genio como Dante, Miguel Ángel o Beethoven. Ninguno de los gigantes del Renacimiento nació en Roma o Milán, mientras que Florencia y sus alrededores produjeron un número inusual de superhombres. En tiempos recientes, Viena y París fueron centros de creatividad. El Atelier 17 demostró que un pequeño estudio, ocupado por unos pocos artistas totalmente dedicados al trabajo creativo en lugar del dinero, puede convertirse en una isla de la que pueden brotar nuevos métodos, nuevos enfoques y muchos estímulos para influir en las artes gráficas desde Alemania hasta Japón (Katz, 1982, p.6)

Es más el mundo del arte cambió para siempre en 1945, cuando Jackson Pollock se trasladó del centro de Manhattan a la campiña de Long Island. Sus amigos recuerdan las muchas horas que el artista pasaba en el porche de atrás de su nueva casa mirando fijamente el escenario como si

asimilase las formas naturales que lo rodeaban para luego traducirlas en sus pinturas.

Volviendo al argumento de las tribus del arte y para introducir la de Hayter y el Atelier 17, Achille Bonito Oliva nos describe cómo nacen en la sociedad contemporánea:

De la misma manera en la historia de la cultura contemporánea es posible detectar modelos de tribus culturales que se han integrado en la sociedad a través de la creatividad respetando su individualidad. Las tribus del arte nacen y se expanden en las grandes ciudades modernas dominadas por el anonimato y la estandarización social. Grupos de artistas y de intelectuales productores de diferentes lenguajes y ámbitos culturales tienden a relacionarse y a reunirse entre ellos a través del doble aglutinante de la afinidad cultural y de la práctica cotidiana. La actividad tribal en sentido metafórico se constata a través de las respuestas que tales grupos dan a los problemas planteados por la civilización industrial y de la sociedad de masa. Esos encuentran, siendo solidarios entre ellos, una propulsión y una mayor energía de respuesta respecto a la singularidad propositiva.

Una especie de valor añadido, un verdadero y propio plusvalor ético y estético seña producción artística y existencial, garantizada por una observancia comportamental colectiva y de una común mentalidad cultural.

Tales tribus se condensan en especial modo en las grandes ciudades europeas y americanas, a la búsqueda de una connotación colectiva capaz de dar fuerte visibilidad de grupo en una sociedad que tiende a disolverlo en el gran número de soledades anónimas (Bonito Oliva, 2001, p.12).

Para finalizar diremos que concordamos con Anati cuando dice:

Determinados símbolos que resultan ser “fósiles guía” han permitido detectar elementos recurrentes y significativos e hipotetizar la existencia de respuestas universales, condicionadas por el modo de vida, que influyen en el comportamiento, en la forma de pensar y, por tanto, en la ideología, en los procesos asociativos y, en consecuencia, en las manifestaciones artísticas (1998, p.53).

En el caso de Hayter eligió el barrio de Montparnasse porque encontró un espacio adecuado a sus intereses y las sedes cambiaron a menudo. 1926–1928, 51, rue de Moulin Vert, Paris (estudio personal) 1928–1933 ,Villa Chauvelot, Paris; 1933–1939, 17, rue Campagne Première, Paris; 1940–1945, New School for Social Research, 66 W 12th Street, New York; 1945–1955, 41 East 8th Street, New York; 1950–1954, 278 rue de Vaugirard, Paris; 1954–1961, Académie Ranson, rue Joseph Bara, Paris; 1961–1969-77,rue Dauguerre, Paris: 1969–1977; 63, rue Daguerre, Paris y de 1977–actualidad, 10, rue Didot, Paris.

A este respecto consideramos importante el testimonio de la historiadora y curadora Ann Shafer en una entrevista personal:

En cuanto a las ubicaciones del Atelier. No creo que escogiera Montparnasse por ninguna otra razón más que porque encontró allí un espacio adecuado para un alquiler razonable. Tuvieron que mudarse tantas veces porque el propietario no quería que todos los “extranjeros” entraran y salieran del estudio a todas horas. Un poco de racismo ahí. (27 mayo 2020)

El Atelier 17 fundado por este gran chamán de la gráfica se convirtió en poco tiempo en un lugar de aprendizaje, innovación, descubrimiento y de 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 descubrir lo más interno de cada uno, la huella o el signo 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. (Hayter, 1990, p.10)

Como nosotros visto, es posible hacer una lectura correcta sea de las influencias ambientales o de las técnicas utilizadas en el Atelier 17 por Hayter y relacionar todos estos elementos con los comportamientos del *homo sapiens* primitivo, como individuo y como “tribu” de arte. Nosotros pensamos que si nuestro inconsciente continúa hablándonos a través de símbolos después de miles de años, valdría la pena tratar de entender qué es lo que nos quiere decir. Quizás podría escenificar situaciones en las cuales nos podríamos llegar a reencontrar y de esta manera nos estaría advirtiendo de un posible peligro como signos que evidencia situaciones

antes vividas y no saltan desde el recuerdo más ancestral de nuestro Homo Nascens cultural.

Pero el punto crucial de todo es la creatividad. La cual tiene un denominador común en todas las épocas: el no querer morir en el inconsciente.

Por razones obvias de autodefensa, la sociedad incentiva la integración del individuo y éste tiende a colaborar para obtener lo que se le ofrece a cambio, es decir, el consentimiento y la seguridad. Esta dinámica elemental se aplica luego a casi todos los niveles asociativos y comunicativos y sobre ella se fabrican conceptos de ética y cánones de comportamiento social. Por razones que aún no están claras, los impulsos artísticos y otras energías exquisitamente creativas parecen escapar a estas constantes. En la creatividad artística surgen motivaciones especiales, en las capacidades expresivas originales de la personalidad, que adoptan distintos cauces, al borde de un subconsciente en el que se niegan a ser marginados. Aparentemente, lo que llamamos creatividad es a menudo, en primer lugar, la capacidad de explorar las profundidades de nuestro subsuelo, de reutilizar lo que podemos encontrar del pasado lejano (Anati, 1987, p.8).

3.2. SÍMBOLO. ORÍGENES Y DEFINICIONES

Uno de los aspectos, hasta ahora poco estudiados, en la obra de Hayter y de los artistas del Atelier 17 son sus símbolos. Al aparecer camuflados entre colores contrastantes y líneas automáticas no son tan claros visualmente como los que aparecen en el arte rupestre, o mejor dicho, lo que es simple muchas veces parece complicado. Como sabíamos de la existencia de un inconsciente colectivo, y que Hayter había adaptado a su trabajo artístico las teorías junguianas, es evidente pensar que encontraremos los mismos sea en el arte rupestre que en los grabados de

los artistas de Montparnasse. Para ello, nosotros investigado los orígenes de los mismos. Si tomamos diferentes definiciones de símbolo vemos que en realidad todas coinciden en un punto: representan una realidad interna desconocida para su autor. He aquí algunas de ellas:

m. Signo que establece una relación de identidad con una realidad, generalmente abstracta, a la que evoca o representa. (Oxford Languages)

m. Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes. (RAE)

Símbolo, es la mejor expresión posible para un contenido inconsciente, sólo presentido aún desconocido. (Jung,1970.p.12)

Sin embargo, hay un factor muy significativo que nos ayuda a diferenciar quienes son los autores de los símbolos del pasado: las asociaciones con otros signos. Debido a que hay un vocabulario que compone unas frases “signos aislados son extremadamente raros, como en el discurso son raras las palabras aisladas”(Anati, 1988, p.140). Lo que sucede es que aparecen conjuntos de símbolos y grafemas. Y aquí es donde señala Anati la universalidad de este lenguaje “ una ideografía que revela caracteres universales, o de todas formas una serie de asociaciones constantes que superan o preceden los confines étnicos y lingüísticos” (Anati, 1988, p.140).

Si tomamos la Fig.27. Gruta del Castillo (España) vemos como hay una asociación de ideogramas, que serían los símbolos con forma de escudos, y un bâtonnet (bastoncito).



Fig.27. España. Gruta del Castillo. Asociación de símbolos y signos.

Tenemos que aclarar que Anati llama ideogramas, allí donde Jung llama símbolos. Por lo tanto, siempre de simbología estamos hablando. Esto por un lado.

Otro aspecto, es que cuando un experto arqueólogo como Anati se encuentra de frente a una pared rocosa y tiene que leer los símbolos y los signos “tiene que tener en cuenta la acumulación de signos y de figuras sobre una misma superficie”(Anati, 1988, p.140) porque han sido hechos en períodos diferentes. Esto es algo que no sucede en los grabados de los artistas del Atelier 17.

Otra cuestión es que estos símbolos debían de ser legibles para todos y en cualquier lugar del mundo (Anati, 1988, 1940).

Por último, diremos que hay unos ideogramas arquetípicos o símbolos en el lenguaje universal de los artistas rupestres que son:

el círculo con el puntito central, la cruz, el bastoncito, la línea y el punto, el signo de “V”, el dardo, la forma del techo, el triángulo, el cuadrado, el signo fálico, el signo vulvar, los cinco dedos de la mano, la serie de líneas paralelas, la serie de puntos, la pareja de círculos (Anati, 1988, p.140).

Además, señala Anati que algunos de ellos han servido de base para “hacer parte de las primeras escrituras ideográficas” (1988, p.143).

Entonces, veamos la contraparte, es decir, los símbolos que usaban Hayter y los artistas del Atelier 17. En su ensayo no publicado *Algo prestado: temas y formas en el Atelier 17* de Gregory P.J. Most 2017 afirma que aunque Hayter nunca trató de imponer a los artistas que frecuentaban su taller con su estilo, sino que los ayudó a encontrar su propia manera de comunicar, desde la década de 1930 hasta 1960 los influenció porque en el taller aparecieron formas como: oblongos ovoides, el hueso, un triángulo redondeado (pp. 1-3).

Estos símbolos no tienen nada que ver con los que nosotros nombrado anteriormente. Sin embargo, hay uno de ellos, el hueso que nos interesa particularmente. Como veremos más adelante los símbolos nacen en los ritos de sepultura neanderthalianos y por lo tanto el hueso está directamente relacionado con ellos. Veámos algunas obras donde aparecen estos símbolos:



Fig.28. Hayter, S.W. Cinq Personnages, 1946. Grabado. Butil Estampa simultánea de colores.

El símbolo del triángulo redondeado aparece en la obra más emblemática de Hayter: *Cinq Personnages*, 1946. Aparecen reforzados por los brillantes colores: naranja, magenta y verde esmeralda. Los triángulos sí aparecen en el arte rupestre pero no con los ángulos limados.

El oblongo ovoide, es otra forma que hacía Hayter Fig.30 y que tuvo influencia en artistas “como Sue Fuller, Ian Hugo, Roderick Mead, Leo Katz y otros” (2017, p.3).

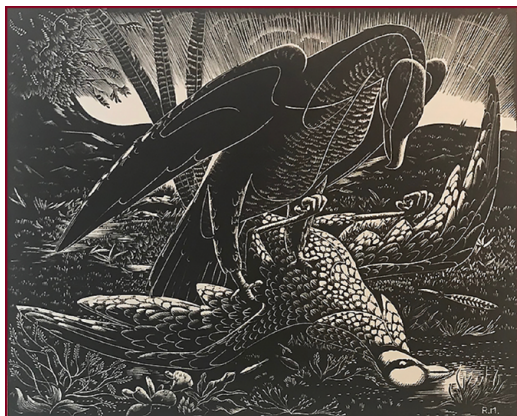


Fig.29. Mead, Roderick. Bird on prey, 1950.
Grabado sobre madera.

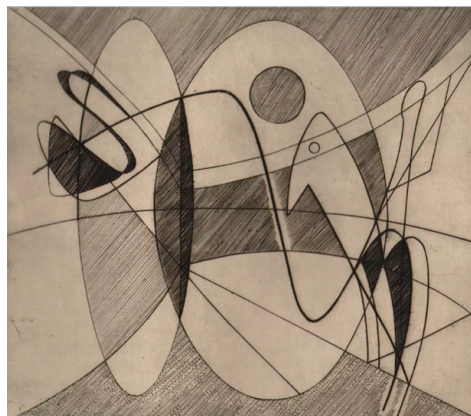


Fig.30. Hayter, S.W. Cavaliers, 1933 Grabado.

Hay que entender que hay formas que entraron en taller sin saber cómo. “Hay, por ejemplo, una forma de “hueso” utilizada por Hayter Fig.31., Ernst Fig.19. y Jean Arp (que nunca trabajó en el Atelier 17); ninguno de ellos afirmó haberlo originado” (2017, p.4). Veámos las obras:

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.31. Hayter, S.W. Unfolding, 1946. Grabado.



Fig.32. Ernst, Max. Living tree. Litografía, 1959.

Pero sean símbolos del arte rupestre sean símbolos del Atelier 17 siempre símbolos son y por lo tanto, deberían de tener una génesis común. O sea, es importante conocer sus orígenes porque esto nos permite entender el desarrollo de los mismos y cómo se manifiestan en un futuro.

Desde el punto de vista de Brusa-Zappellini la aparición de los símbolos se debe a un engaño de los sentidos por el cual se da una identificación entre elementos de la naturaleza que se parecen. (2002, p.156).

Proveniencia de los símbolos

En cuanto al origen de los símbolos, tal vez provengan del mismo lugar que el Arte de un artificio de los sentidos, como decía Platón, que lleva nuestra mirada a ver en la realidad que nos rodea formas que en verdad solo son interpretaciones que nos ayudan a entender o reconocer aquello que creemos percibir. Un lenguaje sin palabras, como propone la arqueóloga francesa Yvette Taborin (2004), alusivo de las formas del mundo que empujan a la fantasía a establecer analogías y conexiones imaginativas más o menos visionarias. Esta interpretación fue compartida por Platón;

sería como decir que “los ocelos se parecen a los ojos del búho, las alas del búho a unos brazos recogidos hacia abajo, las orejas del elefante a las alas de un volátil y su trompa a una serpiente”. Así pues para los artistas de la prehistoria:

los cuernos del toro evocaban el crecimiento lunar o la hoz para cosechar; el círculo se parece al disco solar; los hongos alucinógenos tienen una forma fálica, como las serpientes, mientras las concreciones cristalinas de las grutas evocan las mágicas apariciones de las curvas dorsales de grandes zoomorfos. Y aún más: las huellas dejadas en el terreno tienen la misma forma de ciertas hendiduras subterráneas de Según la estudiosa esta concatenación de elementos podría continuarse hasta el infinito y además no serían solo correspondencias visuales, sino que estarían implicados otros sentidos como el olfato, el oído y el tacto y entonces aparecería lo que ella denomina el reino de los símbolos. Si dos elementos tienen formas parecidas, pongamos la huella de un caballo y una vagina, por fuerza debe de existir algún aglutinante subyacente. Por lo cual el símbolo no tendría un único significado, ni tampoco sería fijo sino que iría variando de significado según el contexto

En definitiva, a un símbolo, no se le puede atribuir un significado específico, y por lo tanto, tampoco una imagen o un concepto único. Esto no significa que el símbolo sea como un vagabundo errante sin destino, el cual se apropia de diferentes identidades según le convenga, sino que es un elemento dentro de una constelación de significados. En un primer momento es importante la analogía de las formas pero a su paso por el alma se une a muchos otros nexos basados en pulsiones y que crean un verdadero lenguaje.

Pero, ¿por qué motivo vemos transfigurarse una forma en otra, admitamos, por ejemplo un corazón dentro de una amapola?. En realidad, sería una

inclinación natural por la cual nuestra manera de ver las cosas nos llevaría a proyectar las formas de la naturaleza transfigurándolas en una continua recreación de referencias isomorfas. Los motivos los encontraríamos en la evolución de nuestra especie que nos ha llevado a dejar de lado algunos criterios de selección que tiene el instinto. Es decir, para un animal que está hambriento, su foco es la comida, y el resto de cosas le produce ceguera, mientras que una persona puede tranquilamente evitar la comida, aunque tenga hambre y entretenerse con otro tipo de cosas.

A un cierto punto de su evolución, el *Homo sapiens*, para no naufragar en una infinidad de estímulos desorientados, ha debido recurrir a estrategias de supervivencia del pensamiento desconocidas a los demás vivientes. Sumergidos en un campo sorpresa permanente, como escribe Gehlen, para no sucumbir a un exceso de sollicitaciones, probablemente nosotros advertido la necesidad, desde los inicios, de liberar el campo de la visión, adoptando nuevos criterios selectivos capaces de reducir la complejidad del mundo y reconducir el actuar a la centralidad del interés, o mejor, a la nueva complejidad del deseo. La identificación analógica pertenece a lo mejor a este orden estratégico, como pertenece el mismo lenguaje verbal modulado, al principio, al menos en parte, sobre consonancias acústicas (Brusa- Zappellini, 2002, p.157).

Según la simbóloga confundir dos objetos naturales podría producir ceguera o desviar al hombre desde el punto de vista meramente naturalísimo pero representaría una ventaja desde el punto de vista del “comportamiento cultural” porque se podrían reajustar las experiencias desde renovadas reglas mitológicas. Por ejemplo, en Creta, en edad helenística, se desarrollaban ritos alrededor de una estalagmita con forma de falo, la cual representaba a la diosa de la fertilidad Ilizia. Hay muchísimas más analogías pero nosotros escogido el binomio estalagmita-falo-copulación porque

tiene relación con la sexualidad. Para los animales tiene la finalidad de la autoconservación mientras que para nuestra especie conlleva una serie de problemas que excitan la imaginación.

El acto sexual, aparentemente simple y natural, no involucra en el hombre un “cuerpo físico”, sino más bien un “cuerpo pulsional”, con todo lo que esto implica en el plano de lo imaginario. (Brusa-Zappellini, 2002, p,157).

Eventos biológicos basados en la pura instintualidad como el sexo y la muerte, los cuales están fuera de cualquier mecanismo reflexivo, sufrieron muy pronto, durante la evolución de nuestra especie, un parón, una especie de cambio de ruta que tuvo cantidad de consecuencias.

El hombre empieza a hacer cosas no por *naturaleza* sino por *cultura*. Nos lo demuestran las sepulturas del Neanderthal, donde los hombres trataban de preservar la vida más allá de la muerte del cuerpo. Un verdadero salto “fuera de la naturaleza” del cual no conocemos las razones pero que significaba una brecha en el ritmo biológico. Los animales tienen miedo de ella pero para nosotros implica el encuentro con los sentimientos de culpa y con su aspecto sagrado. Lo mismo sucede con la necesidad de nutrirse en nuestra especie, la cual no era carnívora por *naturaleza* sino que se convirtió por *cultura*. Parece ser que la muerte de los animales provocaba el miedo por la propia supervivencia, porque su desaparición provocaría la propia muerte. Y es aquí, a lo mejor, cuando surge la “toma de conciencia” que es la base del comportamiento moral. Según Hegel habría un orden universal donde la vida protegería a la vida y por el cual quien destruye la vida que tiene delante estaría aniquilándose así mismo. *La vida, por lo tanto, no es diferente de la vida y si la “vida es apagada” está destinada a volver como sombra.* El hombre primitivo, cuando caza al animal que tiene delante, mata su misma naturalidad de la cual el animal es símbolo.

En resumidas cuentas, el miedo por nuestra muerte sumada al miedo por la extinción de la desaparición de los animales llevó al nacimiento

de complicados rituales como solución compensatoria. La finalidad no era tanto la propiciación de la caza sino la eterna regeneración de la energía. Es posible, que naciese así la exigencia de prácticas mágicas donde entrase en juego el pensamiento. Entonces, entró en las entrañas de la tierra, porque estas grutas eran lugares protegidos, fuera del tiempo real, donde la energía se custodiaba totalmente. La energía íntegra de los animales cazados y de los cazadores. Entrar en estos lugares significaba entrar en un arroyo continuo de vida. (Brusa- Zappellini, 2002, pp. 158-160).

Según la Zappellini, refiriéndose a las grandes figuras zoomorfas, serían el fruto de las angustias de nuestra alma, las cuales habrían captado nuestra fantasía soñadora provocando una descarga pictórica.

Si son los signos del mundo y las morfologías naturales las que han constituido las matrices generativas de esta creatividad visionaria, son probablemente las pulsiones elementales de la vida y de la muerte, en un impasto híbrido de *eros* y de *thanatos*, los que han empujado estas fantasías a derramarse en una complejidad representativa densa de implicaciones mágicas.

En este sentido, podríamos entender el origen del arte como el primer emerger de un nuevo universo simbólico a través de un *big bang* provocado por el impacto de dos partes en sí incompletas (traza/gesto juntos). ¿Pero cuáles son las partes incompletas?. (Brusa- Zappellini, 2002, p.161).

Los animales que vemos dentro de las grutas son los mismos que los que corren al aire libre, por lo tanto, no son simbólicos. Tampoco lo son porque representen escenas propiciatorias de caza o porque representen el coraje, simplemente están allí porque lo están. Parecen presencias mágicas que hayan salido del muro. Por lo cual, el hombre no bajaba a las grutas para pintar los animales, sino para encontrarlos. Nuestros antepasados sentían la necesidad de hacer este encuentro subterráneo. Se arrastraban como una serpiente para entrar en estos antros claustrofóbicos. La motivación sería un cruce entre los misterios de la sexualidad con los de la muerte

y del renacimiento. Este híbrido poderoso, era lo que les esperaba a los jóvenes durante el pasaje de la infancia a la madurez sexual; sufrían metafóricamente una “pequeña muerte” para adentrarse en los misterios del gran pasaje, es decir, el paso de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Es lo que Hegel llamaba un drama común: el dolor de hacer emerger la conciencia a través de la lucha con su negativo. Durante las primeras sociedades de cazadores, podríamos hablar de una contraposición entre la lucha real con los animales bajo el cielo y el sol, y la lucha interior, dentro de las grutas, “una lucha por la vida y por la muerte entre un pasaje todavía no totalmente traspasada y una cultura todavía no totalmente desplegada” (Brusa-Zappellini, 2002, p.162).

En esta situación donde la vida y la muerte se excluían mutuamente, creció exponencialmente el pavor por una vida destinada a la muerte, creando un estado de angustia. De hecho, los animales pintados sobre las paredes, en cierta forma, parecen estar vivos y agitarse a la luz de las llamas; mientras que aparecen fríos e inmóviles preparados para la carrera que nunca realizarán porque destinados a permanecer allí para siempre. Contrastes entre caliente y frío, móviles e inmóviles, orgánicos e inorgánicos, esto son los animales del fondo de las grutas. Esta polaridad, donde se mezcla la vida y la muerte constantemente, los convierte en potencias mágicas adjudicándolos al rito y a su reformulación mítica. La mitóloga italiana compara las grutas a un “vientre materno, que garantiza al viviente su eterna regeneración” (Brusa-Zappellini, 2002, p.163). Cuando nos adentramos en estos antros misteriosos acompañados por antorchas, hay que notar dos tipos de sombras: las que se crean por la proyección de las llamas en las concreciones minerales de las paredes y las que proyectamos nosotros mismos, las cuales crean unas formas agigantadas que a su vez se funden y confunden con las escenas ya representadas. Esto que para nosotros es una simple acción lúdica para nuestros ancestros era algo de extrema importancia puesto que para ellos la sombra estaba

directamente relacionada con el alma y con su supervivencia. De hecho, en el mundo tribal habían muchas precauciones y tabúes al respecto. Tanto es así, que eclipsar con la propia sombra alimentos, objetos y muertos las sepulturas estaba vetado. Por ello, las sepulturas se hacían por la noche. Otra prohibición era la de pisar la sombra del jefe de la tribu bajo riesgo de muerte para quien tuviera el valor de hacerlo. Pero la sombra también tenía un valor de procreación y sexualidad porque tenía el poder de preñar a las mujeres o decretar el sexo de un niño si la sombra se apoyase sobre el vientre de la madre antes de su nacimiento. En conclusión, para la Zappellini los orígenes de las expresiones simbólicas las encontramos dentro de estas grutas, donde hay un desdoblamiento del símbolo: por una parte la vida y por otra la muerte, las cuales se reúnen restituyendo la unidad del mundo que el raciocinio había quebrado.

Es probablemente en el misterio de este eterno fluir que la espiritualidad humana ha encontrado, en los orígenes, sus primeras expresiones rituales y sus primeras representaciones simbólicas. En este caso, las dos partes divididas que el símbolo reincorpora son el misterio de la vida y aquel de la muerte restableciendo, en tal modo, por vía intuitiva, aquella profunda unicidad que al emerger la consciencia racional había roto. (Brusa-Zappellini, 2002, p.165).

3.3. IMAGEN ARCÁICA Y ARQUETIPO

La imagen para Aby Warburg³⁶ es lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas, huellas prácticamente invisibles que surgen de lo más profundo pero presentes casi en todas partes. (Alvarez, 2017.p.11)

³⁶ (1866-1929) Historiador alemán y fundador de la importante biblioteca de estudios culturales del Walburg.

Las imágenes en Jung aparecen como destellos, como fulgores desde lugares más recónditos, y así los arquetipos sobreviven al paso del tiempo en forma de imagen (Jung, 2003: 62)

Las imágenes en Jung entran en el orden de la herencia pero también de la psique. (Alvarez, 2017.p.11)

Cuando Jung habla de imagen, se refiere a una imagen representación interna que está basada en una actividad fantástica inconsciente, que se manifiesta espontáneamente en la conciencia. Es un producto psicológico que no tiene nada que ver con un acto alucinatorio, y no tiene ninguna proyección en el espacio, por lo cual, se habla de *imagen arcaica*, patrón o imagen universal y a colación de nuestra investigación, es interesante su reflexión sobre la mentalidad de los primitivos en los que menudo “la imagen interna se transfiere fácilmente en el espacio como visión o como alucinación auditiva sin ser por esto patológica” (Jung, 1980, p.452).

Cuando, en este trabajo, hablo de imagen, no entiendo la reproducción psíquica del objeto externo, sino más bien de una concepción del lenguaje poético, ósea, la *imagen fantástica*, que se refiere solo indirectamente a la percepción del objeto externo. Esta imagen se basa más bien en la actividad fantástica inconsciente y, como producto de esta, aparece más o menos de improviso en la conciencia, más o menos como una visión o una alucinación...La imagen posee el carácter psicológico de una representación fantástica y nunca el carácter casi real de la alucinación, es decir que esa misma, no se sustituye a la realidad concreta y es siempre distinguida como imagen “interna”, de la realidad sensible. Normalmente la misma carece de una proyección en el espacio. Este modo de manifestarse hay que designarlo como arcaico (Jung, 1980, p.452).

La influencia de esta imagen “interna” en la psique, a pesar de no ser real, puede ser muy fuerte en determinadas circunstancias, llegando a superar incluso a la imagen “externa”. La imagen nos da una totalidad de

los contenidos psíquicos constelados en ese momento por el individuo. Por lo tanto, hay que contemplar tanto los contenidos conscientes como inconscientes en su interpretación.

Jung define la imagen como primordial o arquetipo, cuando tiene un carácter arcaico, es decir cuando posee una importante concordancia con los pensamientos y mitos más antiguos de la humanidad y por tanto posee también el carácter de imagen colectiva, en contraposición con la imagen individual que expresa contenidos psíquicos personales. “La misma es por un lado prevalentemente expresión de materiales *inconscientes colectivos* y por otro indica que la situación momentánea de la consciencia no está tan influenciada el plano personal, cuanto en aquel colectivo” (Jung, 1980, p.453).

Es decir la imagen primordial o arquetipo, la cual es colectiva, es común al menos a todo un pueblo o a toda una época. Probablemente los motivos mitológicos fundamentales son comunes a todas las razas y a todas las épocas y culturas: “así podría encontrar una serie de motivos de la mitología griega en los sueños y en las fantasías de individuos de pura raza negra o enfermos mentales” (Jung, 1980, p.453).

Enfocando la cuestión desde el punto de vista de las ciencias naturales, esta imagen adquiere la equivalencia de un engrama³⁷, es decir, una huella cerebral dejada por nuestras experiencias, similares entre ellas. Por lo cual, el efecto en el ambiente, es decir su representación, también se mantiene y repite en el tiempo como motivo mitológico. Dado que hay una influencia ambiental también recurrente, Jung pone en relación el mito con la Naturaleza, por ejemplo; los mitos solares y sus continuas amaneceres y

³⁷ Impresión que deja un acontecimiento en la memoria. Estructura de interconexión neuronal.

puestas de sol. De hecho, los mitólogos se basan en estas conexiones para hacer sus interpretaciones. Sin embargo, para el autor suizo, la estructura cerebral del ser humano no solo está influenciada por el ambiente, sino también por una ley que nos es dada cuando recibimos la vida (Jung, 1980, pp.453-454). Partiendo de esta base, la imagen primordial, precede a la idea la cual influye en la vida a través del sentimiento. Al no ser este puro, o sea, al estar mezclado con lo inconsciente, “la imagen primordial se manifiesta como símbolo”, el cual está compuesto tanto del sentimiento como de la idea. Entonces, la imagen primordial hace de mediadora y liberadora (Jung, 1980,p.455).

3.3.1. LOS ARQUETIPOS DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA ANTROPOLOGÍA

Igual que los signos, los arquetipos nos abren la puerta que comunica el pasado y el presente. Lo primero que pensamos es “estas imágenes las he inventado yo... hace diez mil años”. (Anati, 1987, p.42). Estas imágenes provocan en nosotros un fuerte impacto porque nos devuelven a nuestros orígenes y nos hacen caer en la cuenta de quienes somos realmente y esto crea en nosotros un gran estupor. Lo cual es exactamente lo mismo que les sucedía a los artistas del Atelier 17, cuando realizaban sus planchas y por acción de los ácidos y otros procesos químicos o técnicos, veían emerger imágenes provenientes de su inconsciente, imágenes nunca conscientemente recreadas, y por ello sorprendentes. Es algo común no reconocerse en ellas, en realidad, encontrarlas delante es una experiencia muy enriquecedora. Es como si te completaran. con ellas, el artista empieza a tomar más confianza en sí mismo, y el encuentro con ellas determina la creación de muchas más. Es como si se abriera la caja de Pandora, ya que el encuentro con uno mismo implica un fuerte impacto emocional, tanto

en sentido positivo porque es como si se abriera una jaula, como negativo, por pues nos pone delante de la propia sombra, con todo aquello que nosotros reprimido porque nuestra moral no nos permite aceptarlo y que creemos provocaría el rechazo de los demás.

Ahora bien, no se conoce cuanto los hombres primitivos sintieron esas limitaciones culturales y sociales, pero seguro que viviendo en tribus estarían sujetos a algunos códigos o reglas y por lo tanto estarían atentos a no romperlos por miedo a la reacción del grupo. Podríamos decir que en general copiaban la naturaleza, aunque más adelante veremos como un error de evaluación de las capacidades del *homo sapiens* en las teorías junguianas, localizado por expertos modernos, reconoce la existencia de algo más que una simple representación de escenas propiciatorias de caza. Este reconocimiento de los arquetipos nos conduce directamente a encontrar las raíces de nuestro inconsciente. Y son estas raíces las que nos interesan. Según Anati (2018) las asociaciones de los grafemas varían mucho y denuncian el sistema cognitivo de su autor.

El sistema de asociación de grafemas varía constantemente entre las diferentes categorías de arte prehistórico y tribal. Los conjuntos de grafemas sin un orden aparente, secuencias de grafemas, asociaciones, asociaciones simples, asociaciones en secuencia, escenas puntuales, escenas anecdóticas y descriptivas son formas de asociar ideas y conceptos. La definición del tipo de sintaxis aplicada por los creadores de arte revela su sistema cognitivo. (Anati, 2019, p.22).

Son necesariamente sujetos a observación los cambios respecto a las generalidades. En concreto, para el arqueólogo toscano “los cambios en el estilo y las asociaciones en las artes visuales ilustran los cambios en los procesos cognitivos, que a su vez reflejan modificaciones en la elección de prioridades”(p.22). Y esto vale para cualquier período de la historia del

arte, en cualquier ángulo del mundo y para cualquier forma de expresión artística.

Entender estos mecanismos son la clave para entender las formas más básicas del conocimiento tales como la percepción, la imaginación, la memoria y en general

todas las formas de razonamiento. Descifrar el lenguaje y el mensaje del arte rupestre es esencial para adquirir conocimiento de los sistemas cognitivos elementales basados en características universales. Este es uno de los aspectos más importantes de esta tesis ya que uno de nuestros objetivos fundamentales es demostrar esta evolución a través de los cambios en las asociaciones de los grafemas de la obra gráfica de Hayter y los artistas del Atelier 17 y como, otros han permanecido a través del tiempo.

Por lo tanto, como Anati (2019), llegamos a la conclusión de la existencia de arquetipos lógicos, que constituirán la base para nuestra comprensión futura a través del arte, reconociendo con ellos algunos de los elementos fundamentales de la dinámica cognitiva del hombre.

3.3.2. TEORÍA JUNGUIANA DE LOS ARQUETIPOS E HIPÓTESIS INTERPRETATIVAS REVISADAS DEL S.XX.

La Teoría de los arquetipos e inconsciente colectivo de Jung (1970) que durante muchos años fue considerada válida a todos los efectos, ha sido cuestionada recientemente por estudiosos de diferentes campos especialmente de la arqueología prehistórica. La pregunta que se han hecho reflejada y razonada por la mitóloga Brusa Zappellini (2016) es que si “La noción de arquetipo hace hincapié de hecho sobre la individuación de motivos universales de las formas simbólicas, destinados a reemerger

con gran intensidad en cada individuo y en cada época”. Por que a pesar de esta importantísima premisa, “Esta universalidad, fuertemente anclada en las estructuras psíquicas ancestrales, no ha encontrado sin embargo, justo en las más antiguas culturas, si no un banco de pruebas, por lo menos un momento privilegiado de la investigación y estimular una constante comparación con los testimonios paleolíticos. Motivo por el cual tanto en el siglo pasado como hoy, la teoría de los arquetipos y la arqueología prehistórica parecen moverse sobre diferentes terrenos, yendo cada una por su propio camino (Brusa-Zappellini, 2016, p.1).

Sacar a la luz este debate en esta tesis nos ha parecido más que pertinente para aclarar dónde está el error en la teoría de Jung y las causas de su ceguera. Es importante evidenciarlo ya que estamos hablando de la conexión entre los arquetipos hechos por el *homo sapiens* primitivo y aquellos hechos por los artistas del Atelier 17 gracias al inconsciente colectivo. Nosotros en nuestro estudio los nosotros relacionado; sin embargo, Jung no profundizó o mejor dicho excluyó de su investigación el gran arte del Paleolítico Superior, hecho e incomprensible ya que afirmaba que las imágenes arquetípicas son ancestrales. He aquí el desarrollo del argumento:

En un su escrito “Archetipi e Arte delle origini: un incontro mancato” Gabriella Brusa-Zappellini³⁸, y seguidamente en su presentación en forma de conferencia que encontramos en YouTube La danza degli archetipi. Alle radici del linguaggio simbolico, cuestiona “la falta de encuentro entre los arquetipos y el arte de los orígenes entendiendo por arquetipos la teoría de los arquetipos elaborada por Jung y el arte de los orígenes del Paleolítico Superior” (Brusa-Zappellini, 2018) especifica exactamente:

38 Prof. Gabriella Brusa-Zappellini (Milán 1948) - Asociación Arqueológica Lombarda. Paleontóloga.

...o sea, esas imágenes prevalentemente animalísticas pintadas y también grabadas y ciertamente del arte mobiliario del Paleolítico Superior. Un arte que nosotros encontramos en Europa. Es un arte de carácter global, entre otras cosas con anticipaciones fuera de Europa. Un arte que dura por al menos 30.000 años. Un arte que ciertamente presenta variaciones según las áreas geográficas. Pero es un arte que presenta también aspectos de profundo acercamiento. Podemos decir que es un arte que habla el mismo lenguaje aunque con modulaciones y con criterios diferentes y el mismo lenguaje sea temático que figurativo (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)³⁹

Jung no ha teorizado un nexo de unión entre su Teoría de los Arquetipos y el arte de los orígenes y esto resulta muy extraño dado que es él mismo quien habla de imágenes ancestrales y por lo tanto con mayor razón habría debido investigarlas. Con palabras de Brusa-Zappellini:

Y en el fondo esta falta de diálogo desde algunos puntos de vista es algo curioso. ¿Por qué es una cosa curiosa?. Porque en el fondo Jung en su teoría de los arquetipos tematiza la presencia de imágenes ancestrales universales, por lo tanto, este patrimonio de los orígenes habría debido ser si no un banco de pruebas de la teoría de los arquetipos de Jung al menos un banco privilegiado de investigación, algo que no se ha dado (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴⁰

39 ...cioè, quelle immagini prevalentemente animalistiche dipinte e anche incise certamente del arte mobiliare del Paleolitico Superior. Un arte che noi troviamo in Europa. È un arte di carattere globale, fra le altre cose con anticipazioni fuori de L'Europa. Un arte che dura almeno 30.000 anni. Un arte che certamente presenta delle variazioni a seconda delle aree geografiche. Ma è un arte che presenta anche degli aspetti di profondo avvicinamento. Possiamo dire che è un arte che parla lo stesso linguaggio anche con modulazioni e con criteri diversi e lo stesso linguaggio sia tematico che figurativo (T.A.).

40 E in fondo questa mancanza di dialogo da alcuni Punti vista è qualcosa curiosa. Perché è una cosa

Para poder profundizar el argumento y comprender los motivos de esta falta de diálogo Brusa-Zappellini hace notar que es necesario comprender qué entendía efectivamente Jung por Teoría de los arquetipos, o sea, por imágenes arquetípicas, debido a la gran complejidad del argumento y a la confusión respecto al mismo. Basicamente descubre la fuente de la que se sirve Jung, o sea: la “Crítica de la razón pura” (1781). Nota una diferencia fundamental: mientras que para Kant los arquetipos son unas facultades ordenadoras del intelecto, para Jung se trata de una carga innata y dinámica muy cercana a los instintos animales. He aquí su razonamiento:

La teoría de los arquetipos de Jung tiene una clara matriz kantiana. Estamos al inicio de 1900 en un contexto general en el cual la filosofía europea se basaba en Kant, y Jung pone en marcha su investigación retomando la luz de la “Crítica de razón pura” de Kant, 1781. Él retiene que la estructura de los arquetipos sea una estructura trascendental. ¿En qué sentido trascendental?. En el sentido que era una estructura formal; formal significa vacía de imprinting. Una estructura que no deriva de la experiencia mental, pero que ordena los datos de la experiencia. Pero desde el principio Jung respecto a Kant opera una particular curvatura, en el sentido que para Kant esos a priori universales eran sustancialmente unas facultades ordenadoras del intelecto mientras Jung desde el principio acerca esta estructura formal a los instintos animales. Así como los animales tienen instintos: el instinto depredador, el instinto de la sexualidad, del mismo modo los seres humanos, y por lo tanto, más que una categoría del intelecto, esta estructura formal se presenta como una carga profundamente dinámica, como una carga innata, destinada a emerger constantemente, una carga

curiosa?. Perchè in fondo Jung nella sua teoria degli archetipi tematizza la presenza di immagini ancestrali universali, per cui, questo patrimonio degli origini avrebbe dovuto essere se non un banco di prova della teoria degli archetipi almeno un banco privilegiato di ricerca, qualcosa che non si è verificato (T.A.).

oscura, sea en la vida individual que en la vida colectiva. Emerge de todas formas, espontáneamente, independientemente de nuestra voluntad (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴¹

A estas fuerzas cargadas de imágenes Jung las denomina Inconsciente Colectivo, es decir un gran archivo hereditario. Así lo describe Brusa-Zappellini:

Ahora, este dinamismo formal está condensado de potenciales imaginíficos. El punto en el cual estos potenciales imaginíficos, o sea, las imágenes que se activan, es el inconsciente colectivo. Y aquí estamos delante de otro centro 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 que Jung inicia o recoge de un zoólogo y biólogo alemán que es Richard Wolfgang Somon, el cual había tematizado la persistencia hereditaria de la memoria (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴²

41 La teoria degli archetipi de Jung ha una chiara matrice kantiana. Siamo a inizio del 900 in un contesto generale in cui la filosofia europea si basava in Kant, e Jung mette a punto la sua ricerca riprendendo la luce della "Critica della ragione pura" di Kant, 1781. Lui ritiene che la struttura degli archetipi c'è una struttura trascendentale. In che senso trascendentale? Nel senso che era una struttura formale; formale significa vuota di imprinting. Una struttura che non deriva dalla esperienza mentale, ma che ordina i dati della esperienza. Ma sin dal inizio Jung rispetto a Kant opera particolare curvatura, nel senso che per Kant essi a priori universali erano sostanzialmente delle facoltà ordenatrici dell'intelletto mentre Jung dal inizio avvicina questa struttura formale agli istinti animali. Così come gli animali hanno istinti: l'istinto depredatore, l'istinto della sessualità, allo stesso modo gli esseri umani, e per tanto, più di una categoria dell'intelletto, questa struttura formale si presenta come una carica profondamente dinamica, come una carica innata, destinata ad emergere costantemente, una carica oscura, sia nella vita individuale che nella vita collettiva. Emerge comunque, spontaneamente, independientemente della nostra volontà (T.A.).

42 E qui siamo davanti a un altro centro della teoria junguiana. Non è facile fare una sintesi di questo inconscio collettivo, ma in fondo possiamo dire che questo inconscio collettivo è una specie di grande archivio hereditario della memoria che Jung inizia o raccoglie da uno zoologo e biologo tedesco che è Richard Wolfgang Somon, il quale aveva tematizzato la persistenza hereditaria della memoria. In fondo, possiamo dire che questo inconscio collettivo è una specie di grande archivio hereditario della memoria che Jung inizia o

Para Jung estas imágenes con tremenda fuerza, las cuales se transforman en símbolos y que tienen un carácter espiritual pertenecen solo a la especie humana y no a los animales. ¿Por qué?. Porque es necesaria una toma de conciencia. Es fundamental, antes de seguir con el razonamiento de Jung, señalar que actualmente la teoría de la memoria psíquica hereditaria está abandonada. Continúa Brusa-Zappellini:

Según Jung este bagaje biológico de la memoria orgánica en las diferentes especies actúa diferentemente en el hombre. Este bagaje de la memoria se transforma en un bagaje de carácter simbólico, de carácter espiritual en nuestra especie. Hay que decir que esta teoría de la memoria psíquica hereditaria hoy está del todo arrinconada sea por la genética, sea por las neurociencias. En cualquier caso, volviendo a Jung este precipitado mnéstico colectivo es el terreno de cultivación de las imágenes arquetípicas. Estas pueden configurarse solo y exclusivamente en una mediación de la conciencia. Si no hay conciencia este legado arquetípico no se transforma en el imaginario (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴³

Exactamente, ¿a qué imágenes se refiere Jung?. Las conocemos como la gran madre, el viejo sabio, la sombra, el animus, el ánima...No se presentan siempre con las mismas características formales pero son reconocibles por su potencia y espiritualidad. Además llegan de manera automática. Según

recoge de un zoólogo y biólogo alemán que es Richard Wolfgang Somon, el cual había tematizado la persistencia hereditaria de la memoria (T.A.).

43 Secondo Jung questo bagaglio biológico della memoria organica nelle diverse specie agisce diversamente nell'uomo. Quesito bagaglio della memoria si trasforma in un bagaglio di carattere simbolico, di carattere spirituale nella nostra specie. C'è da dire che questa teoria della memoria psichica ereditaria oggi è del tutto accantonata sia dalla genetica, dia dalle neuroscienze. Ad ovni modo, tornando a Jung, questo precipitato mnéstico collettivo è il terreno di coltivazione delle immagini archetipiche. Queste possono configurarsi soltanto ed esclusivamente in una mediazione della coscienza. Se non ce coscienza questa eredità archetipica non si trasforma nell'immaginario (T.A.).

Brusa-Zappellini:

Ahora, llegados a este punto, Jung individua algunos arquetipos, algunas imágenes arquetípicas como por ejemplo: la gran madre, el viejo sabio, la sombra, el animus, el ánima, pero el insiste que estas imágenes arquetípicas son considerablemente intercambiables y después en cualquier caso, escribe Jung, no son imágenes definidas o precisos motivos. No son propiamente conocibles, pero son reconocibles. ¿En qué sentido?. Son reconocibles por el efecto emocional que levantan. Son imágenes reconocibles por la fuerza emocional que desencarcelan y Jung dice por la numinosidad, por su carácter, si queremos sacro. Este imaginario está destinado a emerger en cualquier contexto. Y entonces si nosotros tomamos el análisis de la historia que nosotros queremos hacer, evidencian estas imágenes que surgen automáticamente (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴⁴

Jung no tiene en cuenta las imágenes del Paleolítico Superior pero sí partes de la cultura como el mito de Mithra, el esoterismo y el imaginario oriental. Pero sobre todo, comete un gran error en una conferencia de los años 30, donde presenta unas imágenes como mandalas del Paleolítico Superior, las cuales, se demostrará más tarde ser unos círculos. Así lo explica:

⁴⁴ Adesso, arrivati a questo punto, Jung individua alcuni archetipi, alcune immagini archetipiche come per esempio: la grande madre, il Vecchio saggio, l'ombra, l'animus, el anima, però lui insiste nel fatto che queste immagini archetipiche sono considerevolmente intercambiabili e dopo in qualsiasi caso, scrive Jung, non sono immagini definite oppure preziosi motivi. Non sono propriamente conoscibili, ma riconoscibili. In che senso?. Sono riconoscibili dal effetto emozionale che sollevano. Sono delle immagini riconoscibili dalla forza emozionale che sprigionano e Jung dice per la numinosità, per il suo carattere, se vogliamo sacro. Questo immaginario è destinato a emergere in qualsiasi contesto. E allora se noi prendiamo l'analisi della storia que noi vogliamo fare, evidenziano queste immagini che sorgono automaticamente (T.A).

Pero Jung, de hecho, privilegia algunos segmentos de la historia, de la cultura; se ocupa de la mitología de Mithra, se ocupa de las imágenes alquímicas del esoterismo, se ocupa del imaginario oriental, pero descuida el gran patrimonio de las imágenes paleolíticas. O mejor hay solo un momento en el cual Jung, habla del arte Paleolítico cometiendo un error en una conferencia en los años 30 sobre los mandalas donde Jung dice: el mandala es una imagen arquetípica ancestral, universal y por lo tanto está también el Paleolítico y pone como ejemplo algunos grabados rupestres pero que no son paleolíticas sino que son muy posteriores porque en el Paleolítico Superior no hay imágenes de mandala. Él confunde unos círculos que forman parte de la utilización de la morfología de las grutas que encontramos de manera periódica en el Paleolítico Superior. Con mucha fantasía podemos decir que son mandalas (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴⁵

Pero, ¿por qué no se ocupa del Arte Paleolítico? Para Jung el hombre del Paleolítico Superior era casi un animal que se regía por sus instintos, incapaz de simbolizar. Como mucho capaz de representar escenas propiciatorias de caza. Con sus palabras:

La respuesta es que Jung sostiene que el hombre del Paleolítico era un hombre inmerso en la dimensión biológica por lo tanto el aspecto simbólico no está. Es un hombre donde la conciencia todavía no lo ha educado ya que el imaginario puede emerger

⁴⁵ Pero Jung, difatti, privilegia alcuni segmenti della storia, della cultura; si occupa della mitologia di Mithra, se occupa delle immagini alchemiche del esoterismo, si occupa del immaginario orientale, però trascura il grande patrimonio delle immagini paleolitiche. O meglio ce soltanto un momento in cui Jung, parla del arte Paleolitico commettendo un errore in una conferenza negli anni 30 sui mandala dove Jung dice: il mandala è un'immagine arquetipica ancestrale, universale e per tanto ce anche il Paleolitico e pone come esempio alcune incisioni rupestri però que non sono paleolitiche ma che sono molto posteriori perchè nel Paleolitico Superiore non ci sono delle immagini di mandala. Lui confonde dei circoli che formano parte del utilizzo della morfologia delle grotte che troviamo di maniera periodica nel Paleolitico Superiore. Con molta fantasia possiamo dire che sono mandala (T.A.).

solo donde hay conciencia. Por lo tanto para Jung el hombre del Paleolítico Superior no es capaz de trabajar con expresiones simbólicas; está demasiado cerca de la animalidad. Es un individuo enredado en las dinámicas instintuales y sus expresiones más que simbólicas son biológicas. Y esta idea Jung la mantiene también en los años 40, aunque si fue descubierta la gruta de Lascaux, la mantiene también en los años 50, después de uno de los libros más bonitos de síntesis de este patrimonio del arte paleolítico, tanto es así que Jung en los años 60, por lo tanto poco antes de morir, en su último libro *El hombre y sus símbolos*, sostiene que en el fondo la psique primordial estaba cerrada como aquella de los animales. Como máximo podía hacer algo que no tenía que ver con el carácter simbólico; podía hacer eventualmente unas ingenuas escenas propiciatorias de la caza, y en realidad todos los estudios prehistóricos iban en una dimensión completamente diferente (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴⁶

Sin embargo, Brusa-Zappellini ofrece una visión del problema diferente y con la cual estamos completamente de acuerdo, incluso porque se resuelve una gran parte de esta tesis. ¿Qué explicación ofrece a este enigma?. Encuentra la evidencia en que Jung es un terapeuta, y como tal trata simplemente de curar a sus pacientes, los cuales están sumergidos

46 La risposta è che Jung sostiene che l'uomo del Paleolitico era un uomo immerso nella dimensione biologica per tanto l'aspetto simbolico non c'è. È un uomo dove la coscienza ancora non lo ha educato giacché l'immaginario può emergere solo dove c'è coscienza. Per tanto per Jung l'uomo del Paleolitico Superiore no è capace di lavorare con espressioni simboliche; está demasiado cerca de la animalidad. Es un individuo enredado en las dinámicas instintuales y sus expresiones más que simbólicas son biológicas. Y esta idea Jung la mantiene también en los años 40, aunque si fue descubierta la gruta de Lascaux, la mantiene también en los años 50, después de uno de los libros más bonitos de síntesis de este patrimonio del arte paleolítico, tanto es así que Jung en los años 60, por lo tanto poco antes de morir, en su último libro *El hombre y sus símbolos*, sostiene que en el fondo la psique primordial estaba cerrada como aquella de los animales. Como máximo podía hacer algo que no tenía que ver con el carácter simbólico; podía hacer eventualmente unas ingenuas escenas propiciatorias de la caza, y en realidad todos los estudios prehistóricos iban en una dimensión completamente diferente.

en una sociedad enferma precisamente por no tener en cuenta a estas imágenes salvadoras. Con palabras de Brusa-Zappellini:

Pero, para mí, las razones fundamentales de esta incompreensión de este extraordinario patrimonio deriva de otro factor. Jung, no obstante su gran intuición y su extraordinaria cultura era un psicoanalista. Su interés es puramente de carácter terapéutico. Terapéutico sobre el plano de los individuos, salvífico sobre el plano de la sociedad. En el sentido en que Jung es también un crítico de los valores de la modernidad y por lo tanto el inconsciente colectivo si se reelaboran en un análisis pueden ejercitar una acción benéfica y por lo tanto ir al principio de individuación, al equilibrio de la psique, porque consienten el mantener una relación con la base instintual, mediado por la conciencia.

Si, en cambio, estas figuras arquetípicas son removidas o son censuradas, como según Jung está sucediendo en la modernidad, estas figuras arquetípicas se presentan con una carga destructiva espantosa, con una fuerza ciega que produce daños terroríficos, todo lo cual se adapta perfectamente con Jung sobre el vitalismo⁴⁷. Sostengo que efectivamente esta marginalización de Jung del arte Paleolítica no se convierte en el fundamental interés de Jung, que es un interés terapéutico, salvífico en la modernidad mientras el interés de la investigación prehistórica va indudablemente en otra dirección (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁴⁸

47 Vitalismo: corriente del pensamiento que exalta la vida entendida principalmente como fuerza vital energética y fenómeno espiritual, más allá de su aspecto biológico material.

48 Ma , per me, le ragioni fondamentali di questa incompreensione di questo straordinario patrimonio deriva de un'altro fattore. Jung, no ostante la sua grande intuizione e la sua straordinaria cultura era un psicoanalista. Il suo interesse è puramente di carattere terapeutico. Terapeutico sul piano degli individui, salvifico sul piano de la società. Nel senso in cui Jung è anche un critico dei malori della modernità e per lo tanto l'inconscio collettivo se vengono rielaborati in un'analisi possono esercitare un'azione benefica e per tanto andare al principio di individuazione, allo equilibrio della psique, perchè consentono il mantenere un rapporto con la base istintuale, mediato per la coscienza. Se, invece, queste figure archetipiche sono rimosse o sono censurate, come secondo Jung sta accadendo

En el Círculo de Eranos⁴⁹, una escuela de investigación espiritual que trataba de encontrar un punto de reunión entre Oriente y Occidente, también marginaban al arte del Paleolítico. Ponen en valor la femineidad como regente del mundo: “La Magna Mater, obviada y olvidada por el pensamiento dominante, es un arquetipo fundamental de la psique y la cultura humanas. Lo femenino –en su forma maternal– es clave en la maduración del hombre”(Benitez, 2017, sin p.). Uno de los miembros de Eranos, Eric Newman, al contrario que Jung, acepta el valor del arte Paleolítico y aporta una visión sobre el nacimiento de estas imágenes ancestrales extremadamente interesante. Según él, el hombre primitivo va a pintar dentro de las cavernas debido a la fascinación por la Madre Terrificante, o por la montaña. Pero a un cierto punto es el miedo a alcanzar un Todo que hace que caiga de fuerza y se revierta en su contrario descargándose en las formas. Por lo tanto, hay una toma de conciencia y así una especie de arquetipo. Así lo describe Brusa-Zappellini:

Ahora, esta marginalización de esta arte Paleolítica está presente también el Círculo de Eranos, una escuela de investigación espiritual, Eranos, que se reunían en el 33 en casa de Olga Fröbe-Kaptein (Londres, 1881-1962), se reunían entorno a Jung y

nella modernità, queste figure archetipiche si presentano con una carica distruttiva spaventosa, con una forza cieca che produce danni terrifiche, tutto quello si adatta perfettamente con Jung su il vitalismo. Sostengo que effettivamente questa marginalizzazione di Jung dell' arte Paleolitica non si converte nel fondamentale interesse di Jung, che è un interesse terapeutico, salvifico nella modernità mentre l'interesse della ricerca preistorica va indubbiamente in un'altra direzione (T.A.).

49 <https://> El vuelo de la lechuza. La hermenéutica simbólica del Círculo de Eranos. Javier Benitez. 17 septiembre 2017. El Círculo de Eranos fue fundado en 1933 por Olga Fröbe-Kapteyn (nacida en Londres de padres holandeses), una erudita autodidacta en temas relacionados con la teosofía, el espiritualismo y el orientalismo. A orillas del lago Maggiore, en el cantón de Tesino, en la Villa Moscia cerca de Ascona, Suiza, se celebraron durante seis décadas, los encuentros, que terminaron en 1988. En agosto, durante diez intensos días, se reunían allí intelectuales de todas partes del mundo a compartir sus investigaciones y descubrimientos; su sabiduría, en definitiva.

encontramos a Eric Newman (Berlín, 1905-Tel Aviv, 1960). Ahora, si leemos su libro de La Gran Madre, Newman pone 5 imágenes del Paleolítico Superior diciendo sustancialmente si es el símbolo de la fecundidad y después constituyen el ejemplo del dominio de la madre naturaleza. El dominio matriarcal para Newman no es una teoría sociológica. Newman al contrario de Jung reconoce al arte del Paleolítico una belleza artística en su simplicidad y él se pregunta una cosa: ¿Por qué estos artistas paleolíticos van a pintar en las grutas profundas que son lugares espartanos y terribles?. Inicialmente, a lo mejor, fue la fascinación de la montaña, a lo mejor fue la devastadora fascinación del arquetipo de la Madre Fagocitante (Terrificante). Pero, ¿qué sucede en este recorrido? Dice Newman. A un cierto punto en este camino extremadamente inquietante el miedo de alcanzar un Todo cae de fuerza y se revierte en su contrario y se descarga en las formas. Las formas figurativas como momento de descarga, de este miedo de lo grande de la cual nace la emergencia de la conciencia, y por lo tanto habla de una suerte de arquetipo. Más allá de este cuadro el problema subsiste porque nosotros encontramos unas formas de representaciones en el arte paleolítico, en el neolítico, el en protohistórico, también en el arte rupestre sucesivo, extremadamente similares (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁵⁰

⁵⁰ Adesso, questa marginalizzazione di questa arte Paleolitica sta presente anche il Circolo di Eranos, una scuola di ricerca spirituale, Eranos, che si riunivano nel 33 in casa di Olga Fröbe-Kaptein (Londra, 1881-1962), si riunivano intorno a Jung e troviamo a Eric Newman (Berlino, 1905-Tel Aviv, 1960). Adesso, se leggiamo il suo libro di La Grande Madre, Newman mette 5 immagini del Paleolitico Superiore dicendo sostanzialmente si è il simbolo della fecondità e dopo costituiscono l'esempio del dominio della madre natura. Il dominio matriarcale per Newman non è una teoria sociologica. Newman al contrario di Jung riconosce all'arte del Paleolitico una bellezza artistica nella sua semplicità e lui si chiede una cosa: Perché questi artisti paleolitici vanno a dipingere nelle grotte profonde che sono luoghi spartani e terribili?. Inizialmente, forse m, fu la fascinazione della montagna, forse fu la devastazione fascinazione del archetipo della Madre Fagocitante (Terrificante). Però, cosa succede in questo percorso? Dice Newman. Ad un certo punto in questa strada estremamente inquietante



Fig.33. Olga Fröbe-Kaptein y Jung

La cuestión, en cambio sigue abierta, porque encontramos las mismas figuras en lugares y tiempos completamente diferentes. Se han propuesto varias llaves de lectura: el difusionismo, los grandes viajes de intercambio y el grafismo simple. Con palabras de Brusa-Zappellini:

Más allá de este cuadro el problema subsiste porque nosotros encontramos unas formas de representaciones en el arte paleolítico, en el neolítico, el en protohistórico, también en el arte rupestre sucesivo, extremadamente similares. Entonces, ¿cuál puede ser

la paura di raggiungere un Tutto cade di forza y si riverte nel suo contrario y si scarica nelle forme. Le forme figurative come momento di scarica, di questa paura dello grande della quale nasce l'emergenza della coscienza, y per tanto parla di una sorta di archetipo. Più in là di questo quadro il problema sussiste perchè noi troviamo delle forme di rappresentazioni nel arte paleolitico, nel neolitico, nel protostorico, anche nel arte rupestre successivo, estremamente simili (T.A.).

la razón de que en espacios lejísimos y en tiempos lejanísimos aparezcan estas imágenes casi idénticas?. Una buena llave de lectura es el difusionismo, porque así como nosotros aprendimos la lingüística que se difunde por las raíces lexicales, así como nosotros aprendimos la genética que se difunde por los genes, también lo imaginado que se difunde por imágenes, a partir de la gran migración de frente a África en la cual nosotros maduramos matrices del imaginario que después nos llevamos detrás poco a poco durante nuestra migración.

Otra clave que vale para el paleolítico, neolítico y protohistórico son los grandes viajes de intercambio, y no hablamos solo de la Vía del Lapislázuli, la Vía del Ambra, no; aquí se habla de grandes viajes de larguísima distancia. Y de hecho, viajan los materiales, viajan las técnicas y viaja el imaginario. Por ejemplo, en Occidente, en Rumania donde encontramos una alfarería que nosotros encontramos en China, a una grandísima distancia. Y aquí ¿qué podemos hipotizar?. Hoy se tiende a pensar, no tanto un intercambio directo sino un pasaje de patrimonio.

Otro imperativo es dado por el grafismo simple, círculos céntricos concéntricos, este tipo de grafismo extremadamente simple, es decir, hay una tendencia en nuestra mente a la simplificación, también perceptiva, y por lo tanto es probable que en el fondo estas cercanías sean debidas a una dinámica relacionada con nuestra propia visión tendente a la simplificación. Además no es seguro que imágenes de representaciones casi idénticas en el plano gráfico tengan un mismo significado en el plano semántico (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁵¹

51 Più in là di questo quadro il problema rimane perché noi troviamo delle forme perché noi troviamo delle forme di rappresentazione nell'arte paleolitica, nel neolitico, nel protostorico, anche nell'arte rupestre successivo, estremamente simili. Allora, quale può essere la ragione per cui in degli spazi lontanissimi e in tempi lontanissimi appaiono queste immagini quasi identiche?. Una buona chiave di lettura è il diffusionismo, perché così come noi abbiamo imparato la linguistica che si diffonde per le radici lessicali, così come noi abbiamo imparato la genetica che si diffonde per i geni, anche lo imaginato che si diffonde per immagini, a partire della gran migrazione di fronte a Africa in cui

Por último, cabe decir que el problema espera todavía una respuesta porque hay representaciones similares en zonas donde nunca han habido intercambios. Revisando la gran cantidad de textos al respecto hay quien habla de casualidades. Para Brusa-Zappellini no es posible resolver la cuestión de las estructuras arquetípicas basándose en las raíces antropológicas. Comparte la teoría de Gilbert Durand sobre el andamio erecto, es decir, a partir de la verticalidad del cuerpo humano nacen las grandes estructuras simbólicas. He aquí el razonamiento de la simbóloga:

Pero dicho esto, el problema permanece igual porque nosotros encontramos unas representaciones muy parecidas con combinaciones similares en zonas lejanísimas donde no habían intercambios, que no tenían relaciones entre ellos. Y entonces nos preguntamos el porqué de estas emergencias. La antología, a veces, responde diciendo que son unas convergencias casuales, es verdad en algunos casos, pero en otros no. Entonces, ¿por qué?. Para mí permanece el problema de una reflexión sobre las estructuras arquetípicas. Desde mi punto de vista es impensable una reflexión sobre las raíces antropológicas del imaginario; yo me identifico con una reflexión de un gran estudioso que es Gilbert Durand que frecuenta el grupo de Eranos cuando Jung está ya muerto. Es más

abbiamo maturato matrici dell' immaginario che dopo ci siamo portati dietro poco a poco durante la nostra migrazione. Un'altra chiave che serve per il paleolitico, neolitico e protostorico sono i grandi viaggi di scambio, e non parliamo soltanto della Via del Lapislazzuli, la Via dell' Ambra, no; qui si parla di grandi viaggi di lunghissima distanza. E di fatto, viaggiano i materiali, viaggiano le tecniche e viaggia l'immaginario. Per esempio, in Occidente, in Romania dove troviamo un vasellame che noi troviamo in China, ad una grandissima distanza. E qui cosa possiamo ipotizzare?. Oggi si tende a pensar, non tanto ad un scambio diretto ma ad un passaggio di patrimonio. Un altro imperativo è dato per il grafismo semplice, cerchi concentrici, questo tipo di grafismo estremamente semplice, cioè, c'è una tendenza nella nostra mente alla semplificazione, anche percettiva, e per tanto è probabile che in fondo queste vicinanze siano dovute ad una dinamica legata con la nostra propria visione tendente a la semplificazione. Inoltre non è sicuro che immagini di rappresentazioni quasi identiche nel piano grafico abbiano uno stesso significato nel piano semantico (T.A.).

el no conoce Jung y en buena parte de su conferencia escribe un texto de grandísima importancia antropológica donde toma lejanía de Jung: Las estructuras antropológicas del imaginario. Habla del andamio erecto: con estas estructuras de verticalidad que después en nuestra especie se transfiguran en la espada, se transfiguran en el ángel, se transfiguran en una simbología divina del heroísmo. Habla de la ingestión de la comida que en nuestra especie se transfigura en el jarrón, en la urna. Habla del ritmo del apareamiento sexual que en nuestra especie se configura de manera cíclica. Sobre este imaginario después se construyen grandes estructuras simbólicas (Brusa-Zappellini, 2018, sin p.)⁵²

Por otro lado, Umberto Sansoni intervino durante la misma conferencia definiendo el arquetipo a través de una metáfora muy original. Pero antes de ir a ello nosotros querido reescribir un fragmento de Jung, donde define el inconsciente colectivo, y que sirve a Sansoni de paspartú para su presentación. Veámoslo:

“Como el cuerpo humano muestra una estructura anatómica común más allá de las diferencias raciales, así la psique humana posee un sustrato común que trasciende todas las diferencias de cultura y

52 Ma detto questo, il problema rimane lo stesso perchè noi troviamo delle rappresentazioni molto simili con delle combinazioni simili in delle zone lontanissime dove non cerano scambi, che non avevano rapporti fra di loro. E allora ci domandiamo il perchè di queste emergenze. L' antologia, a volte, risponde dicendo che sono delle convergenze casuali, è vero in alcuni casi, però in altri no. Allora, perchè?. Per me rimane il problema di una riflessione sulle strutture archetipiche. Dal mio punto di vista è impensabile una riflessione sulle radici antropolgiche dell' immaginario; io mi identifico con una riflessione di un grande studioso que è Gilbert Durand il quale frequenta il gruppo di Eranos quando Jung era già morto. Anzi lui non conosce Jung e in buona parte della sua conferenza scrive un testo di grandissima importanza antropolgica dove prende distanza di Jung: Le strutture antropolgiche dell'immaginario. Parla della impalcatura erecta: con queste strutture di verticalità che dopo en nuestra especie si transfiguran nella espada, se transfiguran nel angelo, si trasfigurano in una simbologia divina del eroismo. Parla della ingestione del cibo che nella nostra especie si trasfigura nel vaso, nella urna. Parla del ritmo dell'accoppiamento sessuale che nella nostra especie si configura di maniera ciclica. Su questo immaginario dopo si costruiscono grandi strutture simboliche (T.A.).

de conciencia. A este sustrato he dado el nombre de inconsciente colectivo. Esta psique inconsciente, común a toda la humanidad, no está hecha solo de contenidos susceptibles de convertirse en conscientes, sino de predisposiciones latentes orientadas hacia reacciones idénticas. El inconsciente colectivo es simplemente la expresión psíquica de la identidad de la estructura del cerebro independientemente de las diferencias raciales. Lo que explica la analogía, a veces incluso la identidad, entre los varios motivos míticos y simbólicos así como la posibilidad de la comunicación humana en general. Las varias líneas del desarrollo psíquico salen de un núcleo común cuyas raíces se hunden en el más remoto pasado". (C.G. Jung, 1929)

Volviendo a nuestro argumento Sansoni define el arquetipo como "una célula estaminal es algo que está preparada para poder producir, transformarse literalmente en las células especializadas de todos los tejidos; es un imput, es una instintualidad profunda que manifestándose tiene resultados muy similares que prescinden del espacio y del tiempo" (Sansoni, 2018, sin p.).

Sansoni se pone de nuevo la cuestión explicando la cuestión del arquetipo partiendo de la base que toda la humanidad pertenece a una misma especie, la cual se ha expandido y evolucionado, pero que tiene las mismas predisposiciones psíquicas que sin embargo han permanecido inmutables.

Desde mi punto de vista debemos tener presente que somos todos de la misma especie. Hay una uniformidad genética. Somos sustancialmente idénticos. Nuestras diferencias son todas sobre la estructuración epigenética, que son las adaptaciones, que son unas fórmulas evolutivas que conseguimos transmitir pero sin afectar el patrimonio genético que permanece sustancialmente idéntico. Nuestra especie aparece, por lo que sabemos, hace alrededor

de 150.000 años. Inicialmente debemos pensar a una pequeña comunidad con un idioma, un territorio, y una cultura; y después una expansión, una salida bastante larga. Desde mi punto de vista nosotros salido de África antes de hace 60.000 años propuestos y en Europa con la llegada del homo sapiens sapiens; de todas formas, alrededor de hace 40.000 años nosotros conquistado cada grieta de esta tierra. Tenemos el mismo patrimonio genético, tenemos los mismos instintos, tenemos la misma estructura física, tenemos, y este es el punto, las mismas disposiciones mentales, disposiciones psíquicas. Estas profundas disposiciones psíquicas están desde mi punto de vista de acuerdo con Jung quien ha profundizado bien el problema...(Sansoni, 2018, sin p.)⁵³

Nosotros querido mostrar esta falta en la Teoría de los arquetipos de Jung porque nos parece fundamental subrayar como hace Brusa-Zappellini que en la actualidad está arrinconada. Hayter fue influenciado por las Teorías junguianas así como muchos artistas del Atelier 17. Pero hay una analogía entre el maestro inglés y Jung, es decir, tampoco él se interesó al arte del Paleolítico Superior. Pero eso no fue un impedimento, ni siquiera se puso el problema. Hayter usó el dibujo automático para excavar en el inconsciente colectivo pero siempre con una mirada puesta en la contemporaneidad, en el futuro, en encontrar nuevos lenguajes expresivos; quizás por eso no

53 Dal mio punto di vista dobbiamo avere presente che siamo tutti della stessa specie. Ce una uniformità genetica. Siamo sostanzialmente identici. Le nostre differenze sono tutte sulla struttura epigenetica, che sono le adattazioni, che sono delle formule evolutive che riusciamo a trasmettere però senza affettare il patrimonio genetico che rimane sostanzialmente identico. La nostra specie appare, per quello che sappiamo, circa 150.000 anni fa. Inizialmente dobbiamo pensare ad una piccola comunità con una lingua, un territorio, e una cultura; e dopo di una espansione, una uscita abbastanza lunga . Dal mio punto di vista siamo usciti dell' Africa prima di 60.000 anni fa proposti e in Europa con l'arrivo dell' homo sapiens sapiens; ad ogni modo, intorno a 40.000 anni fa abbiamo conquistato ogni crepa di questa terra. Abbiamo lo stesso patrimonio genetico, abbiamo gli stessi istinti, abbiamo la stessa struttura fisica, abbiamo, e questo è il punto, le stesse disposizioni mentali, disposizioni psichiche. Queste profunde disposizioni psichiche stanno dal mio punto di vista d'accordo con Jung il quale ha approfondito bene il problema...(T.A.).

se interesó a las imágenes ancestrales. Esto demuestra que lo importante no es un error en la teoría sino el espíritu de los artistas porque en ambos períodos fueron creadas imágenes de extraordinaria belleza. Es decir, los artistas del arte rupestre desconocían el concepto de inconsciente colectivo así como Hayter y los artistas del Atelier 17 desconocían la relación de este y las imágenes hechas por el *homo sapiens* primitivo. Ya Hayter, que iba más allá de las meras teorías de su tiempo, se dio cuenta de que había algo diferente, él lo llamó espíritu de los artistas. Con palabras de Hayter:

No elegimos ser artistas fuimos elegidos o condenados a serlo. El artista observa durante miles de horas allí donde el hombre de la calle pasa solo unos minutos, pero ¿por qué preocuparse por el enfoque del artista cuando es su obra o el reflejo de esta obra dentro del espíritu de quien la ve, lo que nos importa?(Hayter, marzo 1988).

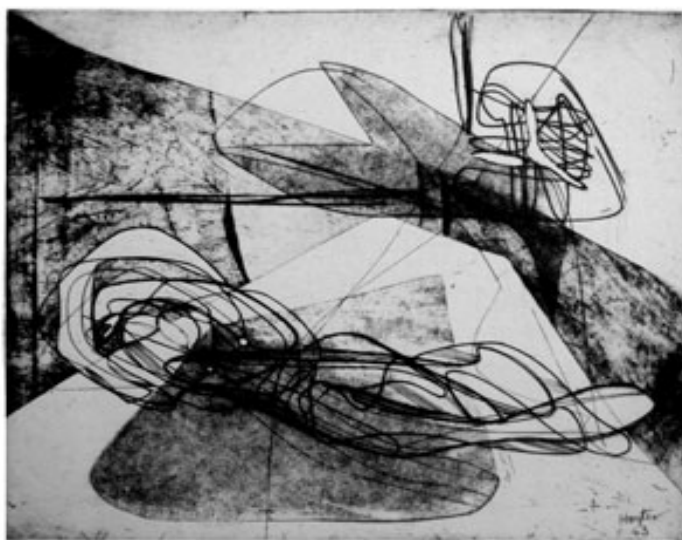


Fig.34. Hayter, S.W. *Persistence of life*, 1943. Grabado. Buril, barniz blando y gubia.

Nosotros querido ilustrar esta constancia del arquetipo y del espíritu a través del tiempo con un grabado de Hayter: *Persistence of life* (1943).

Para concluir decimos que estimamos los estudios de Gabriella Brusa-Zappellini y Umberto Sansoni y sabemos que estas ideas se están imponiendo siempre más entre los arqueólogos. Sin embargo, nosotros solo podemos aportar nuestra experiencia como artistas grabadoras. En este sentido compartimos la visión de Hayter quien reconoce que el impulso creativo es el mismo en el hombre primitivo que en el hombre moderno. Estamos de acuerdo también en que los símbolos arquetípicos aparecen en todos los períodos de la historia del arte y continúan a hacerlo.

3.4. GRÁFICA: DEL SIGNO PRIMIGENIO AL ARTE DEL GRABADO

De entre todas las formas de expresión artística, “el arte del grabado, nace del más profundo instinto de la especie” (Gheerbrant, 1967, p.54). Esta afirmación nos ha servido para encontrar el hilo de Ariadna que relaciona íntimamente los petroglifos hechos por el *homo sapiens* primitivo, y los grabados efectuados por S.W. Hayter y los artistas del Atelier 17. Ese impulso a rascar, a grabar, a incidir, es connatural en el humano. Para Giulio Carlo Argan (Turín 1909 - Roma 1992) el acto de hacer arte, pone en estrecha relación el consciente y el inconsciente, porque de hecho, recupera las experiencias ancestrales: “no es, de hecho arbitrario suponer, que el arte sea el proceso con el cual se recuperan y utilizan las experiencias remotas ancestrales” (Argan, 1994) o sea, aquellas que, la otra cultura relacionada a la ideología del poder, resume las primeras como contradictorias a la ideología del progreso.

Todo esto nos conduce en primer lugar a definir el significado de gráfica.

Según Armando Ginesi (2013) 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 y que organiza su hacer en función del futuro, a lo mejor no aquel remoto - ha puesto en marcha para que se manifieste.

Está claro que la representación gráfica significa imagen de cualquier cosa expresada a través de signos y a través de los signos nos podemos expresar de dos maneras: con la escritura y con el dibujo (Ginesi, 2013). En esta tesis nos centraremos en el segundo caso, o sea, en las expresiones a través del dibujo.

Vinculado con esto, y continuando con el análisis exhaustivo de la palabra gráfica que hace Ginesi, encontramos la referencia a su significado como “representación mediante dibujo; que no es otra cosa, como la escritura, que el resultado de signos organizados” (p.1). Profundizando su estudio descubre que esto no es casual ya que etimológicamente en latín *graphicus (a-um)* es un adjetivo que significa relativo al dibujo y que *graphice (es)*, es el sustantivo femenino usado por Gayo Plinio segundo, Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia* (S.I A.C) significa arte del dibujo. Pero esto no es todo, ya que en griego antiguo *graphè (ès-è)* quiere decir dibujar, escribir, dibujo, escrito, y *gràpho* significa escribir, verbo del que deriva *gràfma, gràmma (thos)*: cosa escrita y dibujada y *gràmmè (ès-è)*, es decir signo (Ginesi, 2013, p.1).

Por lo tanto, la estructura más simple de una expresión gráfica es el signo.

3.4.1. NACIMIENTO DEL GRAFISMO Y TÉCNICAS UTILIZADAS POR EL *HOMO SAPIENS* PRIMITIVO



Fig.35. Imagen antro-zoomorfa de Afualligskop, Estado de Orange, Sud África.



Fig.36. Pachene, Chimanes, Bolivia. Signos o ideogramas.

Debido a la confusión respecto a sus orígenes, es necesario aclarar que el grafismo con figuras representativas o pictogramas (Fig. 35), se caracteriza por tener una fácil lectura, en este caso se combinan atributos animales (cuernos, cola, pene gigante) y humanos (posición erecta), y signos o ideogramas en una especie de ideas sintetizadas, por eso son muy simples, aunque el mensaje no es tan fácil de leer como en los pictogramas, pues estaba dirigido a un lector que sí conocía su significado. En este caso (Fig. 36) es una acumulación de más de 30 vaginas, una copa, un anillo y otros signos de carácter sexual. Ambos voluntariamente combinados en asociaciones y por lo que sabemos hoy, es un fenómeno que se manifiesta con la aparición del *Homo sapiens*.

La diferencia entre las dos imágenes anteriores se encuentra en la

comprensión del mensaje que nos están mandando sus autores. La primera, nos resulta más fácil de interpretar, mientras que la segunda podría tener para nosotros infinitas lecturas ya sea como flores, corazones. Pero no era así para los espectadores y lectores de esa imágenes en el Paleolítico, los cuales conocían el contenido conceptual que representaban, por lo que reconocían perfectamente la figura antro-zoomorfa y la prosperidad de las vaginas. La perplejidad que producen estas imágenes en el espectador contemporáneo se debe por una parte a su descontextualización, y por otra, al hecho de no tener una cultura visual respecto a estos lenguajes. Estas representaciones nos atrapan y crean curiosidad porque están dentro de nuestra memoria desde hace miles de años. Su carácter enigmático es sólo aparente ya que en palabras de Anati (1988):

el grafismo implica capacidades analíticas, asociativas y de abstracción que parecen estar ya presentes, al menos en parte, en el hombre de Neandertal; pero por ahora no se conocen hallazgos que se puedan definir como arte datable en el Paleolítico medio” (p.3)

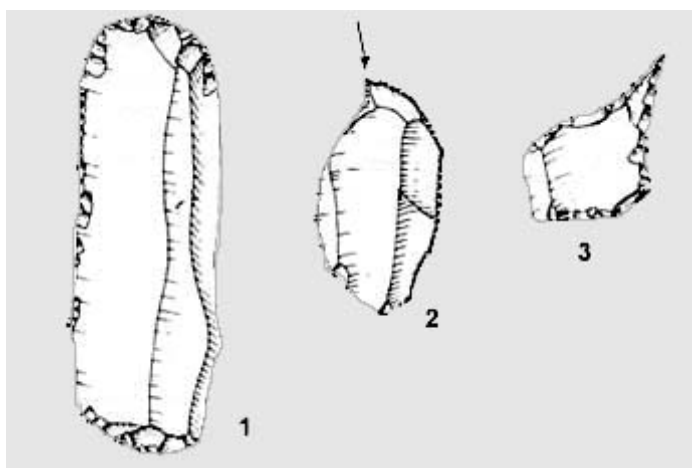


Fig.37. Laugerie Haute (Francia). Herramientas especializadas. 1. Rascador 2. Buril con pico de papagayo 3. Perforador. Estos utensilios reflejan capacidades intelectuales

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

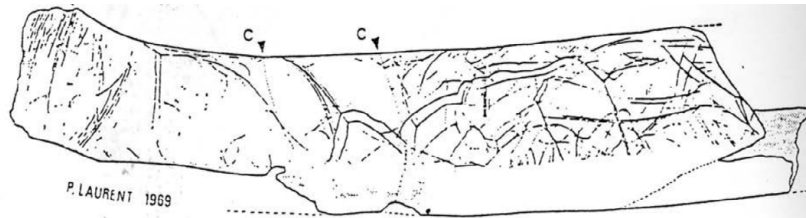


Fig.38. *Pech de l'Aze*, Dordogna, Francia. Las marcas sobre este hueso mamífero del Paleolítico inferior han sido interpretadas como figuras de animales grabadas, hipótesis avanzada por Leonardi y Bordes que Anati no comparte porque las imágenes no son claras, podrían ser marcas hechas por acción de la naturaleza.

En cuanto a las capacidades de conceptualizar, se pueden hacer algunas consideraciones generales. Cada adquisición del hombre, cada situación nueva, cada problema no resuelto, puede haber constituido motivo de atribución ritual. La creatividad y la imaginación conducen igualmente hacia lo racional o lo irracional. El descubrimiento de sí mismos y de la relación entre el yo y lo que lo rodea, ha estimulado siempre la investigación de factores sobrenaturales, ciertamente, según Anati, “tales estímulos han tenido un papel importante en el período formativo del hombre” (1988, p.5).

A cada problema que no sabían resolver, a cada fenómeno desconocido, automáticamente se le atribuía una espiritualidad o sacralidad. Sin embargo, en la mayoría de casos no hay pruebas que confirmen este aspecto religioso (es el caso de muchos sitios arqueológicos). Sí hay pruebas de rituales como el culto de los huesos, del lobo, del oso, de algunos objetos; de rituales propiciatorios y de pasaje. Algunos signos encontrados hechos sobre huesos, del período Neanderthal, son simplemente las marcas dejadas por un objeto afilado que ha cortado algo encima, mientras que otros, sí tienen un significado trascendente. Otros signos que se han encontrado que podrían indicar una actividad intelectual del hombre de Neandertal son piedras con huecos cóncavos en forma de copas y cuyo significado no se conoce (se han encontrado

sobre sepulturas), o trazas de colorantes en puntas afiladas que se usaban para colorear los cuerpos. Sin embargo, no hay pruebas suficientes para hablar de un lenguaje visual. Esta estirpe de homínidos tenían creencias, elegían el lugar donde enterrar a sus muertos, pero no podemos hablar de una religión estructurada, porque no hay un lenguaje visual que lo testimonie. Con la llegada del *homo sapiens* el *homo* de Neandertal se extinguió de manera misteriosa. Una conceptualidad religiosa verdadera iniciada en el Paleolítico superior y nos lo demuestra la creatividad artística que lo caracteriza. Hace más de 30.000 años el *homo sapiens* entraba en las entrañas de la tierra dentro de las grutas-santuario para producir extraordinarias obras de arte inspiradas en historias míticas y en aquello que creían. Cuando se entra en ellas y viendo las pinturas hechas hace miles de años, se tiene la impresión de penetrar en un mundo imaginario. Los occidentales las comparan a “catedrales en el desierto”. El hombre levantó las primeras dentro de las rocas y en la Edad Media en las plazas principales de las ciudades. Aunque hay una gran diferencia. Las primitivas se hacían en zonas lo más apartadas posible de la población y representaban un lugar íntimo de encuentro del hombre consigo mismo.

En estos sitios, a menudo escondidos, ubicados en desiertos, en cadenas montañosas, u otras zonas de difícil acceso, el humano ancestral ha vivido profundas experiencias interiores, ha intentado con las formas, los signos y los colores, dialogar con la roca, con el agua, con el sol, con toda la naturaleza y comprender los mensajes de las formas, de los signos y de los colores del mundo circunstante en sus múltiples dimensiones. Ha intentado transmitir sus propios mensajes a la roca, al agua, al sol, a toda la naturaleza. El espíritu del hombre, desde milenios está impreso sobre decenas de miles de superficies rocosas en todos los continentes, por efecto de una arrolladora explosión de creatividad artística de duración multimillonaria. (Anati, 1995, p.9).

Una de las mayores preocupaciones por parte de los estudiosos del Centro Camuno de Estudios Prehistóricos de Valcamónica ha sido clarificar los vocablos que definen las obras de rock art que albergan. Debido al creciente interés por el arte rupestre y la consecuente afluencia de turistas a este sitio, E. Anati, fundador y descubridor de este parque natural repleto de losas grabadas, obligó a establecer criterios precisos de diferenciación entre las técnicas utilizadas por el *homo sapiens* primitivo para crear sus obras de arte ya que a veces el resultado obtenido entre unas y otras es bastante parecido. Además el hecho de denominar a todas ellas con el mismo nombre ha arrojado todavía más confusión. En general, a este conjunto de obras al aire libre, se les llamaba graffiti. A este respecto Anati explica que: “El término grabado designa el resultado de una operación realizada por el hombre para expresar valores espirituales, sociales o simplemente estéticos y descriptivos” (Anati, 1984, p.17).

Son dos las maneras principales de hacer grabados en este período: con un instrumento de piedra o con uno de metal. Esto es lo que ha provocado las diferencias ya que básicamente hay tres técnicas: (1) grabado, (2) piqueteado y (3) pulido.

Para empezar, la palabra *graffito* (grabado, esgrafiado) es el nombre de una de estas técnicas, la cual prevé “el uso de un instrumento grabador con punta, sobre todo de metal, con el cual eran trazadas unas líneas sutiles, a menudo difícilmente visibles a ojo” (Anati, 1984, p.18). Debido a la gran cantidad de losas grabadas en el yacimiento rupestre de Valcamonica, las rocas han sido enumeradas. Para ilustrar esta técnica nosotros elegimos la roca 24. (Fig 39.)



Fig.39. *Foppe di Nandro, Roca 24*. Yacimiento de Valcamonica. Estos signos han sido realizados con la técnica del *graffitto*, que se emplea mayormente para representar elementos geométricos más que figurativos.

La técnica del piqueteado (*martellina*) típica de todo el ciclo de arte rupestre camuno “ es el resultado de la acción de percusiones ejercitadas sobre la roca por el artista prehistórico por medio de un instrumento para grabar principalmente de piedra” (Anati, 1984, p.18). Existen de esta técnica dos submétodos: *martellina* directa, golpeando directamente en la piedra y *martellina* indirecta, con un instrumento auxiliar de piedra se golpea la roca.



Fig.40. *Foppe di Nandro, Roca 24*. Los grabados han sido realizados con la técnica de la *martellina*. En la imagen de la izquierda aparece un antropomorfo conocido como *astronauta*. En la derecha aparece la *cruc comuna* cuyo significado es desconocido a día de hoy.

En ocasiones, las dos técnicas: *graffitto* y *martellina* aparecen yuxtapuestas (Fig.40) Normalmente, en estos casos, el grabado aparece como dibujo subyacente y sobre él se piqueta directamente o indirectamente, o bien, en una figura en gran parte piqueteada, los detalles, que podían ser cuernos, arcos, faldas, etc, se hacían con la técnica del grabado.



Fig. 41. *Ciervos*. Parque de Naquane, r.1. El cuerpo ha sido hecho con la técnica del piqueteado, mientras que los cuernos han sido realizados con la técnica del grabado.

La tercera de las técnicas, *polissoir* (pulido), “consiste en el repetido frotado de la superficie de la roca a través de un trazado previsto hasta obtener un surco liso” (Anati, 1984, p.18).

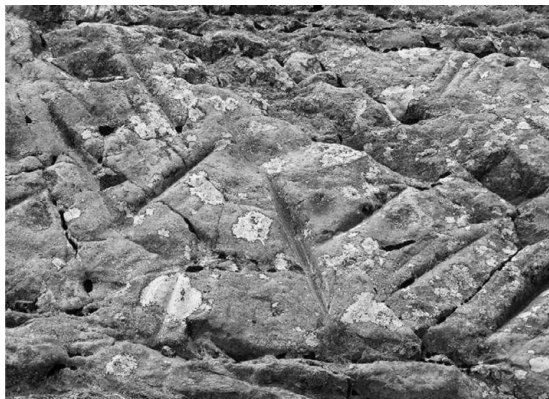


Fig.42. Teglio (SO), lago Nero, roca Davide Pace. Surcos à polissoir .Nosotro escogido esta imagen de un sitio de la zona alpina diferente de Valcamonica porque ilustra claramente las trazas obtenidas con la mencionada técnica.

Adjuntamos una tabla muy práctica creada siempre por Emmanuel Anati con las traducciones de las técnicas explicadas anteriormente.

ESPAÑOL	ITALIANO	INGLÉS	FRANCÉS	PORTUGUES
Grabado	Incisione	Engraving	Gravure	Gravura
Técnica de Piqueteado	Tecnica a Martellina	Pecking Technique	Technique à Piquetage	Tennica de Picotagem
Grabado Esgrafiado	Graffito	Incision/ Graffiti	Incision/ Graffiti	Grafito
Grabado Filiforme	Incisione Filiforme	Filiform Engraving	Gravure Filiforme	Filigorme
Técnica de Pulido	Técnica a Polissoir	Polissoir Technique	Technique à Polissage	Polissoir

Tabla 2. Emmanuel Anati (AÑO).

Claramente, este esquema es muy simple y por supuesto las investigaciones siguen profundizando en esta dirección y seguramente seguirán apareciendo nuevos términos que expliquen y definan el trabajo de estos grabados rupestres.

3.4.2. EL SIGNO EN LA GRÁFICA: DEL PETROGLIFO A LA PLANCHA DE COBRE

Desde la noche de los tiempos el hombre ha sentido la necesidad de comunicarse con sus semejantes. En un cierto momento de su evolución comenzó a hacer signos sobre todo tipo de materiales. Entre ellos, solo aquellos hechos en materiales resistentes como las piedras o huesos, han llegado hasta nosotros, mostrando un lenguaje de comunicación que

golpea con fuerza en nuestro espíritu, y que a simple vista no entendemos. Por ello, como muchos arqueólogos nos preguntamos “cuáles recónditos mecanismos de nuestro sistema asociativo nos permiten recibir, o por lo menos intuir, los mensajes que un anónimo cazador confió a una pared rocosa hace más o menos 3.000 años” (Anati, 1988, pp. 12,13). Sin embargo, para aquellas poblaciones no alfabetizadas, era una forma de comunicación muy esencial, que todos comprendían, pues de ello dependía su supervivencia.

Desde entonces, los artistas siguen haciendo signos para poder comunicarse entre ellos y también con el gran público. Son las motivaciones que los empujan a su creación las que han cambiado. Un caso emblemático es el de S.W.Hayter, el cual recomienda al espectador la libre interpretación del espíritu del artista. Influenciado por Jung y por sus teorías del arquetipo, el maestro inglés concuerda con el psicólogo suizo, en que un signo, un símbolo o un arquetipo, resonarán de forma diferente dentro de cada uno de nosotros dependiendo del hecho de que encontrara o no, una correspondencia con el mundo interno del espectador. Por lo cual, su intención es comunicar, pero ni al autor ni al espectador se le exigen un conocimiento del significado de los signos empleados. Muy al contrario, la única máxima del maestro inglés promulgada para la creación de lenguajes expresivos en el Atelier 17 era la libertad, sea en la creación o en la interpretación de los mismos para el espectador. Por lo tanto, queda abierto un amplio abanico de posibilidades, las cuales quedan englobadas dentro del inconsciente colectivo junguiano, el cual es común a toda la humanidad desde tiempos ancestrales. Nosotros compartimos esta visión tan abierta que defiende Hayter, y por ello nosotros confrontado las obras hechas por los artistas del arte rupestre con las hechas por el fundador del Atelier 17 y una selección de los artistas que grabaron en el taller. Hay un denominador común entre ambas formas de comunicación que Anati

(1988) expresa a la perfección: “En ciertas contingencias descubrimos un hilo conductor dentro de nosotros que nos lleva a la lógica primordial, dotada de una capacidad comunicativa esencial” (p.12)⁵⁴ .

En los principios del arte, los cazadores arcaicos se expresaban artísticamente a través de códigos, comprendidos en un repertorio común de ideogramas. Más tarde los cazadores evolucionaron creando verdaderas escenas, y poco a poco se fueron estableciendo regionalizaciones con un simbolismo específico, cada vez más hermético, y solo conocido para el grupo específico que los creaba. Por lo tanto, hay una evolución del lenguaje que podríamos llamar universal, el que todos saben leer, hacia unas simbologías cada vez más específicas. Sin embargo, ese código primordial, que vive en nuestro inconsciente continúa manifestándose en el arte actual. En concreto, lo nosotros visto en la obra gráfica de Hayter y de los artistas del Atelier 17, porque nos demuestran con sus signos, símbolos y arquetipos que ese lenguaje universal emerge continuamente. Ciertamente, fue algo que ellos mismos notaron y como consecuencia, no se conformaron con re-evocar esos códigos, sino que trataron de hacer frente a esos arquetipos creando nuevos lenguajes expresivos. Es más, incluso podríamos decir que el espíritu de Hayter también ahora, como el artista ancestral, resuena fuertemente dentro de nosotros y continúa haciéndolo en centenares de artistas de todo el mundo que acuden a trabajar a su taller, rebautizado a su muerte en 1988 como Atelier Contrepoint. Precisamente, ese espíritu investigador del *homo sapiens* moderno, llevó a Hayter a crear un lenguaje propio que ciertamente sería influenciado o contaminado por las tendencias específicas del París de principios del s.XX, en concreto de la comunidad artística del Barrio de

54 Anati, Emmanuel. B. C. Notizie. Notiziario Centro Camuno di Studi Preistorici. Anno V, n.1. Capo di Ponte (BS). Gennaio 1988.

Montparnasse, y de las que pretendemos, liberar su obra y legado, como si fueran las capas de una cebolla, para poder ver con claridad de dónde realmente nacen esos nuevos lenguajes expresivos.

Por otro lado, veremos cómo más allá de la influencia del medio ambiente, las motivaciones determinantes en la creación de nuevas formas de arte, fueron que el *homo sapiens* tenía miedo de las fuerzas de la naturaleza, por lo cual sintió la exigencia de crear un sistema de comunicación para poder transmitir mensajes a los demás humanos en una necesidad real de supervivencia. Así, creó también ese lenguaje para poder comunicarse con los espíritus y pedirles protección. Por lo tanto, hay un temor y una necesidad de base, que implica una búsqueda en el exterior.

Pensamos que para los artistas del Atelier 17 no fue así. Nuestro argumento es que, Hayter tenía una fuerza interna que le empujó a no contentarse con copiar o describir lo que veía con una línea descriptiva o decorativa, que estaría basada en el *no miedo*. Sumado a esto la influencia de las teorías Junguianas del arquetipo, ayudaron en la manera de percibir su propia psique y como consecuencia, esto le permitió liberarse de muchos tabúes gracias a la aceptación de su inconsciente. Por lo cual busca deliberadamente enfrentarlo y desafiarlo. Hayter es perfectamente consciente de la existencia de unos arquetipos y una simbología congénita en el hombre y así se propone crear un método de trabajo que saque a la luz el inconsciente de cada artista. De hecho, la capacidad que más admira en un creador es el coraje de manifestarlo y encontrar su propio estilo. Por lo cual, hay una consciencia mayor respecto al *homo sapiens* primitivo de estas fuerzas internas, pero en ocasiones el resultado es el mismo. Por lo cual nosotros establecido una comparación entre los primeros signos hechos por el hombre, los *petroglifos*.

Pensemos en las innumerables ocasiones en las que un *homo sapiens*

primitivo, en un momento de recogimiento interior y de soledad, se encontró de manera natural, haciendo signos y dibujando con una rama en la orilla de un río o de una playa. Esto nos lleva a significar estas simples acciones como expresiones espontáneas y connaturales al hombre.

Los signos hechos en materiales perecederos se han perdido mientras que gran cantidad de petroglifos, o grabados sobre roca y hueso, se han conservado, llegando hasta nosotros para revelarnos qué querían comunicar nuestros ancestros.

En todo el mundo, desde África hasta América del Norte, pasando por las islas de Nueva Zelanda, los pueblos prehistóricos han dejado numerosos petroglifos: símbolos o figuras sencillas grabadas sobre roca por descascarillado o percusión, como vimos en el apartado anterior. Muchos de los petroglifos son pictogramas y algunos pueden ser ideogramas, es decir, símbolos que representan ideas o conceptos.

Muchos dibujos prehistóricos demuestran un nivel elevado de observación y memoria. (Meggs y Purvis, 2015, sin p.) como el de la Fig. 43.



Fig.43. Arte rupestre di Messak. Libia.



Fig. 44. Imagen híbrida. Figura antropo-zoomorfa. Gruta de Gabillou, Dordogna.

La imagen de Messak, es un pictograma que representa una figura felina reconocible luchando en lo alto de una roca arenisca. Ha sido hecha con la técnica de *polissoir*, (pulido) (p.18). Al lado de la cola del animal hay un signo, que podría ser sexual.



Fig.45. Tablilla de arcilla procedente de Uruk, ca.3100 a. de C.



Fig.46. Tablilla de arcilla sumeria.

Aunque ya en períodos históricos, son significativas de lo que nosotros expuesto, los Pictogramas arcaicos sumerios de la Fig. 45: objetos, números y nombres, donde observamos hay una división en horizontal, donde se empezaba a dibujar desde el ángulo superior derecho. Si no fuera por su datación, estos pictogramas podrían confundirse con los de un artista contemporáneo. Igual ocurre con la imagen de la Fig. 46, que representa la evolución del símbolo de la “estrella”, que también significaba “cielo” y “dios” y de la “cabeza” y del “agua”. Estos pictogramas son menos literales. Además hay otro cambio significativo empiezan a dibujar desde el ángulo superior izquierdo, en filas, facilitando el trabajo. De nuevo, esta obra podría haber sido realizada por un artista contemporáneo.

Llegados a este punto vamos a ir explicando paso a paso cuales son los pasajes, o primeros signos hechos por el hombre, desde los “macarrones”

o líneas hechas con los dedos en la arcilla a las técnicas más sofisticadas a las que llegaron. Cómo nacen esas primeras imágenes y qué instrumentos usaron para hacerlas, así como las diferentes tipologías de imágenes figurativas, que después nosotros comparado con las realizadas por Hayter en una plancha de cobre.

3.4.2.1. Orígenes del arte figurativo y su conexión con la obra gráfica de Hayter y los artistas del atelier 17

En su análisis de los orígenes del arte la simbóloga Gabriella Brusa-Zappellini (2009) afirma que las primeras imágenes están hechas “ciertamente por una mano hábil, capaz de calibrar el tacto de los dedos, trazar una línea continua con un carboncillo o difuminar el color con una tiza ocre sobre una pared rugosa. No es un asunto trivial” (p.8). La estudiosa sublima un gesto, en apariencia banal, porque detrás del mismo hay una evolución muy lenta en términos de tiempo, de intelecto y de intencionalidad: “una nueva especie naciente vio gradualmente un miembro erguido, en su mayoría funcional a los cambios de la vida arbórea, transformarse en una extraordinaria herramienta de conexión entre el mundo circundante y los proyectos de la mente”(Brusa- Zappellini, 2009, p.8).

En realidad, el factor determinante para la producción de imágenes va más allá del dominio de las formas tecnológicas gracias a un pulgar; es algo mucho más profundo. Hay una necesidad interna, un magma que hierve en el espíritu del *homo sapiens*, una necesidad de expresión cuyo origen es desconocida incluso para él y que influye sobre las imágenes mismas”... detrás de las imágenes hay una urgente necesidad de motivaciones profundas, en gran parte desconocidas para el mismo sujeto que las

elabora y que condiciona predominantemente su fisonomía” (Brusa-Zappellini, 2009, p.8).

El hombre se abre a la imaginación y es esta la causa de las imágenes universales. Y para ello no se requiere una alfabetización, una historia, porque “las civilizaciones urbanas más antiguas tienen a sus espaldas decenas de milenios en los que sociedades sin escritura han producido un patrimonio figurativo de extraordinario valor” (Brusa-Zappellini, 2009, p.9).

Con una duración de más de 25.000 años, el gran arte del Paleolítico Superior en Europa tiene su mayor explosión en la zona franco-cántabra y aún más en África y Australia. Con certeza, las imágenes llegaron a cualquier lugar donde llegó nuestra especie, la cual es la única capaz de producirlas. Estas pinturas y grabados, de gran calidad artística y que parecen salir de la nada, representan mayormente animales. De repente las especies animales del mundo real que pastaban en los prados desaparecieron, y como por arte de magia aparecieron dentro de las cuevas cobrando vida gracias a las antorchas. Podríamos decir que, paralelamente a las migraciones de los hombres migraron sus imágenes a través del pasaje de las mismas por las diversas generaciones, dando como resultado la plasmación de imágenes poderosas. Y fue en el Paleolítico Superior cuando hubo una explosión de las mismas sin precedentes (Brusa-Zappellini, 2009, p.9).

Pero, por algún lado empezarían a trazar esas figuras. En Francia, en la región de Dordoña, en Rouffignac se encuentran unos trazos hechos arrastrando los dedos por las paredes blandas, que crean unos surcos, los cuales parecen imitar los signos dejados por las garras de un oso. Otro ejemplo significativo lo encontramos en Altamira (España), donde con la misma técnica aparece el morro de un caballo. Estos senderos dejados por los dedos, hechos casi azarosamente según H. Breuil y L. Berger-Kirchner, serían los orígenes del arte figurativo (Brusa-Zappellini, 2009). Metafóricamente, por su similitud con los macarrones “estas

líneas llamadas “Maccaronis”, inicialmente completamente caóticas, representan en muchos lugares la escritura “ideográfica” más antigua en las paredes de las cuevas y también deben remontarse cronológicamente al Aurignaciano medio” (Brusa-Zappelini, 2009, p.42). Por imitación el hombre aurignatiano se divertía haciendo estos signos que más tarde tomaron formas específicas. No pasó mucho tiempo hasta que se abandonó el uso de los dedos a favor de un instrumento con el que grabar líneas en superficies duras.

Esto podemos conectarlo con la manera de trabajar de Hayter y de cómo descubrió la vía que le llevó a crear imágenes de gran impacto visual; imágenes tan fuertes como las del grande arte del Paleolítico.

El método de trabajo de Hayter es muy intuitivo; comienza directamente trazando líneas, y después de varios intentos ve cual de ellos le convence más, y este le indica hacia donde dirigir sus pasos, como si su yo interior le sugiriera qué hacer. Así describe este proceso Desirèe Hayter:

Cuando Hayter comenzaba una placa de cobre, ponía la placa sobre la mesa, luego lo rodeaba en diferentes direcciones, luego movía el plato aquí y allá, luego tomaba una taza de café, luego caminaba y finalmente se sentaba y empezaba a grabar, hacía todo muy rápidamente y sin ideas previas, pero confiando en lo que la mano y la mente iban a producir. Después de ver el primer estado, tenía una mejor idea de lo que iba a suceder con la placa y el proceso se volvía más mecánico, pero fue el primer movimiento que soltó al inconsciente el más importante.

Verlo trabajar era como si se estuviera comunicando con su yo interior y siempre estaba emocionado de ver los resultados de estas primeras líneas grabadas; para él, el grabado era una forma de penetrar en el futuro empujando el buril siempre al frente. (2019, sin p.).

A pesar de la cantidad de obra abstracta, Hayter se consideraba un artista figurativo, y los orígenes de esa figuración, como en el hombre primitivo, se encuentran en sus líneas trazadas con el buril. Era capaz de expresarse de las dos formas como nos lo confirmó personalmente su esposa:

Hayter siempre dijo que era un pintor figurativo, aunque muchos lienzos son bastante abstractos. A partir de los años 80 hay muchas referencias arquitectónicas principalmente sobre temas italianos, pero también mucho de lo que yo llamaría trabajo abstracto, por lo que realmente cambia de uno a otro. (2019, sin p.).

Como nosotros dicho antes, en el Paleolítico Superior, los hombres migraron paralelamente con las imágenes, perpetuándolas de generación en generación. También Montparnasse, el barrio parisino donde Hayter fundó el Atelier 17 recibió muchos inmigrantes, entre ellos Picasso, que favorecieron el nacimiento de sugestivas imágenes que se propagaron a través de generaciones nuevas de artistas. Con palabras de Désirée Hayter:

Montparnasse a finales de los años 20 y durante los años 30 albergó muchos grupos artísticos diferentes, es decir, artistas judíos de Europa del Este, artistas refugiados españoles, artistas jóvenes ingleses, artistas estadounidenses acomodados y muchos, muchos otros. Una mezcla que crea un ambiente emocionante y estimulante con la figura siempre presente de Picasso, los efectos posteriores de los dadaístas y los inicios del surrealismo. También la vibrante “cultura del café” donde la gente se reunía, se mezclaba y discutía. (2019, sin p.).



Fig.47. Picasso, Pablo. *Femme et Homme*, 1965. Medidas: 48cm x 61 cm. Buril y punta seca.

Sabemos que Picasso era amigo de Hayter, y que de vez en cuando pasaba por el Atelier 17 para grabar alguna plancha. Pero, a pesar de ser el artista más importante del s.XX, y ser un “jefe” de tribu, no tenía una específica de seguidores como el inglés. Él trabajaba por su cuenta; usó la técnica del buril para obtener una línea limpia, sin discontinuidades y sin arrepentimientos, como muchas de las líneas trazadas por el hombre primitivo en las cavernas e incluso con similitudes icónicas que afloraban desde su inconsciente, como la figura poderosa del minotauro. Y mujer desnuda de Picasso Fig.48 y la de la cueva de Chauvet, Fig.49 y la pintura rupestre paleolítica de *La Venus y el brujo*, dibujada en carbón negro. El triángulo del pubis y la vulva están perfectamente dibujados. En ambas el componente sexual, lo instintivo y simbólico se entrelazan. Es desconcertante como la figura del Minotauro aparezca ya en la cueva de Chauvet. Sabíamos que el Minotauro era una figura mitológica que vivía en Creta pero nunca hubiéramos imaginado que este ser mitad toro mitad hombre apareciera ya entre las imágenes del arte rupestre. Ahora,

ciertamente se parece, no sabemos si se represente exactamente este mito.



Fig.48. *La Salle du Fond*, cueva di Chauvet, Francia. Se llama así porque la sala más profunda de la gruta. Está dentro de la categoría de las figuras híbridas. La medida de esta obra es de 1,5 m.



Fig.49. Picasso, Pablo. *Minotaire et femme nue*, 1933. Litografía. Medidas: 48cm x 63 cm. Asociación ancestral de la mujer y el toro.

Picasso, en los años 20 hizo muchos grabados puramente lineales, con esa aludida línea libre y fluida. Sin embargo en sus series *Tauromaquia* de 1927 y 1928 recurrió al buril como herramienta grabando con trazos impulsivos sobre plancha de cobre (Squires Wilker, 1991, p.131).

En cuanto a las motivaciones que empujaron a los artistas de Montparnasse a hacer sus obras son dos: por una parte, este intercambio de ideas favoreció el nacimiento de nuevos lenguajes expresivos que dieron origen a un vocabulario de imágenes compartidas de gran originalidad. Por otro lado, los artistas del Atelier 17 no fueron indiferentes a los horrores de la guerra y usaron su arte para protestar contra las injusticias; buscaban expresamente sacudir las conciencias y de alguna manera al igual que los primitivos comunicar un mensaje de aviso de un enemigo común y de peligro. “El surgimiento del fascismo en Alemania, Francia e Italia no fue

un trabajo contemplativo en el estudio, sino un sentimiento de inquietud y el deseo de expresarse con fuerza y urgencia. (Hayter,2019, sin p.). Por lo tanto, la intención de estos creativos es la de dar a conocer y alertar al mayor público posible de que algo grave está pasando en la sociedad y que tenemos que reaccionar oponiéndonos. El hecho es que Hitler ordenó quemar libros y obras de arte con la intención de anular las conciencias e ideas librepensadoras de las personas, imposibilitar la comunicación de los artistas plásticos con sus mensajes y de escritores a la sociedad. Y entonces, el Atelier 17 reacciona con una contra acción, imprimiendo imágenes para comunicar los abusos.

Otro factor de confrontación es que a diferencia del Rock Art, hecha por poblaciones no alfabetizadas, Hayter era un artista cultivado. Esto dice Désirée Hayter de él:

Como ser humano, Hayter era un hombre generoso, gregario y extremadamente interesante. Estudió griego y latín en la escuela, estaba fascinado por las matemáticas y las ciencias, tenía una memoria excelente y podía citar línea tras línea de Shakespeare. Tenía gustos muy simples y vivía frugalmente. No tenía en cuenta la comodidad y exigía un alto nivel a las personas que trabajaron en el taller de impresión (2019).

Pero no sólo él, muchos de los artistas que pasaron por el taller tenían una formación selecta, por ejemplo: el maestro grabador y escultor indio Krishna Reddy (Chitoor, 1925- 2018) que fue codirector del Atelier 17, estudió en la Slade School of Fine Arts de Londres, escultura con Ossip Zadkine en París (1952-1955) y con Marino Marini en Milán (1956-57). Alberto Giacometti (1901-1966) se inscribe a la École des Beaux Arts y al École des Arts Industriels de Ginebra y la Académie de la Grande Chaumière. María Elena Vieira da Silva (1908-1922) al principio fue

alumna de Bourdelle y Despiau en la Academia La Grande Chaumière. Se convirtió en alumna de Dufresne, Waroquier y Friesz y frecuentaba la Academia de Léger. Finalmente, el pintor y grabador argentino Héctor Saunier (1936) y actual director del Atelier Contrepoint, es licenciado en arquitectura y desde 1966 trabaja estrechamente durante veinte años con Hayter de quien aprende no solo técnica, sino también la misma manera que tenía el maestro inglés de promover la práctica del grabado, tomando conciencia de que para conectarse con su “Yo” interno, había que dejar la mente libre, empuñar un buril y empezar a trazar líneas siguiendo los impulsos más primitivos emanando de su inconsciente.

Evidentemente, los artistas que llegarían al renombrado taller de Montparnase, no estaban satisfechos de lo que habían aprendido en las academias de artes, porque esos conocimientos y metodologías no les permitía liberar su espíritu completamente. Hayter consiguió hacerlo y además consideraba una forma de creación el ayudar a otros artistas a hacerlo. Por eso era tan estimado. Así relata Désirée Hayter, su propia experiencia de desarrollo personal con Hayter:

Tenía 23 años cuando conocí a Hayter y estaba más o menos sin educación, pero él era mi universidad y me abrió la mente a las maravillas del arte, del universo, la literatura, la música, etc. Además, como con todos los demás, me trató como igual y respetó mi opinión mientras corregía al mismo tiempo muchas de mis estúpidas ideas. Hayter hizo todo con rapidez. Tenía tres veces a la semana visitas al taller de impresión, pintura en el estudio, a la vez disfrutaba de cenas con amigos y, por supuesto, de la pesca. Los lazos de la línea de pesca se pueden ver en muchas de sus pinturas (2019, sin p.).

En cuanto al medio ambiente, al contexto o a la ubicación de los lugares donde se hacían las imágenes, sea el *Rock Art*, sean los grabados modernos

del taller de Hayter, en Montparnasse o Nueva York, podríamos decir que, en general, durante todos los períodos de la historia, ha habido zonas que han favorecido más la creación artística, y por lo tanto, con niveles diferentes de concentración de estas zonas especiales que recogieron o atrajeron a personas con un sentido artístico mucho más desarrollado que los demás. Por último señalar que también destaca siempre una persona a la cual sigue la “tribu”; en las grutas aparecerían una especie de mago, chamán o hechicero además capaces de pintar o grabar, y por lo tanto, los encargados de realizar las obras y transmitir su legado.

3.5. DIBUJO AUTOMÁTICO

Cuando hablamos de dibujo automático lo primero que nos viene a la cabeza es ir a leer dos obras emblemáticas surrealistas: *Les Champs magnétiques* (al principio dentro de la serie *Littérature* en 1919) de André Breton⁵⁵ y Philippe Soupault⁵⁶ y el *Primer Manifiesto* (1924).

Breton define este fenómeno psíquico como Surrealismo.

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, 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. (Breton, 1924, p.13)⁵⁷

55 (1896-1966). Poeta y crítico francés. Uno de los fundadores del movimiento surrealista y su principal teórico. En 1924 publicó el Primer Manifiesto del surrealismo.

56 (1897-1990) Escritor y político francés, uno de los impulsores del dadaísmo en Francia e iniciador del surrealismo.

57 Breton, André. Primer Manifiesto Surrealista (1924).

Le Champs magnétique, es una obra hecha con escritura automática que Breton define como la primera obra surrealista. Según sus autores, este tipo de ejercicio, aunque pueda parecer lo contrario, es realmente difícil de practicar porque requiere entrar en contacto con la voz interior: por un lado hay que dejar que la palabra fluya y por otro, hay que estar atento al mensaje para recogerlo fielmente. Por lo cual se crea un estado de angustia y de estrés para nada indiferente, difícil de mantener durante toda una jornada de trabajo. El contexto en que se escribió fue a la vuelta de la I Guerra Mundial (primavera de 1919), cuando Breton y Soupault se hallaban en el hospital militar haciendo guardia a los enfermos. Esto es importante porque una noche, durante la fase del primer sueño, Bretón se percató de unas frases involuntarias y de ahí, es donde se ilumina y le viene la idea de dejarse llevar por este tipo de escritura a través del inconsciente. Los pacientes de la guerra le ponen en la condición de escuchar palabras absurdas que para él son poética pura. Sin embargo, hay que decir que Breton y Soupault, para hacer estos experimentos se inspiraron en la obra de carácter clínico *L'Automatisme psychologique* (1889) de Pierre Janet⁵⁸ de la cual deriva el término escritura automática. Así, llegaron a hacer jornadas extenuantes de ocho a diez horas, durante las cuales hacían algunas correcciones, pero después de varios días, dejaban los desvaríos tal como aparecían. Escribieron la obra en ocho días y cesaron porque consideraron que siguiendo de esta manera se auto provocarían daños en la salud.

En *el Primer Manifiesto Surrealista* (1924) Breton expone que es conocedor de los métodos usados por Freud con sus pacientes. Los aplica en sí mismo con la finalidad de obtener “un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno...y que sea, en

58 (1859-1947). filósofo, neurólogo y psicólogo francés que destacó por sus importantes estudios en relación a los desórdenes mentales y emocionales.

lo posible, equivalente a pensar en voz alta”(Breton,1924,p.12) . También se percata de algo que para nosotros es muy importante:“Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora...,que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra” (p.12). De todo el Manifiesto nosotros extrapolado dos factores que Breton señala para poder conectar con el inconsciente. El primero es la velocidad. El segundo, es que en la escritura automática, la primera frase que te viene a la cabeza, es la que hay que elegir como punto de partida, porque es la más pura; mientras que el proceso de elección de la segunda frase, es más complicado porque entran en juego, la conciencia o el inconsciente. Estas advertencias son muy significativas porque Hayter trabaja exactamente del mismo modo. Es decir, es muy veloz mientras graba y da particular importancia a las primeras líneas, como nos confirmaba el testimonio de Desiré Levi Hayter (2019) que ya expusimos con anterioridad. Hayter comenzaba una plancha de cobre, sin ideas previas, confiando en lo que la mano y la mente iban a producir, a partir de un gesto impensado y su signo incidido sobre la plancha. Ese primer movimiento para soltar su inconsciente, es en nuestra opinión el acto más importante de su proceso y del de Bretón.

Hayter trabajaba como si se estuviera comunicando con su yo interior y siempre emocionado de ver los resultados, las primeras líneas grabadas; para él, el grabado era una forma de penetrar en en lo “por hacer” empujando el buril siempre al frente (Levy Hayter, 2019, sin p.).

En definitiva, el mensaje del *Primer Manifiesto Surrealista* es que al inconsciente no se le puede engañar y por lo tanto, es portador de la verdad, sin importar el medio elegido, y como consecuencia es necesario provocarlo a través de las técnicas artísticas, si pretendemos una honestidad intelectual. En palabras de Breton (1924): “Amada imaginación, lo que más amo en vos es que jamás perdonas”(p.12).

A pesar de habernos apoyado en estas obras a nivel teórico, necesitábamos otro texto referencial que explicara a nivel práctico, como se hace un dibujo automático. En este sentido, consideramos esclarecedor un artículo de gran relevancia de Joseph Masheck (2000), donde se define este concepto de dibujo automático y cómo practicarlo: *Una defensa Pre-Bretoniana del automatismo en el arte: Spare y el dibujo automático de Carter (1916)* En el artículo se discute sobre la obra original Dibujo automático de Austin O. Spare (1916-1956) y Frederic Carter (1885-1967). Es un texto que no fue entendido en su momento y por lo tanto fue rechazado en 1976 por ser calificado como esotérico: “El trabajo y teoría de Spare y Carter parece venir de Blake y de la tradición de espiritualismo Inglés que a menudo son paralelas a las fuentes culturales de los Surrealistas, pero cuyas líneas de intersección se limitaban en su mayoría a las contribuciones del Romanticismo alemán”(Masheck, 1916, p.1) Sin embargo, lo nosotros escogido porque estamos de acuerdo con la descripción que hace de esta forma singular de representar el mundo interior. El texto está subdividido en varios apartados, de los que nosotros escogido aquellos que más nos interesan. Veámos pues su exposición y los puntos en común y diferencia con Hayter. El ensayo comienza señalando que el dibujo automático nace de una desazón interior del artista, al cual antes o después deberá enfrentarse.

A:

Hay una pulsión constante en el artista, de la que es en parte consciente, y raramente comprende por completo, aunque llega un momento en su carrera en el que entiende que la reproducción literal (fotográfica) es apenas útil para él. Este aspecto tomó especial relevancia en el primer treinteno del s.XX, porque cuando los artistas llegaban a París se encontraban con que tenían que enfrentarse a un gran conflicto: sus ganas de crear nuevos lenguajes expresivos, pulsión creadora, y el freno de la

tradición académica.

Con respecto a la situación académica parisina, Carla Espósito (1990) comenta que muchos de ellos, a su llegada a París estaban desorientados. Los rígidos reglamentos de la Ecole des Beaux Arts hacían difícil el acceso a los extranjeros; las academias como La Académie Julien o la Grande Chaumière, hacia el final de los años Veinte habían hecho su función y eran de hecho unos lugares pedantes y conservadores. Con este panorama, los jóvenes artistas extranjeros no podían encontrar los estímulos y los contactos con el arte moderno que habían venido a buscar a París. (p.14) . Muchos de estos talentosos creadores, con ansias de seguir sus impulsos, más allá de las rigidez del entorno social y educativo oyeron hablar del Atelier 17, al cual acudirían no solo por la atracción hacia la técnica del grabado sino sobre todo, porque era un lugar de encuentro de ideas vanguardistas. Desde su establecimiento, el Atelier atrajo a los representantes de diferentes movimientos artísticos, por lo que reflejó ampliamente una estrecha relación con las tendencias ideológicas y artísticas del París del momento. (Espósito, 1990, p.14).

B:

Hayter recomendaba a sus alumnos enfrentarse a la plancha de cobre, sin ideas previas, lo cual implicaba no hacer un dibujo preliminar y copiarlo en la plancha. Retomando a este respecto la perspectiva del artículo de Spare y Carter, *Dibujo Automático* (1916): la visión de la realidad tal cual es lo vemos tal cual, debe ser combatida por el artista y para ello necesita de un método subconsciente, para corregir la precisión de la visión consciente. Ni la habilidad manual ni la consciencia del error pueden producir un buen dibujo. Es necesario disponer también del “sujeto” en el arte. “Así, limpiar la mente de todo lo que no es esencial permite, a través de un medio claro y transparente, sin condicionantes de ningún tipo, que las formas e ideas

más simples y definitivas lleguen a la expresión” (Spare y Carter, 1916, p.183). Con respecto a esto y al enfoque de Hayter sobre cómo abordar la plancha de cobre, aporta Exposito (1990), que el principio fundamental de su método en el Atelier 17, fue revolucionario para aquel tiempo: acercarse a la plancha sin una imagen preliminar, ya que el grabado implicaba desde siempre, un dibujo previo para reproducir y partir desde el.(p.11).

C:

Otro elemento en común y aclaratorio del dibujo automático y la metodología de Hayter: “Un esbozo automático de líneas que se entrelazan permite que el germen de una idea que se encuentra en la mente subconsciente se exprese, o al menos que se sugiera a la mente consciente”.(Spare y Carter, 1916, p.183) Del mismo modo, Hayter sugería a los artistas empezar a hacer líneas con el buril en la plancha de cobre de manera libre. Pero de todos los trazos el primero era el más importante, porque determina la liberación del inconsciente. Con palabras de Spare y Carter:“el débil embrión de una idea puede ser escogido por el artista y entrenado para crecer y adquirir poder. De esta manera, pueden emerger las profundidades de la memoria y la primavera del instinto es llamada” (Spare y Carter, 1916, p.183).

D:

Un nuevo matiz interesante en este discurso que deseamos destacar según Spare y Carter, este procedimiento no transforma a cualquiera en artista, sino que solo sirve al que ya lo es y cuya expresión está atrapada, limitado por convencionalismos y que desea obtener la libertad. “Aquellos que intentan expresarse pero no lo han conseguido, pueden encontrar en esto una libertad y un poder que no puede ser descubierto de otra manera” (Spare y Carter, 1916, p.184). De hecho, Hayter rehuía del tradicional método académico para la creación artística. Al contrario, de lo que

ellos afirmaban, había verificado que con el dibujo automático cualquier persona era capaz de liberar su inconsciente, llegar a su verdadero Yo y encontrar su propio estilo.

A este respecto aporta otro gran creador e inventor de metodologías de creación, Leonardo da Vinci:

Entre otras cosas, no voy a perder mis escrúpulos por descubrir un nuevo método para asistir a la invención; que puede parecer poco importante en su apariencia, pero brinda un servicio considerable al abrir la mente y colocarla en la esencia de nuevos pensamientos, y es este: si miras una vieja pared cubierta por la mugre, o la inusual apariencia de algunas rocas irregulares, puedes descubrir diversas cosas, como paisajes, batallas, nubes, actitudes poco frecuentes, pilas de telas, etcétera. De esta confusa masa de objetos, la mente se amuebla con una abundancia de diseños y temas perfectamente nuevos (Spare y Carter, 1916, p.184).

El siguiente aspecto a contemplar era el esfuerzo individual junto a la libertad absoluta: Carla Esposito dice en referencia a esto y a Hayter: no era un maestro invasivo. Me mostró cómo tener el buril, me dio una plancha de cobre y me dejó sola (Esposito, 1990, sin p.).

E:

“...el dibujo automático, uno de los ejemplos más simples de los fenómenos psíquicos, es una forma de expresión de personalidad, y si es utilizado con honestidad y coraje, es posible grabar actividades subconscientes de la mente” (Spare y Carter, 1916, p.184). Al circular estas teorías los artistas del momento las aprovecharon para indagar en su psique. Y Hayter, que así lo hizo, además afirmaba que era posible recrear el espacio de la imaginación desde la no conciencia y a través de una línea. No es que él pensase que esa línea efectivamente circulaba dentro de nuestra mente,

pero para abrir las puertas del inconsciente. Para explicar este concepto se apoya en una metáfora muy curiosa: compara la mente humana y al espacio de la imaginación con un espejo cóncavo, similar al que se coloca dentro de la jaula de un pájaro para crearle la ilusión de ser libre y reitera el hecho de que el único medio que existe para describir este espacio en la mente humana es la línea.(Hayter, 1949, p.223)

Durante generaciones escultores y artistas gráficos se han preocupado por la interpretación del espacio imaginario. Pero no han sido los únicos, como consecuencia del incremento de los medios tecnológicos de acción en el espacio, todo el mundo ha desarrollado el mismo interés. Han operado con concretas construcciones empleando densidad, equilibrio, color; pero tengo que concordar que hay solo un medio particular para describir el espacio con la línea. (Hayter, 1949, p. 228).

F:

Ahora bien, nosotros encontramos también un valor de contraste absoluto con respecto a Hayter, quien consideraba la experiencia, el hacer al igual que Leonardo, como la madre del arte.“Mi enfoque al arte es fundamentalmente experimental”(S.W. Hayter, 1969, p.10). Mientras que Spare y Carter afirmaban que “El arte, por medio de este iluminismo o poder extático, se transforma en una actividad funcional que expresa en un lenguaje simbólico el deseo con rumbo a la alegría sin modificarlo -el sentido de la Madre de todas las cosas- no de la experiencia (Spare y Carter, 1916, p.184).

G:

“Es la forma de hacerse ferozmente individualista”. Como ya nosotros dicho antes, según Hayter la valía de un artista se puede medir por la individualidad de su obra. Este concepto se puede relacionar con el

proceso de individuación Junguiano el cual había influenciado la manera de trabajar del maestro inglés. En palabras de Spare y Carter:

Este medio de expresión vital libera todas las verdades estáticas que son reprimidas por la educación y los hábitos establecidos socialmente, y que duermen en la mente. Es la forma de hacerse ferozmente individualista, implica espontaneidad y dispersa las causas de la insatisfacción y el aburrimiento (Spare y Carter, 1916, p. 184).

Con respecto a la influencia de Jung en Hayter, sabemos a través de Esposito (1990) que el maestro inglés desde sus estudios en el King's College estaba muy interesado en Freud y sobretodo en Jung; al que sentía en sintonía con su modo de concebir la creación artística (p.18).

H:

Señalar que Hayter y el Atelier 17, estaban en la lista negra del arte degenerado de Hitler. El dictador consideraba que era un arte que se oponía al poder establecido, en realidad, una excusa para prohibir la libertad de expresión y cualquier mensaje contrario a su ideología y control.

Los peligros que se veían en esta forma de expresión se debían a los prejuicios, las influencias de las convicciones intelectuales rígidas, o la Religión personal (intolerancia), que inventan ideas de amenaza, falta de placer, miedo, y se transforman en obsesiones.

I:

“En la condición extática de la revelación del inconsciente , la mente hace emerger los poderes sexuales o inherentes (esto no tiene ninguna relación con alguna teoría moral o práctica) y deprime las cualidades intelectuales” (Spare y Carter, 1916, p.184). Desde el punto de vista de la psicología de

Freud y del psicoanálisis la creación artística automática está determinada por la sublimación de los instintos sexuales, es decir, el placer del acto sexual es sustituido por el momento creativo. El caso más emblemático es el de André Masson, según el cual se abandona completamente, siendo la cabeza la que guía la mano. En Hayter es así hasta un cierto punto. Cuando nos referimos a él, entendemos un dibujo automático controlado a través de un contramovimiento. En este caso, es la mano la que guía la cabeza. He aquí el testimonio de Ann Shafer:

“En 1929, Hayter empezó a exhibir con los Surrealistas, y sus estampas dieron forma perfectamente a la dicotomía entre el elemento inconsciente y el control racional” (2019, p.54).

J:

Esta mención es muy significativa porque hace referencia al signo. Sin embargo, en este caso nada tiene que ver con el modo de hacer dibujo de Hayter, ni de los artistas del Atelier 17. Nunca han practicado el dibujo automático concentrándose en un sello, Sigilo⁵⁹, es decir, un símbolo cargado de energía. Aunque, es verdad que es un método válido.

Los dibujos automáticos pueden ser obtenidos mediante cualquier método que logre que la mente y el cuerpo queden exhaustos, pero en un estado placentero, para llegar a la no-conciencia, o deseando algo opuesto a la pretensión consciente después de haber obtenido el impulso orgánico de dibujar. Hayter como expone al respecto G.C.Argan: trabajan en un binomio de impulsos y de controles.

⁵⁹ La palabra sigil, viene de sigillum (lat., “sello”) como disminución condensada de signum, “signo”. Los sigilos han existido desde la noche de los tiempos. La versión más moderna es la que ha hecho de ellos Austin Osman Spare, en el caoísmo, o magia del caos.

Siempre escrupulosamente lejana de cualquier cuestión temática y de cualquier elección por gusto. El hecho de que, por un largo período, Hayter haya trabajado sobre un material de imagen de extracción surrealista explica solamente su necesidad de inspirarse, por principio, a un dinamismo que se autodetermina. El automatismo, en este caso, no es revelador de un mundo de imágenes sedimentarias del inconsciente, sino de un ritmo de movimiento generado por la diversidad de sustancia y de escala entre el individuo y la extensión ilimitada de la realidad externa. Este no puede manifestarse de una manera que no sea una acción; y no (como la escritura automática del Surrealismo) en la operación más espontánea y corrediza, sino en aquella que comporta, opuestamente, la máxima tensión, oponiendo a la extemporaneidad del gesto una resistencia que permite la medida en términos de espacio, de tiempo, de fuerza (1990, p.253).

3.6. INCONSCIENTE COLECTIVO, MUNDO ESPECULAR

Si se pudiese personificar el inconsciente, el mismo aparecería como un hombre colectivo, más allá de la juventud y de la vejez, del nacimiento y de la muerte: con la experiencia humana prácticamente inmortal de uno de dos millones de años. (Jung, 1976, p.376).

Esta premisa de Jung ilustra su novedosa concepción del inconsciente colectivo: que él expone como una parte de la psique que se distingue del inconsciente personal porque no debe su existencia a la experiencia individual. El inconsciente personal está formado sustancialmente por contenidos que fueron conscientes y después olvidados o reprimidos por la conciencia. Los contenidos del inconsciente colectivo nunca han estado en la conciencia por tanto jamás han sido adquiridos individualmente, sino que deben su existencia a la herencia. “El inconsciente personal consiste sobre todo en complejos; el contenido del inconsciente colectivo

está formado por *arquetipos*” (Jung,1980,p.43).

La mente humana no nace como una pizarra en blanco, ningún hombre tiene un cerebro absolutamente nuevo y peculiar. El cerebro con el que nacemos, es el resultado de la evolución de una infinita serie de antepasados y aunque se constituye completamente diferenciado en cada ser, cuando entra en función, da resultados ya producidos infinitas veces en sus ascendientes. La estructura humana es un sistema hereditario, idéntico a la constitución ancestral, que inevitablemente funcionará de la misma manera que antes. Es, por tanto, mínima la posibilidad de que se produzca algo nuevo, sustancialmente diferente de lo que ha sido producido antiguamente (Jung, 1976, p.309)⁶⁰.

La hipótesis de Jung, es que el hombre hereda, desde el mismo embrión la predisposición a hacer emerger unas “imágenes primordiales”, y colectivas, que constituyen una especie de reserva de la imaginación y contribuirían a la formación de los símbolos. Por tanto es normal que los encontremos exactamente iguales, sea en las obras de arte del hombre primitivo como en las de los artistas contemporáneos.



Fig.50. Pintura rupestre de Tanzania.



Fig.51. *Bajo el sol*. Matias Goeritz (1948).

⁶⁰ Jung, C.G. *La dinamica dell'Inconscio*. Vol.8.Ed. Boringhieri. Torino. 1976.

Todos estos factores, que fueron esenciales para nuestros antepasados próximos y remotos, serán esenciales también para nosotros, porque corresponden al sistema orgánico hereditario. Los mismos son necesidades que se manifiestan como exigencias.

Los contenidos autónomos del inconsciente o dominantes, no son ideas heredadas, sino posibilidades heredadas, de generar todavía aquellas ideas que las dominantes del inconsciente han expresado siempre. Ciertamente cada región de la tierra, cada época tiene su particular lenguaje, que puede variar infinitamente. Pero no importa que en la mitología el héroe venza unas veces a un dragón, otras a un pez u otras a un monstruo; el motivo fundamental permanece el mismo, y es este el patrimonio común de la humanidad, no las transitorias formulaciones en las diferentes regiones y épocas (Jung, 1976, p.400)⁶¹.

Jung se dio cuenta de la existencia del inconsciente colectivo cuando en 1906 estaba examinando el caso de un esquizofrénico paranoide internado desde hacía muchos años y que era incurable. Este joven no tenía estudios. Un día este chico estaba asomado a la ventana y le preguntó a Jung si él también veía que el sol tenía un pene. El psicoanalista no le dio ninguna importancia hasta que 4 años después, durante sus estudios de mitología, encontró por casualidad un libro de Albrecht Dieterich, conocido filólogo, que hizo luz sobre esta fantasía. Se trataba por lo tanto de una representación colectiva.

Jung llama contenidos colectivos a todos aquellos contenidos psíquicos que son peculiares de una sociedad, de un pueblo o de la humanidad. Son las representaciones colectivas místicas de los primitivos descritos por

61 Ibidem.

el antropólogo francés Lévy-Bruhl y también los conceptos generales de derecho, estado, religión y ciencia etc. usados por los hombres civiles. Pero también son llamados colectivos, los sentimientos. Lévy-Bruhl muestra como para los primitivos las representaciones colectivas constituyen también sentimientos colectivos y a causa de este valor colectivo de sentimiento el antropólogo denomina a las représentations collectives también místicas, porque estas no son de orden meramente intelectual, sino también emocional” (Jung,1980,p.429)⁶².

Sus estudios están basados en experiencias reales y en centenares de casos estudiados. Es como si los símbolos del pasado y del presente nos hicieran de *espejo*. Por eso, para Jung el inconsciente colectivo es un mundo especular a todos los efectos, donde no hay un tiempo, y que sería el opuesto de lo que percibimos conscientemente, marcado por la temporalidad.

Nos sorprendemos al descubrir en un enfermo mental fantasías casi idénticas a las que podemos encontrar en los primitivos. Pero deberíamos sorprendernos si así no fuese.

Este inconsciente colectivo (Jung, 1976) no es una especie de ángulo oscuro, sino el depósito, que todo lo domina desde la experiencia ancestral de innumerables millones de años, el eco de la prehistoria, al que cada siglo aporta solo una pequeñísima contribución de variaciones y de diferenciaciones. El *inconsciente colectivo*, siendo en un último análisis un depósito histórico que se expresa en la estructura del cerebro tiene una especie de imagen del mundo sin tiempo, de alguna manera eterna, contrapuesta a la momentánea imagen del mundo de nuestra conciencia.

⁶² Jung, C. G. Gli archetipi e l'inconscio collettivo. Boringhieri, Torino, 1980.Vol.9

“Esto significa, en otros términos, ni más ni menos que otro mundo, un *mundo especular*” (p.403).

El *inconsciente colectivo* se manifiesta con lenguajes diferentes en diferentes zonas del mundo y en diferentes épocas, pero el por qué es el mismo.

Ciertamente cada región de la tierra, cada época tiene su particular lenguaje, que puede variar infinitamente. Pero no importa que en la mitología el héroe venza unas veces a un dragón, otras a un pez u otras a otro monstruo; el motivo fundamental permanece el mismo, y es este el patrimonio común de la humanidad, no las transitorias formulaciones en las diferentes regiones y en edades diferentes” (Jung,1980, p.400).

Para Jung es necesario hacer emerger este mundo interno porque tiene una influencia muy grande sobre nosotros a nivel de fuerzas psíquicas, las cuales, si no somos conscientes, pueden tener consecuencias catastróficas en nuestras vidas; mientras que teniendo una visión del mundo interior y exterior podemos hacer emerger de nuestras vidas la sabiduría capaz de evitar desastres innecesarios.

A diferencia de una simple imagen especular, la imagen del mundo inconsciente tiene un poder único, puede explicar potentes acciones psíquicas, que no aparecen ampliamente en la superficie del mundo, pero que influyen potentemente sobre nosotros desde lo interno, lo oscuro e invisible. El mundo no tiene solo una cara exterior, sino también una interior, no es solo visible fuera de nosotros, sino que opera con poder sobre nosotros, en un presente sin tiempo, desde los más profundos fondos subjetivos de la psique; una noción de una antigua sabiduría, que merece ser apreciada como un valor formativo de nuestra visión del

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

mundo (Jung,1976, pp.403-404).

En resumen, además de nuestra conciencia inmediata, de naturaleza personal, existe un segundo sistema psíquico de naturaleza colectiva, heredado, común, impersonal e idéntico en todos los individuos: el inconsciente colectivo que es una estructura universal, mundo especular compuesta por arquetipos que modelan nuestra individualidad (Jung,1980,p.44).

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

4

CAPÍTULO 2. HAYTER UN MAESTRO DE LA GRÁFICA CON RAÍCES ANCESTRALES.

Para comenzar este capítulo consideramos importante hacer una breve introducción a los orígenes del “signo” y la técnica del Hayter, en especial a 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 plancha 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 Hecht⁶³, 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 crearía 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” (Wilker, 1991, p.127).

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), generando la tribu de la vanguardia europea.

63 (Lódz 1891-París 1951). Józef Hecht (nombre original judío). Cambió su nombre a Joseph, debido al rechazo sobre los semitas en Europa, una manera de ser aceptado en el París de la época. Grabador y pintor, Maestro de las técnicas tradicionales de la gráfica.

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, la cultura judía y el París de los años 20.

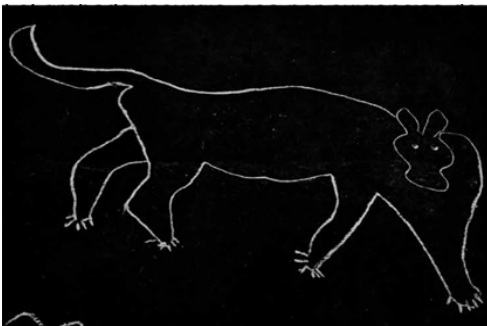


Fig.52. *Felino con cabeza en posición frontal.*
Ti-n-lalan, Tadrart Acacus. (África). Grabado rupestre.



Fig.53. 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 52 y 53) 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 tan 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 cortatallada en una pieza de cobre implacable, que no perdona un paso en falso, entintada con tinta negra profunda, limpia e impresa en un buen papel blanco. Joseh Hecht quien a diferencia del *homo sapiens* primitivo, usaba un dibujo preparatorio, se convirtió como ellos en un símbolo de pureza por su línea. 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”. (Wilker, 1991, p.129). 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.53).

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 plancha.

Hayter recogerá y hará suya la herencia técnica de Hecht y como vimos en el capítulo 1, influido por las nuevas teorías psicológicas en relación al consciente, el inconsciente, lo universal, y lo personal desde el arte; la influencia cultural y ambiental del surrealismo, el dibujo automático y su “ansia interior” como pulsión creadora de conexión interna desde la libertad de hacer, generará una metodología de creación en la gráfica que conectando con lo más ancestral y al igual que estos primitivos artistas, buscará el camino del propio lenguaje desde el signo por el signo, y se constituirá en el “jefe de la tribu del Atelier 17” sobre el que dejara una huella en su memoria del grupo, que perdurará hasta la actualidad a través de los signos de los artistas del Atelier Contrepoint.

4.1. EL HILO CONDUCTOR ENTRE EL *HOMO SAPIENS* Y HAYTER. EL SIGNO POR EL SIGNO.

Desde siempre ha habido una cuestión emblemática, que es la necesidad de comprender y desvelar el pasado para poder darse cuenta del presente. Nosotros usaremos estos descubrimientos arqueológicos para comprender las obras creadas por Hayter y los artistas de su renombrado taller. Hay ciertas características que el *homo sapiens* primitivo ha compartido y comparte con el *homo sapiens* contemporáneo; lo que Jung denomina *Memoria Colectiva*. Gracias al inventario mundial de las manifestaciones artísticas de los orígenes, se ha podido establecer que el arte, las capacidades conceptuales implicadas en él, y las características de racionalismo o irracionalidad del mecanismo de la creatividad, son elementos determinantes de la especie *Homo sapiens (sapiens)* desde su irrupción, se han difundido con ella y han caracterizado a la especie en los últimos 40.000 años. “Cuando las investigaciones nos llevan a tales resultados nos damos cuenta que la Arqueología es el médium, pero los hechos eran ya parte de nuestra memoria colectiva. Tenemos un inmenso bagaje intelectual depositado en nuestro inconsciente” (Anati, 1987, p.7). Sabíamos ya desde principios del s.XX de la existencia de éstas pero la falta de comprensión del funcionamiento de la mente humana ha sido el principal obstáculo para poder establecer la conexión entre ellas. Según Anati (1987) no se llegaba a conocer bien la identidad del ser humano por una serie de obstrucciones o atascamientos durante el proceso de archivado que la memoria colectiva habría sufrido. Una especie de apagones intermitentes que habrían impedido ver todo el camino iluminado.

Por otra parte, hay una espiral de luz, en este proceso de acumulación, es decir, debido al hecho de que la identidad humana no puede ser modificada y que se ha ido formando a través de los milenios, se ha

encontrado una misma lógica en lo profundo del ser; esto ha permitido establecer relaciones y reconocer unas constantes a pesar de las distintas manifestaciones artísticas, debidas a las diferentes influencias ambientales, que como vimos anteriormente según Jung es una memoria hereditaria y aunque actualmente hay una parte de arqueólogos que niegan esta Teoría, Anati, sin embargo, está de acuerdo con Jung.

Podemos reivindicar que el hombre viene al mundo con un cerebro que tiene ya en su memoria el bagaje de toda la evolución humana, por tanto en su origen está totalmente empapado de los acontecimientos que lo ha llevado a ser aquel hombre. Después intervienen los procesos de a culturización, con todo lo que comportan por el condicionamiento a los conocimientos y a la intensidad de la motivación colectiva. Lo que no hace falta a los esquemas, si no tiene funciones especiales, es arrinconado en el subconsciente. Por otra parte, todo lo que es condicionante para la integración y la identificación social, todo lo que es necesario para la supervivencia del cuerpo étnico, social o cultural, es a menudo acentuado. De ahí deriva probablemente también la exigencia de lo especial, de la característica contingencia, mientras es común la tendencia a dejar de lado los factores de carácter universal, por lo tanto, no distintivos para el determinado núcleo humano (1987, p.8).

Estos puntos constituyen el eje vertebrador de nuestra investigación: por una parte, la memoria colectiva y por otra todo aquello que ha sido marginado en el inconsciente. Son dos características comunes al *homo sapiens* primitivo y al *homo sapiens* contemporáneo. Pero, no solo esto, sino que ambos sienten un fuerte impulso que les lleva a hacer arte, a desarrollar su creatividad y si encuentran obstáculos a esta necesidad no dejan de hacerlo, sino que intentan encontrar la forma de llevarlo a cabo. Hay una actitud de rebeldía innata, que provoca la superación de barreras

de todo tipo: sociales, económicas, de usos, técnicas y costumbres, con tal de que eso que está sumergido en nuestra mente salga al exterior en forma de expresión artística.

Hay que decir que en las tribus primitivas no todos sus habitantes grababan y pintaban en las paredes de las cavernas; de entre ellos habría ciertos individuos con capacidades artísticas cuya misión sería la de realizar estos trabajos. Estos serían los portadores de esa memoria colectiva. Por eso, en este tipo de investigaciones hay de ir de lo general a lo particular ya que el detalle, la pequeña diferencia, se convierte en un elemento que puede desviarnos y producir confusión, pues en su conjunto va cambiando de cultura en cultura.

la conceptualidad prehistórica es nuestra conceptualidad primordial y su redescubrimiento nos permite volver a llevar a nivel activo todo lo que había sido suprimido alguna vez por las sucesivas generaciones, pero que nosotros mantenimos, también a nuestro pesar, en lo profundo del yo. (Anati, 1987, p.9).

Esos signos primarios, estos arquetipos, esa creatividad primigenia, nos conecta también con nuestra espiritualidad, de una manera tan fuerte que se nos ocurre pensar que quizás ese sea el motivo por el cual nos atraen tanto. En verdad son ellos los que empujan a nuestra mente para poder emerger, y ciertamente, de no haber sido por el arte rupestre que se ha conservado hasta nuestros días, gran parte de estas imágenes arquetípicas hubieran permanecido desconocidas para siempre. Afortunadamente, gracias a esa recuperación de nuestro pasado, de esas imágenes ocultas en el inconsciente, las nosotros podido hacer aflorar dentro de nosotros y con ello, nosotros ampliado nuestro propio reconocimiento.

Aunque se creía que el arte había nacido en Europa, hoy sabemos respaldado por el análisis comparativo de los restos arqueológicos

hallados, que el arte nació en África (Tanzania) y que el *homo sapiens* lo practicó en todos los lugares en donde se asentó, incluidos los sitios más remotos. Lo que más nos atrae de todo esto, saber cuál es el denominador con ese humano primitivo:

Toda la humanidad de hoy tiene un antepasado común, desde hace 40.000 años. Son sus características intelectuales, sus mecanismos asociativos, sus intuiciones y sus instintos, los que forman nuestra matriz. Es lícito por lo tanto establecer la hipótesis de que las diversificaciones lingüísticas, conceptuales, de carácter y de hábitos constituyan superposiciones recientes y secundarias (Anati, 1987, p.10).

Por tanto, si los signos, los arquetipos y los símbolos que hacían los primeros artistas que poblaron la Tierra, los encontramos en la obra grabada de los artistas que frecuentaban el Atelier 17 y entre ellos, ha pasado un arco de tiempo abismal, las diferencias entre estos dos grupos de creadores sapiens, son efectivamente las motivaciones que les impulsaron a hacer sus obras. Cuando el hombre del Paleolítico estaba inspirado, penetraba en las entrañas de la tierra, en las cuevas de nuestro planeta, en la oscuridad más absoluta, alumbrándose con sus lámparas rudimentarias de piedra cóncava llenas de grasa animal, con la intención de esconder sus obras de manera para que nadie las viera. Por el contrario, los artistas modernos lo que buscan es crear para el reconocimiento por los otros y conseguir la mayor visibilidad posible.

Las motivaciones de aquellos primeros creadores y artistas están dentro de una lógica diferente de la nuestra y sin embargo, sus obras y sus restos nos conmueven y nos inspiran; estimulan nuestros instintos, reclaman asociaciones y hacen emerger memorias de una “época de los sueños”. Algo de ellos ha quedado dentro de nosotros y el hilo conductor que nos reconecta son los arquetipos. (Anati, 1987).

Antes de encontrar similitudes entre los grabados rupestres y los de Hayter, haremos una aclaración sobre los orígenes de la gráfica y por ende de sus 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” (Brusa-Zappellini, 2007, p.79). 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, por el hombre auriñaciense. Posteriormente mejoró su técnica sustituyendo los dedos por instrumentos capaces de grabar en las rocas.

Ya sean hechas con los dedos, con un instrumento de piedra o de metal, sabemos que “las imágenes zoomórficas, aunque decididamente naturalistas que bcaracterizan las primeras formas simbólicas no son copias del original, de los herbívoros y de los carnívoros que poblaban las tundras y las estepas, sino proyecciones figurativas de los animales que poblaban sus mentes” (Brusa-Zappellini, 2009, p.12).

Una vez aclarado esto, quisiéramos apuntar brevemente las técnicas utilizadas para el grabado de estos petroglifos. Muy interesante a este respecto el estudio realizado por las arqueólogas argentinas Myriam r. Álvarez y Dánae Fiore (1995), en cuyo estudio han reconocido cinco técnicas: Incisión, Raspado; horadación, Picado y machacado.

Incisión: implica el corte o hendidura del soporte mediante el movimiento unidireccional del artefacto, cuyo filo se desplaza en forma paralela a la dirección de la utilización.

Raspado: se trata de la abrasión del soporte mediante el movimiento bidireccional del artefacto, cuyo filo se desplaza en forma perpendicular a la dirección de la utilización.

Horadación: implica la inserción gradual de un artefacto en el soporte mediante movimientos de rotación en sentido horario y antihorario.

Picado: se trata del golpeteo del soporte mediante el uso de dos artefactos; el primero, que actúa como martillo o percutor, es impulsado hasta golpear al segundo, que actúa como intermediario o cincel, impactando en el soporte.

Machacado: resulta del golpeteo del soporte mediante el uso de un artefacto que impacta directamente sobre el mismo.(p. 219)

Retomando nuestro argumento, en los grabados rupestres hechos con un instrumento de piedra y también en los modernos ejecutados con buril, 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 en la plancha 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. 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, fenómeno que podemos observar directamente en la naturaleza y en las formas de las obras de los artistas primitivos. (Shafer, 2019, p.54)



Fig.54. Gruta de Les -Trois-Frères. Pared con superposición de grabados ruprestes que escenifican escenas de caza, realizados por diferentes generaciones de homo sapiens.



Fig.55. 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 (Hayter, 1949).

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 el reducido número de individuos que debía componer un grupo, la producción misma debía requerir 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. (Anati, 1988, p.7). Pensamos que la intención debía ser muy diferente a la de crear nuevas imágenes por superposición, como los surrealistas, o Hayter, aunque de hecho el resultado lo fuera. Puede ser que fueran guiados, en ocasiones por su inconsciente, aquel inconsciente colectivo mencionado, 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 (Brusa-Zappellini, 2016, sin p.).

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 originales y no culturizadas de América latina, Africa y Australia, 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.

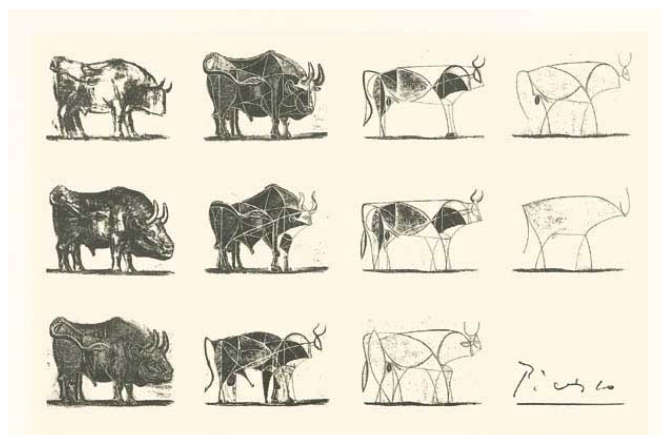


Fig.56. Picasso, Pablo. La evolución del toro



Fig. 57. Pinturas de la cueva de francesa de, Niaux.



Fig. 58. Pintura rupestre de los Bosquimanos.

Es muy interesante ver las similitudes de las tres imágenes superiores. La verdad es que somos seres resonantes y es evidente que los signos dejados por los primeros artistas se hacen eco en nosotros a través del tiempo.

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 plancha 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 Fig. 59, obra de James Stroud un discípulo del Atelier 17.

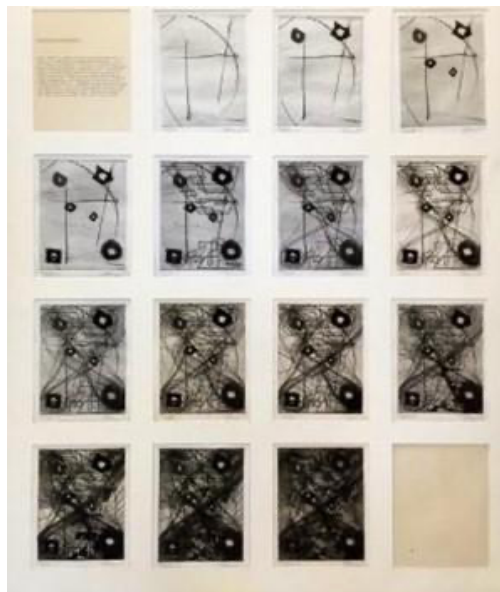


Fig.59. James Stroud. Estudios de buril, 1980.

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 (Shafer, 2020, sin p.). 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; los primeros eran de piedra. Ciertamente, no eran largos y finos como los actuales, sino que se obtenían batiendo el sílex lateralmente hasta realizar una punta. 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). 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: la forma de trabajar *all over* típica del arte parietal y la adapta a la plancha de metal, para que toda ella sea aprovechada.

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. 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 con esto desarrollar formas mientras que el

artista se movía alrededor del plano de trabajo.

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 (Fraser, 2012, p.29).

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* de 1959 (Figura 60). 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.



Fig. .60. Hayter, S.W. Cascade, 1959. El dominio del signo hace que el autor busque la expresión por la expresión.

4.2. EL AUTOMATISMO COMO DINÁMICA DE CREACIÓN

De los modos corrientes para hacer visible el contenido del pensamiento y de la imaginación inconsciente, el dibujo automático sin control de la voluntad- es uno de los más válidos (Hayter, 1970).

Nos preguntamos por qué una persona con una alta formación en geología, un marcado interés por las matemáticas y las ciencias naturales, y por lo tanto, con un enfoque científico a la realidad de las cosas, se convierte en un seguidor del dibujo automático.

Ante todo, es necesario aclarar que el dibujo automático es funcional a la metodología hayteriana, cuya finalidad es la unicidad y la originalidad de la obra gráfica. Recordemos que tradicionalmente la técnica del grabado se ha empleado para la repetición de una misma obra con la finalidad de difundir el mensaje de un determinado artista. Con esto no pretendemos entrar en inútiles polémicas y privilegiar un método u otro, simplemente señalar las diferencias significativas. Retomando el discurso, la principal diferencia es la falta de un dibujo preparatorio o proyecto, es decir, la idea que el autor quiere llevar a cabo. Según Armando Ginesi, el proceso ortodoxo sería exactamente el siguiente: el artista, comienza con un concepto, que analiza y va filtrando hasta alcanzar su concreción. Cumple con ello dos operaciones mentales: (1) intuye la idea inicial, con la que expresa un primer grado de pensamiento; y (2) focaliza en ella liberándola de las estructuras inútiles, y con ello se hace con su esencia. Llegados a este punto empieza a operar traduciendo en signos la idea, o sea el proyecto, la obra. Haciendo eso naturalmente continúa efectuando otras operaciones mentales y modificando la idea originaria. Cuando la traducción de la idea en dibujo - es decir, en una serie de signos compuestos - está finalizada,

el artista ha realizado el proyecto definitivo, el cual se convierte en una especie de idea platónica *ne varietur*, que no debe modificarse porque contiene aquello que el artista ha entendido para expresarlo, o sea el mensaje que desea comunicar. (Ginesi, 2013, p.2).

Pensamos que era importante mencionar este pasaje, ya que Hayter declinó seguir esa metodología de control consciente de la obra, para poder revelar su visión del arte. Tuvo que superar no sólo esto, sino también siglos de prejuicios con respecto a al grabado, considerado desde siempre un arte menor, debido a que su función era la de multiplicar, reproduciendo una misma obra. Hayter lo explica así:

El punto que distingue mi *Taller* de casi todas las demás instituciones en las que se enseña o se hace grabado, es la convicción de que la técnica sea una técnica que provoca la imaginación, que la excita...y no una operación entendida para producir una superficie, una plancha de la que sacar estampas. En ningún caso, es la reproducción de un original, de una imagen ya formada en la mente o que ya existe en un cuadro, un dibujo u otra cosa...Es así que puede aparecer una imagen completamente diferente, que puede presumiblemente ir más allá de cuanto se haga con otras operaciones (Hayter, 1976, p.11).

Así pues, contrariamente a la concepción general de este arte, la principal característica en la obra gráfica de Hayter es la unicidad. Esto lo consigue basándose en la irracionalidad y exaltando los resultados obtenidos casualmente. Se trata de un “método asistemático”, donde la espontaneidad y el procedimiento son más importantes que el resultado (Esposito, 1990, p.10).

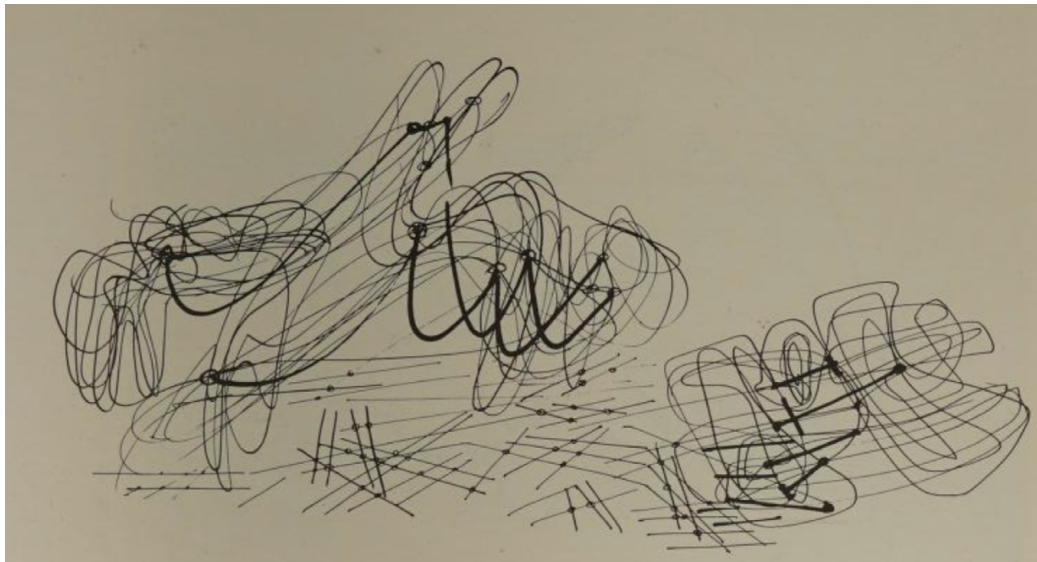


Fig. 61. En *New ways of gravure* (1946) Hayter muestra los diferentes tipos de líneas.

El uso de la intuición como instrumento de control analítico, era una idea común a muchas de las vanguardias de principios del s.XX. Hayter adoptó la práctica del automatismo en aplicada a sesiones de dibujo sin sentido, dejando que la mano se guiara a sí misma sin la dirección de la mente consciente, seguidas de una evaluación para ver qué elementos se repetían, cuáles parecían invadidos de contenido psíquico latente. (Hayter, 1981, p..230) 11. La visión de Jung claramente encajaba con su propio instinto de que sus imágenes privadas podían resonar en la imaginación del espectador.

Hayter hizo dibujos en papel muy fino o translúcido (prefería el papel de correo aéreo); sosteniendo estas hojas a la luz, podía superponer sus diseños, experimentando con la composición y desarrollando formas nuevas, inesperadas, e indicaciones para la mente (Hayter, 1981, p. 213).

En definitiva Hayter de este modo buscaba la liberación del inconsciente y con el buril y la línea tenía instrumentos ideales para conseguirlo, por el

potencial de ambos para discurrir libremente por la plancha. En la imagen de la Fig. 61, vemos el profundo estudio de los diferentes tipos de línea que hace Hayter. Percibimos que hay un “descontrol controlado” porque de hecho, las líneas siguen un itinerario muy seguro. Están hechas sin titubeos. No son líneas, tipo madejas enredadas como las de Giacometti, si no que hay una especie de estructura, de esqueleto, como cuando un escultor hace un armazón como base para su escultura. Inspirado por las esculturas de alambre de su amigo y vecino Calder, Hayter abrió sus formas dibujadas: “Este enfoque de la forma tiene una contrapartida cultural y tridimensional en las primeras esculturas de alambre de Calder, otro amigo íntimo de Hayter de sus años de estudiante en París” (Esposito, 1990, p.38). La línea se convierte así en su signo desde el automatismo y un elemento dinamizador de creación.

4.2.1. HAYTER Y LA LÍNEA

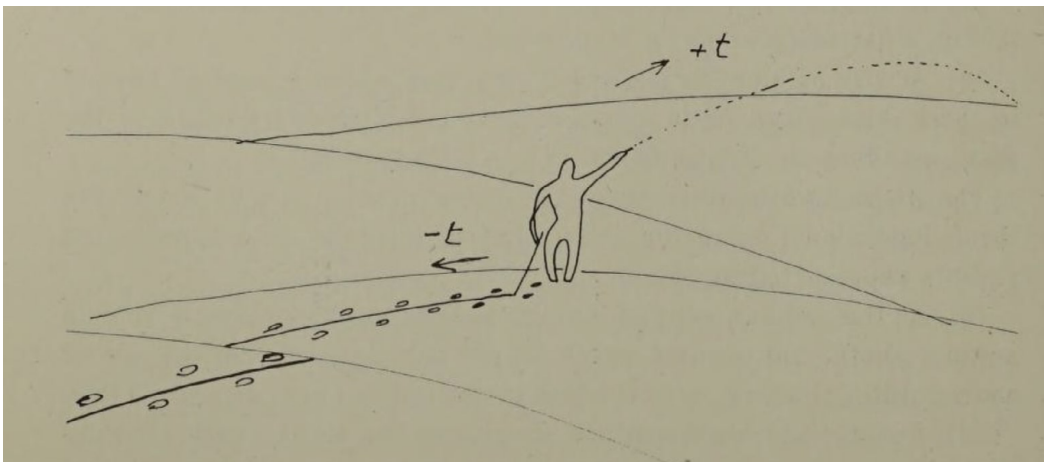


Fig.62. *Orígenes de la línea*. Gráfico hecho por Hayter en *New ways of gravure*, 1949.

Según Hayter, los orígenes de la línea se encuentran en la necesidad de

orientación en el espacio del hombre primitivo, como en la fábula de Pulgarcito, el cual dejaba migas por donde iba pasando, para no perderse y regresar a casa por el mismo camino (Fig. 62). Por su parte, Hayter, trata empíricamente de entender cómo nacen estas líneas primitivas. Según el inglés podrían servir como medios de comunicación proyectadas en un terreno limitado, o sea que el hombre primitivo podría orientarse a través de estos gráficos, lo que les sería muy práctico para poder entenderse en aquel territorio. En el mundo fenoménico del hombre prehistórico se podían observar relativamente pocos ejemplos para imitar.

A veces una grieta podría ser bastante estrecha y bastante larga, una ramita, una vid, un hilo o una fibra de nuevo podría ser bastante extensa para que su espesor fuera insignificante. A lo mejor un relámpago - la traza luminosa de una descarga eléctrica - sería el ejemplo más puro de verdadera línea en su experiencia (Hayter, 1949, p.232).

Como vemos, el punto de vista de Hayter, respecto al origen y la función de los primeros signos trazados por el hombre primitivo está completamente vinculada a la línea. En el Capítulo 14, *Teoría de la línea*, de su obra *New ways of gravure* 1949, se pronuncia al respecto y además, podemos aportar también el testimonio directo de su esposa sobre la cuestión. En concreto, Désirée Hayter, nos dice que aunque su esposo, como cualquier persona cultivada de su época, visitó la Gruta de Lascaux en 1950, pero el tipo de línea hecha allí por el hombre primitivo es funcionalmente diferente respecto a la hecha por él. En el caso de nuestros ancestros hay dos tipos de líneas que se desarrollaron a la vez, ambas descriptivas: una representativa de la forma y otra geométrica o decorativa; eso no quita para que un artista pueda usar a su placer los diferentes tipos aún desde una perspectiva diversa.

... en ejemplos de arte prehistórico de los primeros tiempos encontramos dos adaptaciones diferentes de la función de la línea como línea. En la forma de representación se describe el volumen y la silueta, no una línea en sí misma, delineada por la misma traza como hacía Hayter. De hecho, en este tipo de dibujo, se podría decir que todas las líneas son descriptivas de cosas que no son lineales en sí mismas. Los arqueólogos han sugerido que el propósito de estas imágenes eran de naturaleza mágica e imitativa, que el hombre primitivo hizo tales dibujos para obtener poder sobre los objetos que representaba.

Otra aplicación de la línea que parece haber surgido al mismo tiempo y que se ha desarrollado junto a la forma representativa es la denominada geométrica o decorativa. El último término indica que el uso de las líneas es únicamente para enriquecer la superficie en la que existen. Creo, sin embargo, que en muchos casos el interés del artista se centró principalmente en las líneas como líneas; quizás su significado para él reflejaba el poder mágico que el concepto de línea le otorgaba sobre el espacio y la experiencia. Las líneas han tenido tal función, incluso las líneas geométricas, en el ritual oculto de los tiempos históricos. (Levy Hayter, sin p.).

Para aclarar la cuestión: en el hombre primitivo, tanto en los signos icónicos como en los anicónicos, la línea es descriptiva y por lo tanto no es una línea en sí misma. Sin embargo, Hayter piensa que en muchos casos el interés de la línea era simplemente el de la línea por la línea.

Una vez que estas dos direcciones en el uso prehistórico de la línea han sido establecidas (el desarrollo del dibujo representativo y de la línea por su significado intrínseco), su adaptación a jeroglíficos, símbolos, sílabas y cifras no parece anormal. (Hayter, 1949, p. 233).

Lo que sí notamos en estos dos órdenes distintos de línea, y es la piedra angular del discurso, es la actitud diferente del artista ya que: “es

importante darse cuenta que en ningún momento cualquier línea pierde completamente una de sus implicaciones originales o adquiridas” (Hayter, 1949,p.233) Es decir, todas las líneas deben ser utilizadas por el artista. La una no excluye a la otra.



Fig.63. Pollock, Jackson. Sin título. Prueba de grabado en blanco y negro.

Esta *innovadora* visión del arte, donde el artista se conecta con sus ancestros, usando el cerebro reptiliano, a través de los impulsos más primitivos, capturó la atención e interés de centenares de artistas, entre ellos Jackson Pollock. Nosotros escogido una pruebas de grabado en blanco y negro, sin título, (Figs. 63) la cual nunca fue expuesta, para demostrar como este método de investigación del inconsciente, efectivamente es capaz de sacar mucho más de uno mismo de la manera más insospechada. El automatismo impresionó la imaginación de Pollock, quien decidió probar fortuna con la técnica del grabado. El interés por los diferentes tipos de línea difundido por Hayter y su manera de trabajar la plancha de metal grabada, influyó en la obra del pintor americano, quien transfirió esta forma de crear a sus grandes obras pictóricas. Extendió sus telas en

el suelo y las empezó a trabajar, moviéndose alrededor de ellas, como hiciera en la mesa de trabajo del Atelier 17 con las planchas de metal. De ahí su distintivo *signo*. Que también conecta con el arte prehistórico.

El mismo Hayter consideraba que para ello, no hacía falta tener habilidades artísticas extraordinarias, sino que se requería simplemente la voluntad de soltarse y de utilizar unas herramientas de trabajo prácticamente iguales a las que usaban los primeros artistas que poblaron el planeta Tierra. De hecho, diría que para aprender a trabajar en el Atelier 17 bastaría la inteligencia de un mono. Exactamente comentará: “Amigos míos, lo que se enseña aquí lo puede aprender un mono de inteligencia media”. (Hayter, 1990, p.257).

Pensamos que esta manera de encontrarse a uno mismo, tiene mucho que ver con la conexión del “yo individual” con su propia humanidad “tribal” y por tanto con la de los demás. Somos animales sociales y, desde la visión de Hayter, no tiene ningún sentido para un artista-como humano que utiliza esos signos gráficos para comunicar, encerrarse en un taller solo y tratar de plantear problemáticas y cuestiones colectivas porque en definitiva, encontraría solo soluciones limitadas o parciales. Nunca tendría una visión de conjunto. Así lo describe Hayter:

Mi enfoque del arte es fundamentalmente experimental. Considero que el arte pintura, grabado, escultura etc...- son unos medios para la investigación o la búsqueda del conocimiento más que un modo para producir objetos de placer... Junto a disciplinas como la física o la matemática, así como la música o la poesía, el arte es un intento de extender y profundizar en nuestro conocimiento de la vida, en nuestra relación con la vida, en nuestra relación con el mundo. Más aún, es un modo de buscar los instrumentos para transmitir y compartir este tipo de experiencia con otros. (S.W. Hayter, 1969, p.10)

Sería de verdad emocionante estar presente en el momento en el que Hayter cayó en la cuenta de esta conexión entre el impulso creativo del *homo sapiens* primitivo y el *homo sapiens* moderno. Quizás ese momento podríamos tratar de recrearlo o identificarlo durante su llegada a París en 1926, cuando decide dedicarse al arte y asiste la prestigiosa Académie de la Grande Chaumière, pero siente una profunda decepción porque el método académico tradicional es limitante, y en lugar de estimular la imaginación la coarta. Entre otros, será su amigo Alberto Giacometti, quien hará la misma valoración de la situación, calificando al dibujo como el gesto más primitivo, el cual permite la expresión del ser humano en su esencia. Al respecto escribe Nicoletta Ossana Cavadini (2020) experta en obra gráfica de artistas del s. XX:

Giacometti tenía la necesidad de dibujar sobre cualquier soporte en cualquier lugar, como forma de análisis y de conocimiento; era este un modo privilegiado para intentar conocer lo existente, pero también el pasado, a través del estudio gráfico y dibujado de las obras de cada época. Raramente un artista contemporáneo estuvo tan atento a la historia del arte en su complejidad. Es conocido que él dibujaba por todos lados, en los sobres y cartas recibidas, en los periódicos y revistas, en el interior del paquete e cigarrillos, en el bar sobre las servilletas y sobre el mantel de papel, en el Atelier sobre las paredes y sobre paneles de madera del suelo, y más normalmente en su inseparable diario y sobre el álbum para los esbozos. (Ossana Cavadini, 2020,p.74).

Como narra Ossana Cavadini, Giacometti del 1934-35 acudió a trabajar al Atelier 17 en donde descubre el grabado como medio expresivo e hizo de cuatro a cinco planchas. con la técnica usada por los maestros de la vieja escuela de grabadores: el buril. Esto es muy significativo porque el buril sería la herramienta usada por el *homo sapiens* primitivo. Por lo tanto encontramos conexiones con el pasado, ya sea por el instrumento

empleado ya sea porque para Giacometti como para nuestros ancestros, el dibujo es la primera forma de expresión artística, el cual además manifiesta un inconsciente colectivo arquetípico. Obviamente, los signos de los artistas resuenan dentro de nosotros de forma diferente. El signo de Giacometti, en este sentido refleja un espíritu, un estado de ánimo, opuesto al de Hayter. Mientras que en la línea del inglés hay una seguridad, un avance hacia el futuro, una velocidad, una tensión constante que no deja espacio a la relajación, la línea en Giacometti, es insegura, incierta y transmite miedo y angustia por el porvenir. En palabras de Ossana Cavadini:

Su obra gráfica no es por tanto marginal respecto a la producción artística verdadera y propia, o sea la pintura y la escultura, sino que consigue revelar mejor el pensamiento Giacomettiano en el cual del signo emerge un sentido de angustia, de afán, de incertidumbre, y en los retratos la incapacidad de encontrar la fuerza de la mirada y su valor emocional, o todavía el folio como metáfora del concepto de espacio y tiempo en el cual el hombre busca su dimensión del ser.



Fig.64. Hayter, S.W. *Death of Hector*, 1979. Grabado con buril y barniz blanco

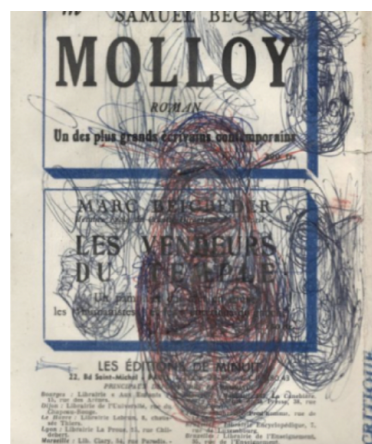


Fig.65. Giacometti, Alberto. *Tres cabezas de hombres y cabeza de perfil sobre página de periódico*. 1960.

Como podemos apreciar en el Fig. 64, Hayter aplicó esta la técnica de la doble, triple línea a sus grabados. Ciertamente creaba una línea cada vez porque coger dos o tres buriles, a la vez e incidir con decisión, con la misma mano no es posible. Entre cada línea hay una distancia considerable porque Hayter creaba el espacio de la imaginación con la línea. Por ello, es bella, elegante, sutil, decidida, aunque también fría y futurista. Nace del mismo impulso primitivo del *homo sapiens* primitivo pero está mucho más estudiada. En común tienen el que se hacen, en ambos casos, de una sola pasada, sin arrepentimientos. Pero la línea Hayteriana es mucho más dinámica, parece bailar en el medio y crea una tridimensionalidad. La línea del arte rupestre es mucho más pesada, parece estar atascada y en su conjunto es mucho más bidimensional.

Por su parte la Fig. 65 ejemplifica perfectamente que el signo de Giacometti es nervioso y obsesivo. Algo perturba a su autor, el cual parece buscar insistentemente una solución a través de sus dibujos. El característico signo que aparece alrededor de los ojos es conocido como *grafismo orbicular*. Las líneas aparecen como una madeja y no hay casi espacio entre ellas.



Fig.66. Hayter, S.W. *Hydroids*, 1963. Galerie Michel Champetier. Grabado con buril.

Para conectarse con el instinto más primitivo del hombre, Hayter empuñaba un buril y hacía líneas curvas en una plancha de cobre y cuanto más repetía ese ejercicio más se conectaba. Evidentemente hay algo desconocido en nuestro inconsciente que nos lleva a hacer ese proceso. En cuanto a su significado, para cada uno, significará algo diferente. Por el título: *Hydroïds*, se deduce una alusión al elemento agua. Para el hombre primitivo probablemente fuera al elemento tierra, puesto que en ella se hacían.

Estas simples líneas determinarían la fortuna de Hayter y del Atelier 17. Las estudia con profundidad desde sus orígenes hasta el desarrollo de todas sus variantes. Pero, en Hayter hay una plasticidad, que va más allá del simple dibujo como concreción de los signos porque demuestran una gran plasticidad. Sus líneas crean un espacio tal, que a un cierto momento siente la demanda de plasmarlas en calcos de yeso. Esta técnica se convertiría en una de las señas de identidad del Atelier 17. De hecho, serían muchos los escultores que asistirían “ Baste pensar a Giacometti, Prinner, Ferren, Phillips, Smith, Hadju, Calder, y posteriormente. Kadish, Lipchitz, Bourgeois, Grippe, Nevelson y Penalba” (Esposito, 1990, p.30). Y es que realmente, más que el enfoque pictórico, en el Atelier 17 fue desde el inicio potenciado y destacado el aspecto escultórico del grabado, investigando sobre el particular carácter la ambigüedad espacial de la estampa. Hayter aconsejaba a los artistas a penetrar dentro de la plancha y a vivirla como un bajorrelieve. Su gran atracción por el carácter del relieve en la línea con buril, unida a su determinación por atravesar el plano prospectivo de la imagen, lo llevaba de hecho a explorar técnicas especiales de estampa, recuperadas también por otros miembros del taller (Esposito, 1990, p.15). Las ventajas de este método son dos: por una parte las líneas grabadas se ven mucho mejor que estampadas en papel y por otra es un sistema de estampación que no requiere del tórculo.

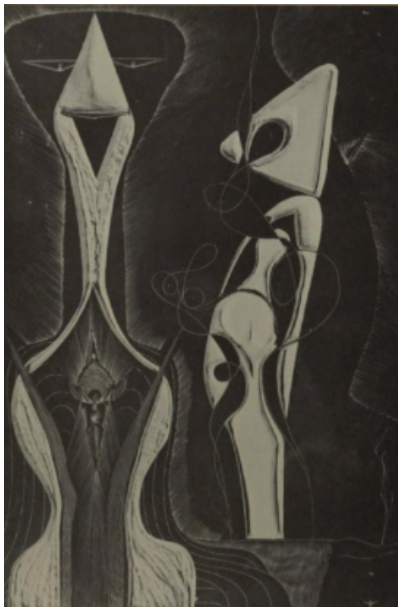


Fig.67. Hugo, Ian. *The rage of the Prophet*, 1945. Este relieve ha sido hecho vertiendo yeso sobre una plancha grabada. Cuando se secaba el calco se podía trabajar encima tallándolo y pintándolo. Objetivamente eran esculturas en miniatura las cuales fueron expuestas como cualquier obra de arte.



Fig.68. Hayter, S.W. *Hex*, 1981.

Como el hombre primitivo, el maestro inglés experimenta con las líneas, y aunque el signo trazado por el hombre primitivo es el mismo que el de Hayter, las motivaciones de sus autores son completamente diferentes. Para el primero, hacer largos recorridos con los dedos sobre la arcilla empieza como un juego que dura milenios y que como resultado da imágenes de increíble belleza. Para el segundo, el arte no es un juego, sino una cuestión muy seria, donde hay una búsqueda explícita de unas imágenes que él sabe de antemano anidan en su inconsciente. Por lo cual más que un goce, hay un sufrimiento implícito.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.69. Técnica del trazo digital o macarroni.
Cueva La Lora o La Clotilde (Cantabria).

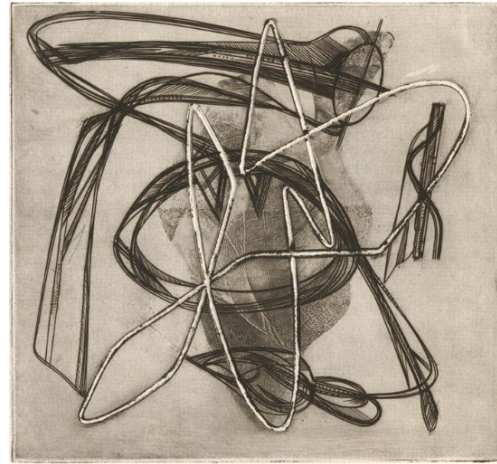


Fig.70. Hayter, S.H. *Oedipe (Oedipus)*, 1934.
Forma Tridimensional a través de aquellos
patrones lineales del buril e impresión de la
propia mano del artista.

En *About Prints* (1962) Hayter comentaba que probablemente la primera huella observada por el hombre ancestral, fuera su propia huella (Fig. 70).

4.2.2. HAYTER Y EL LANZAMIENTO DEL LAZO, UN PSICOGRAMA CONTEMPORÁNEO.



Fig 71. *La Gran Roca*. Parque de Naquare. Valcamónica, Italia

Los sencillos orígenes del grabado como vemos, se encuentran muchas veces en lugares al descubierto como los de Valcamonica, adquiriendo con ello un carácter monumental o *all over*, por su cualidad de cubrir toda la superficie. En la elección de este yacimiento rupestre, entre otros motivos, ha influido de manera determinante el hecho de albergar un tipo especial de representación antropomorfa y característica del pueblo camuno: los Orantes. Denominados así porque dicha población era una comunidad devota a las fuerzas de la naturaleza a las cuales adoraban, en el sentido de que las invocaban y por ello, representaban este tipo de figuras con una estructura muy esquemática, en este caso con los brazos levantados, aunque también encontramos la misma forma con los miembros superiores hacia abajo.

Ante todo, hay que decir que el hallazgo arqueológico con grabados rupestres al aire libre de Valcamonica es el más grande de Europa, y uno de los más importante del mundo. Está situado en Lombardía en el norte de Italia. La primera citación publicada sobre su hallazgo está datada en el 1914. En total en el ayuntamiento de Capo de Ponte, que es donde se encuentran estas obras maravillosas, albergan tres parques arqueológicos: el Parque Nacional de grabados rupestres de Naquane (el cual nos interesa particularmente), el Parque Arqueológico de Massi di Cemmo, y el Parque Arqueológico Comunal de Seradina-Bedolina.

Durante milenios estas rocas grabadas fueron ignoradas debido a que estaban cubiertas por la vegetación. Fue en 1957, cuando el arqueólogo florentino Emmanuel Anati, en ocasión de su tesis doctoral, limpió y relevó una roca que se convertirá en emblemática y que fue llamada la "Gran Roca" por su extensión. El descubridor, junto con otros ayudantes, la cepilló para quitarle el musgo y fue entonces cuando liberó y sacó a la luz los grabados. En aquella época había medios rudimentales o simples para marcar los signos, es decir, se repasaban con una tempera blanca y después se recalcan en folios de papel. Anati publicó los resultados de

este descubrimiento en 1960 en la única monografía que hay: *La grande Roche di Naquane*. Este trabajo es importantísimo porque marca un vuelco en la metodología para el estudio del arte rupestre camuno. Prácticamente, el estudioso reconoce diferentes cronologías basadas en el examen de las superposiciones de figuras. Es decir, diferentes generaciones, volvieron a grabar encima de los dibujos subyacentes. Pero, hay otro aspecto que impactó todavía más a su descubridor: se dio cuenta de que los grabados rupestres de Valcamonica “contaban historias, eran descifrables, se podía entender al menos el primer nivel, lo que entendían decir, porque después los niveles sucesivos, los estamos descubriendo ahora, después de cincuenta años” (Valcamonica 1957. Un cortometraje de Emmanuel Anati). Para poder estudiar bien los signos es importantísimo conocer el ambiente en el cual se crearon y efectivamente este no deja indiferente al arqueólogo toscano. Así lo explica:

“El paisaje mismo nos revela aquel misterio que después los grabados rupestres han ulteriormente ampliado. Se buscaba la poesía del ambiente, el gorgojo del agua. Los ruidos de la naturaleza, el contexto eterno en el cual se encuentran los grabados rupestres. El agua es fuente de vida. Nace en las montañas, baja al valle. Alrededor de esta agua se ha desarrollado la civilización de Valcamonica” (Valcamonica 1957. Un cortometraje de Emmanuel Anati).

Y es así, como en este contexto donde los camunos desarrollaron su espiritualidad. Escogieron lugares determinados considerados sagrados para ellos. Es el caso de la roca altar de la localidad Ronchi di Zir, que fue encontrada en el verano de 2011. En este lugar elegido, se da todos los años un fenómeno ya recurrente desde la antigüedad. Justo, en esta roca, cuando llueve, se crea un triángulo perfecto de agua. Sabemos que los camunos lo adoraban. ¿Por qué se conoce este dato?. Muy fácil: está descrito en la roca misma ya que hay grabadas diecisiete figuras de Orantes con los brazos levantados, en actitud de veneración. Pero, ¿cómo

podemos interpretar esta escena?. Según los expertos es difícil de hacer “pero la ritualidad es cierta, tanto como la valencia de purificación del elemento agua” (Sansoni, 2012,p.1). Según el estudioso si esta obra fuera posterior, podríamos decir que, del mismo modo que sucedía en la edad de los metales “ el cielo asume la valencia masculina del cosmos y la tierra aquella femenina, así el agua pluvial es entendida como la semilla del dios celeste que fecunda el suelo dando lugar al origen de la vida...también para el neolítico podemos imaginar algo similar” (Sansoni,2012,p.1). Pero, ¿ dónde queremos ir a parar con todo esto?. Volviendo al discurso anterior, ciertos signos golpean con fuerza en el imaginario de algunas personas mientras a otras les dejan indiferentes. Además, nosotros señalado que es posible encontrar las mismas trazas en artistas de épocas diferentes. Sabemos que Hayter no se inspiró en el arte rupestre para crear sus imágenes y este dato nos fue confirmado por su última mujer Désirée Levy Hayter. Al comentarle que habíamos encontrado analogías entre las obras de su marido y ciertas obras hechas por los camunos ella misma nos permitió una libre interpretación. Es este el motivo por el cual nosotros osado hacer una comparación en apariencia rocambolesca: una escena fúnebre grabada en la valle camuna y la obra *Cinq personajes* de Hayter, 1946. Esta estampa tiene gran importancia por varios motivos. Primero porque describe un evento trágico en la vida del maestro inglés: la muerte de su hijo David, joven de dieciséis años y fruto de su primer matrimonio. El chico muere de tuberculosis por falta de medicinas. Ante un acontecimiento tan duro, uno se pregunta hasta qué punto fue necesaria una pérdida tan grande para que un artista pudiera profundizar aún más en su arte. El segundo motivo es que esta es la primera obra de dimensiones grandes la cual Hayter imprime en varios colores en una sola pasada. Aún con este dolor en su corazón, hace un estudio profundo de la composición sin dejar a nada al caso. Una cuestión fundamental es el desplomo, la caída, el descolgamiento del cuerpo del fallecido. Para

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

ello, el maestro inglés se inspira a la “Piedad” de Villeneuve-lès-Avignon realizada por el pintor Enguerrand Quarton en 1455.



Fig. 72. La “Piedad” de Villeneuve-lès-Avignon. Enguerre Quarton, c.1455. Custodiada en el Museo Louvre, París. Hayter siente la necesidad imperiosa de acudir a contemplar esta obra ,la cual debió tocar su espíritu profundamente. Además lo hizo varias veces. Hayter sintió una conexión profunda con esta obra, a la cual consideraba una de las más importantes de la historia del arte.



Fig. 73. Cinq personages, 1946. Obra emblemática de Hayter y que marca un antes y un después tanto en su vida profesional como personal. Su autor consigue equilibrar un caos aparente debido a la cantidad de elementos que aparecen en la obra gracias a la simplificación de la estructura de los personajes. El acercamiento de colores opuestos en la tabla cromática crea una tensión capaz de generar una imagen potentísima.

Resumiendo: el sufrimiento producido por esta pérdida junto con la perfección técnica alcanzada con la puesta a punto de la estampa *simultánea de colores* confluyen en su obra más conocida *Cinco personajes*.

He aquí el resultado:

Una composición abierta en un primer plano, donde como en un evento teatral es representado un *requiem* por el hijo perdido. La dramaticidad de la escena es acentuada por el contraste de los colores, verde esmeralda-fucsia y naranja-violeta, con unas luces en blanco y el *intaglio* en negro. Mirando la obra de izquierda a derecha, encontramos dos personajes con los brazos levantados como si fueran Orantes; en el ángulo inferior derecho el chico muerto con el cuerpo descolocado, sostenido por una madre que desesperada echa la cabeza hacia atrás y alza los miembros superiores. La última figura es una figurilla blanca que observa el triste panorama. Además en el fondo aparecen unos *triángulos redondeados* que dividen la escena en dos partes. Cuando Hayter habla acerca de la preparación previa a la impresión de la famosa estampa escribió que su “mente había asimilado todos los procesos mecánicos involucrados en la realización del trabajo hasta que se volvieron “instintivos” y las áreas de la imaginación provocadas por el uso de tales medios se había ejercido durante años. En opinión de Hayter, el dibujo debe encontrar un equilibrio entre los orígenes irracionales y la ejecución lógica, haciéndose eco de las afirmaciones del surrealista André Masson de que el dibujo automático tenía componentes de actividad inconsciente y consciente” (Most, 2017,p.2). Y de hecho, estas figuras similares a los Orantes formaban ya parte recurrente de la imagerie del artista inglés. Como decíamos antes, debajo de estas figuras aparecen una serie de triángulos redondeados que tampoco son nuevos en su obra. De hecho, esta combinación entre Orante y triángulo nos ha llamado mucho la atención porque es la misma que se encuentra en la roca altar de Valcamonica. Y entonces, ¿están rezando los antropomorfos de *Cinco personajes*?. Ciertamente, no nos

parece una interpretación descabellada dado el contexto: un funeral. ¿Podrían ser ambas escenas anacrónicas el fruto de un arquetipo?.

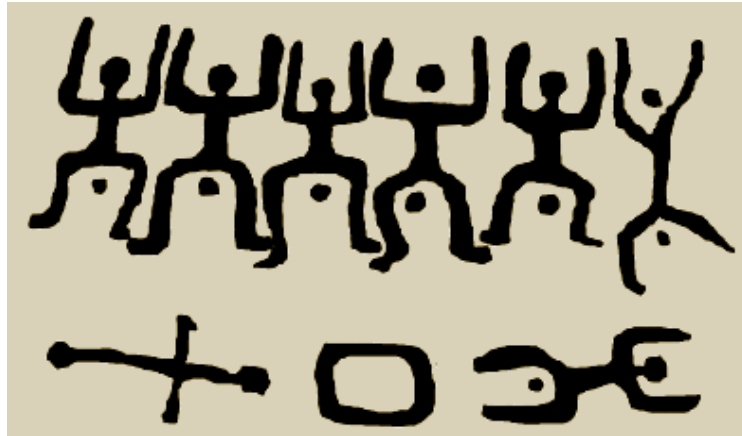


Fig. 74. Parque de Naquane, Valcamonica. Roca n. 32.

Escena fúnebre. En este caso es una difunta; la femineidad en el neolítico era simbolizada por un punto entre las piernas. La simplicidad de la representación impresiona por su parecido con la escena de Hayter. En este caso aparece en fila un grupo de plañideras. El rectángulo central podría ser un altar.

Pocos elementos pueden tocar el espíritu del ser humano. Parece ser que la regla de *less is more* en este caso domina la situación. Aquello que el *homo sapiens* primitivo intuía y que restituía visualmente sin dificultad, a Hayter le costó décadas de estudio. Sin duda, aplicó el siguiente principio: “Según la ley básica de la percepción visual, todo esquema estimulado tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea lo más simple que permitan las circunstancias dadas” (Arheim,1979,p.79). Hayter conocía perfectamente esta ley y sin lugar a dudas influyó en su manera de trabajar. Cuando el Atelier 17 se trasladó a New York 1940-55 y abrió su sede en la New York School for Social Research tuvo la oportunidad de codearse con eminencias del mundo de la cultura porque al igual que él trabajaban en el prestigioso centro. Así nos lo recuerda la nuera de Hayter en *S. W. Hayter y el Atelier 17*:

En la New School, la escuela de investigación que desde Frankfurt se había transferido a New York por el nazismo Hayter, Hayter trabajó en un contexto académico que reunió a los poetas, filósofos, psicólogos y artistas más eminentes del tiempo....tenía contactos únicos con el estatólogo Rudolph Arnheim, con la psiquiatra Karen Horney y con Ernst Kris, que antes de convertirse en discípulo de Freud había estudiado con Warburg(Esposito, 1990,p.18).

En mi experiencia como grabadora en el Atelier Contrepoint, puedo decir que, estas mismas reglas, en cuanto a la percepción de la forma, se han tramandado hasta la actualidad; no era insólito oír decir a Juan Valladares (Perú,1946- París, 2019), al pasar entre las mesas de trabajo y ver los grabados: “eso está demasiado complicado”. Esa advertencia es la misma pero en lenguaje coloquial. Y efectivamente, la simplificación de las formas da claridad porque el mensaje llega antes. Eso no quiere decir, que lenguajes expresivos como los de Jackson Pollock no sean válidos. Es más, en ese aparente caos hay un orden encubierto. Para demostrarlo Paul Klee, enseñaba un banal experimento a sus alumnos de la Bauhaus: sobre una cartulina les hacía hacer un dibujo automático, libre, como un garabato o madeja de hilos; después la perforaban con una aguja en algunos puntos del diseño. Acto seguido lo ponían a contraluz. El resultado: subyacía un orden dentro de ese caos. La metáfora más común es la del firmamento, donde las estrellas parecen estar colocadas al azar pero donde, en realidad, nada está dejado al caso.

Según estudiosos como Anati, estas coincidencias se explicarían simplemente porque en ambas tribus del arte, ya sea aquella primitiva formada por los camunos de Valcamonica ya sea aquella formada por Hayter y los artistas del Atelier 17 de Montparnasse, pertenecen a la misma especie: el *homo sapiens*. Este argumento lo analizaremos extensamente más adelante.

EL SIGNO DE HAYTER: EL LANZAMIENTO DEL LAZO, UN PSICOGRAMA CONTEMPORÁNEO.

Si bien es verdad que Hayter era capaz de hacer cualquier tipo de signo, hay un tipo que lo caracteriza por su fuerza y espontaneidad, o sea, *el lanzamiento del lazo*. Ya el mismo nombre da una idea de rapidez, dinamicidad y libertad.

Esta definición ha sido rescatada por el grabador, pintor y director de cine Anthony Gross (1905 – 1984) el cual ha señalado esta definición del signo de Hayter, de él en el libro de Hayter e L'Atelier 17 de Carla Esposito, al final en el apartado de contribuciones.

En el grabado con buril desarrolló (no recuerdo quien acuñó primero la expresión) el lanzamiento del lazo, que significa que él grababa arabescos sobre la placa, produciendo un signo similar a un fino hilo metálico lanzado al aire que, después de haber pasado a través de fuerzas contrarias, vuelve a su punto de partida. (Gross, 1949, p. 257).

Este particular signo, nos parece significativo por dos motivos: primero porque es reconocible y distintivo de Hayter y segundo porque tiene características en común con los psicogramas descritos por Emmanuel Anati, por un lado, los psicogramas en realidad son signos con una vitalidad y potencia pares al signo *lanzamiento del lazo*. Y además está el factor del significado. En ambos casos es desconocido aunque podríamos decir que son una especie de advertencia de emociones o sentimientos. Recordemos las palabras de Anati a este respecto:

Los pictogramas son signos que transmiten sensaciones del artista al observador. Para nosotros, este nivel puede parecer más abstracto

que el nivel simbólico, que todavía tiene su propio significado bien definido. En varios casos, resultan ser expresiones de sentimientos como placer, deseo, asombro, gratificación u otra cosa (Anati, 2019, p.21).

Veámos algunos ejemplos de psicogramas:



Fig. 75. En la parte inferior derecha las curvas con dos líneas son un psicograma

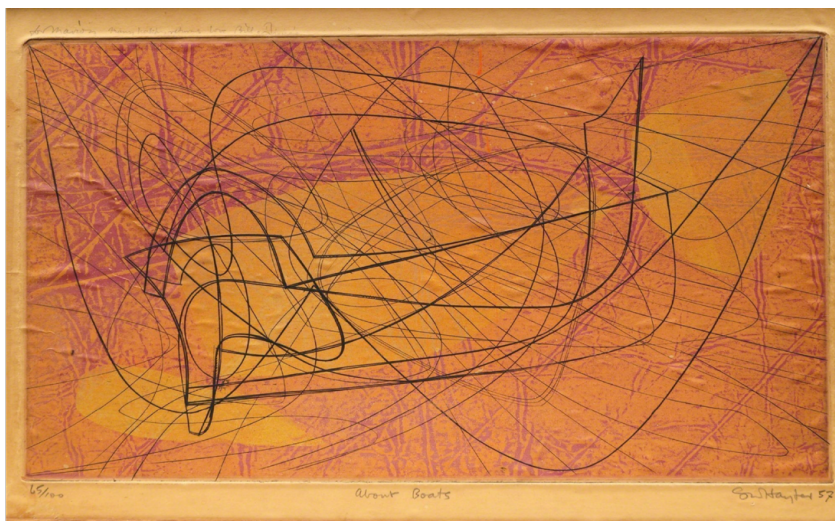


Fig.76. Hayter, S.W. About Boats, 1957. Grabado de colores.

En este caso, nosotros comparado un psicograma que aparece en la imagen con el fondo naranja hecho por el hombre primitivo: una especie de signo exclamativo repetido varias veces. Es una exclamación o presagio (Anati, 2019, p.14). En cambio, si tomamos la obra de Hayter *About Boats*, (1957) encontramos cantidad de signos con diferentes curvaturas. Los interpretamos como psicogramas en el sentido que expresan sentimientos. Exceptuando la esbozada forma de barca, a la cual el título hace referencia. En este sentido, si tratamos de seguir la línea imaginándonos que la estamos trazando nosotros con un buril podemos intuir que estos trazos fueron hechos velozmente, así como podrían haber sido hechos los de la obra rupestre. Esta impulsividad podría ser un rasgo común a ambas obras. Ciertamente no podemos hablar de dibujo automático en los psicogramas ancestrales pero hay una descarga energética similar. Somos conscientes de que esta comparación podría parecer rocambolesca, o sea, afirmar que un psicograma podría tener la valencia de un dibujo automático. Lo que queremos decir, más bien, es que tienen en común un impulso a la creación *a priori*, sin una idea preconcebida de lo que se quiera representar.

Por otro lado, ya el término psicograma, es bastante ambiguo. No hay una definición clara. Pero sabemos que se usa en psicología, grafología y en el análisis de la escritura a mano. A nosotros nos sirve la parte de grafología. Y es ahí donde nos podemos enganchar al dibujo automático, ¿en qué sentido?. Recordemos que el término escritura automática deriva de la obra de carácter clínico *L'Automatisme psychologique* (1889) de Pierre Janet. En ella se inspiraron André Breton y Philippe Soupault para hacer experimentos con pacientes de la guerra ingresados en un hospital para escribir *Champs Magnifique* (1919). Más tarde Breton escribiría el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) donde sostiene que al inconsciente no se le puede engañar y por lo tanto, es portador de la verdad, sin importar el medio elegido, y como consecuencia es necesario provocarlo a través

de las técnicas artísticas si pretendemos una honestidad intelectual. Con palabras de Breton: “Amada imaginación, lo que más amo en vos es que jamás perdonás” (Breton, 1924, p.12).

Llegados a este punto podemos actuar el dibujo automático, cuya base es la misma: en la escritura automática se parte de una frase que te viene a la cabeza por casualidad y en el dibujo automático se mueve el buril sin un dibujo preparatorio y sin una idea determinada de cual será el resultado final.



Fig.77. Hayter, S.W. *Night Forest*, 1963/65. Grabado de colores.



Fig.78. Cueva de la Pileta (España). Arte rupestre.



Fig.79. Hayter, S.W. *Squid*, 1966. Grabado de colores.

En la obra de Hayter, *Squid* (1966), observamos unos signos grabados sobre el agua. El inglés ha llamado calamar a esta obra como una especie de metáfora del movimiento del invertebrado. Efectivamente, la forma angulosa y asimétrica da la idea de los movimientos espasmódicos que realiza el animal pero si no fuera por el título no sabríamos. Nosotros comparado estos signos con un psicograma que se encuentra en una imagen de la Cueva de la Pileta (España). Según Anati encontramos pictogramas, ideogramas y psicogramas. Nosotros vamos a centrarnos en la forma del psicograma, o sea, un rectángulo que emite rayos energéticos. En la foto aparece encima del caballo. Según Anati una lectura simple sería esta: “Placer o satisfacción o deseo (los psicogramas) por el clan de caballos o tótem que ha proveído o recibido diez hembras” (Anati, 2019, p.20). Sea en la obra de Hayter sea en la hecha por los cazadores arcaicos (syntaxis simple), vemos que en sí mismo el psicograma permanece un enigma debido a su extraña forma.



Fig.80. Hayter S.W. *Plongeon*, 1974.
Aguatinta de colores.



Fig.81. Hayter, S.W. *Parkinson*, 1966.
Grabado de colores y barniz blando.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

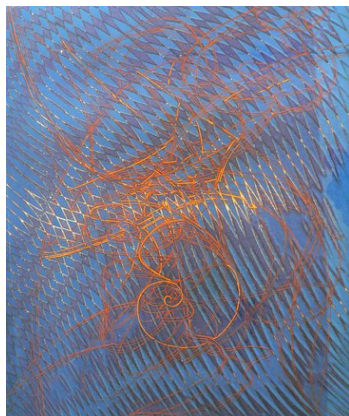


Fig.82. Hayter S.W. *Nautilus*, 1969. Grabado de colores.



Fig.83. Hayter, S.W. *Composition I*, 1958. Dibujo con tintas de color y lápiz azul sobre papel.



Fig.84. Hayter, S.W. *Combat Sousmarin*, 1957. Grabado de suelo blando.

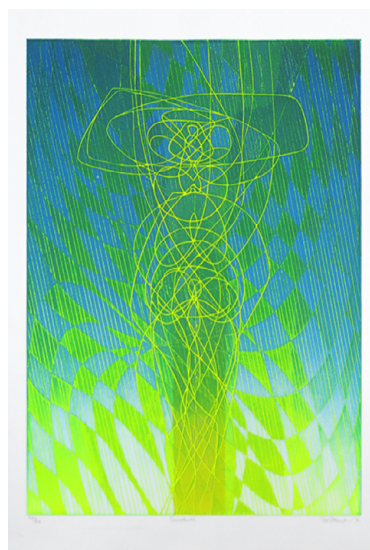


Fig.85. Hayter, S.W. *Parachute*, 1976. Grabado, buril, aguafuerte y barniz blando.

Nosotros elegimos algunas obras de Hayter para representar los psicogramas: *Plongeon*, 1974, *Parkinson*, 1966, *Nautilus*, 1969, *Combat Sousmarin*, 1957, *Composition I*, 1958, *Parachute*, 1976. Si son ciertas las afirmaciones de Anati cuando dice que los psicogramas expresan placer, satisfacción o deseo y aplicamos esta regla a los signos de Hayter, lo

máximo que nos atrevemos a hipotizar es que quizás expresen el placer que él sentía al realizarlos.

Volviendo a la contribución de Anthony Gross, destaca el signo blanco como otra de las invenciones de Hayter. Con sus propias palabras:

Seguidamente, en Londres Bill mostró el uso del signo blanco con buril, otra de sus invenciones, que cruzaba por arriba y por abajo de las líneas negras del normal grabado (Gross, 1949, p. 257).

Este signo blanco lo obtenía gracias al uso de un rotulador ácido resistente, también llamado Flowmaster pen. Encontramos su descripción en la obra *Hayter e l'Atelier 17* (1990) de Carla Esposito, en el glosario de las principales técnicas del atelier. Veámosla:

Rotulador ácido resistente

(Flowmaster pen)

Es un rotulador especial de fieltro que Hayter y otros han usado para dibujar directamente sobre la placa exenta de barniz protector. Este rotulador tiene interesantes propiedades: las líneas trazadas con él protegen la superficie de la placa, del ataque del ácido, de manera proporcional a la velocidad y presión con las que han sido trazadas. Allí donde el signo es trazado más rápidamente, y la tinta como consecuencia es más fina, ese presentará solo una reserva temporal a la acción del mordiente. Una línea iniciada lentamente y terminada aumentando la velocidad de ejecución producirá, una vez grabada y estampada, un signo que pasa del blanco al gris oscuro (Trassari Filipetto, 2019, pp.269-270).

Veámos algunas obras obtenidas con este método:

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.86. Hayter, S.W. *La Raie*, 1958. Grabado.



Fig.87. Hayter, S.W. *Witches Sabbath*, 1957-1958. Grabado, barniz blando y rascador.



Fig.88. Hayter, S.W. *Aerialistes*, 1957. Grabado



Fig.89. Hayter, S.W. *Feu Sou L'eau*, 1955. Grabado, barniz blando y rascador, imprimido con colores.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.90. Hayter, S.W. *La Lecon d'anatomie*, 1956. Aguatinta.



Fig.91. Hayter, S.W. *Sireve*, 1958. Grabado y aguatinata de colores.

Otra forma de obtener signos, continúa Gross, fue la recuperación de varias técnicas como el barniz blando, los encajes o las láminas de madera para obtener la impresión de las vetas. Con palabras de Gross: “Reintrodujo el barniz blando, caída en desuso, para transferir sobre la plancha tramas como encajes o granulometría de una tabla de madera, y el aguatinata” (Anthony Gross, 1949, p.257). Veámos algunas imágenes:



Fig.92. Hayter, S.W. *Gulf Stream*, 1959. Grabado y aguatinata de colores.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.93. Hayter, S.W. Red Sea, 1962. Grabado y aguatinta.



Fig.94. Heiman, Anita. Naturaja, 1949. Barniz blando y aguatinta, serigrafía.



Fig.95. Ludins, Ryah. The women of Atelier 1940.s. Grabado, aguatinta, barniz blando.

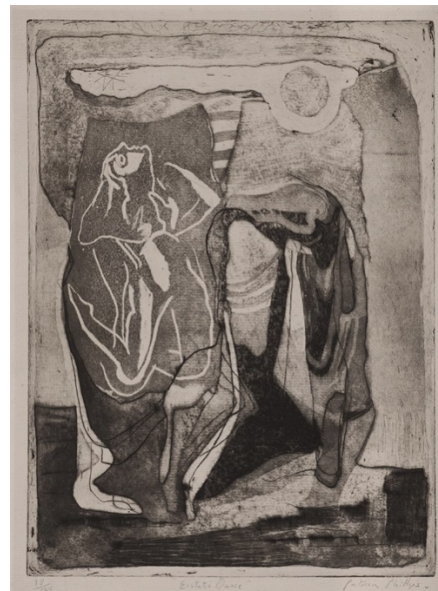


Fig.96. Ostrower, Faya, 5501, 1955. Aguatinta, grabado y puntaseca.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

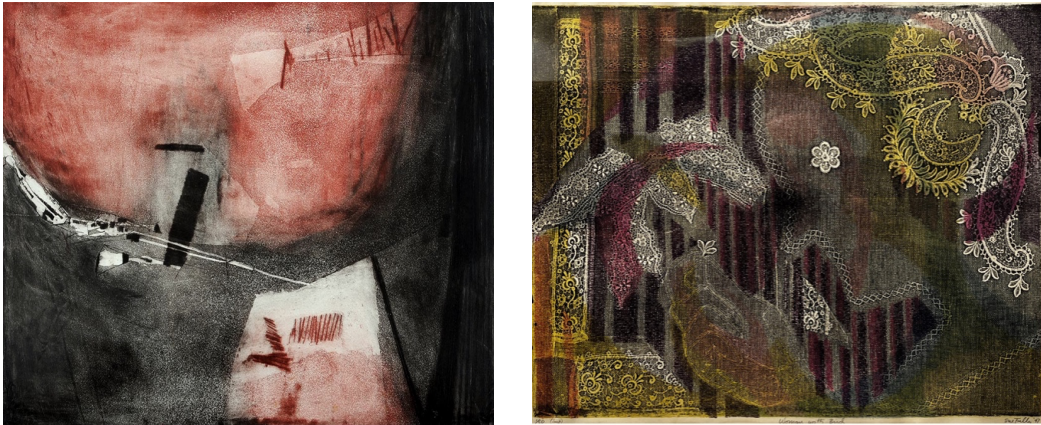


Fig.97. Fuller, Sue, 1947. Best Friends: Sue Fuller & Ione Walker. Aguatinta.

Indiscutiblemente, los psicogramas algo quieren decir. Porque de todas formas, crean imágenes. Y las imágenes comunican debido a la fuerza de sus signos. Sin embargo, Hayter ha tratado de separar las imágenes de un significado concreto. Es por esto que sus representaciones y signos nos confunden aunque la matriz sea la misma que en el arte rupestre; porque dice Argan no es posible colocarlas en un determinado tiempo. Siempre en el capítulo de contribuciones de la Obra Hayter y el Atelier 17 (1990) de Carla Esposito, encontramos una extraordinaria crítica de Giulio Carlo Argan donde expone lo que acabamos de decir. Con sus propias palabras:

El instrumento que Bill Hayter, como grabador, ha ideado y desarrollado en cuarenta años de trabajo, tiene, como el radar, el poder de capturar en el éter y retransmitir por signos las imágenes, todavía sin transcribirlas en cifras ni, menos que nunca, objetivarlas y fijarlas en un espacio y en un tiempo dados, es más dejándolas correr libremente en una dimensión de otra manera no determinable que en términos de frecuencia y de longitudes de onda (Argan, 1990, p.252)⁶⁴.

⁶⁴ Lo strumento che Bill Hayter, come incisore, ha congegnato e messo a punto in quarant'anni di lavoro, ha, come il radar, il potere di captare nell'etere e ritrasmettere per segni le immagini, senza

Pero dice Argan, la imagen para Hayter es entendida como experiencia en sí, en el sentido de comportamiento comportamiento.

Ha siempre evitado de anclar la imagen a un significado, dándola como sustitutiva de la cosa o simbólica: ya sea perceptiva, mnemónica o eidética, la imagen es una realidad que se vive o de la que se hace la experiencia, pero eso no es necesario y, estrictamente hablando, no se puede producir, hacerla explícita. Para vivirla es necesario ingresarla en el circuito de la existencia, conectarla a una actividad altamente controlada y seleccionada en los modos y en los tiempos, por lo tanto a una técnica entendida, en el sentido más amplio, como comportamiento (Argan, 1990, p.252)⁶⁵.

Y es aquí donde queríamos llegar: como nosotros dicho antes Hayter, separa la imagen de un significado específico, y esto lo obtiene tratándola con diferentes operaciones químicas y técnicas recuperadas como el barniz blando etc... pero esto dice Argan no quita el hecho de que la imagen comunique, que de todas formas es una cualidad intrínseca de la imagen y por lo tanto lo que busca Hayter.

Dado que la imagen se hace intellegible en la medida en que los signos que la transmiten están cargados de fuerza de comunicación, podría decirse que el compromiso operativo de Hayter, más que

tuttavia trascriverle in cifra né, meno che mai, oggettivarle e fissarle in uno spazio e un tempo dati, anzi lasciandole correre liberamente in una dimensione non altrimenti determinabile che in termini di frequenze e di lunghezze d'onda (T.A.).

65 Ha sempre evitato di ancorare l'immagine ad un significato, dandola come sostitutiva della cosa o simbolica: percettiva, mnemonica o eidetica che sia, l'immagine è una realtà che si vive o di cui si fa l'esperienza, ma che non occorre e, a rigore, non si può produrre, rendere esplicita. Per viverla bisogna immerla nel circuito dell'esistenza, collegarla ad un'attività altamente controllata e selezionata nei modi e nei tempi, dunque ad una tecnica intesa, nel senso più largo, come comportamento (T.A.).

sobre la imagen en sí, vierte sobre su comunicación.

Pero la imagen no podría ser comunicada si no fuera intrínsecamente comunicable: es esta una de sus cualidades fundamentales. Otra, notoriamente, es su subjetividad; y Hayter, que es un lógico sutil, sabe perfectamente que no se puede objetivar el subjetivo sin caer en contradicción. Todo lo que se puede hacer con la imagen, es tratarla: habituado, desde la juventud, a los análisis químicos, de laboratorio, ha disciplinado su vocación artística en la investigación de una técnica capaz de tratar, sin desvitalizarlo, el tejido finísimo, impalpable de la imagen (Argan, 1990, p.252)⁶⁶.

Según Argan Hayter es capaz de fijar los impulsos de la mente en forma de imágenes. Y es en este aspecto donde nos podemos enganchar a los psicogramas del hombre primitivo, dado que son también estos impulsos celados.

Sus grabados en todos sus períodos, describen un movimiento en el que las imágenes son impulsos celados que, fijándolos se apagan. Le ofrecen a la vista como detrás de los cristalinios de un microscopio, descalificadas y transparentes, reducidas a menudos aparatos de articulaciones delicadas y frágiles, de nervaduras en tensión, de filamentos vibrantes, sensibles, tiesos como antenas: la imagen en fin no es presentada sino dada por presente (Argan, 1990, p.252)⁶⁷.

66 Poiché l'immagine diventa intellegibile nella misura in cui i segni che la trasmettono sono carichi di forza di comunicazione, potrebbe dirsi che l'impegno operativo di Hayter, più che sull'immagine in sé, verte sulla sua comunicazione.

Ma l'immagine non potrebbe essere comunicata se non fosse intrinsecamente comunicabile: è questa una delle sue qualità fondamentali. Un'altra, notoriamente, è la sua soggettività; e Hayter, che è logico sottile, sa perfettamente che non si può oggettivare il soggettivo senza cadere in contraddizione. Tutto quello che si può fare, con l'immagine, è trattarla: abituato, dalla giovinezza, alle analisi chimiche, di laboratorio, ha disciplinato la sua vocazione artistica nella ricerca di una tecnica capace di trattare, senza devitalizzarlo, il tessuto finissimo, impalpabile della immagine (T.A.).

67 Le sue incisioni, in tutti i periodi, descrivono un movimento in cui le immagini sono gli impulsi

4.3. EL MACROCOSMOS Y EL MICROCOSMOS EN S.W. HAYTER Y LEONARDO: LA CIRCULARIDAD COMO FORMA SIMBÓLICA DE CONEXIÓN ENTRE EL PENSAMIENTO, EL DIBUJO Y EL ACTO DE GRABAR EN BURIL.

El título de este capítulo parecería desentonar respecto a la línea argumental general de esta tesis, ya que el Microcosmos y el Macrocosmos son conceptos que nos remiten a Leonardo da Vinci, sin embargo, nosotros encontramos varios elementos que relacionan a ambos maestros y a ese hilo invisible de herencia ancestral desde el el acto de crear, la personalidad creadora, la Naturaleza y lo visible e invisible.

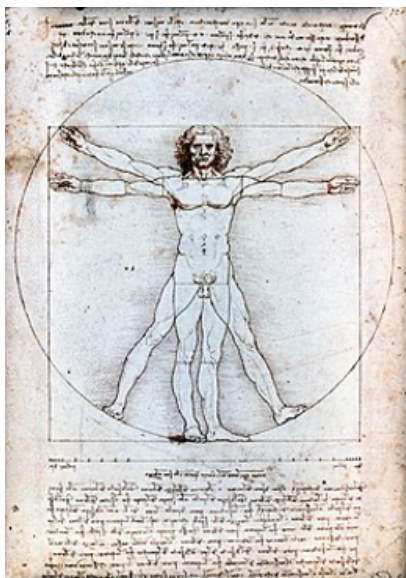


Fig. 98. Homo ad circulum. Leonardo da Vinci 1492.

celati che, a fissarli si spengono. Le offrono alla vista come tra i vetrini di un microscopio, scarnificate e trasparenti, ridotte a minuti congegni di articolazioni delicate, di nervature in tensione, di filamenti vibranti, sensibili, irritati come antenne: l'immagine, infine, non è presentata ma data per presente, presupposta. (T.A.)

Fue durante una entrevista a Sara Tagliagalamba (Italia 1977) asistente histórica del profesor Carlo Pedretti (Boloña 1928 - Lamporecchio 2018), el estudioso más famoso de Leonardo da Vinci, cuando lamecanoformas. (3) El viento o las presiones de las mareas. (4) La disposición sutil de círculos y cuadrados. (5) En ambos autores está presente el elemento del juego. Los dos autores encuentran su inspiración en la Naturaleza y tienen una visión antropocéntrica: por un lado, tenemos el hombre Vitruviano de Leonardo (Fig.98) y por otro, la fascinación de Hayter por la figura humana. Lo que nosotros hecho es comparar la evolución de la Tierra con la corrosión de la plancha de metal y el hombre con el buril que usa Hayter. Como nexo de estos elementos nosotros tomado una ley natural que según Leonardo impregna todo el Universo, o sea, la circularidad. Esta aparece también en la metodología de trabajo de Hayter, quien es plenamente consciente, como Leonardo de que la “línea recta no existe en la naturaleza”.

A este respecto nosotros publicado, un artículo con el mismo título que nuestro subcapítulo, como difusión de nuestra investigación, en la Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras n.9 (2020, pp.221-234)del que nosotros extraído e incluido algunos fragmentos para el desarrollo y exposición de este apartado.

Como nosotros dicho antes, algunas obras realizadas por Hayter, como *Cinq personages*(1946) conectan con el inconsciente colectivo del hombre primitivo, concretamente con la civilización camuna, a través de los personajes representados, ya que estos tienen una morfología muy parecida a la de los Orantes que aparecen grabados en la Gran Roca del Parque de Naquane de Valcamonica. Otro elemento de conexión son las herramientas de trabajo y la técnica, es decir, el buril y el grabado. Según Anati los Homo sapiens del Paleolítico Superior que habían llegado a Europa “Hace más de 50.000 años, disponían de industrias

líticas con herramientas muy especializadas y diversificadas: cuchillas, puntas, buriles, raspadores y microcuchillas” (1988, p.4). Nosotros visto anteriormente como la naturaleza tiene una gran influencia en la psique, al punto de determinar los diferentes lenguajes expresivos, ya que nace una afectividad con ella. En palabras de Anati:

...las relaciones afectivas nacen también con el entorno, con la naturaleza de la que formamos parte, en la que estamos inmersos y de la que nos nutrimos material y conceptualmente. Nuestros sentidos responden. Las formas, los colores, los movimientos y los sonidos de la naturaleza resuenan en nuestro interior. Y nuestros sentidos responden (1988, p.6).

Estos aspectos nos han llevado a relacionar a Hayter y a Leonardo da Vinci porque ambos experimentaron un desarrollo artístico muy parecido, recibiendo influencias similares y porque tenían una misma concepción del arte como forma de vida.

Tanto en Leonardo como en Hayter, sus estudios de la analogía humana con la Naturaleza, Macrocosmos y Microcosmos a través del dibujo y la gráfica, les condujeron a crear nuevas metodologías de trabajo como artistas-científicos, revolucionarios, ansiosos de experimentar, para encontrar ese trazo que tradujera lo visible y manifestara lo invisible, unificando el pensamiento con el acto de crear. Hay cuatrocientos años de salto temporal entre los dos creadores desde la observación y la acción, a partir del estudio de la Naturaleza, su expresión y síntesis apoyada en la circularidad y la línea. Tanto Leonardo como Hayter generarán una lectura propia, una huella de artista que, a través de la herramienta, establecerán su particular modo de ver e interpretar el mundo: su conexión entre la reflexión, la Naturaleza, el artista y el acto de crear.

Sus estudios en ciencia y geología los llevaron a representar de manera global la Naturaleza y las leyes que la gobiernan. Cada uno lo hizo de una

manera diferente, según su preparación y los medios que el momento histórico en que vivió le ofrecía. Los dos parten de la observación del natural y del estudio de los textos de otros maestros expertos en la materia, para reelaborar después nuevas teorías y metodologías de trabajo propio. Leonardo en realidad, lo que hace es absorber el método de relevación cartográfica de Tolomeo, para representar el Mundo mayor y adaptarlo a la representación del cuerpo humano, Mundo menor, a través del dibujo anatómico. Leonardo usaba a menudo el método del parangón para explicar determinados fenómenos, porque estaba convencido de que todas las cosas creadas por la naturaleza estaban relacionadas entre sí a través de una profunda afinidad. La analogía que mayormente lo representaba todo era la teoría del Microcosmos y del Macrocosmos, que afirmaba que la estructura del hombre reflejaba el mundo en su totalidad - para usar las palabras de Leonardo "el hombre es un mundo menor" (Kemp, 2004, p.174). Aprovechó esta teoría para explicar el movimiento de los fluidos de la tierra, como ríos, mares y aguas subterráneas. La finalidad de Leonardo era comprender cuáles eran los efectos de las causas subyacentes a los fenómenos naturales. Si la naturaleza los había creado debía de haber una razón que determinara su existencia.

Leonardo especuló con la evolución de la Tierra, entendiendo con ello un pasado y un futuro implícitos; una lectura que durante más de dos siglos nadie había hecho. Esta continua transformación hace que la Tierra sea considerada como un cuerpo viviente, por tanto, capaz de nacer, atravesar la vida, y morir.

Esta visión del mundo donde, por analogía, la vida es la misma entre la Tierra y los cuerpos del hombre y de los animales, induce a fantasear que la estructura de la Tierra sea la misma que la del hombre. Esta concepción tiene sus antecedentes en Brunetto Latini, Ristoro d'Arezzo y Giordano Bruno, visión nacida en la Antigüedad y que llegó a la Edad Media gracias a Séneca.

Esta misma comparación la hace Leonardo, usando iguales términos en el folio 55v. del manuscrito A.5 *Cominciamento del trattato de l'acqua*.

El hombre es llamado por los antiguos mundo menor y la mención de ese nombre está bien colocada, porque dado que el hombre está compuesto de tierra, aire y fuego, este cuerpo de la tierra es similar, si el hombre tiene dentro de sí huesos, sostenedores y armaduras de la carne, el mundo tiene las piedras, sostenedoras de tierra; si el hombre tiene en sí el corazón de la sangre, donde crece y decrece el pulmón durante la inhalación y la exhalación, el cuerpo de la tierra tiene su mar océano el cual todavía crece y decrece cada seis horas durante el alientar del mundo; si del dicho corazón de sangre encauzan venas, que se van ramificando por el cuerpo humano, al igual que el mar océano llena el cuerpo de la tierra con infinitas venas de agua; faltan al cuerpo de la tierra los nervios, los cuales no están, pero los nervios están hechos a propósito del movimiento, y el mundo siendo de perpetua estabilidad, no sucede movimiento y no sucediendo movimiento los nervios no son necesarios; pero en todas las demás cosas son muy similares. (Versiero, 2019, p.40).

Siguiendo esta lógica, para ellos el mundo es un único y gigantesco organismo viviente: es una natura naturans representada como tal (Versiero, 2019, p.35). Leonardo, representa la Naturaleza tal como es, recreándola en todo su poder (Fig.99) mientras que Hayter lo hace a través de una abstracción, sintetizándola en su esencia (Fig. 100). La visión del mundo netamente antropocéntrica de Leonardo, donde el hombre es interpretado como un reflejo de la respiración del mundo y congénito a su mismo cuerpo, es recogida por Hayter y reinterpretada a través de su práctica artística recuperada del s.XV, donde el hombre se transforma en un ágil buril que deambula dentro de un circuito imaginario de líneas curvas, grabadas en una plancha de cobre, que son la materialización gráfica de las fuerzas de la naturaleza.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig. .99. *Iconódulos*. Neptuno conduciendo a sus caballos marinos. Dibujo de Leonardo. The Royal Collection © 2005, Her Majesty Queen Elizabeth II.



Fig. .100. *Combat* (1936). S.W. Hayter. Grabado. Brooklyn Museum, New York.

Esta grandiosa apreciación por la Naturaleza, ese amor por la madre Tierra ya notada por Anati en el *Homo sapiens*, es una causa fundamental que determinará el desarrollo de la creatividad de dos artistas sin precedentes. Porque la madre representa la fertilidad y de hecho metafóricamente podríamos decir que sus frutos han sido sus obras. Tanto es así que Freud lanza la hipótesis de que el retrato de la Gioconda (1503) donde confluyen todos los estudios de Leonardo, sea en geología, sea en matemáticas, sea en anatomía, sea en técnica artística, representa a su misma madre. Es decir, Leonardo buscaba a su madre en la naturaleza. Recordemos que Leonardo, nacido en Vinci el 15 de abril de 1452, tuvo una infancia muy difícil, hijo ilegítimo de Piero Fruosino di Antonio notario florentino y hombre de cultura y de Caterina di Meo Lippi madre de origen humilde y amante del rico notario florentino (Tagliagambara, sin año, sin p). Solo tuvo ese verdadero vínculo maternal con la última mujer de su padre. En relación a esto para Jung, la Naturaleza es un arquetipo de la madre. Por lo tanto, ni siquiera Leonardo pudo huir del inconsciente. A mayor razón el maestro toscano se conecta con la vida de Hayter. El padre de Hayter fue un pintor mientras que no sabemos nada de su madre sin embargo, el hecho de que también él estuviera obsesionado por el agua denuncia

esa misma ausencia y búsqueda de la madre, ya que el precioso líquido es un arquetipo de la misma. Esa insistencia les llevó a descubrir una de las grandes leyes del universo: La circularidad.

En las figuras (101 y 102) podemos ver una obra de estos dos artistas de manera comparativa, donde el estudio de gorgojos de agua de Leonardo tiene su paralelismo en Hayter. Bubble, representa el interés del grabador inglés por el agua, en concreto por la circularidad compositiva de una burbuja. Hay toda una gramática de las formas común en ambos creadores, destacando entre ellas la curvatura de las líneas y la importancia del trazo continuo.

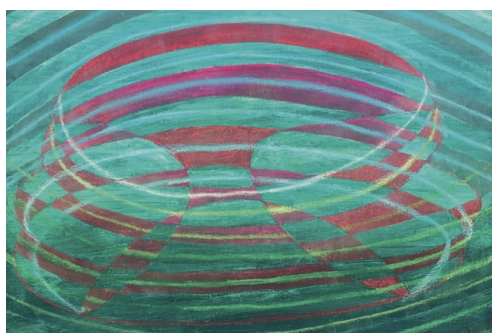


Fig. 101. S. W. Hayter. *Bubble*. 1979. Pastel de colores, acuarela y gouache sobre tela.



Fig. 102. Leonardo da Vinci. Estudio de gorgojos de agua. 1508- 1510.

Leonardo nunca utilizó el buril, pero sí la punta de plata. Aprendió la técnica gráfica de la punta metálica en el Taller de Verrocchio durante sus años formativos en Florencia y la importó después a Milán con la que trabajó desde 1482 y hasta cerca de 1490. Casi desconocidas en Lombardía, las puntas metálicas (desde la más modesta de plomo, a las más preciadas, de plata y oro) requerían papeles “enhuesados” (preparados con polvo de hueso coloreado), y fueron practicadas por todos sus alumnos milaneses, desde Boltraffio hasta Marco d’Oggiono. Se trataba de una técnica directa, que no permitía repensamientos. Leonardo la prefería en la primera fase

de sus dibujos anatómicos y en los estudios de proyectos. Sucesivamente descubrió las valencias atmosféricas y cromáticas de otros medios como la sanguina, el carboncillo y los pasteles secos negro y rojo, que empleó hasta el final de su vida (Versiero, 2020, sin pagina). La audaz elección de una técnica como la punta de plata está determinada por el afianzamiento del dibujo, del cual Leonardo hace un medio de plasmación directa del pensamiento. Así en el dibujo de la (Fig. 102) realizado con esta técnica, Leonardo igual que Hayter fue un innovador por su manera de dibujar. Así lo describe Giorgio Vasari en su obra De las vidas de escultores, pintores y arquitectos (1550):

Leonardo da Vinci, quien dando un inicio a aquella tercera manera (manera) que queremos llamar moderna, además del vigor y la habilidad de su dibujo, así como a la ejecución extremadamente sutil con la cual representaba las cosas, así exactamente como son con buena regla, mejor orden, justa medida, el dibujo perfecto y la gracia divina, rica de copias y con el más profundo conocimiento del arte, daba de verdad a sus figuras movimiento y respiro. (Pedretti y Tagliagambara, 2014, p.1).

Es decir, es la cabeza quien decreta la seguridad de la mano, y, por tanto, esa mano es capaz de dominar la técnica y la línea.

Estos mismos aspectos: atreverse con una técnica irreversible y exigente, y el control de la herramienta de trabajo, más con la mente que con la mano, los encontramos también en Hayter (Fig. 101). Para Hayter el signo dejado por el buril es el reflejo del dominio de los impulsos de la imaginación. Recogiendo sus palabras: “El impulso para crear una imagen está definido, pero no es buscado conscientemente... (aunque) si la fuente del material para tal trabajo es irracional, su desarrollo y ejecución deben ser estrechamente lógicos” (Esposito ,1990, p.50).



Fig.103. Leonardo da Vinci, Busto de un guerrero(fragmento) c. 1475/1480 lápiz de plata.

El maestro inglés, por su parte, aprende la técnica del grabado a buril sobre plancha de cobre, intuye sus posibilidades creativas y consigue que esta técnica atrape la imaginación de los mayores pintores y escultores del s.XX. Y aunque Leonardo no usó el buril la conexión que hay entre Leonardo y Hayte se encuentra en los recíprocos nexos y analogías entre el ser humano y el mundo natural considerado como un todo. Siguiendo esta lógica, para ellos el mundo es un único y gigantesco organismo viviente. Leonardo, representa la naturaleza tal como es, mientras que Hayter lo hace a través de sintetizar su esencia. La visión del mundo netamente antropocéntrica de Leonardo, donde el hombre es interpretado como un reflejo de la respiración del mundo y congénito a su mismo cuerpo, es recogida por Hayter y reinterpretada a través de su práctica artística donde el hombre se transforma en un ágil buril que deambula dentro

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

de un circuito imaginario de líneas curvas grabadas en una plancha de cobre, que son la materialización gráfica de las fuerzas de la naturaleza: la circularidad, presente en la obra de ambos artistas.



Fig.104. Hayter, S.W. Japanese Kite, 1981. Galería Michel Champetier (Niza). Grabado con buril.

De entre todos los elementos, Leonardo destaca al agua, obsesionado por su fuerza a la que compara con la sangre. El maestro toscano extraía sus motivaciones intelectuales, de las experiencias empíricas más banales. Para demostrar nuestra hipótesis: la importancia de la circularidad en la obra de ambos autores y que corresponde a una misma ley, nos basamos en un simple experimento hecho por el maestro toscano: una nota del manuscrito milanés, nos ayuda a ejemplificar una analogía de manera metafórica, según la cual los círculos producidos por una piedra lanzada en un estanque son idealmente comparables a las concéntricas resonancias del sonido a través del aire. Dice Leonardo: “Así como la piedra lanzada al agua se hace centro a causa de varios círculos, el sonido hecho en el aire circularmente se extiende”. (Versiero, 2019, p. 35).

Este parangón reaparece, sólo unos años más tarde, hacia 1494 en otro fragmento de escritura. Esta vez, el todo es amplificado porque las ondas acuáticas y vocales son comparadas con los reflejos producidos por el fuego y finalmente con las ondas emitidas por la mente en el universo. Escribe Leonardo: “El agua golpeada por el agua hace círculos alrededor del lugar golpeado. Por larga distancia la voz infla el aire. Más larga infla el fuego. Más la mente infla el universo. Pero porque es limitada no se extiende inflando el infinito” (Versiero, 2019, p.35).

Estas observaciones son aplicadas claramente y a propósito por Leonardo en sus obras. Una de ellas, realizada contemporáneamente a la escritura de este fragmento es La Última Cena (Fig. 105.)

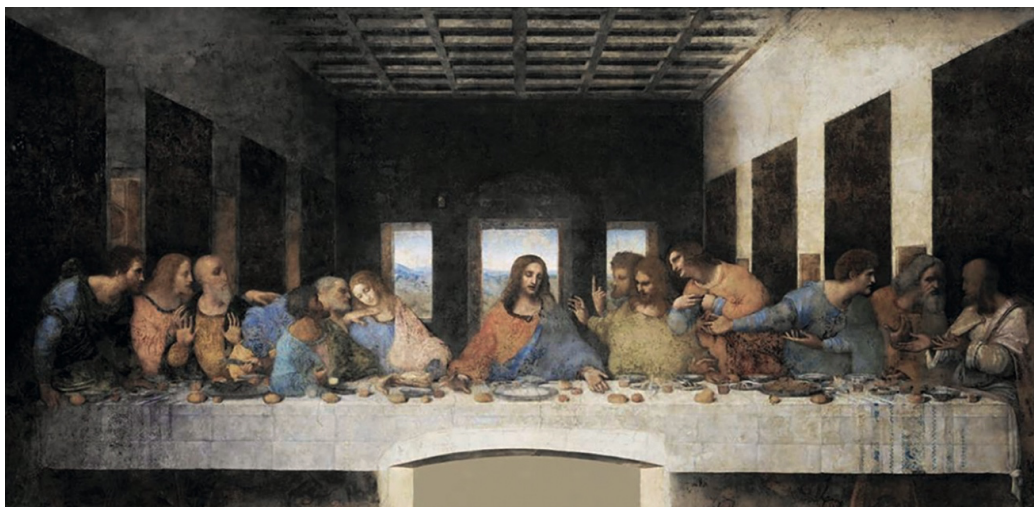


Fig.105. Leonardo da Vinci. *Última Cena*, 1494-1498.

El foco principal de su perspectiva será Jesús, como centro de referencia de la composición y su posición abierta y expansiva enlaza como reverberación con las situaciones que le rodean compuestas en círculos. El maestro toscano capta el momento en el que Cristo anuncia la inminente traición por parte de uno de ellos. Esta noticia causa una agitación

emocional entre los apóstoles, que se manifiesta en sus movimientos y en sus expresiones que responden a la misma ley que asocia el desarrollo de los “movimientos mentales” por parte de los comensales, a un impulso sonoro y acústico (Versiero, 2019, p.35). Posteriormente a Leonardo, quinientos años después y tras muchos intentos fallidos, se han conseguido registrar los presupuestos leonardianos como un núcleo sólido de la Geología.

Hacia la segunda década del s. XX, las representaciones visuales circulares, expresadas ya en forma de isobaras en meteorología, impactan en la imaginación del joven geólogo y químico inglés Stanley William Hayter de manera que aparecerán en su obra, casi queriendo representar las fuerzas aparentemente invisibles de la naturaleza. A este respecto escribe Andrew Kalman:

Cada línea tiene un enlace con una vecina. Cada una se retira, luego todas se reagrupan y mueven en forma de onda sobre el lienzo. Los movimientos se asemejan a un mapa meteorológico que indica vientos o isobaras invisibles en tiempo real, la cara invisible de nuestro planeta. (2018, p.46).

Hayter imaginó las líneas curvas grabadas sobre planchas de cobre, como una representación de la misma Ley Universal descrita por Leonardo. Hayter estaba convencido, como buen geólogo, de que el ser humano tenía una memoria del mundo como el resto de los animales y que, como ellos, se movían dentro de un entramado de líneas imaginarias, correspondientes a la presión atmosférica, a las corrientes marinas, y otros agentes naturales. Claramente, esta forma de ver el mundo implica el que ambos autores dieran suprema importancia al dibujo y a la línea. Dice Leonardo: “esperarás primero con el dibujo dar con demostrativa forma al ojo la intención y la invención hecha antes por tu imaginación” (Versiero, 2019, p.50). Semejante idea se plasma, en la obra de Hayter, el

cual se vale del movimiento lineal y la composición abierta, para expresar su propia visión de esa ley universal.

Consideramos, que tanto Leonardo como Hayter conciben el arte como una interpretación del mundo real, ya que se fundamentan en la comprensión científica de las leyes que lo gobiernan. Intentan identificar la presencia de “formas matrices” que dirigen la variedad de todas las cosas, como realidades arquetípicas modulables al infinito, según reglas geométricas y de proporción. De tal manera, parecen querer encontrar trazas de perfección matemática al mundo desde las formas naturales y los caracteres plásticos, generando un universo abstracto de representaciones geométricas. Por tanto, es posible hablar de una gramática de las formas que funciona por una serie de relaciones proporcionales, repeticiones, simétricas y analogías conceptuales, capaces de generar imágenes concretas de extrema belleza (Tagliagambara, 2016, p.1).

Es el mismo Hayter quien lo confirma diciendo que, el principio por el cual, el arte es definido figurativo o no figurativo, no tiene ningún sentido (Crane, 2018, p.44). Esta afirmación se basa en el hecho de que la línea es su denominador común y solamente aquella trazada por la imaginación, es libre de la limitación del espacio y del tiempo.

Artista infatigable, trabajaba velozmente, y nunca dejaba nada a medias, porque el instante sucesivo, el momento de esa idea, de ese “momento del pensamiento”, ya habría pasado irreversiblemente, (f.9).

Otro elemento que tienen en común Hayter y Leonardo, es que hacen tesoro del profundo estudio realizado y para ello escriben manuales donde describen su metodología.



Fig. 106. S.W. Hayter. *Calculus*.1970. Técnica del simultaneous printing. La circularidad y las líneas paralelas invaden la obra.

La necesidad de usar la escritura para describir la pintura como ciencia ha sido, a lo largo de la historia del arte, una recurrencia nada insólita entre los artistas. Leonardo da Vinci fue uno de ellos, quien realizó sus primeras escrituras, durante su período de aprendizaje florentino. Esta forma de “memoria” escrita de la práctica, la constituyen unos documentos de la tradición de taller, textos dictados por el maestro o transcritos de otros libros de arte, donde se custodiaban los secretos del oficio (Vecce 1992: 4). Su terreno de análisis fue la naturaleza, la cual estudiaba a través de la *sperientia*. Siguiendo las huellas de los artistas escritores, el libro por excelencia que hubiera podido escribir, fiel a la tradición de los artistas “no literatos” hubiera sido un libro de pintura. Sin embargo, llegado el final del s. XIV, había acumulado tal cantidad de datos y lecturas que acabó ideando nuevos proyectos científicos y abandonó este proyecto (Vecce, 1992, pp,15-16).

El tipo de escritura que utilizó, es la misma que usaban los mercaderes y burgueses florentinos del *Quattrocento*, en sus libros privados de

recuerdos, aunque invertida, tal vez por ser zurdo y con ello evitar arrastar y manchar la hoja al escribir. Son escritos de registro cotidiano, ordenados día por día. Estas páginas tenían un encabezamiento como “memoria” o “recuerdo” y no tenían un final definido. Este modelo se adecua perfectamente a los manuscritos de Leonardo, como los *Proemi*, textos breves, cuya función era introducir libros, sobre todo de perspectiva o de anatomía, o de estudios sobre las aguas, como el *Cominciamento del trattato de l’acqua. L’omo è detto da li antiqui mondo minore* (A, c.55v) precisamente, el texto que nos ha permitido la relación de Leonardo con Hayter. Sobre esto es reveladora la descripción que hizo el mejor curador de la Tate Gallery, Bryan Robertson, de la obra del maestro inglés: “Si la forma es el músculo, el esqueleto y los tendones de un cuadro o dibujo, el color es la sangre de su corazón” (1990, p.42).

Las memorias, dentro de la tradición de los artistas escritores actúan y se muestran según dos direcciones interrelacionadas: por un lado, sirven al artista como herramienta funcional a su trabajo y por otro, como archivo vivo, por su capacidad de revelar el ánimo intelectual de los mismos artistas e iluminar a las generaciones futuras evocando nuevas ideas y metodologías de trabajo. En el caso de Leonardo, las primeras trazas de su período de aprendizaje en el taller de Andrea del Verrocchio en Florencia, hacia 1469, nos llegan gracias a la supervivencia de unas modestas anotaciones. Según Ernst H. Gombrich, el estudio de las fuentes tradicionales junto al razonamiento es fundamental para su creatividad, se esfuerza por pasar de la condición de autodidacta a conocedor del latín (Pedretti, 1989, p. 11). Cuando muere en 1519, deja sus manuscritos en herencia a Francesco Melzi, que se encargó de ordenarlos y quien transcribió los textos de su maestro en el *Libro di pittura*, del código vaticano Urbinate 1270. El hecho de poner juntos y ordenar estos datos, representa un patrimonio extraordinario, ya que pudo ser impreso entre 1540-50, y más aún, si consideramos que el original no ha sobrevivido. Así,

poco a poco, empezaron a divulgarse sus textos. En Leonardo, la palabra sirve, paradójicamente, para ver (Vecce, 1992, p. 34).

Por su parte Hayter consciente de la imposibilidad práctica de muchos artistas, para frecuentar su Atelier 17, escribió en 1949 *New ways of gravure*, una obra donde explicaba su método de trabajo, y en 1962 *About Prints* su segundo gran texto en cuanto a la gráfica contemporánea. Dos obras que constituyen su legado, como memoria escrita de su pensamiento y experiencia, aunque para él, la verdadera “memoria” es aquella plasmada en la obra, que evoluciona constantemente.



Fig.107. Da Vinci, Leonardo. *Nudos vincianos*. 1500. Emblema de la escuela de Leonardo.



Fig.108. Hayter, S.W. *Conterpoint*, 1956.

Así pues, ambos autores han dejado sus signos y dejado un legado de cómo llegaron a ellos. El de Leonardo es abierto, extendido, toscano. Marcado por su mano zurda. En realidad muy característico, porque esa tendencia se ve tanto en el trazo que deja en sus dibujos como en la caligrafía, que escribía de izquierda a derecha. El de Hayter es lineal y mucho más veloz que el de Leonardo. Capaz de virguerías dignas de los celebérrimos *nudos vincianos*.

Se trata de una línea continua que forma un diseño circular con múltiples intercalaciones, cuya base sería una cruz de San Andrés, el patrón de Vinci, combinada con el símbolo del infinito. (Bevilacqua, 2014, sin p.).

Tanto para Leonardo como para Hayter, el hombre es un Microcosmos en referencia al *Macrocosmos* natural y la imagen donde se describe esta respiración del mundo es la obra de arte, como proceso mental y abstracto, siendo el medio que la hace visible la línea curva, que oscila como una inhalación y una exhalación a través de la mano del artista. Esta circularidad la encontramos en los tratados de Leonardo y en la obra de Hayter, quien aprovecha la analogía hecha por el maestro toscano, para ver su *Macrocosmos* reflejado en las planchas grabadas como un organismo vivo, y su *Microcosmos* en el acto de grabar a buril, como conexión entre la idea y el trazo, que siguen un recorrido en cierto sentido obligado, desde la Naturaleza y nuestros ancestros ya que están sujetos a la misma ley universal: la circularidad.

En definitiva, dos grandes artistas anacrónicos que fueron capaces de cambiar el curso de la historia del arte no solo a través de sus obras, sino también mediante el legado de sus escritos, evocación de sus experiencias y plasmación de su visión del mundo.

Como una gran onda mental permitió la creación de cientos de obras gráficas, que, como la piedra lanzada por Leonardo, se multiplicaron a través de las producciones del Atelier 17 y de sus sucesores en el Atelier Contrepoint.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

5

CAPÍTULO 3. LA HERENCIA DE HAYTER. EL SIGNO EN LOS ARTISTAS DEL ATELIER 17 Y EL ATELIER CONTRAPOINT. 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 abiertos, 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 (Anati, 1995, p.53).

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 “maestro 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 17 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 trazada con el 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, como Leonardo, 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 (Hayter, 1969, p.10).

Los símbolos pueden aparecer en lugares diferentes y en épocas diversas. La explicación que se dan los estudiosos, la explicación que se da de esto por parte de los estudiosos, como vimos en otro capítulo, es que constituye una capacidad innata en nuestra especie. Nosotros pensamos que si nuestro inconsciente, continúa a través de símbolos después de millones de años valdría la pena tratar de entender qué es lo que nos quieren decir. Y desde Hayter como maestro de raíces ancestrales, sus obras, su memoria escrita y la Tribu del Atelier 17 como centro de este proceso podemos intentar señalar mostrando cómo siguen fluyendo a través de sus herederos y sus obras.

5.1. ATELIER 17. LA HERENCIA DIRECTA DEL MAESTRO. SELECCIÓN DE ARTISTAS Y ANÁLISIS.

El criterio de nuestra selección se fundamenta en poder aplicar las premisas que nosotros expuesto hasta el momento. Por ello de la gran cantidad

de artistas que frecuentaban el Atelier 17, nosotros establecido una selección de los mismos acompañada de un calificativo que caracterizaría según nuestra óptica su signo, para poder distinguir: en primer lugar entre símbolos icónicos y anicónicos como señala Brusa-Zappellini, después si aparecen en sus obras pictogramas, ideogramas y psicogramas según la clasificación de Anati y finalmente, a leer el mensaje que nos quieren comunicar cada uno de ellos.

5.1.1. HÉCTOR SAUNIER, EL NUEVO GIOTTO.



Fig. 109. Giotto. *Juicio Universal*. Capilla de los Scrovegni. 1303-1305

En este capítulo Héctor Saunier (Buenos Aires, 1936) tiene una mención especial por muchos motivos. Fue el brazo derecho de Hayter durante 25 años; junto a él investigó el color, del cual conoce todas las combinaciones

posibles, las saturaciones, las viscosidades que adquiere según la cantidad de aceite que se le añade. Es un gran artista y ha sido capaz de transmitir la herencia de Hayter por decenios. Además es director del Atelier Contrepoint desde 1988, tarea nada fácil.

Precisamente es su paleta de color la que nos ha llevado a paragonarlo con Giotto di Bondone (1267 -1337). Para situarnos imaginémosnos un viaje en el pasado. En la Edad Media había grisura: la ropa se hacía de cáñamo, el color de la naturaleza, todo viajaba en grises a los que se sumaba la suciedad. Los tintes sólo se los podían permitir los ricos. Así que las imágenes de los retablos, los frescos, eran imágenes poderosas. Hasta entonces, este esfuerzo sólo se había hecho en la arquitectura donde se había añadido color. Por eso, la Edad Media es sinónimo de búsqueda del color y de su poder de comunicación.

Para hacer las comparaciones de color con la obra de Saunier nosotros tomamos como referente la *Capilla de los Scrovegni* (1303-1305) Fig. 109, comisionada por Enrico Scrovegni y dedicada a Santa María de la Caridad. Son dos las grandes revoluciones que encontramos en esta obra: por un lado, la perspectiva y por otro la emotividad de los personajes. Curiosamente estos dos aspectos también los encontramos en la obra de Héctor pero invertidos. En la *Traición de Judas de Giotto* (1303-1305) Fig.110 hallamos una profundidad y una emoción que descubrimos también en el grabado *Rêve* de Leonardo de Saunier (1982) Fig. 111. La diferencia es que en la obra del argentino todos estos elementos aparecen acentuados. Los colores ocre y azul que usa Giotto son mucho más vivaces y luminosos en el grabado de Héctor. También la perspectiva asoma en la obra de Héctor pero la resuelve de otra manera, más potenciada a través de muchas líneas de fuga, muy cortas, que dan un efecto óptico de gran profundidad. Esta impresión se acentúa con los puntos de luz, en este caso

amarillos. La técnica del Simultaneous printing se presta muy bien a ello porque basta añadir más aceite al color para obtener más claridad.



Fig.110. Giotto. Capilla de los Scrovegni. La traición de Judas.

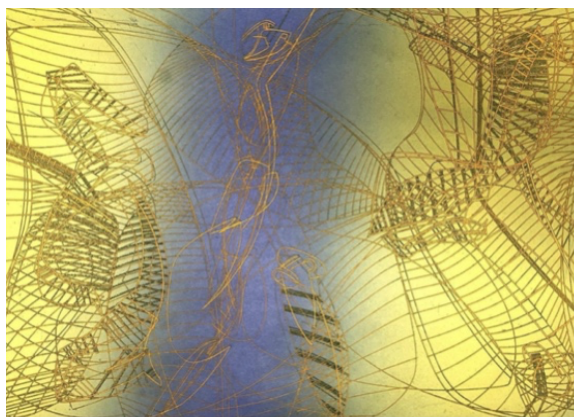


Fig.111. Saunier, Héctor. *Rêve de Leonardo*, 1982. Impresión simultánea de colores. Buril. Grabado.

Lo mismo sucede en *El luto por el Cristo muerto* (1303-1305) Fig.112 y *Pic Vert* (2003) Fig.113, aunque también hay otro elemento a comparar: los ángeles que crea Giotto, Héctor los resuelve con unas mascarillas de papel llamadas cash, una manera sencilla de crear símbolos y que funcionen visualmente muy bien.



Fig.112. Giotto. Capilla de los scrovegni. *El luto por el Cristo muerto*. 1303-1305.

Fig.113. Saunier Héctor. *Pic Vert*, 2003. Grabado. Buril. Impresión simultánea en colores.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.114. Giotto. *Sacrificio de Joaquin*. 1303-1305



Fig.115. Saunier Héctor. *Prins dans la tempête*, 2018. Grabado. Buril. Impresión simultánea de colores.

El *Sacrificio de Joaquin* de Giotto (1303-1305) Fig.114, posee un amplio cielo azul lapislázuli en el que la corona de Joaquin en escorzo crea profundidad; mientras que en *Prins dans la tempête* (2018) Fig.115, con un vibrante fondo ultramar, Saunier adopta una solución similar a Giotto, colocando manchas amarillas de formas angulosas. Por último nosotros comparado *La presentación de María en el templo* de Giotto (1303-1305) con *Cure de soleil* de Saunier (2013).



Fig.116. Giotto. *La presentación de María en el templo*. 1303-1305

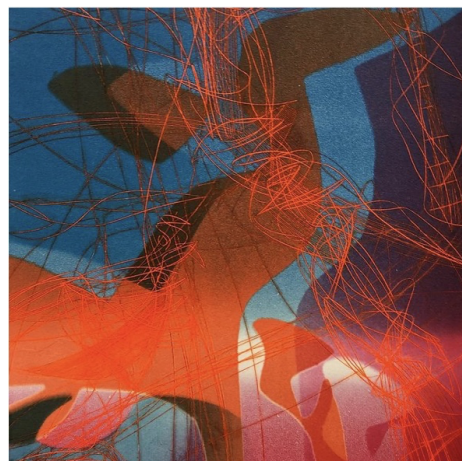


Fig.117. Saunier Héctor. *Cure de soleil*, 2013. Grabado. Buril. Impresión simultánea de colores.

haciendo presente como aunque la técnica del *buon fresco* permita una explosión de color debido a su base de cal donde quedan englobados los pigmentos, la técnica del *viscosity printing* del Atelier 17 hace que los colores brillen mucho más, dentro de unas gamas similares y con unas formas volumétricas, casi arquitectónicas que modelan el espacio, con unas líneas fluyendo que evocan una presencia de lo intangible, como en Giotto de un aire plasmado de palpable emoción y espiritualidad.

En Giotto todos los símbolos que aparecen son icónicos o figurativos. En Saunier por el contrario, son anicónicos. En Giotto encontramos pictogramas: “figuras en las que creemos reconocer formas identificables con objetos, animales, hombres o cosas reales o imaginarias” (Anati, 1998, p.55). En este caso, todos los personajes, los animales y herramientas como las antorchas etc... también los elementos del paisaje: cielo, rocas y árboles. La razón es muy simple: la iglesia tenía necesidad de un lenguaje que fuera comprendido por los ignorantes. En la Edad Media había que transmitir las escrituras, la tradición oral no era suficiente. Había hambre y peste y por lo tanto era necesario añadir un mensaje de esperanza. Las iglesias surgieron en las antiguas basílicas. Eran un lugar caliente de encuentro, como las cuevas o los abrigos rocosos en la Prehistoria. La función era la reunión, el calor y la escucha y el arte la mejor lección de avisar, enseñar y aunar a la tribu. El benedictino se da cuenta que es mejor acompañar a las palabras con imágenes que les enseñen y emocione desde lo que reconocen. (Tacconi, 2019, sin p.).

La gran diferencia la encontramos en los grabados de Héctor en cuanto a los signos, aparecen todos: pictogramas, ideogramas y psicogramas. Los pictogramas los encontramos, más o menos explícitos en forma de formas voladoras En *Pic Vert* (2003) Fig.113. Los ideogramas los hallamos en las configuraciones de líneas agrupadas de la *Rêve de Leonardo* (1982)

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Fig.111. que tienen un aspecto semejante al ADN.

Los psicogramas los distinguimos en *Cure de soleil*, 2013: son las líneas automáticas que salen de la mente espontáneamente, sin esfuerzo. El proceso de Saunier es seguro, contrario al de Giotto. El mensaje que da no es preconcebido sino que nace libremente de su espíritu. Solo, a posteriori cuando la obra está acabada Héctor da un título que refleja una intuición y no una descripción.

Y algo muy significativo: debido a la pasión por las marañas de líneas en la obra de Saunier aparecen signos anicónicos similares a los del arte rupestre.



Fig.118. Cueva del Venado de Porto Badisco. Italia.



Fig.119. Saunier, Héctor.
Bouquet. 2005



Fig.120. Saunier, Héctor. *Anillo*, 2006.
Grabado con buril. Atelier Contrepoint.

5.1.2. MARÍA ELENA VIEIRA DA SILVA, LA PASIÓN POR LAS GEOMETRÍAS.

María Elena Vieira da Silva (Lisboa, 1908-París, 1992). Es una de las artistas más importantes del Atelier 17. Hayter la ayudó dándole coraje para que luchase por abrirse un camino en el mundo del arte, claramente masculinizado en aquel momento y lugar. Así es descrito en *Hayter e L'Atelier 17* por Carla Esposito:

Entre los primeros en encontrar el camino del Atelier fue la portuguesa Vieira da Silva; reconociéndole desde entonces aquel talento extraordinario que la habría llevado a convertirse en una de las mayores pintoras en Francia. Hayter la motivaba: "Si quieres conseguirlo, decía a Bichou, como la llamábamos entonces, debes trabajar más duro y mejor que un hombre..." (Hayter, 1990, p.14).

Ciertamente, el duro trabajo es un ingrediente indispensable para el éxito, pero un factor clave para un artista es encontrar su propio signo libre de condicionantes o limitaciones: si se abre la jaula, aumenta la pasión. Un hecho fortuito desencadenó una fuerte creatividad en la grabadora. Según la galerista Michelle Champetier estos descubrimientos que abren de pronto una nueva vía antes desconocida en un artista, son muchas veces el fruto de una experiencia casual: María Elena estaba pintando un puente cuando este se rompió, las líneas de los hierros crearon una perspectiva en el espacio diferente, activando su imaginación y desencadenando con ello nuevas formas de representación, la manifestación de su propio signo. Con sus propias palabras:

En 1931, en Marsella, vive una experiencia, en apariencia anodina, pero que, sin ninguna duda, explica la génesis de su obra : mientras dibuja y pinta un puente giratorio (hoy desaparecido) las estructuras

metálicas del puente, recortando, fragmentando el cielo y el mar, le revelan una arquitectura del espacio, arquitectura fantástica, arquitectura laberíntica, poética, que será el fundamento de toda su obra. El período brasileño, entre 1940 y 1947, es la culminación de su arte⁶⁸.



Fig.121. Italia. Cerdeña. Oschiri. Sitio rupestre de Santo Stefano. Altar con nichos geométricos.

Esas líneas del puente roto que atravesaban el espacio (Fig. 121) abrieron su imaginación es decir, golpearon su inconsciente y de ahí nació su pasión por las geometrías, creando un universo gráfico propio de triángulos, rombos, cuadrados y rectángulos, formas que ya encontramos en el arte rupestre, como síntesis de la realidad, símbolos cósmicos o resultado de

68 www.mchampetier.com

la manifestación del inconsciente tras un estado alterado de conciencia. En el sitio de San Esteban (Santo Stefano) de Oschiri, en la provincia de Sassari (Cerdeña) encuentran *las domus de janas*, o sea, unas tumbas prehistóricas excavadas en la piedra, típicas de la Cerdeña prenuragica. Destaca un altar construido en piedra donde están excavados unos nichos con esas formas geométricas que resuena en los grabados de Vieira miles de años después , Fig. 122.



Fig.122. Vieira da Silva 'Untitled'
Litografía (Rivière, 109). Litografía.



Fig. 123. Vieira da Silva, María Elena. *Blue, Blanche, Noire*, 1971.

Y lo más sorprendente de la obra de esta pintora y grabadora es que haya conseguido encontrar una nomenclatura tan variada con elementos tan simples.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig. 124. Vieira da Silva, María Elena. *Grottes*, 1971. Litografía en 8 colores.



Fig. 125. Malawi. Arte rupestre.

Una de las figuras geométricas que podemos conectar con las poblaciones tribales son los triángulos. Estos tienen un significado preciso y con frecuencia son esquematizaciones de animales como afirma Brusa-Zappellini (2007) y vimos en el capítulo 3.1.3.3. Además los cuadrados, rectángulos, triángulos que aparecen reiteradamente en sus obras, Fig. 126 son signos icónicos e ideogramas porque al ser “signos repetitivos y sintéticos” (Anati, 1998).



Fig. 126. Vieira da Silva, María Elena. *Le petit ramoneur*. 1971. Litografía en 6 colores.



Fig. 127. Vieira da Silva, María Elena. *Aztèque Túmulo II*, 1977. Litografía de colores.



Fig.128. Vieira da Silva, María Elena. *Bibliothèque*, 1949. Óleo sobre tela.

Aunque esta tesis trata de grabado, no nosotros podido resistir en incluir la obra *Bibliothèque* (1949) porque es un resumen de todos los estudios de Vieira da Silva, y porque demuestra que con pocos elementos se pueden obtener grandes resultados en un espacio bidimensional. Lo primero que llama nuestra atención es una profunda perspectiva con diferentes puntos de fuga que crean un gran dinamismo en el espectador. Nos obliga a seguir un recorrido con la vista que parte del ángulo inferior derecho, que sigue haciendo zig-zag y que acaba en el ángulo superior izquierdo. Tenemos ideogramas en forma de cuadrados, rectángulos, rombos y bandas alargadas que hacen como de escaleras que serían pictogramas. En realidad nos da la idea de una biblioteca, nos comunica que estamos en este lugar, aunque también es cierto que nos ayuda el título. En la Fig.X. que representa arte rupestre de Malawi, reconocemos una iconografía semejante, que nos resuena en la obra de Vieira y donde también aparece una escalera que sube y que baja. Sin embargo, ahora

el mensaje es muy diferente, o tal vez no y Vieira conecta con su femenino ancestral.

Normalmente estas escaleras tienen 28 o 29 escalones y son consideradas calendarios para el cálculo del ciclo menstrual. Al lado hay nueve grandes marcas que podrían representar las lunas del embarazo. (Anati, 1995, p.220).

5.1.3. NEMESIO ANTÚNEZ, LA SENSUALIDAD Y LA CALIDEZ DE LA LÍNEA



Fig.129. Antúnez, Nemesio. Bicicletas de mujer. 1958

Otro de los grandes artistas del Atelier 17 fue Nemesio Antúnez (Santiago, 1941- Santiago, 1993), quien también sufrió la fascinación por las mismas arcaicas formas geométricas.

Hay que decir que ya tenía una preparación como arquitecto y por lo tanto un gran dominio de la perspectiva, el espacio y la línea. Sin embargo, todo dio un vuelco cuando en 1947 acudió a trabajar el grabado con Hayter y aunque era una técnica que ya conocía profundizó en el uso de la línea y las cualidades de esta a través de una nueva metodología de creación y técnica de indagación en la gráfica, de introspección, para encontrar el

propio signo. Se le conoce, además de por su obra, por ser el transmisor de los aprendizajes grabados en París, a su país de origen, ya que en 1955 volvió a Chile donde abrió el “Taller 99”, que dirigió hasta 1963. Con ello hizo una gran contribución a la promoción de las nuevas generaciones de artistas grabadores e investigación técnica, como heredero del maestro Hayter. Fue un autor figurativo, por lo tanto, encontraremos en su obra signos icónicos.

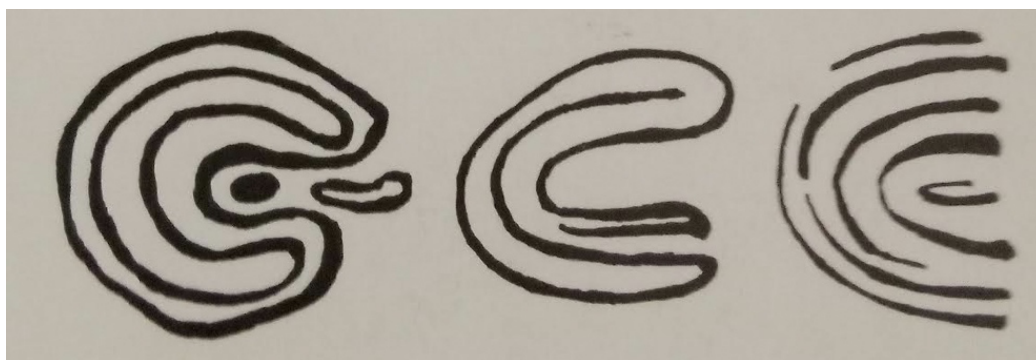


Fig.130. Argentina. Provincia de Santa Cruz. Arte rupestre de los *Cazadores arcaicos*. Signos vulvares.

En la obra *Bicicletas de mujer* Fig. 129., aparecen pictogramas en forma de bicicletas. Antúnez ha representado solo la parte central, en cierta circularidad concéntrica. Los mismos signos aparecen como ideogramas en el arte rupestre de los *Cazadores arcaicos* de Argentina Fig. 130., son signos vulvares según Anati, el primero con más detalles anatómicos respecto a los demás (1995, p.335).

En Antúnez el significado es diferente.

Algunas escenas de la vida cotidiana son las mismas a lo largo de la historia, y los artistas dan testimonio del acto con su interpretación gráfica. Así en *Almuerzo en Quinchamalí* (1955) Antúnez representa un momento de reunión familiar, una comida, alrededor de la mesa, con los

integrantes y elementos figurativos que identifican el acto. Esta escena ya fue simbolizada en el arte rupestre, como podemos cotejar en la imagen de Lakhajuar Raisen, en la India.



Fig. 131. Antúnez, Nemesio. *Almuerzo en Quinchamalí*, 1955. Litografía y lápiz sobre pape



Fig. 132. India. Arte rupestre. Escena familiar.

Dentro de una cabaña aparecen dos mujeres con un niño y con enseres de cocina. Algunos están pegados al techo, como colgados de este (Anati, 1995, p.53). En ambas escenas los signos son icónicos, y pictogramas. Todos los elementos son figurativos y reconocibles. Anati ha tratado de recrear una escena similar. He aquí la descripción:

El grupo principal elige un lugar para vivaquear, se sienta, enciende un fuego, a menudo con brasas tomadas y transportadas del vivac anterior, y cocina las cenizas de lo que haya recogido por el camino: unas cuantas lagartijas, ratones, a veces un conejo salvaje, una serpiente, una iguana, otras presas pequeñas. El claro al pie de la cueva se va poblando poco a poco. Los niños cacarean, los grupos se reúnen, hablan entre ellos, intercambian comida. Los primeros ritmos comienzan a resonar. La fiesta comienza. Toda la tribu está reunida. (Anati, 1988, p.9)



Fig.133. Antúnez, Nemesio.
Cama barroca. Sin año.
Serigrafía.



Fig.134. Tanzania. Irangi, Kondo.
Arte rupestre. Antropomorfos.

Uno de los elementos más simples y a la vez poderosos y descriptivos de la representación es la línea. La misma que usaba Hayter, fue usada ya por el hombre primitivo desde la noche de los tiempos y con la que también Antunez crea y con la que también se recrea. En la Fig.134. aparecen unos antropomorfos realizados en Tanzania. “Las figuras son todas sin cara, con máscaras o peinados que esconden la fisonomía” (Anati, 1995, p.216). La totalidad de su anatomía ha sido resuelta con simples líneas que discurren, como en la Fig.133 de Antunez, Las mismas líneas, pero más gruesas y coloreadas, de manera sensible y sinuosa, dando forma, textura y cuerpo. En ambos casos se signos icónicos y pictogramas.

5.1.4. JUAN VALLADARES FALEN, UN ALMA PRECOLOMBINA

Juan Valladares señala que en sus obras siempre existen muchas raíces del arte precolombino y agrega que estas formas no son

muy visibles, sino más bien sugeridas, buscando que el espectador pueda descubrir al apreciar la pintura, que es lo que ésta contiene. “El artista debe darle al espectador un hilo para que busque lo que su obra quiere transmitir. El público debe pensar al admirar una pintura, no sólo los artistas debemos sentir lo que ellas quieren reflejar”, sentencia el pintor⁶⁹.

En este apartado nos ha parecido acertado incluir a Juan Valladares Falen (Chiclayo-Perú 1938-París 2019). Después de haber destacado como artista en la Escuela de Bellas Artes de Lima, fue becado por el gobierno francés, y de esa forma llegó a París y con ello a la Tribu del Atelier 17. Tras su decepción en la Escuela de Bellas Artes de París, a punto de regresar a su país alguien le habló del taller Hayter y entonces todo cambió para él. En una entrevista hecha en su pueblo natal, Chiclayo explica su recorrido como artista:

En 1988, el maestro de Valladares dejó de existir, pero antes de ello le pidió al artista chiclayano que se hiciera cargo del taller. Ese mismo año, el Taller 17, fundado en 1927, cambió su nombre a Contrapunto, porque esa era la técnica que enseñó Hayter a sus discípulos. “Al principio pensé el que estar al frente del Taller y que la vida de éste sería por un período muy corto. Nunca pensé que podríamos sostener el bastón que nuestro maestro nos había dejado”, señala Juan Valladares. No estaría demás decir que en el Taller 17 fue donde Picasso realizó sus primeras prácticas de grabado con punta seca o que en él también pintaron conocidos artistas como Tamayo, Oswaldo Guayasamín, Matta y otros tantos hombres de renombre. “Nunca pensé que podríamos sostener el Taller, pero la suerte nos favoreció. Hoy en día los estudiantes siguen llegando como si el maestro Hayter aún continuara enseñando sus

69 Seminario Expresión. Arte Chiclayano que cautiva París: Valladares en “La ciudad Luz”. 2015.

técnicas. Nosotros seguimos impartiendo las mismas enseñanzas a las que nosotros tenido que agregar pequeños cambios, por la misma evolución de los tiempos” (Valladares, 2015, sin p.)

Si tomamos la obra *Mochica*⁷⁰, 1974 Fig.135. vemos que es un conjunto de signos anicónicos típicos de la cultura precolombina. En este caso son ideogramas. Uno de ellos es el meandro Fig.136. Cada meandro es un símbolo con un significado preciso. Veámos algunos de ellos:

La imagen superior izquierda muestra el meandro escalonado en su forma elemental. Contiene dos símbolos: tierra y agua; juntos, la fecundidad. Los mochicas se sirvieron de dichos elementos componentes y de un par de ojos suplementarios para la plasmación de la imagen emblemática de la divinidad (Carlson. 2014, p.14).



Fig.135.Valladares, Juan. *Mochica*, 1974. Estampa simultánea de colores

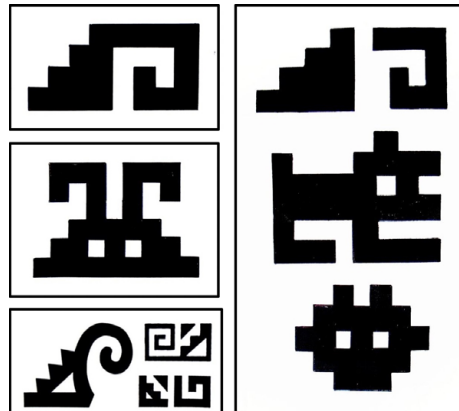


Fig.136. Variantes de meandros

Comparativamente en las obras *Divinite de l'Enfance* (1977) Fig.138 aparecen signos icónicos o figurativos, así como pictogramas como la

⁷⁰ Dizionario Treccani. Cultura que floreció entre el 200 a.C. y el 1000 d.C. en la costa norte de Perú, en los valles de Moche, Chicama y Viru

máscara y la cabecita blanca esquemática. Para confrontar esta obra nosotros tomamos una careta precolombina de oro Fig.137. “Se cree que la mayoría de los ornamentos de oro, especialmente los más antiguos, se utilizaban en servicios religiosos y ritos funerarios” (Cesarini, 2018).



Fig.137. Arte precolombino. máscara de oro.



Fig. 138. Valladares, Juan. *Divinite de l'Enfance*. 1977. Grabado.

Esta influencia del arte precolombino en las obras de Valladares es consciente. Encontramos en cambio, otras obras donde Juan hace emerger su propio inconsciente, mas en la línea de la metodología Hayteriana. Es el caso de *Cerámica*, (1993) y *Femme et Poissons*, (1986) en donde el símbolo del pez es el protagonista en ambas. Mientras que en su obra *Aion*. Valladares profundiza e investiga sobre el simbolismo del yo (1951).

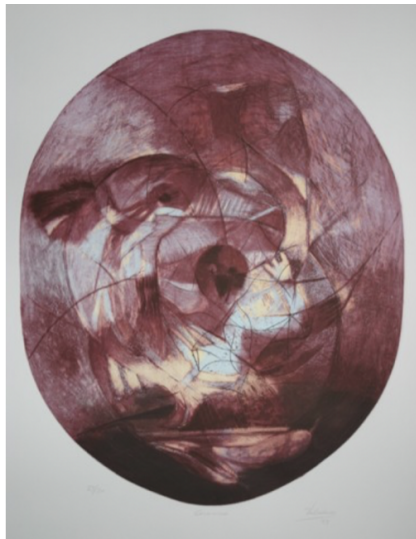


Fig.139 Valladares, Juan. *Femme et Poissons*, 1986. Grabado.



Fig.140. Valladares, Juan. *Cerámica*, 1993. Grabado.

... Jung rastrea entonces, dentro del sonido de Piscis, la historia del simbolismo del pez en la tradición alquímica como soporte multiforme de la emergencia generalizada del impulso de integración del yo, el arquetipo de la totalidad; y este símbolo lo reconoce entonces -ya sea descrito como estrella de mar, piscis rotundus o rémora- como paralelo a la imagen lapis philosophorum del único verdadero, siendo idéntico a la divinidad. Este ser, de hecho, como vio profundamente el alquimista Gerardus Dorneus, cuya grandeza redescubrió Jung en cierto modo, se esconde y al mismo tiempo se revela en mil nombres: es decir, en la innumerable calidad de los términos simbólicos que, a través de las imágenes inherentes a la experiencia interior de cada individuo, y por tanto también a través de las imágenes del simbolismo teriomórfico, son capaces de acercarnos a un concepto psicológico de la totalidad humana, es decir, a una conciencia de nuestra propia estructura interior (Aurigemma, 1951).

Esta exigencia de integración del Yo, precisamente se manifiesta en las

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

dos formas simbólicas de representación. Su cultura precolombina está presente en su ser y por lo tanto se manifiesta en su obra, por otro su inconsciente le indica, en forma de pez, que tiene que hacer tesoro de ella. Y es verdad, porque Juan nunca renunció a sus raíces: sus colores y sus signos nos hablan de ello.

5.1.5. SOICHI HASEGAWA, UN SIGNO ONÍRICO



Fig.142. Hasegawa, Soichi. *Ville sous le Soleil*.

Debido a la tradición de la estampa japonesa Ukiyo-E, el Atelier 17 fue muy frecuentado por artistas asiáticos. Uno de ellos fue Soichi Hasegawa (Yaizu, Japón, 1929). Este pintor y grabador es conocido por dos motivos: su particular técnica de uso de simbología y por el uso de colores pasteles trabajados en veladuras. Aunque expuso en las galerías más importantes de Tokyo deseaba trasladarse a París y en 1961 se encuentra trabajando en el Atelier 17 de Hayter.



Fig.143. Hasegawa, Soichi. *Ville rouge*.

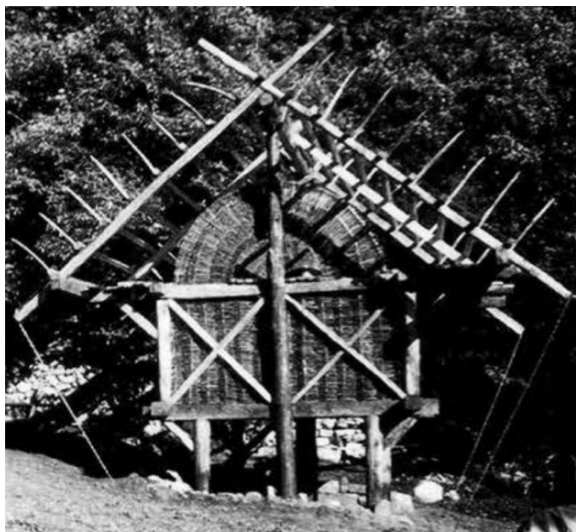


Fig.144. Foppe di Nandro. Valcamonica (Lombardia-Italia).

El tema del poblado es abordado por Hasegawa insistentemente. Este en su pequeña unidad, la *casa*, elemento que ya aparece representado en la Edad de Hierro en Valcamonica y abundantemente durante la Edad del bronce. A estas estructuras para habitar se les ha dado diferentes significaciones y simbolismo y parecen acompañar al ser humano desde sus orígenes como ser social. Hasegawa domina la acuarela japonesa y los maravillosos grabados con *intaglio blanco*⁷¹. Está influenciado por la *Lyrical Abstraction*, Mark Rothko y Paul Klee. Su obra se caracteriza por el emple. A este respecto Anati comenta:

que las diferentes tipologías con las cuales son representadas las estructuras podrían indicar diversos usos y funciones simbólicas: desde “casas de los espíritus”, a templos, a graneros, dejando claro el significado simbólico de estas representaciones. (Cittadini,

⁷¹ Aclarar este concepto Técnica artística de grabado con intaglio blanco quiere decir que el trazo hecho con el buril no es entintado con el color negro, o cualquier otro. Cuando se imprime el resultado es un signo blanco. lo han usado autores como Mirò y Paul Klee.

1996,p.6)

Como habitación, en el sentido de habitar, esta es la única tipología que podría identificarse como tal dentro del contexto de Valcamonica. La iconografía de este tema en esta zona es amplia pero no hay nunca expresiones de una vida familiar como tal. La hipótesis avanzada por Tiziana Cittadini, directora del Centro Camuno di Studi Preistorici, es que los camunos empezaron a construir estas estructuras porque para ellos era muy importante poner a salvo los alimentos, porque de ello dependía su supervivencia. No podían quemarse, pudrirse, ni ser consumidos por los animales. Así decidieron elevar el suelo a través de palos y construir estos almacenes lejos de donde se hacía el fuego. Dada la gran importancia que estas construcciones tenían para la comunidad, las grabaron abundantemente sobre las rocas y con muchos detalles (Fig. 145).



Fig.145. Valcamonica. Mapa de Bedolina. Edad Hierro. Siglos centrales del primer milenio a.C. (s.VI-IV a. C.).

A este tipo de construcción recurrente y atávica que se le ha atribuido la función de almacén en un sentido más amplio, para Anati es una representación del universo que metafóricamente aparece dividido en tres partes: el techo y una especie de buhardilla, el piso donde se vive y la base.

Las construcciones que aparecen en las obras de Hasegawa son de diferentes tipologías y están muy simplificadas, pero poseen ciertos resonantes de este primitivismo universo entre vivencial y metafórico. Pueden dibujar techumbres redondeadas como los graneros de Valcamonica, techos reducidos a formas de triángulo, torres barradas etc..., son representados a través de signos muy simples, como los de un primitivo. Su característico trazo irregular, lo obtiene porque usa el buril sobre planchas de zinc en lugar de las de cobre. Cabe decir que el zinc que llegaba al Atelier 17 era muy puro, y por lo tanto blando. Hoy no se encuentra esa calidad de metal por lo cual sería muy complicado tratar de trabajar de esa manera. Otra característica de este grabador como dijimos al inicio, fue el uso del intaglio blanco. Tomemos la obra *Ville sous le Soleil* (Fig. 142) donde *El intaglio blanco* crea una atmósfera onírica. El autor ha sabido crear un ambiente surreal gracias a una especie de neblina obtenida por el pasaje del rodillo blando con blanco, con una ligera veladura de azul. Es una abstracción anicónica aunque encontramos pictogramas: las casas, las puertas y también ideogramas: círculos, bastoncitos y muescas.



Fig.146. Hasegawa, Soichi. *Lumiere Bleue*.



Fig.147. Hasegawa, Soichi. *Territoire d'expressions*. de 2012. Acuarela.

Las analogías entre las expresiones artísticas del japonés y de los artistas camunos las descubrimos también en las composiciones que tienen configuraciones espaciales similares. Sobre todo en el caso de las acuarelas, nosotros encontramos representaciones que recuerdan los primeros mapas topográficos hechos en Europa, como el mapa de *Bedolina* (Valcamonica) Fig. 145. Algunos son reales y otros representan territorios imaginarios. Estos mapas son los más antiguos del continente. Los rectángulos con puntos dentro representan los territorios de cultivo.

Las obras de Hasegawa contienen títulos muy descriptivos. En *Couchant sur la ville*, 2012, que es una obra abstracta, podemos ver claramente la distribución de las casas, porciones de tierra etc... a pesar de que no haya una perspectiva. Tampoco la hay en los mapas topográficos camunos. Sin embargo, Hasegawa no se inspiró en las pinturas rupestres, su producción artística está basada en una mezcla de las culturas oriental y occidental y de la caligrafía japonesa.

Tomemos la obra *Lumière Bleue* Fig.146, aquí el autor no ha representado conscientemente rectángulos, trapecios, círculos, puntos y rayas, sabiendo el significado de cada uno de estos elementos, por el título hace referencia a un sólo elemento de la composición: la luz azul. Un factor desconcertante que nos llama la atención es el gran círculo que aparece en la parte superior central, con otros círculos concéntricos hechos con puntos. Si volvemos al arte de los orígenes, vemos como los círculos, las espirales y los puntos, eran elementos recurrentes en varios continentes en todo el arte prehistórico. Por lo tanto, es necesario hacer diferentes interpretaciones de acuerdo al contexto en el cual es generado este símbolo.

Redondeles concéntricos, círculos y manchas con formas de puntos están presentes en todo el arte prehistórico, desde las pinturas

parietales de los cazadores arcaicos hasta los grabados rupestres de los agricultores evolucionados, en Eurasia como en África, en América como en Australia. Establecer de manera unívoca el significado es casi imposible: estas tipologías gráficas asumen probablemente una infinidad de sentidos según su diferente contexto de pertenencia. (Brusa- Zappellini, 2002, p.144).

Según Brusa-Zappellini, el símbolo del círculo, podría, derivar del parecido con los ojos, que para el hombre primitivo podrían ser aquellos de un depredador del cual escapar, o tal vez podrían ser en verdad, los ojos de un animal, y dar miedo precisamente por su estructura perfecta e hipnotizadora.

Por otro lado, los círculos concéntricos, en edad protohistórica, derivan del trabajo del herrero el cual hacía copas y máscaras rituales y para su construcción utilizaba precisamente una especie de guía hecha por círculos concéntricos marcados sobre una plancha plana. No solo, es posible que en la mitología griega, el Cíclope, nombre que significa precisamente *ojo redondo*, haya permanecido en esta memoria, transformada en los magos que solían tatuarse un disco en la frente en honor del sol, lugar del cual provenía el fuego que alimentaba sus hornos. Pero los orígenes de la sugestión que provocan los círculos son más antiguas. Encontrar círculos concéntricos perfectos hechos con compás en la naturaleza es difícil pero en ocasiones sucede: en determinadas condiciones atmosféricas, en los discos del sol y la luna, o si no en los ojos de búhos y lechuzas. (2002, p.145).

Algo parecido sucede si tomamos la obra *Yume*, 1967 y la comparamos con los grabados del *Reparo de Montjovet-Chenal*, en el Valle de Aosta (Italia) Fig. X. En estos últimos vemos como ya hace seis mil años el Homo sapiens representaba máscaras con peinados y pestañas. *Yume* hace referencia al mundo onírico. Aparecen símbolos parecidos a máscaras

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

con peinados, figuras antropomorfas como los Orantes de la civilización camuna y en ambos casos vemos signos icónicos y anicónicos, así como pictogramas e ideogramas.



Fig.148. Círculos concéntricos y espirales sobre una roca de Cars Chenna, Sils, Suiza.

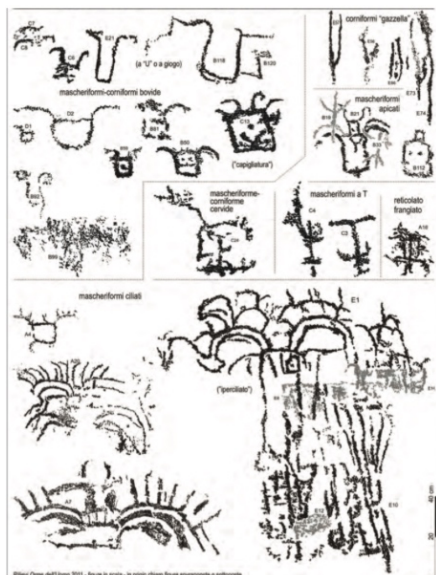


Fig.149. Reparo grabado de Montjovet-Chenal, Valle de Aosta (Italia).



Fig.150. Hasegawa, Soichi. Yume, 1967. Grabado. Aguafuerte

5.1.6. EUGENIO TÉLLEZ, LA COHERENCIA ENTRE EL MENSAJE Y EL SIGNO



Fig.151. *Les joueurs d'échecs* 1964 - Aguafuerte/Plancha de cobre

Eugenio Téllez (Santiago de Chile, 1936) es uno de los artistas sudamericanos más emblemáticos del Atelier 17 y gran amigo de Héctor Saunier. Su talento como artista plástico, y su sincera amistad con Hayter, lo llevaron a trabajar en las mejores universidades de EEUU como profesor, así como a forma parte de la tradición de los artistas del Atelier 17. Sobre su relación con el gran maestro y labor en el Atelier en 1964, explica el propio Téllez:

1964 - Paris. Trabajando como director asociado en el ATELIER 17, bajo la dirección de S.W. Hayter (Bill). Llegó un día, Marcel Duchamp, su antiguo compañero de ruta. Venía en su visita anual a Paris.

Bill Hayter me presentó como su brazo derecho, a pesar que mi brazo preferido ha sido siempre el izquierdo. Me encargó ayudar a Duchamp a realizar un grabado (agua fuerte) en cobre, más una edición de aproximadamente de 50 a 60 pruebas en papel japonés basado en una foto que traía Duchamp de un antiguo dibujo al grafito del año 1927, de él y su hermano Duchamp Villon jugando al ajedrez.

Fue así, como tuve junto a Jean Claude Reynal, compañero del ATELIER 17 quien me ayudaría a la impresión de la edición la oportunidad de conversar con Duchamp. En una de esas conversaciones me explicó que el propósito de ese grabado y su edición era llevarla a Nueva York y con su venta ayudar a un grupo de jóvenes. A mi pregunta: “¿jóvenes artistas?”, su respuesta fue inmediata y con cierto tono burlón: “¡¡¡no no no!!!”, es para ayudar a jóvenes mucho más interesantes y inteligentes que eso: jugadores de ajedrez”.

Primera lección recibida sobre la importancia de la creación artística. De ese trabajo recibí dos pruebas de la edición y un pago generoso de Marcel Duchamp (2021, sin p.)

Podríamos dividir su obra en dos períodos marcados por dos temáticas diferentes:

A. La primera es la serie que mostramos a continuación; un período que abarca de los años 60 a los 70, cuando Téllez llega a París. Estas obras demuestran su capacidad de liberar el inconsciente gracias al dominio de las técnicas aprendidas en el Atelier de Hayter.

En la obra *El alacrán* (1962) aparecen signos icónicos que representan al arácnido, el mismo invertebrado que encontramos en el Parque de Arroyo Seco en Guanajuato (México) Fig. 153. En el caso de Téllez es una imagen especular donde el título ha sido dado a posteriori. Es un período de experimentación para él.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.152. Téllez, Eugenio. *El alacrán* 1962. Grabado sobre papel.



Fig.153. México. Guanajuato. Arroyo Seco. Alacrán rupestre.



Fig.154. Téllez, Eugenio. *Untitled*, 1961. Estampa simultánea de colores.



Fig.155. Arte rupestre. Australia. Panaramitee.

En *Untitled* (1961) Fig.154 aparecen unos símbolos circulares enredados en una columna ascendente. En el sur de Australia “un grandioso centro ceremonial ha dejado centenares de rocas historiadas con ideogramas herméticos” (Anati, 1995, p. 381). Nosotros escogido unas formas de este lugar que nos evocan aquellas hechas por Téllez. En ambos casos son signos anicónicos y no sabemos qué nos quieren comunicar los artistas. De hecho, el chileno ha hecho varios grabados sin título, semejantes e intuimos porque no ha querido definir la identidad de esas formas. Fig 155.



Fig.156. Téllez, Eugenio. *Untitled* 19??.
Intaglio y rodillo de color.



Fig.157. Arte rupestre. Queensland. Conjunto de ideogramas de manos y miembros de animales.

Otro caso es la obra de la Fig.156. que nosotros nosotros encontrado una gran similitud con la imagen de la Fig.157 del arte rupestre de Queensland donde aparecen un conjunto de ideogramas de miembros de animales. A veces, hay formas parecidas pero no iguales. En cualquier caso las de Téllez parecerían ser alas de libélula u otro insecto.

Otras de sus creaciones pertenecen al inconsciente individual del propio Téllez, con formas más elaboradas dentro de escenarios insondables. De hecho, estas obras poseen un título descriptivo, al contrario de las obras salidas del inconsciente colectivo a las cuales suele dar un nombre indeterminado. *Untitled*.

Se trata de piezas como *L'homme a cheval* o *Une descente exemplaire* (Figs. X y x). Estos grabados están muy elaborados. El primero está constituido por signos anicónicos y el segundo icónicos. Además son ideogramas y pictogramas. Respecto a la técnica, se ve cómo ha avanzado su trabajo: a principios de los años 60 del s. XX era mucho más minimalista, y al final de esta década sin embargo mucho más complejo y surrealista.



Fig.158. Téllez, Eugenio. *L'homme a cheval*. Grabado sobre papel.



Fig.159. Téllez, Eugenio. *Une descente exemplaire*, 1966. Grabado sobre papel.

B. Con la madurez artística, el signo de Téllez da un vuelco radical. En su obra *Mapa* (2018), vierten todos sus conocimientos. Como

temática le interesan las geografías, metafóricamente, aquellas recorridas en su propia vida. Nos habla también de los conflictos, sean internos o externos, de su Chile de origen, país con el tiene una relación de amor-odio.

El signo es decidido, derivado de la técnica del buril, mezclando signos icónicos y anicónicos, pictogramas e ideogramas. El resultado es verdaderamente original y muy completo porque hay una coherencia muy grande entre lo que quiere comunicar y la manera de hacerlo, tal vez ha llegado a conectar su consciente e inconsciente desde el surrealismo onírico de sus creaciones.



Fig.160. Tellez, Eugenio. Mapa, 2018. Aguafuerte sobre plancha de cobre.

5.1.7. ROBERTO MATTA. LA NUEVA FUERZA DE LOS SURREALISTAS

Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, Chile 1911-Civitavecchia 2002) comenzó estudiando arquitectura . “Por consejo de su amigo Andre Breton, se mudó a París en 1933 y viajó por toda Europa entre 1935 y 1937, conociendo a Federico García Lorca, quien le presentó a Salvador Dalí”(Lienau, 2022, sin p.). Empezó a pintar en 1938. Su trabajo en el Atelier 17 le trajo fortuna porque las nuevas técnicas de grabado facilitaron el refuerzo de su estilo. Con palabras del director de The Annex Galleries, Santa Rosa, California, USA,, Daniel Lienau:

Exiliado a los Estados Unidos en 1939 con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Matta se instaló en Nueva York, donde sus paisajes y figuras biomórficas y alienígenas ganaron popularidad entre artistas y galeristas. Su primera exposición individual en los Estados Unidos tuvo lugar en la Galería Julian Levy en 1940. Entre 1943 y 1947 Matta trabajó en el Atelier 17, entonces ubicado en The New School, como lo hicieron muchos artistas europeos y estadounidenses durante la guerra. El taller experimental de Stanley William Hayter resultó ser una bendición para el artista cuyo estilo se hizo más sólido a través de su trabajo con nuevas herramientas de grabado y la atmósfera de descubrimiento. Volvería a trabajar allí de vez en cuando en la década de 1950 (Lienau, 2022, sin p.).

Llegó a ser uno de los artistas sudamericanos de punta del Atelier 17 debido a su afinidad con la noción de inconsciente de Hayter. Así lo explica Carla Esposito en Hayter e l’Atelier 17:

Su misma noción de inconsciente era muy cercana a la manera de sentir de los americanos de aquella de los surrealistas. Hayter llegó a los Estados Unidos antes de tantos otros surrealistas; uniéndose

activamente a Matta, Gorky, Gordon Onslow Ford y Paalen, constituyó uno de los puentes más importantes, con Masson, por lo cual ciertas ideas y técnicas más relevantes del Surrealismo, en particular aquella del automatismo - o dibujo automático, como prefería llamarlo Hayter - llegaron directamente a jóvenes artistas como Bill Baziotes, Robert Motherwell, Jackson Pollock, y a Mark Rothko (Matta, 1990, p.19).

Antes de comenzar con el análisis de las obras, quisiéramos resaltar una historia verdadera que Eugenio Téllez cuenta acerca de cómo Matta se hizo el cabeza de la tribu de los Surrealistas en París. Con sus palabras:

Cuando Dalí se transforma en Ávida-dollars, y se va, porque le hizo un homenaje a Hitler, Dalí ya estaba loco, no loco, programado, se va expulsado. Matta era joven. Breton y los Surrealistas dijeron Matta es la nueva fuerza del surrealismo y reemplaza lo que era el momento bueno de Dalí y así fue (Téllez, 2007, 08:40).

Veámos algunos ejemplos de su obra gráfica:



Fig.161. Matta, Roberto. *Flute et Flutiste*, 1969. Grabado de 6 colores y aguatinata.



Fig.162. Arte rupestre. Australia. Zona de Kimberley. V milenio a.C.

En la obra *Flute et Flutiste* (1969) Fig.161, aparecen dos figuras biomórficas, características del universo de Matta; las líneas enrolladas alrededor señalan el dibujo automático. Son una especie de artistas de circo, tocando una flauta. Por su carácter gozoso las nosotros comparado con unas pinturas rupestres del sur de Australia (Kimberley). Aparecen unos personajes vestidos elegantemente en actitud dinámica Fig.162. En ambos casos los signos son iconográficos. Aparecen pictogramas e ideogramas. En la obra de Matta psicogramas en forma de líneas automáticas.



Fig.163. Matta, Roberto.
L'explosion que éclaire con abîme
(1978)



Fig.164. Texas. Semiole Canyon.
Panther Cave



Fig.165. Matta, Roberto.
Omaggio a Dorothea Tanning
1977.



Fig.166. Italia. Valcamonica, Naquane. El gra labirinto. Roca, n.1.

A veces, además de los símbolos encontramos trazos parecidos en los grabados modernos del Atelier 17 y el arte rupestre. En *L'explosion que éclaire con abîme* (1978) Fig.163 Matta hace un rayado muy simple, una sucesión de líneas cortas que encontramos también en unos personajes hechos por una tribu primitiva de recolectores en Panther Cave en Semiole Canyon (Texas) Fig.164. En la obra de Matta aparecen signos anicónicos, ideogramas y psicogramas. En la obra rupestre, signos icónicos y anicónicos.



Fig.167. Matta, Roberto. *Personaggi III*, 1968. Grabado, aguafuerte y aguatina.



Fig.168. Australia. Arte rupestre. *Recolectores de comida*.

Otras veces, son personajes biomórfico que podrían ser comparados a los seres antropomorfos con formas de tubérculos del *Rock Art*, hechos por grupos de recolectores de comida y donde los elementos sexuales también están evidenciados. Un buen ejemplo de esto es su obra *Personaggi III* (1968) Fig.167 que nosotros cotejado con *Los recolectores de comida*, pintura rupestres de Australia (Fig. 168.) En ambos casos son signos icónicos, pictogramas e ideogramas.

También aparecen en sus creaciones otros símbolos ancestrales como el laberinto, de *Omaggio a Dorothea Tanning* (1977) Fig.X , donde destaca compositivamente y por el color naranja y que nosotros comparado con el llamado *el gran laberinto*, absorbiendo en su movimiento a los personajes que incluye en una especie de giro centrípeto, y que igualmente vemos representado reiterativamente en el *Art Rock*; con sus analogías a lo celeste, a los elementos; o a las incertidumbres de la propia existencia, como en el que grabado del parque rupestre de Valcamonica (Italia). En ambas obras aparecen signos icónicos, pictogramas e ideogramas.

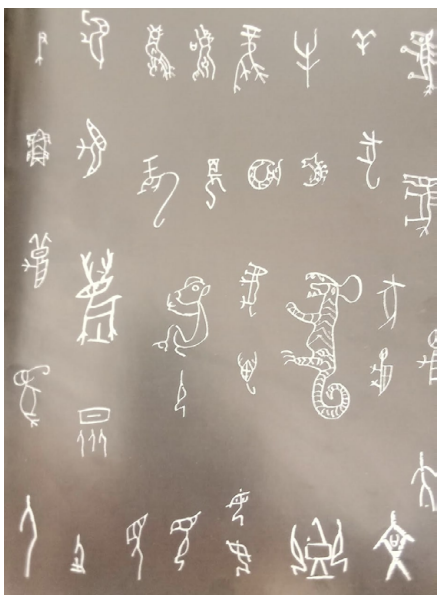


Fig.169. Ideogramas chinos. Escritura oracular Jiaguwen.



Fig.171. Detalle de algunos ideogramas.



Fig.170. Matta, Roberto. *Pour Joyce Mansour*, 1991. Grabado.

Como nosotros visto a lo largo de la Tesis, los primeros signos hechos por el hombre son muy simples, y encierran todo un universo de significaciones, sobre su momento, sus vivencias, sus temores y aquello que nos identifica como humanos mortales. Las formas de hacer con la evolución de las técnicas se hacen también más complicados sin perder la conexión y su resonante, por ello estos aparecen en las obras grabadas modernas. Un ejemplo lo encontramos en la obra *Pour Joyce Mansour* (1991) Fig.X. signos debidos al uso del dibujo automático y que nosotros comparado con unos ideogramas chinos del III milenio a. C, encontrando un elemento que es un factor sutil pero importante de diferencia. Los de Matta han sido hechos a mayor velocidad; se ve porque hay una continuidad de la línea que no se interrumpe y además son más curvilíneos. En cambio, los ideogramas de la escritura china *Jiaguwen* Fig.169 tienen una discontinuidad en la línea. Por eso, se entiende que han sido hechos a menor velocidad. Podríamos decir, que en definitiva, los símbolos de nuestros ancestros siguen emergiendo en la obra de los artistas grabadores del Atelier 17. Esta ha sido una selección basada en la oportunidad de confrontación. Se nota que las obras más modernas están más elaboradas pero restitución sensitiva las más primitivas tienen un impacto en nuestro espíritu mucho mayor.

5.2. ATELIER CONTREPOINT MÁS ALLÁ DE HAYTER (1988-HASTA HOY).

La muerte de Hayter en París en 1988, marca un antes y un después en la historia del taller. Hayter, de hecho, dejó escrito bajo testamento el laboratorio a Héctor Saunier y Juan Valladares. En honor a su maestro lo rebautizaron "Atelier Contrepoint". Así describe este momento de transición Carla Esposito en Hayter y el Atelier 17:

Hayter permaneció a la cabeza del Atelier 17 hasta el final. A su muerte en 1988, el Atelier cambió nombre: como homenaje al maestro, que había transportado el concepto de contrapunto de la música al arte y que sirvió de base para su trabajo como pintor y grabador. Héctor Saunier y Juan Valladares rebautizan el Atelier de Contrepoint (1990, p.12).

Otro punto de inflexión importante, fue cuando en 1962 con el apagado de las vanguardias el atelier sufrió una parada importante que influyó en la producción artística.

Sin embargo, el presente estudio sobre el Atelier se detiene en 1962, cuando el desvanecimiento de las vanguardias históricas, el cambio en la concepción de la obra de arte y la nueva orientación del mercado hacia los grabados se reflejan en el clima de funcionamiento del Atelier, dando lugar a una configuración diferente y a una nueva historia artística (1990, p.12).

Por estas razones nosotros separado los artistas del Atelier Contrepoint de los del Atelier 17. Son las nuevas generaciones las que vamos a tratar en este apartado. Lo que nosotros notado respecto a las generaciones anteriores es una mayor representación de símbolos icónicos, es decir, representaciones figurativas y el tratamiento de unas temáticas menos crueles y más hedonistas. Las técnicas y los colores han permanecido. En cuanto al papel que han desempeñado, algunos de ellos han sido asistentes en el taller, labor importantísima. Veámos pues esta última generación de artistas.

5.2.1. SABINE DELAHAUT. EL GESTO DEL GRABADO CON ROJO Y NEGRO ARQUETÍPICOS

Nacida en Liège, Bélgica, llegó a París en 2006. Ha sido asistente del Atelier Contrepoint (2008-2012). La nosotros escogido porque es una burilista de la vieja escuela pero que ha sabido dar un mensaje actual y potente de rebeldía con su color rojo inconfundible.

Sabine es una artista que ha preferido la figuración. Representa personas y animales. Aunque a veces los mezcla creando seres antropomorfos. De manera sutil denuncia el sufrimiento de las mujeres a causa de las férreas reglas impuestas por la sociedad actual. Para ello ha hecho un estudio de la moda, por lo cual usa ropajes históricos, a menudo de época napoleónica. En una reciente exposición en el Chateau du Rivau (S.XV, Léméré, Valle de la Loire), 2021-2020 es descrito su meticuloso trabajo con buril.

Se inspira en la ropa a través de la historia y en los vínculos que ésta teje entre el cuerpo femenino y lo sublime, la crueldad y lo ridículo. De hecho, Sabine Delahaut cuestiona el masoquismo de la sociedad impuesto a las mujeres. Así, mediante el gesto del grabado, el artista deja una huella en un relieve. A continuación, actualiza este antiguo y bello gesto. “El gesto del grabado, el de dejar una huella que se convertirá en un relieve tangible, una pequeña ampolla en el grano del papel, como un hilo tendido, me fascina”. Sabine Delahaut. (2020-2021, sin p.)

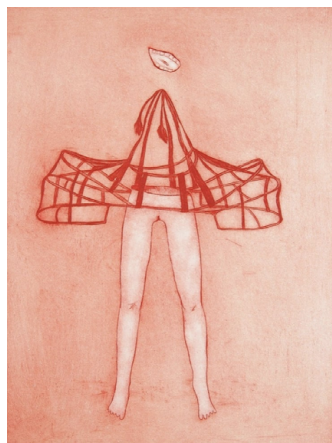


Fig.172. Delahaut, Sabine. *Marilyn, l'étourdie*, 2008. Buril sobre placa de cobre.



Fig.173. Delahaut, Sabine. *Ici, point de misogynie*, 2009. Buril sobre placa de cobre.

Como podemos ver, la temática de los grabados de Sabine no tienen nada que ver con las de los artistas rupestres y de hecho las representaciones no encuentran una correspondencia con las de nuestros ancestros. Sin embargo, sí hay un elemento en común: el color rojo... En su artículo *Acerca de la coloración en las pinturas rupestres prehistóricas*, J.L. Sánchez Gómez resalta la importancia del mismo. Con sus palabras:

Gran importancia ha tenido como colorante durante la Prehistoria la hematites; forma un pigmento de excepcional estabilidad que ha sido utilizado en época paleolítica. También se usa la limonita, más bien una roca formada por goethita otros óxidos de hierro), sílice y arcillas. Su color es pardo amarillento y se forma en zonas de oxidación de piritas, siderita, e t c . (1983, p. 250).



Fig. 174. Dalahaut, Sabine. *Sans titre*, 1. 20??. Debido a la gran cantidad de líneas trazadas con el buril, el color rojo invade el espacio.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.175. Cerdeña. Domus de Janas de Bonorva (tumbas prehistóricas excavadas en la roca típicas de la Cerdeña prenurágica). Símbolos de espirales.

Otras veces, los grabados de Sabine Delahaut “representan el lado animal del ser humano. El tema de las mutaciones del cuerpo, muy presente en los cuentos, es retomado por la artista en sus grabados. Así, la virtuosa artista expresa con ternura y humor la animalidad del Hombre”. (2020-2021, sin p.)



Fig.176. Delahaut, Sabine. *Cover girl*, 2015.
Butil y punta seca sobre cobre.

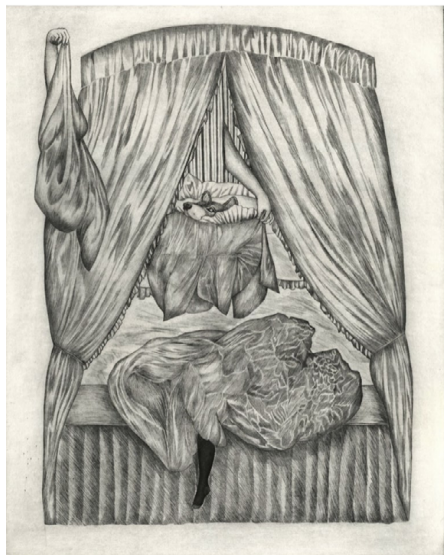


Fig.176. Delahaut, Sabine. *Frou-Frou*, 2015. Punta seca y buril sobre cobre.



Fig.177. Delahaut, Sabine. *Ainsi Font*, 2014. Roulette, punta seca y buril sobre cobre.

La predilección por las monocromías es un rasgo característico en la obra de la belga. Esta manera de trabajar permite evidenciar el mensaje que se quiere comunicar. Junto al rojo, el negro es otro de los colores usados por el hombre primitivo. La diferencia es que Sabine elige conscientemente los colores mientras que el hombre primitivo se vale de ciertos colores porque son los que la naturaleza le ofrece. Según, Pérez de Barradas a la vez que «el simbolismo de los colores de los pueblos es propio y singular, pues los colores no tienen valor simbólico general, el número de combinaciones cromáticas depende en cada pueblo de los colorantes de que disponga» (1983, p.245).

Estamos pues, ante un punto esencial en la coloración del arte rupestre prehistórico: El hombre de la Prehistoria, en nuestra opinión, utiliza los colorantes que tiene a mano en las formas más naturales; éstos son los pigmentos minerales —posteriormente los nombraremos— que posibilitarán colores como rojos, pardos, amarillos, negros y, en ocasiones, blancos. Si existe algún valor

simbólico de estos colores, se le ha conferido a posteriori, pues, a excepción de alguna zona, no había otros colorantes, bien por ausencia material o bien por la imposibilidad técnica de obtenerlos (1983, pp. 245-246).

Los negros. Como ya indicamos anteriormente, este color puede conocerse desde el mismo inicio del fuego...Principalmente existen dos grupos de negros: orgánicos y minerales, estos últimos más estables, pues no llevan consigo la pérdida de carbono que caracteriza a los primeros. Colorantes orgánicos se obtienen del carbón vegetal bien pulverizado; el carbón obtenido del marfil y los huesos, limpios y desengrasados, da un negro que cubre bien y puede desleírse en aceite, agua o cal; además, no le atacan los ácidos ni los álcalis. Otro negro muy fácil de obtener es el de hollín, dependiendo su calidad del material quemado. Entre los negros minerales, el más importante, sin duda, es el obtenido de la pirolusita (MnO_2 - Bióxido de manganeso) y otros óxidos de manganeso. Su color es gris de acero o negro pardusco. Se encuentra en masas arriñonadas o forma terrosa que tizna. Su formación es debida a la alteración de carbonatos y silicatos de manganeso, por tanto es un producto secundario. Es frágil y duro, difícil de encontrar cristalizado. Ha sido utilizado como pigmento durante la Historia, igualmente creemos para la Prehistoria por sus excepcionales características y fácil obtención. Más negros minerales pueden conseguirse del grafito, carbono cristalino puro también utilizado como lápiz al mezclarlo con arcillas, y de pizarras bituminosas (1983, p.249).

Quisiéramos compartir algunas apreciaciones obtenidas en el Laboratorio de Terapéutica artística de la Academia de Bellas Artes (2019), donde nosotros trabajamos con los colores. En arte-terapéutica nosotros experimentamos que cada color actúa de una manera diferente dentro de nosotros; son arquetipales porque los llevamos en nuestro interior. El color rojo es la sangre, la pasión, el cuerpo, la puesta de sol, la energía, el

corazón, el fuego, el calor. En los ritos sacrificales se matan los animales y la tierra absorbe esta sangre. Es el culto hacia la madre Tierra. Se piensa que esta tiene necesidad de recibir la sangre. El rojo es también el color de la energía del Animus, o sea, la parte masculina de la psique femenina. Es por esta razón que algunas mujeres tienen problemas a la hora de usar este color. No es un caso que Sabine use el color rojo con el objetivo de denunciar los abusos que las mujeres han soportado a lo largo de la historia. El color negro es el color de la materia. Durante la noche, que sería de color negra, el mundo no cambia. Todo se queda igual pero con ausencia de luz. Es por esto que simbólicamente es el color de la materia. El negro se usaba muchísimo en la antigüedad. Por ejemplo, los jarrones etruscos son negros. El motivo es que el negro recuerda a la madre Tierra. No es casual si estos recipientes se encontraban en las necrópolis, en las tumbas. Por lo tanto, el negro existe como representación de la madre Tierra, o sea, de la materia. Así tenemos por una parte el cuerpo de la materia y después un cuerpo físico que hace signos con la materia. Sabine, hace signos con el buril y tinta sus planchas con negro. En ocasiones este color aparece aplicado en zonas amplias como en las vestimentas. Podríamos decir que Sabine se conecta con el hombre primitivo a través del inconsciente colectivo mediante los colores.

5.2.2. MUSTAPHA BIMICH, LA BELLEZA DE LA MORDIDA ABIERTA

Nacido en Salé (Marruecos) en 1955 y residente en Francia desde 1980. Fue Héctor Saunier el culpable de su traslado a Francia notar su extraordinario talento artístico. Lo nosotros elegido por los efectos que consigue obtener con los ácidos sobre las planchas de metal. Nadie como él trabaja la mordida abierta. En principio partió del trabajo con

la cerámica demostrando siempre un fuerte apego a su tierra natal y a sus recuerdos de la infancia. Parecería que Mustapha ha interiorizado el siguiente principio hayteriano:

El punto que distingue a mi taller de casi todas las instituciones donde se enseña o se hace grabado es la condición de que la técnica sea una acción que provoque la imaginación, que la excite... y no una operación destinada a producir una superficie, una plancha a partir de la cual se hacen grabados. En ningún caso, pues, se trata de la reproducción de un original, de una imagen que ya se ha formado en la mente o que ya existe en la realidad en una pintura, un dibujo o lo que sea... Así es como puede aparecer una imagen completamente diferente, que presumiblemente puede ir más allá de lo que se hace con otras operaciones (S.W. Hayter, 1976, p.11).

Dejando actuar los ácidos sobre las planchas de metal, zinc o cobre, obtiene efectos muy matéricos que pueden dar la sensación de imitar elementos como la tierra, el agua o el fuego. Es la llamada *Mordida abierta* (Open bite). Esta técnica se confunde con el *Grabado en profundidad* (Deep Etching). La diferencia es que en la primera el ácido actúa sólo en algunas zonas mientras que el resto de la superficie ha sido protegida con un barniz antiácido. Después continúa a trabajar la superficie con el buril, el rascador y la punta seca. Los diferentes desniveles de la plancha permiten el entintado sea a la "poupée", sea con rodillos duros que blandos y usar una gama amplia de colores creando dinamicidad y una alta vibración.

Veámos sus obras:

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.178. Bimich, Mustapha. *Résonance*, 1999.
Grabado sobre papel de seda.



Fig.179. Bimich, Mustapha. *Canal*, 1999.
Grabado sobre papel de seda.



Fig.180. Bimich, Mustapha. *Espace*, 1994.
Grabado sobre papel de seda.



Fig.181. Bimich, Mustapha. *Une brèche*, 2000.
Grabado sobre papel de seda.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Si acostamos imágenes del arte rupestre a los grabados de Bimich vemos que no hay tanta diferencia; sobre todo cuando aparecen signos anicónicos. Las superficies rocosas han sido grabadas y han soportado el paso de millones años y sin embargo, han resistido al paso del tiempo como si fueran planchas acidadas.



Fig.182. Arte rupestre. Cazadores evolucionados.



Fig.183. Malawi. Arte rupestre. Sobreposiciones de signos anicónicos.

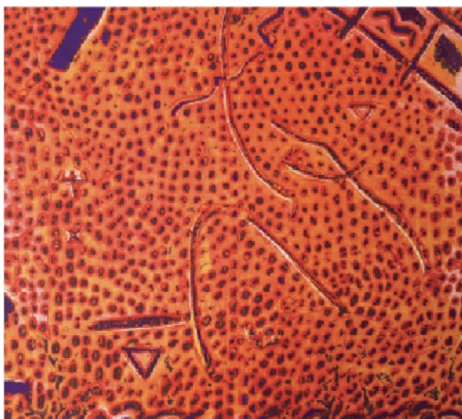


Fig.184. Bimich, Mustapha. Grabado. Aparecen puntos como en el arte rupestre.



Fig.185. Escandinavia. Arte rupestre. "Copelas" con embarcación.

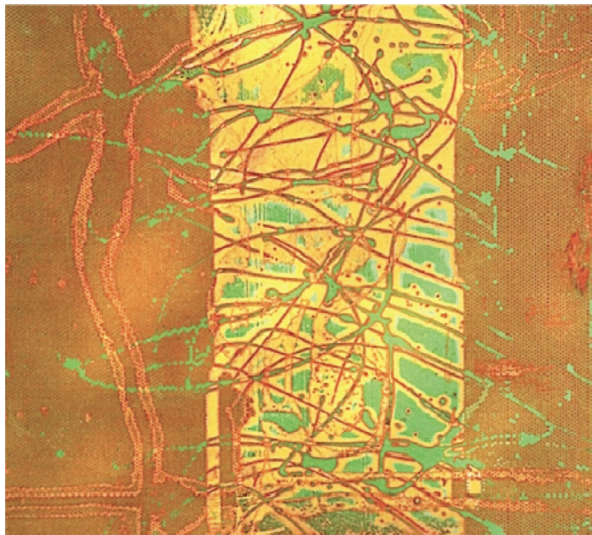


Fig.186. Bimich, Mustapha. Grabado. Esbozo de figura humana.



Fig.187. Escandinavia. Arte rupestre. Personaje itifálico.

5.2.3. EMMA SAUNIER, UNA FRANCESA CON ALMA JAPONESA

Emma Saunier es la hija de los artistas Héctor Saunier e Hiroko Yamamoto. Por lo tanto, una hija de arte. Con una alta formación en bellas artes (Arba-Esa - Académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles) está especializada en escultura y en grabado.

Destacan en ella el dominio del dibujo y de la línea. Como temática siente una fascinación desenfrenada por los animales. Espacia desde los peces, con sus fabuloso *Baño nocturno* (2013), una instalación de peces negros presentados en una sala oscura, pasando por los perros, gatos, imponentes rinocerontes, tortugas, pájaros y carneros demostrando una gran sensibilidad hacia la espiritualidad de estos seres vivientes.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



Fig.188. Saunier, Emma. *Baño nocturno*, 2013.



Fig.189. Saunier, Emma. *Le triomphe de la chasteté*. Agua fuerte.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

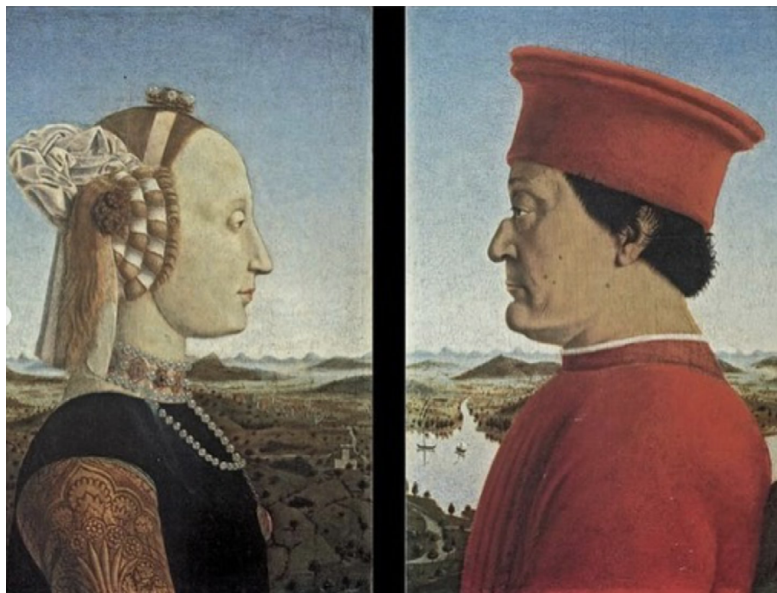


Fig.190. Della Francesca, Piero. *Doble retrato de los duques de Urbino* (1467-1472). Óleo sobre madera. Galería de los Uffizi, Florencia.

En su obra *Le triomphe de la chasteté*, Emma se inspira en el *Doble retrato de los duques de Urbino* (1467-1472) de Piero de la Francesca. Sustituye las figuras humanas por dos animales: un pingüino y un carnero. En este sentido podríamos ver estas figuras como totémicas exactamente como en el arte rupestre.



Fig.191. Plancha de cobre. Barniz y punta seca.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Los peces que representa la artista ya eran representados por nuestros ancestros de forma estilizada.

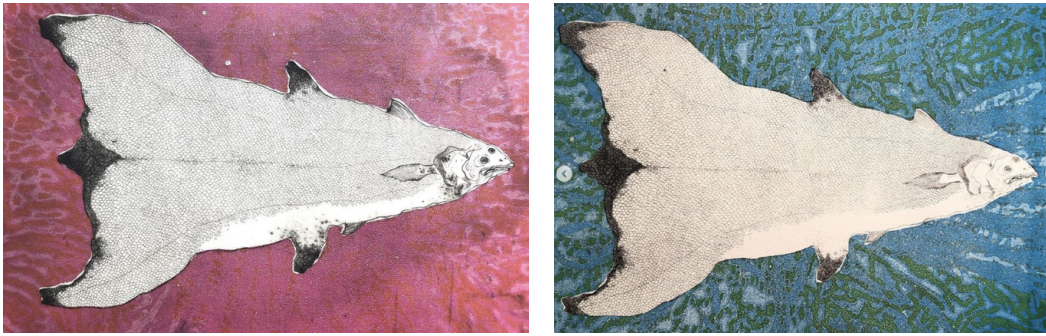


Fig.192. Saunier, Emma. *Ictus Bovinae. Rose-Blue-Noir. Aguafuerte.*

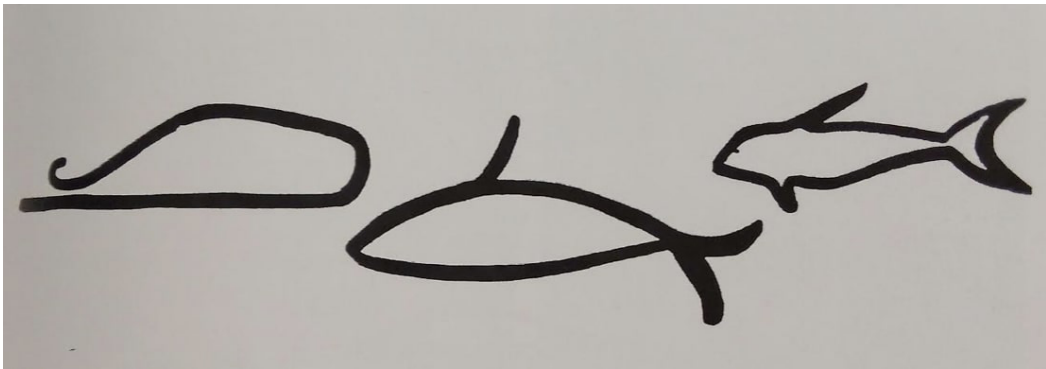


Fig.193. Grabados rupestres. British Columbia, isla Kodiak.

A diferencia de los animales representados en el arte rupestre, los de Emma presentan ricas ornamentaciones.

Debido a sus orígenes japoneses, Emma está muy influenciada por las estampas japonesas. Es el caso de *La maison vert* (2021), donde aparece una bellísima mujer japonesa dormida. Sus cabellos han sido resueltos con grandes líneas abiertas. De la misma manera fueron resueltos los peinados de unos personajes rupestres de Tanzania.



Fig.194. Saunier, Emma. *La maison vert*, 2021. Aguafuerte.



Fig.195. Tanzania. Kwa Mtea, Kondo.

5.2.4. SHU-LIN CHEN, LA BÚSQUEDA DEL SÍ MISMO

Shu Lin Chen nació en Taipei (Taiwán) en 1967. Después de que llegara a París en 1994, se incorporó al Atelier Contrepoint, donde su talento y pasión por el grabado fue notado por sus directores. Ya en 1996 fue nombrada asistente del taller y en la actualidad lo dirige junto a Héctor Saunier. La nosotros escogido por su dominio del color y porque su obra representa todas las técnicas enseñadas en el atelier. Otro aspecto es que se vale de símbolos ancestrales y porque son estampas que transmiten mucha armonía.

El color amarillo aparece a menudo en su obra. Está relacionado con la iluminación y la intuición. En occidente, en su historia del arte prácticamente está ausente, a parte Vincent van Gogh (1853 – Auvers-sur-

Oise,1890). Ni siquiera Yves Klein (Nizza,1928 – Parigi,1962) famoso por las monocromías hizo un gran uso. Esto sucede porque depende, como nosotros dicho antes, de la palabra iluminación que para los orientales está dentro de nosotros, mientras que para los occidentales está fuera de nosotros (Tacconi, 2019, sin p.).



Fig.196. Chen, Shu-Lin. *Eclair*, 2008. Buril, aguafuerte, aguatinta y barniz blando.

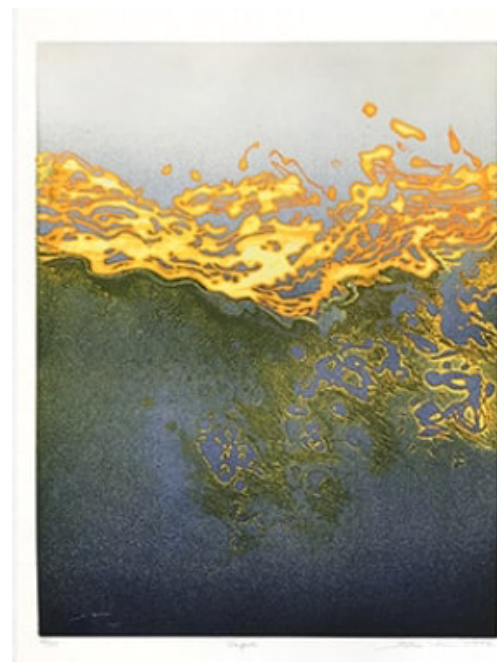


Fig.197. Chen, Shu-Lin. *Vague*, 1997. Estampa simultánea de colores.

En sus obras *Eclair* (2008) Fig.196 y *Vague* (1997) Fig.197 aparecen signos anicónicos obtenidos con los ácidos. Chen deja libre su inconsciente y los títulos son puestos a posteriori.

El símbolo que más aparece es el círculo. En *Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología* (2009), León

del Río afirma que es un símbolo del Sí-mismo⁷². “ Son de mencionar principalmente figuras geométricas, que contienen los elementos del círculo y del cuadrado” (2009, p.45). Respecto a su significado explica que “Según C.G.Jung, el círculo es símbolo de la perfección y del ser perfecto, es una expresión por todas partes difundida del cielo, del sol, de Dios y del arquetipo del hombre y del alma” (p.46).

Entonces, es importante entender cual es el mecanismo por el cual se manifiesta el Sí-mismo en forma de símbolo. Prácticamente lo que sucede es que el Sí- mismo no es el Yo, sino que este último está supeditado, por lo tanto, es necesaria una integración. Lo que ocurre es algo parecido a cuando se unen inconsciente y consciente. La psiquis siente la exigencia de reincorporar estas dos piezas en un una (León del Río, p.44). Las palabras de C.G.Jung han sido extrapoladas por León del Río:

Esta consciencia ampliada no es ya ese ovillo sensible y egoísta de deseos, temores, esperanzas y ambiciones personales que debe ser compensado o de algún modo corregido por contratendencias personales inconscientes, sino una función que se relaciona estrechamente con el objeto y pone al individuo en incondicional (Jung, 1993, pp. 74-75).

Centrémonos ahora en el espíritu del artista. Lo que siente cuando realiza estos símbolos es un bienestar, una satisfacción, un estar en paz consigo mismo. La integración se efectúa a nivel psíquico y por lo tanto es un acto

72 El sí-mismo es calificado por C.G. Jung como una designación adecuada para ese fondo inconsciente cuyo constante exponente en la consciencia es el yo. Las determinaciones que provienen del sí-mismo, son más amplias y superiores que el yo, ya que, al igual que el inconsciente, el sí-mismo es lo existente a priori, de lo cual surgiría el yo, siendo el inconsciente el que preforma a este último. Por lo tanto, el sí-mismo ha de entenderse como una magnitud que más bien la contiene como concepto de mayor extensión, esto se debe a que el fenómeno total de la personalidad no coincide, con el yo o personalidad consciente.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

terapéutico. Hayter se dio cuenta de ello con su intuición y aplicando los principios junguianos creó la maravillosa técnica de la estampa simultánea de colores. Es una experiencia única. Veámos las obras Fig.198 y Fig.199:



Fig.198. Chen, Shu-Lin. *Tournesol*, 1997. Grabado y aguatinta.



Fig.199. Chen, Shu-Lin. *Les Parfums de la Terre*, 2016. Grabado y aguatinta.



Fig.200. Chen, Shu-Lin. *Moon Phase*, 2013. Grabado y aguatinta.

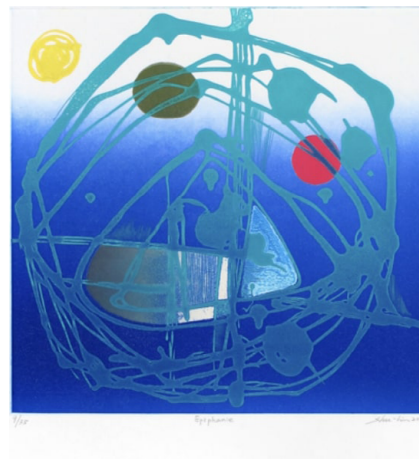


Fig.201. Chen, Shu-Lin *Epiphanie*, 2004. Grabado y aguatinta.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Con la técnica de la mordida abierta y la acidatura Chen obtiene signos anicónicos que resalta imprimiéndolos con colores brillantes. He aquí sus trabajos Fig.202, Fig.203, Fig.204 y Fig.205:



Fig.202. Chen, Shu-Lin. *Lake*, 1999. grabado y aguatinata.



Fig.203. Chen, Shu-Lin. *Stromboli*, 2000. Grabado y aguatinata.

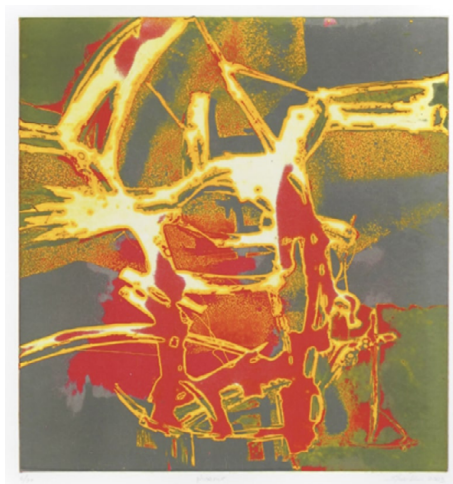


Fig.204. Chen, Shun-Li. *Phoenix*, 2003. Grabado.



Fig.205. Chen, Shun-Li. *Kapokier*, 1999. Grabado y aguafuerte.

Respecto a estos signos nuestra hipótesis es que son psicogramas. En cada uno de nosotros tendrán un efecto diferente. Hayter estaba convencido como Jung.

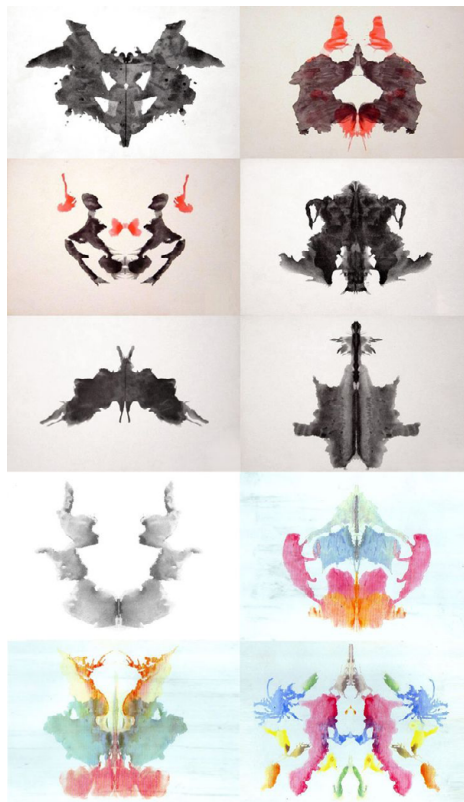


Fig.206. Las 10 láminas del test de Rorschach.

En este sentido, no fueron los únicos. Un psiquiatra suizo llamado Hermann Rorschach inventó un método para entender la personalidad a través de los Fig.204 Chen, Shun-Li. *Phoenix*, 2003. Grabado. Fig.205 Chen, *Shun-Li. Kapokier*, 1999. Grabado y aguafuerte. Fig. 206 Las 10 láminas del test de Rorschach, psicogramas⁷³. De hecho, es conocido como el test

⁷³ Dizionario Treccani, s. m. [comp. de psico- y -grama] (pl. -i). - Registro gráfico de las reacciones

de las manchas de Rorschach⁷⁴ “Rorschach fue un artista toda su vida. En la escuela sus habilidades de dibujo eran bien conocidas. Su apodo era Klecks, que significa “mancha”; en alemán” (Searls, 2021, sin p.). El método es muy simple: “Tras un amplio estudio e investigación, Rorschach eligió 10 manchas de tinta para presentarlas en un orden preciso a sus sujetos, preguntándoles: ¿Qué parece?” (Searls, 2021, sin p.).

Si preguntásemos a la misma artista Shun-Li Chen no podría decir exactamente que quiere comunicar con sus signos. Sin embargo, nosotros sí podríamos responder qué nos dicen a nosotros. Los psicogramas de la artista china aparecen aplicando diferente técnicas. Otra forma para obtenerlos es con el goteo o *dripping* para el que usa un barniz resistente al ácido. He aquí las obras Fig.207 y Fig.208:



Fig.207. Chen, Shun- Li. *Fontaine*, 2001.
Grabado.

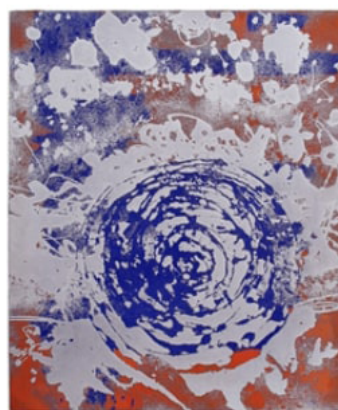


Fig.208. Chen, Shun-Li. *Planet*, 2001.
Grabado.

somáticas correspondientes a determinados fenómenos psíquicos, obtenido mediante un psicógrafo.

74 Hermann Rorschach inventó el método de la mancha de tinta en 1917, una técnica que presentó cuatro años después, en 1921, en su libro *Psychodiagnostik*. Rorschach era un psiquiatra que trabajaba solo en un remoto asilo de Herisau, en el cantón de Appenzell Ausserrhoden. Fue un seguidor de Freud, sin ser dogmático ni estar adoctrinado por las teorías del psicoanalista austriaco. En Zúrich estudió con Carl Jung.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

6

CONCLUSIONES

Después de todo lo expuesto a lo largo de los tres capítulos de nuestra tesis, nosotros podido identificar la existencia de una relación entre los signos y los símbolos hechos por el *homo sapiens* primitivo y el *homo sapiens* moderno. Que las tribus del arte aparecieron, ya desde la noche de los tiempos, desarrollando un arte rupestre como medio de comunicación, de conexión y entendimiento de ellos y del mundo, y que esas mismas actitudes tribales, las encontramos en el pintor y grabador inglés S.W.Hayter, a quien podríamos definir el “guia-artista-chamán” de la tribu de los creadores del Atelier 17.

Nosotros apreciado comportamientos similares en cuanto a la identificación del grupo, la importancia de la técnica y una metodología de creación de los signos adaptada a sus momentos, a su entorno y necesidades comunicativas específicas, evidenciando con ello, que existe realmente un hilo invisible, un inconsciente colectivo, como ya teorizó C.G. Jung, que los conecta a través del tiempo, el espacio y las sucesivas generaciones. Una cuestión en apariencia tan simple, en realidad se ha revelado mucho más compleja de cotejar de lo que esperábamos, porque si bien es verdad que hay una estructura de base que los enlaza, la evolución del hombre a nivel antropológico, ha comportado una transformación a nivel cognitivo que le ha permitido generar imágenes cada vez más elaboradas y complejas, que aún resonándonos como especie, poseen una huella propia. Por lo cual, cuando confrontamos dos obras grabadas, hechas en la distancia de un arco temporal tan vasto, como es el arte del Paleolítico Superior y los grabados hechos por Hayter y los artistas del Atelier 17 a principios del s.XX, podríamos no reconocer esa conexión.

Son varias las disciplinas que nosotros abordado para intentar resolver esta incógnita, ya que no solo los historiadores del arte, sino también los arqueólogos y psicólogos, coinciden en que el humano desde sus primeros

albores empezó a grabar signos como manifestación de su universo simbólico y que con los milenios, fueron cambiando su morfología, pero no su función. Los signos hechos por el *homo sapiens* primitivo son toscos, impetuosos y rudos, como sus herramientas, se siente que han sido hechos con esfuerzo. No obstante, el hecho de que según los estudios de los especialistas, gran parte de este arte rupestre fue realizado bajo el consumo de sustancias alucinógenas, influyó en su manufactura y temática y en que más allá de sus necesidades vivenciales, les conectara con lo más profundo de su inconsciente, transformando su percepción y abriéndose con ello, a un mundo nuevo de representación.

Los buriles usados por Hayter, son mucho más sofisticados, tienen una empuñadura de madera y están perfectamente afilados para poder girar en la plancha de cobre en todas las direcciones. Permiten hacer un signo fino, veloz y seguro. La diferencia fundamental entre los primeros y los segundos está en que cambia el tipo de signo que se obtiene, ya que se pueden obtener cualidades diferentes de signos según el utensilio empleado. A pesar de estas diferencias, Hayter reconoce que el primitivo impulso que lleva al hombre a la creación, es el mismo en todos los períodos de la historia del arte.

Otro factor común es el ingenio para la elaboración de estos instrumentos por los artistas en ambos períodos. El buril fue actualizado en su función de herramienta de creación por Joseph Hecht maestro de Hayter, después de la I Guerra Mundial: recordemos que había escasez de ácidos y que por lo tanto, la limpieza de la línea resultaba necesaria. Así pues, los signos y los símbolos en ocasiones son el resultado de condicionamientos o necesidades externas. En el caso de Hayter y de los artistas del Atelier 17 también fue así. El maestro inglés inició su aventura enseñando en su casa a unos conocidos, con poquísimos recursos: una imprenta regalada

por Hecht y unas pocas bandejas para los ácidos y con eso, consiguió inaugurar una revolución de la técnica del grabado, colocándolo como elemento artístico reconocido, y demostrando que lo importante son las ideas.

Si afrontamos la cuestión desde el punto de vista de la Antropología, que es nuestra aportación a este estudio, debemos decir que a esta perfección de la línea se ha llegado a través de un lento proceso de evolución del humano: del *sapiens*, al *sapiens sapiens*, que ha comportado cambios en su sistema epistemológico y con este, en su percepción del mundo y del “sí mismo” en él. Un factor determinante en estas modificaciones ha sido el medio ambiente natural. Los diferentes ecosistemas han comportado la aparición de diversas expresiones artísticas, siempre más específicas, según el lugar, y es en esta variedad de contextos en donde han nacido a lo largo del tiempo los diferentes signos y símbolos. Cada horizonte cultural o conceptual: los cazadores arcaicos, los cazadores evolucionados, los recogedores-recolectores, etc..., o los grabadores del Atelier 17, han determinado unas representaciones concretas. Existen unos vestigios guía, que han permitido el reconocimiento de una verdadera sintaxis para entender que los mensajes que se quieren comunicar son simples y toda la “tribu” debe ser capaz de entenderlos. A través de ellos es posible conocer la psicología de quien los hizo. Así nacen las figuras zoomorfas, las híbridas y los signos anicónicos; al igual que los pictogramas, los ideogramas, y los psicogramas. Este es un hecho irrefrenable, de manera que cuanto más avanza nuestra especie, más sistemas de comunicación aparecen. El punto es entender que inevitablemente también reemergen en ellos los primeros sistemas cognitivos y los reconocemos destacadamente en la obra grabada de Hayter, y sus herederos más estrechos: Héctor Saunier, Eugenio Téllez y Soichi Hasegawa. En otros en cambio, asoman formas de asociación y representaciones más evolucionadas, como sucede en

la obra de María Elena Vieira da Silva, Nemesio Antúnez, Roberto Matta, Sabine Delahaut, Emma Saunier, Mustapha Bimich y Chen Shu-Lin. Esto no tiene que ser interpretado como una diferencia en el grado de inteligencia, sino como un mayor o menor acercamiento al inconsciente colectivo. De hecho, otro dato que emerge de esta selección de artistas, es precisamente que no todos tenemos las mismas imágenes en nuestro subconsciente, que a la huella original, se va sumando la cultural de nuestro orígenes y antepasados, con las experiencias y vivencias propias, que van dejando también su legado, como dice la Neurociencia; moldeando nuestro cerebro plástico. Hayter lo sabía e hizo de este conocimiento su caballo de batalla, creando una metodología de trabajo capaz de llegar a lo más profundo posible de la psiquis y espíritu de cada artista, y con ello, a la cualidad intrínseca y diferenciadora de su obra, que se verá identificada en la autenticidad de sus propios signos. Pensamos que este es un buen motivo para comprender porqué el arte primitivo toca tan profundamente nuestras raíces más íntimas y que en la fuerza de los signos de cada uno, reside el hacerlas evidentes como señal de su veracidad.

Otra deducción importante es que a mayor población, menor producción artística. Se cree que esto se debe a que una menor relación social, favorece más la concentración, y por lo tanto a que la producción artística resultante sea grande. Este fenómeno ya fue observado por Leo Katz director del Atelier 17 en un período artístico sin precedentes como fue el Renacimiento italiano del *Quattrocento*, donde grandes artistas como Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli o el Ghirlandaio nacieron en pequeñas ciudades. Este fenómeno se ha verificado en todos los períodos de la historia del arte y también ocurrió con la localización de los talleres que eligió Hayter. Nunca estuvieron en zonas centrales. En París fue Montparnasse y en New York Greenwich Village. Quizás fue el bajo alquiler la causa que determinó estas situaciones, pero seguramente ello favoreció

un mayor recogimiento de los artistas, como tal vez lo fueron los abrigos en zonas escarpadas y de difícil acceso o las profundidades de las cuevas para los creadores de la Prehistoria.

Mirando este argumento desde el prisma de la Psicología, y considerando que Jung había ya formulado su Teoría de los arquetipos, a principios del s.XX, tanto artistas e intelectuales se dieron cuenta del continuo resurgir de los mismos símbolos arquetípicos en sus obras. Cansados de esta situación decidieron romper los esquemas de creación vigentes, como la copia en las academias de Bellas Artes, e invertir los procedimientos partiendo del mundo interior. Para ello, se comenzó desde el dibujo automático sin ideas preconcebidas. El mismo Hayter aplicó las teorías junguianas a su trabajo artístico. Su investigación arrancó de una intuición, de un sentimiento, de una conexión de tipo emocional con nuestros antepasados. La diferencia respecto a los mismos, es que tenía muchos más medios a su disposición. En definitiva, todos los artistas querían llegar al fondo de la cuestión, creyendo encontrar algo extraordinario, porque la mente empuja siempre más allá, pero se encontraron con una especie de agujero negro. Porque los arquetipos continuaron emergiendo y la gran cuestión de si los nosotros heredado o no continúa abierta. Aunque es cierto que existe una fuerza en nosotros dirigida hacia la creación, que por mucho que queramos ahogarla no deja de presionar para salir. Llegados a este punto, debemos concluir que las obras de nuestros ancestros son un testimonio de valor inestimable. La estudiosa Gabriella Brusa-Zappellini ha subrayado que Jung no estudió profundamente el gran arte del Paleolítico porque pensaba que el hombre primitivo se regía por instintos animales. Sin embargo, Hayter que era un gran artista tampoco lo hizo. Aún así, tanto el psiquiatra como el grabador inglés dieron un valor añadido a las imágenes: Jung las consideraba salvadoras, terapéuticas. Según él, conocerlas y tener conciencia de ellas podría incluso salvar a

la humanidad de las guerras, de su lado más oscuro y destructivo. Para Hayter el proceso de creación significaba entender el funcionamiento de la existencia del hombre y como consecuencia, eran también portadoras de paz.

De todos los signos, los psicogramas son los más fascinantes, porque dan testimonio de lo insondable de la naturaleza humana. Aparecen en todos los períodos de la historia del arte y siguen siendo una incógnita. Hayter cayó rendido ante su fascinación y es uno de los artistas que más los ha representado. Su filosofía fue la de dejar a los signos, los símbolos y los arquetipos actuar de manera libre y diferente dentro de cada uno de nosotros. Pensaba que los símbolos se comunicaban a nivel interno, por eso nunca les puso etiquetas. Es verdad que esta era una idea extrapolada de Jung, para quien en cambio sí tenían un significado exacto.

Por último para Hayter la observación y representación de los elementos de la Naturaleza, en especial el agua, son una ocasión para la experimentación, como en Leonardo, y junto a los colores, serán la máxima expresión en la gráfica del espíritu del grabador inglés, y en cada espectador, resonaran de manera diferente. Para Jung en cambio, el agua representa a la madre, y los colores tienen un valor simbólico. Estos puntos de vista, en parte opuestos, se deben a las diferentes experiencias de vida de cada uno. Jung tuvo visiones desde muy pequeño, y al contrario de la mayoría de la gente, les dio mucha importancia. Recordemos sus estudios sobre los sueños. Para Hayter fue la vida misma quien lo llevó a hacer de la experiencia su campo de cultivo. Era un autodidacta como el hombre primitivo y fue la naturaleza misma en ambos casos quien les hizo de maestra. De entre todos los elementos que ayudaron al maestro inglés a crear su lenguaje expresivo destacaremos el método de observación. El mismo que usó el *homo sapiens* primitivo.

Para concluir: los signos y los símbolos son intrínsecos en la naturaleza

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

humana, por ello, conocerlos y saber lo que nos dicen no es un capricho sino una manera más rica de conocer nuestro pasado y a nosotros mismos

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

7



REFERENCIAS

Álvarez Riosalido, S. (2017). Una imagen surge de lo profundo. Carl Gustav Jung y Aby Warburg, un estudio comparativo. *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, (15), 9-25.

Alvarez, M., & Fiore, D. (1995). Recreando imágenes: diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 16, 215-239.

Anati, E. (1984). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 1(3), 2 – 32.

Anati, E. (1988). *Origini dell'arte e della concettualità* (Vol. 218). Editoriale Jaca Book.

Anati, E. (1995). La Grotta delle meraviglie. *Airone*, 169, 28–33.

Anati, E. (1998). Verso una nuova lettura dell'arte preistorica. *Le Scienze*, (354), 50 – 59.

Anati, E. (2002). Il Museo immaginario della preistoria. *L'Arte rupestre nel mondo*. Jaca Book. (Trabajo original publicado en 1995).

Anati, E. (2019). The Typology of Rock Art. *Expression*, (23), 7-23.

Anati, E., Fradkin, A., Cominelli, P. y Cittadini, T. (1987). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 4(1), 2 – 32.

Anati, E., Fradkin, A., Cominelli, P. y Cittadini, T. (1988). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 5(3), 2 – 32.

Anati, E., Fradkin, A., Cominelli, P. y Cittadini, T. (1988). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 5(4), 2 – 32.

Anati, E., Fradkin, A., Cominelli, P. y Cittadini, T. (1989). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 6(1), 2 – 32.

Anati, E., Fradkin, A., y Gheza, D. (1988). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 5(1), 2 – 32.

Argan, G. C., & Oliva, A. B. (1999). L'arte moderna. Sansoni.

Avvenire. (28 de mayo de 2012). ARCHEOLOGIA. Camuni: un popolo di oranti. Avvenire. <https://www.avvenire.it/agora/pagine/camuni-un-popolo-di-oranti>

Benitez, J. (17 de septiembre de 2017). La hermenéutica simbólica del Círculo de Eranos. El vuelo de la lechuza. <https://elvuelodelalechuza.com>

Bevilacqua, L. (3 de julio de 2014). IL VELLUTO ISPIRATO DA LEONARDO DA VINCI. Luigi Bevilacqua. <https://www.luigi-bevilacqua.com/velluto-da-vinci/>

Bonito, A. (2001). Tribù dell'Arte. Skira

Brusa-Zappellini, G. (2002). De dove vengono i simboli?. La Ginestra. Quaderni di cultura psicoanalitica, (11), 142-165.

Brusa-Zappellini, G. (2007). Morphogenèse des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Valcamonica Symposium.

Brusa-Zappellini, G. (2009). Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze. Arcipelago Edizioni.

Brusa-Zappellini, G. (2018). Archetipi e arte delle origini: un incontro mancato. En F. Mailland & U. Sansoni. (Eds.), La danza degli archetipi. (pp. 37-59). Centro Camuno.

Carlson, U. (2014). El simbolismo de la iconografía emblemática mochica. Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia, (13), 1 – 35.

Centro Camuno di Studi Preistorici (23 de febrero de 2019). Valcamonica 1957

Un cortometraggio di Emmanuel Anati
[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vjh5939-B8>

Cesarini, G. (28 de julio de 2018). La storia dell'oro nell'oreficeria precolombiana. La Cooltura. <https://www.lacooltura.com/2018/07/storia-oro-oreficeria-precolombiana/>

Chateau Du Rivau. (s.f.). EXPO 2018: LE BEAU, LA BELLE ET LA BÊTE. Chateau Du Rivau. <https://www.chateaudurivau.com/fr/art-expo-rivau-2018.php>

Clottes, J. & Lewis-Williams, D. (1998). The Shamans of Prehistory: Trance and magic in the painted caves. Harry N Abrams Inc.

Domenico Merli. (19 de mayo de 2014). La storia dell'arte, Giulio Carlo Argan. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lyC1yuTXiSs>

Esposito, C. (1990). Hayter y el Atelier 17. Mondadori Electa.a

Fraser, V. (2012). Encounters in New York, Printmaking in Chile. *American Art*, 26(2), 28–33. <https://doi.org/10.1086/667948>

Gabriella Brusa-Zappellini. (14 de

diciembre de 2018). La danza degli archetipi. Alle radici del linguaggio simbolico [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9OSGqgwrlOU>

Gheerbrant, B. (1967). L'incisione su legno. Le Arti, (6).

Ginesi, A. (10 de octubre de 2013). GRILLO PARLANTE di Armando Ginesi - L'opera Grafica espressione d'arte sociale - Parte III. Whipart. <http://lnx.whipart.it>

Ginesi, A. (30 de septiembre de 2013). GRILLO PARLANTE di Armando Ginesi - L'opera Grafica espressione d'arte sociale - Parte I. Whipart. <http://lnx.whipart.it>

Ginesi, A. (7 de octubre de 2013). GRILLO PARLANTE di Armando Ginesi - L'opera Grafica espressione d'arte sociale - Parte II. Whipart. <http://lnx.whipart.it>

Ginesi, A. [ArmandoGinesi]. (6 de diciembre de 2017). IL SEGNO PLASTICO DI ARNALDO POMODORO. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/ArmandoGinesi/posts/il-segno-plastico-di-arnaldo-pomodoroil-corrispettivo-latino-della-parola-segno-/10157138785508508/>

Gonçalves, A., Shafer, A., Rossetti, C., Weyl, C., Mubarak, C. Espada, H., Brownlee, P. J., Scchettin, P. Fine, R. & Dolinko, S. (2019). Atelier 17 and Modern Printmaking in Americas Catálogo. En C. Rossetti, A. Gonçalves, P. J. Brownlee (Organizadores) Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil. 10.11606/9788594195319

Hayter, S. W. (1949). New Ways of Gravure: A Practical Guide. Pantheon.

Hayter, S. W. (1962). About Prints. Oxford Univ Pr (Sd).

Jung, C. G. (1964). El hombre y sus símbolos. (Trad. L. Escolar). Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1995).

Jung, C. G. (1994). Opere. Vol. 8: La dinamica dell'Inconscio. (Trad. S. Daniele, P. Santarcangelo, G. Bollea). Bollati Boringhieri. (Trabajo original publicado en 1960).

Jung, C. G. (1997). Opere Vol 9/1 Gli archetipi e l'inconscio collettivo. (Trad. E. Schanzer). Bollati Boringhieri. (Trabajo original publicado en 1970).

Jung, C. G. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo. Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1970).

Jung, C. G. (2009). Las relaciones entre

el yo y el inconsciente.(Trad. J. Balderrama).
Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).

Jung, C. G. (2012). L'io e l'inconscio.
(Trad. A. Vita). Bollati Boringhieri. (Trabajo
original publicado en 1928).

Jung, C. G. (2012). Simboli della
trasformazione. (Trad. R. Raho). Bollati
Boringhieri. (Trabajo original publicado en 1912)

Kalman, C. (2018). Hayter. An Exhibition
of paintings. Kalman Crane Gallery.

Kandinsky, W., & Palma, E. (1989). De lo
espiritual en el arte. México: Premia.

Kemp, M. (2004). Lezioni dell'occhio:
Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza.
Vita e pensiero.

Leo Katz Foundation (20 de mayo de
2020). Philosophy, Psychology, Personality. Leo
Katz.<https://leokatz.com/Atelier-17>

Leonardo Da Vinci Italy (s.f.). Sara
Tagliagalamba. Leonardodavinci-italy.
[https://www.leonardodavinci-italy.it/sara-
tagliagalamba](https://www.leonardodavinci-italy.it/sara-tagliagalamba)

Lewis-Williams, J. D., Dowson, T. A., Bahn,
P. G., Bandi, H. G., Bednarik, R. G., Clegg, J., ... &

Wylie, A. (1988). The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art [and comments and reply]. *Current anthropology*, 29(2), 201-245.

León, M. B. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50.

Leray-Gancel, C. (2012). Stanley William Hayter. *La Page du 14^e arrondissement*, 96, 8.

Masheck, J., Spare, A. O., & Carter, F. (2000). A Pre-Bretonian Advocacy of Automatism in Art: Spare and Carter's "Automatic Drawing" (1916). *RES: Anthropology and Aesthetics*, 38, 179–185. <http://www.jstor.org/stable/20167514>

Meggs, P., & Willcox, A. (2009). *Historia del diseño gráfico*. (Trad. A. Devoto). RM Verlag, S.L. (Trabajo original publicado en 1983).

Ortiz-Osés, A. (1988). *C.G. Jung: arquetipos y sentido*. Universidad de Deusto.

Pedretti, C. & Tagliagambara, S. (2014). *Leonardo. The Art of drawing*. Giunti Editore.

Pedretti, C. (1989). *Achademia Leonardo Vinci*. *Journal of Leonardo Studies & Bibliography*

of Vinciana. Giunti.

Perrea Arte. (29 de mayo de 2018). Eugenio Téllez en el Peda: “Entrar en el arte es como irse a la montaña o a la guerrilla”. Perrea Arte. <https://www.perrerarte.cl/eugenio-tellez-en-el-pedagogico/>

Searls, D. (3 de abril de 2021). Il test di Rorschach: i raggi X per indagare il subconscio. Swissinfo. <https://www.swissinfo.ch/ita/macchie-inchiostro-test-rorschach-personalita-vietnam/46497642>

Shafer, A. (20 de Julio de 2020). Fred Becker, Kaleidoscopic Organism, 1946: praying mantis and vagina dentata. Musings on Art, Mostly Printmaking. <https://www.annshafer.com/annshaferblog/category/stanley-william-hayter>

Sánchez, J. L. (1983). Acerca de la coloración en las pinturas rupestres prehistóricas. Zephyrus. Revista de prehistoria y arqueología, 36, 245-253.

Taborin, Y. (2004). Langage sans parole : La parure aux temps préhistoriques. La Maison des Roches.

The Annex Galleries. (s.f.). Roberto Sebastian Matta Biography. The Annex Galleries.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

<https://www.annexgalleries.com/artists/biography/1530/Matta/Roberto>

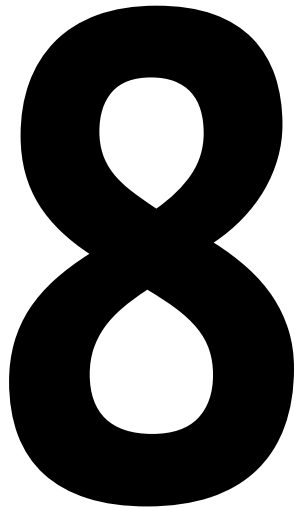
Vecce, C. (1992). *Scritti di Leonardo da Vinci*. Editorial Einaudi.

Versiero, M. (2019). *Leonardo. La natura allo specchio*. Mandragora.

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

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura Portada. Hayter, S. W. (s.f.). *Firma* [Dibujo]. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Stanley_William_Hayter

Fig.1. Hayter, S. W. (1949). *Sin título* [Ilustración]. Libro Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure: A Practical Guide*. Pantheon. (p. 148). https://archive.org/details/newwaysofgravure0000hayt_n9e7.....

Fig. 2. Hayter, S. W. (1943). *Laocoon* [Calco]. Libro Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure: A Practical Guide*. Pantheon. (p. 150). https://archive.org/details/newwaysofgravure0000hayt_n9e7.....

Fig. 3. Brusa- Zappellini, G. (2009). *Gruta de Pech-Merle* [Fotografía]. Libro Brusa-Zappellini, G. (2009). *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*. Arcipelago Edizioni. (p.43). https://www.academia.edu/3981866/Morfologia_dellimmaginario_Larte_delle_origini_fra_linguistica_e_neuroscienze_cap_I.....

Fig. 4. Brusa- Zappellini, G. (2009). *Gruta de Pech-Merle* [Fotografía]. Libro Brusa-Zappellini, G. (2009). *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*. Arcipelago Edizioni. (p.44). https://www.academia.edu/3981866/Morfologia_dellimmaginario_Larte_delle_origini_fra_linguistica_e_neuroscienze_cap_I.....

Fig. 5. Brusa- Zappellini, G. (2007). Cuadrículas y redes de puntos de la Cueva de El Castillo (España) [pintura] Simposio Brusa-Zappellini, G. (2007). *Morphogenèse des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Valcamonica Symposium*, p.86. <https://www.ccsp.it/web/INFOCCSP/VCS%20storico/vcs2007pdf/brusa.pdf.....>

Fig. 6. Anati, E. (2019). [dibujo] Revista Anati, E. (2019). The typology of Rock Art. *Expression*, n.23, p.13. <https://www.atelier-etno.it/app/download/11650453993/Expression+23.pdf?t=1655649208.....>

Fig.7. Seleva, P.(c.17,000 –c.15,000). *Painting of a Horse* [Fotografía de pintura rupestre]. Cueva de Lascaux en Dordoña. <https://www.worldhistory.org/image/5589/painting-of-a-horse-lascaux-cave/>

Fig.8. Hayter, S.W. (1931). *The Big Horse* [grabado]. Libro Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure: A Practical Guide*. Pantheon. (p. 249). https://archive.org/details/newwaysofgravure0000hayt_n9e7

Fig.9. Clottes, J. (2014). Figura de Cruz e insecto en la Gruta de Chauvet [Pintura]. Artículo Von Petzinger, G., & Nowell, A. (2014). A place in time: Situating Chauvet within the long chronology of symbolic behavioral development. *Journal of Human Evolution*, 74, p.47. https://www.researchgate.net/figure/Aviform-signs-from-Grotte-Chauvet-photo-by-J-Clottes_fig1_264386192

Fig.10. Hayter, S.W. (1942). *Cruelty of insects*. [Grabado]. Mutualart <https://www.mutualart.com/Artwork/Cruelty-of-Insects/02EDFA12349363C8>

Fig.11. Hayter S.W. (1952). *Winged Figures (Personnages ailes)*. [Grabado]. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/stanley-william-hayter/NY030109/47>

Fig.12. Clottes, J. (2014). *Aviform* [Fotografía a pintura rupestre]. Artículo Von Petzinger, G., & Nowell, A. (2014). A place in time: Situating Chauvet within the long chronology of symbolic behavioral development. *Journal of Human Evolution*, 74, p.46. https://www.researchgate.net/figure/Aviform-signs-from-Grotte-Chauvet-photo-by-J-Clottes_fig1_264386192

Fig. 13. Hayter, S.W. (1945). *Amazon* [grabado]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/stanley-william-hayter-amazon>

Fig.14. Hayter, S.W. (1971). *Sousmarine (Undersea)*. [Grabado]. Pinterest. <https://www.pinterest.com/pin/231020655859638025/>

Fig. 15. Breuil, H. & Obermaier, H. (1935). *Conjunto de antropomorfos parietales* [Grabado]. Artículo Corchón Rodríguez, M. S. (1990). Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: A propósito de la «Venus» Magdaleniense de las Caldas (Asturias). p.24. https://www.researchgate.net/publication/43603427_Iconografia_de_las_representaciones_antropomorfas_paleoliticas_A_proposito_de_la_Venus_Magdaleniense_de_las_Caldas_Asturias/fulltext/57aa78f908ae0932c96eaab9/Iconografia-de-las-representaciones-antropomorfas-paleoliticas-A-proposito-de-la-Venus-Magdaleniense-de-las-Caldas-Asturias.pdf

Fig. 16. Von den Steinen, K. (1887-1888). *Formas decorativas y geométricas de las tribus Aueti de Brasil* (“murciélagos” (1), “grandes escamas de pez” (2), “pequeñas abejas” (3). [Dibujo]. Simposio Brusa-Zappellini, G. (2007). Morphogenèse des signes aniconiques. *L’art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Valcamonica Symposium*, p.85. <https://www.ccsp.it/web/INFOCCSP/VCS%20storico/vcs2007pdf/brusa.pdf>

Fig. 17. Roth, W.,E. (1924). *Signes géométriques*. [Dibujo]. Simposio Brusa-Zappellini, G. (2007). Morphogenèse des signes aniconiques. *L’art des origines entre neuroscience et psychanalyse. Valcamonica Symposium*, p.85. <https://www.ccsp.it/web/INFOCCSP/VCS%20storico/vcs2007pdf/brusa.pdf>

Fig.18. Marinesco, G. (1933). Izquierda: Dibujo ejecutado durante una intoxicación mescalínica. Derecha: El día después de la experiencia. [Dibujo]. La presse médicale.

Fig.19. (s.f.). *Pinturas rupestres de La Paz* [Fotografía de pinturas rupestres]. La Paz, Baja California. https://paseopormexico.com/lugares/2562/pinturas_rupestres_de_la_paz

Fig.20. (s.f.) *Chiquiribete* [Fotografía de pinturas rupestres]. Colombia <https://scomfortzone.com/chiribiquete-parco-piu-grande-amazonia->

colombia/

Fig.21. Drouot, G. (s.f.). *Signos anicónicos*. [Grabado] Facebook. <https://it-it.facebook.com/pages/category/Interest/Atelier-Contrepoint-443914062352892/>

Fig.22. Drouot, G. (s.f.). *Signos anicónicos*. [Grabado] Facebook. <https://it-it.facebook.com/pages/category/Interest/Atelier-Contrepoint-443914062352892/>

Fig.23. Lewis-Williams, J.D., Dowson, T.A. (1988). *Signos entópticos*. The signs of all Times Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic Art [and Comments and Reply] Artículo Lewis-Williams, J. D., Dowson, T. A., Bahn, P. G., Bandi, H. G., Bednarik, R. G., Clegg, J., ... & Wylie, A. (1988). The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art [and comments and reply]. *Current Anthropology*, 29(2), 201-245 <https://www.jstor.org/stable/pdf/2743395.pdf>

Fig.24. (36.000-10.000 a.C.) *El Castillo* [Fotografía de pinturas rupestres] Cueva del Monte del Castillo en Puente Viesgo. <http://www.cuevasturisticas.es/cueva-del-castillo>

Fig.25. Gaussen, J. (s.f.). *Antropo-zoomorfo* [Dibujo]. Artículo Brusa Zappellini, G. (2012). Il linguaggio delle immagini. Contributi della linguistica e delle neuroscienze alla comprensione dell'arte delle origini. Carulli, Fabio; Dalmieri, Giampaolo; De Marinis, Raffaele Carlo; Pedrotti, Anna Luisa. L'arte preistorica in Italia. *Atti della 42 riunione scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, 1, p. 311. <https://www2.muse.it/pubblicazioni/7/46/vol1/46%20III%20Brusa.pdf> © CCSP - Wara W07170

Fig.26. Bressloff, P., C. & Cowan, J., D. (2002). *Architecture intrinsèque de l'écorce visuelle primaire* [Dibujo]. Simposio Brusa-Zappellini, G. (2007). *Morphogenèse des signes aniconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse*. *Valcamonica Symposium*, p.87. <https://www.ccsp.it/web/INF0CCSP/VCS%20storico/vcs2007pdf/brusa.pdf>

Fig.27. Anati, E. (2002). *Signos de la Gruta de Castillo* [Grabado]. Libro Anati, E. (2002). *Il Museo immaginario della preistoria. L'Arte rupestre nel mondo*. Jaca Book. (Trabajo original publicado en 1995), p.240.

Fig.28. Hayter, S. W. (1946). *Cinq Personnages* [Aguafuerte e impresión simultánea en color con estenciles]. The Met Museum de Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360252> © 2022 Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig.29. Mead, R. (1950). *Bird on prey* [Grabado]

Fig.30. Hayter, S.W. (1933). *Cavaliers* [Grabado]

Fig.31. Hayter, S.W. (1946). *Unfolding* [Grabado]. Rago.<https://www.ragoarts.com/auctions/2020/12/20-21-art/132>

Fig.32. Ernst, M. (1959) *Living tree* [Litografía]

Fig.33. (s.f.). *Sin título* [Fotografía]. <https://carljungitalia.wordpress.com/2013/08/28/un-conflitto-apparentemente-insopportabile-e-la-dimostrazione-tangibile-della-correttezza-della-sua-vita-da-lettera-di-jung-a-olga-frobe-kapteyn/>

Fig.34. Hayter, S.W. (1943). *Persistence of life* [Grabado]. Galería Michel Fillion de Antibes. https://www.michelfillion.com/detail_eng.php?titre=hayter-life-etching

Fig.35. Anati, E. (1988). *Imagen antro-zoomorfa de Afualligskop* [Fotografía]. Libro Anati, E. (1988). *Origini dell'arte e della concettualità* (Vol. 218). Editoriale Jaca Book, p.12. <https://www.unilibro.it/libro/anati-emmanuel/origini-dell-arte-e-della-concettualita/9788816402188>

Fig.36. Anati, E. (2010). *Pachene* [Grabado]. Arte rupestre mundial: El lenguaje primordial de Emmanuel Anati. p.2. <https://www.ibs.it/world-rock-art-primordial-language-libro-inglese-emmanuel-anati/e/9781905739318>

Fig.37. (s.f.) *Herramientas especializadas* [Dibujo]. Antiqui. <https://www.antiqui.it/doc/preistoria/psup2.htm>

Fig.38. Bordes, F. (1969). *Pech de l'Aze* [Fotografía]. Revista Anati, E., Fradkin, A., y Gheza, D. (1988). *B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici.*, 5(3), (p.4). <https://www.cosp.it/web/immagini/pdf/bcn%205>

Fig.39. (2011-2012). *Foppe di Nandro, r.24* [Fotografía]. Proyecto Pitoti y de la exposición Arte rupestre digital de la Europa prehistórica: patrimonio, cine, arqueología.

Fig.40. (2011-2012). *Foppe di Nandro, r.24* [Fotografía]. Proyecto Pitoti y de la exposición Arte rupestre digital de la Europa prehistórica: patrimonio, cine, arqueología.

Fig. 41. (2002). *Ciervos grabados en Valcamonica* [Grabado]. Regione Lombardia. <https://www.lombardiacomune.regione.lombardia.it/wps/portal/site/Lombardia-Facile/DettaglioRedazionale/turismo+accessibile/siti-unesco/red-arte-rupestre-val-camonica>

Fig.42. Pace, F. (s.f.). *Davide Pace* [Fotografía]. Artículo Marretta, A. (2014). Tecniche di incisione e metodi di documentazione dell'arte rupestre in area centro-alpina: una panoramica aggiornata. *Notiziario dell'Istituto Archeologico Valtellinese*, 11, p.11. https://www.academia.edu/9573735/Tecniche_di_incisione_e_metodi_di_documentazione_dellarte_rupestre_in_area_centro_alpina_una_panoramica_aggiornata

Fig.43. Arte rupestre di Messak. Libia. <https://www.britishmuseum.org/>

Fig. 44. Gaussen, J. (s.f.). *Antropo-zoomorfo* [Dibujo]. Artículo Brusa Zappellini, G. (2012). Il linguaggio delle immagini. Contributi della linguistica e delle neuroscienze alla comprensione dell'arte delle origini. Carulli, Fabio; Dalmieri, Giampaolo; De Marinis, Raffaele Carlo; Pedrotti, Anna Luisa. *L'arte preistorica in Italia. Atti della 42 riunione scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, 1, p. 311. <https://www2.muse.it/pubblicazioni/7/46/vol1/46%20III%20Brusa.pdf> © CCSP - Wara W07170

Fig.45. (ca.3 100 a. de C.) *Tablilla de arcilla procedente de Uruk* [Fotografía]. Libro Meggs, P., & Willcox, A. (2009). *Historia del diseño gráfico*. (Trad. A. Devoto). RM Verlag, S.L. (Trabajo original publicado en 1983). <https://www.amazon.es/Historia-Dise%C3%B1o-Gr%C3%A1fico-Philip-Meggs/dp/8416282234>

Fig.46. (ca.3 100 a. de C.) *Tablilla de arcilla procedente de Uruk* [Fotografía]. Libro Meggs, P., & Willcox, A. (2009). *Historia del diseño gráfico*. (Trad. A. Devoto). RM Verlag, S.L. (Trabajo original publicado en 1983). [tps://www.amazon.es/Historia-Dise%C3%B1o-Gr%C3%A1fico-Philip-Meggs/dp/8416282234](https://www.amazon.es/Historia-Dise%C3%B1o-Gr%C3%A1fico-Philip-Meggs/dp/8416282234)

Fig.47. Picasso, P. (1965) *Femme et homme* [Bulino y puntaseca] Farsettiarte. <https://www.farsettiarte.it/it/asta-0195-1/pablo-picasso-femme-et-homme.asp>

Fig.48. Moore, L. (2019). *Venus Pendant/the Sorcerer* [Fotografía]. Artículo Moore, L. (2019). From Cave to Screen: A Study of the Shamanic Origins of Filmmaking. *Journal of Arts and Humanities*, 8, 01-10. <https://www.semanticscholar.org/paper/From-Cave-to-Screen%3A-A-Study-of-the-Shamanic-of-Moore/2db98046f39b9d6ddab20c4854889382ea79a814>

Fig.49. Picasso, P. (1933) *Minotaire et femme nue* [Litografía]. Gallerix. <https://fr.gallerix.ru/album/Picasso-1931-1942/pic/glr-x-182617187>

Fig.50. (2011-2012). Sin título [Fotografía]. Proyecto Pitoti y de la exposición Arte rupestre digital de la Europa prehistórica: patrimonio, cine, arqueología.

Fig.51. Goeritz, M. (1948). *Bajo el sol* [Tinta y gouache]. Museo Nacional centro de arte Reina Sofia en Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/bajo-sol-under-sun> D.R. © MATHIAS GOERITZ, 1948. USE UNDER LICENSE BY L.M. DANIEL GOERITZ AND GALERÍA LA CAJA NEGRA, MADRID.

Fig.52. Hecht, J. (1934). *Ti-n-lalan* [Grabado] Artículo Gómez, M., R. & García, M., S. (2021). Hayter un maestro con raíces ancestrales. *El Artista*, 18, p. 8. <https://www.redalyc.org/journal/874/87466606015/87466606015.pdf>

Fig.53. Hecht, J. (1934) *Gran bisonte* [Grabado]. The British Museum en Londres. https://virtual.fundacionbotin.org/visita_altamira/catalogo_02.php?lang=es

Fig.54. (16.000 - 10.000 a. C.) *Gruta de "Les -Trois-Frères"* [Dibujo]. Santuario en Les Trois Freres. <https://auladehistoria.org/comentario-cueva-les-trois-freres-arte/>

Fig.55. Hayter, S.W. (s.f.) *Placa experimental*. [Grabado].

Fig.56. Picasso, P. (1945-46). *La metamorfosis del toro* [Litografías] Colección de litografías de la Casa Natal. <https://www.keylight.it/2019/08/09/logo-la-metamorfosi-del-toro/>

Fig. 57. (s.f.) *Pinturas* [Pinturas] Cueva de francesa de Niaux.

Fig. 58. (s.f.) *Pinturas* [Pinturas] Los Bosquimanos.

Fig.59. Stroud, J. (1980). *Estudios de buril* [grabado]. Artículo Gómez, M., R. & García, M., S. (2021). Hayter un maestro con raíces ancestrales. *El Artista*,

18, p. 14. <https://www.redalyc.org/journal/874/87466606015/87466606015.pdf>

Fig. .60. Hayter, S.W. (1959). *Cascade* [Grabado]. Museo de Bellas Artes de San Francisco. <https://art.famsf.org/stanley-william-hayter/cascade-19841324>

Fig. 61. Hayter, S. W. (1949). *Sin título* [Ilustración]. Libro Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure: A Practical Guide*. Pantheon. (p. 235). <https://archive.org/details/newwaysofgravure0000hayt>

Fig.62. Hayter, S.W (1966). *Origen de la línea* [Dibujo]. Libro Hayter, S. W. (1949). *New Ways of Gravure: A Practical Guide*. Pantheon. (p. 239). <https://archive.org/details/newwaysofgravure0000hayt>

Fig.63. Pollock, J. (1944). *Untitled* [Grabado]. Artsy <https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-untitled-1081-p13>

Fig.64. Hayter, S.W. (1979). *The Death of Hektor* [Grabado].

Fig.65. Giacometti, A. (1960). *Trois têtes d'hommes et tête de profil* [Dibujo con bolígrafo]. Fundación Giacometti en París. <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/185165/trois-tetes-dhommes-et-tete-de-profil>

Fig.66. Hayter, S.W. (1963). *Hidroïdes* [grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Engraving-Stanley-William-Hayter-102778-work.html>

Fig.67. Hugo, I. (1945). *The rage of the prophet* [Grabado]. Printertest. <https://www.pinterest.com/iniarchibong/soreal-metaforce/>

Fig.68. Hayter, S.W. (1981). *Hex* [Grabado]. Museo Tate en Londres. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hayter-hex-p07478> © ADAGP, Paris and DACS, London 2022

Fig.69. (s.f). *La cueva de La Clotilde* [Grabado]. Regio Cantabrorum, Tierra de Leyenda. La Clotilde. http://www.regiocantabrorum.es/publicaciones/cueva_de_la_clotilde

Fig.70. Hayter, S.W (1934). *Oedipus* [Grabado y Aguafuerte con ruleta]. Museo of Modern Art (MoMA) en Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/70347> © 2022 Stanley William Hayter / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Fig.71. Giarelli, L. (2008) *Parco Naquane R 50* [Fotografía]. Figuras humanas llamadas orantes. [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Figure_umane_chiamate_oranti_-_Parco_Naquane_R_50_-_Capo_di_Ponte_\(Foto_Luca_Giarelli\).jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Figure_umane_chiamate_oranti_-_Parco_Naquane_R_50_-_Capo_di_Ponte_(Foto_Luca_Giarelli).jpg)

Fig. 72. Quarton, E. (1444-1466). *Pietà of Villeneuve-lès-Avignon* [Óleo sobre madera]. Museo del Louvre en París. https://it.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_di_Villeneuve-l%C3%A8s-Avignon

Fig. 73. Hayter, S. W. (1946). *Cinq Personnages* [Aguafuerte e impresión simultánea en color con estenciles]. The Met Museum de Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360252> © 2022 Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig. 74. (s.f.). *Roca n.32* [Dibujo]. http://web.tiscali.it/ut_pittura_poesis/camuni2/religione_camuni1.htm

Fig. 75. Anati, E. (2019). *Caballo con pictogramas y psicogramas* [Dibujo]. Revista Anati, E. (2019). The typology of Rock Art. *Expression*, n.23, p.14. <https://www.atelier-etno.it/app/download/11650453993/Expression+23.pdf?t=1655649208>

Fig.76. Hayter, S. W. (1957). *About boats* [Aguafuerte en color]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/stanley-william-hayter-about-boats>

Fig.77. Hayter, S. W. (1963). *Nigth Forest* [Aguafuerte en color]. Galería Michelle Champetier de Cannes. <https://www.mchampetier.com/Etching-Stanley-William-Hayter-70085-work.html>

Fig.78. Anati, E. (1949). *Sin título* [Ilustración]. Libro *The Typology of Rock Art* (p. 20). https://www.academia.edu/40249271/The_Typology_of_Rock_Art

Fig.79. Hayter, S. W. (1966). *Squid* [Aguafuerte en color]. The Annex Galleries. https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/12557/Stnley_William_Hayter/Squid

Fig.80. Hayter, S. W. (1974). *Plongeon* [Aguatinta y trazo sobre papel Rives]. Galería Armstrong Fine Arts de Chicago. <https://armstrongfineart.com/products/dive>

Fig.81. Hayter, S. W. (1996). *Parkinson* [Aguafuerte en color]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/stanley-william-hayter-parkinson-black-and-moorhead-300>

Fig. 82. Hayter, S. W. (1969). *Nautilus* [Aguafuerte]. ArtPrice. <https://www.artprice.com/marketplace/481865/stanley-william-hayter/print-multiple/nautilus>

Fig. 83. Hayter, S. W. (1958). *Composition I* [Dibujo con tintas de colores y lápiz azul sobre papel]. Galería Michelle Champetier de Cannes. <https://www.mchampetier.com/Single%20work-Stanley-William-Hayter-115904-work.html>

Fig. 84. Hayter, S. W. (1957). *Combat Sousmarin* [Aguafuerte]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on-paper/stanley-william-hayter-combat-sousmarin/id-a_10070382/

Fig. 85. Hayter, S. W. (1976). *Parachute* [Aguafuerte]. Galería Michelle

Champetier de Cannes. <https://www.mchampetier.com/Stanley-William-Hayter-180-en.htm>

Fig.86. Hayter, S. W. (1958). *Raie* [Grabado]. <https://adelaidespupbookshop.com.au/product/the-prints-of-stanley-william-hayter-a-complete-catalogue/>

Fig. 87. Hayter, S. W. (1957). *Witches' Sabbath* [Aguafuerte y aguatinta en color sobre papel Rives]. Bonhans. <https://www.bonhams.com/auctions/26609/lot/51/>

Fig.88. Hayter, S.W. (1957). *Aerialistes* [Grabado].

Fig.89. Hayter, S. W. (1955). *Fire Under Water* [Aguafuerte en color sobre papel vitela]. Galería Keith Sheridan LLC de Carolina del Sur. <https://www.artsy.net/artwork/stanley-william-hayter-feu-sous-leau-fire-under-water>

Fig.90. Hayter, S. W. (1956). *Hayter Anatomie Etching* [Aguafuerte y aguatinta en color sobre papel Rives]. Galería Michel Fillion de Antibes. https://www.michelfillion.com/detail_eng.php?titre=Leçon%20d%27anatomie,%20etching

Fig.91. Hayter, S. W. (1958). *Sirène* [Grabado]. <https://adelaidespupbookshop.com.au/product/the-prints-of-stanley-william-hayter-a-complete-catalogue/>

Fig.92. Hayter, S. W. (1959). *Gulf Stream* [Aguafuerte y aguatinta en color sobre papel vitela]. The Met Museum de Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373502> © 2022 Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig.93. Hayter, S. W. (1962). *Red Sea* [Aguafuerte y raspado]. Galería Michelle Champetier de Cannes. <https://www.mchampetier.com/Etching->

Stanley-William-Hayter-96874-work.html

Fig.94. Heiman, A. (1949) *Naturaja* [Aguatinta]. <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/anita-heiman/>

Fig.95. Ludins, R. (1940) *The women of Atelier* [Grabado].

Fig.96. Phillips, P. (1946) *Ecstatic Dance* [Grabado]. <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/patricia-phillips/>

Fig.97. Ostrower, F. (1955) 5501 [Grabado]. <https://atelier17.christinaweyl.com/artist-biographies/fayga-ostrower/>

Fig. 98. Da Vinci, L. (1492). *Homo ad circulum* [Dibujo]. Gallerie della Accademia di Venezia. <https://www.arte.it/leonardo/la-figura-umana-al-centro-dell-universo-l-uomo-vitruviano-di-leonardo-17293>

Fig. .99. Da Vinci, L. (1504). *Neptuno conduciendo a sus caballos marinos* [Dibujo]. Pinterest <https://www.pinterest.com/pin/58898707606800783/> The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II.

Fig.100. Hayter, S.W. (1936). *Combat* [Grabado]. Museo of Modern Art (MoMA) en Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/70399> © 2022 Stanley William Hayter / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

Fig. 101. Hayter, S.W. (1979). *Bubble* [Pintura].

Fig.102. Da Vinci, L. (1508- 1510). *Estudio de gorgojos de agua* [Dibujo]. Codice Leicester. <https://www.mandragora.it/marco-versiero-sonda-il-naturalismo-di-leonardo/>

Fig.103. Da Vinci, L. (1475/1480) *Busto de un guerrero* [Lápiz de plata sobre

papel]. Startle <https://www.startle.com/artwork/bust-of-a-warrior-leonardo-da-vinci> © The Trustees of The British Museum, London

Fig.104. Hayter, S.W. (1981). *Japanese Kite*. [Grabado]. Galería Michel Champetier.

Fig.105. Da Vinci, L. (1494-1498). *Última Cena* [Pintura]. Santa Maria delle Grazie.<https://www.viaggioinbaule.it/ultima-cena-di-leonardo-da-vinci/>

Fig. 106. Hayter, S.W. (1970). *Calculus* [Grabado]. 1st Dibs https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on-paper/stanley-william-hayter-calculus-color-viscosity-etching/id-a_4803011/

Fig.107. Bevilacqua, L. (2014). *Los nudos vincianos* [Grabado]. Luigi bevilacqua.<https://www.luigi-bevilacqua.com/velluto-da-vinci/>

Fig.108. Hayter, S. W. (1956). *Contrepoint* [Serigrafía en color sobre Alfa Wove]. Roseberys London en Londres. <https://www.roseberys.co.uk/feature/Getting-to-know-Stanley-William-Hayter-CBE-/?i=282>

Fig. 109. Giotto. (1303-1305). *Il giudizio universale* [Fresco]. La cappella degli Scrovegni en Padova. <https://www.artesvelata.it/giudizio-universale-giotto-cappella-scrovegni/>

Fig.110. Giotto. (1303-1305). *Il bacio di Giuda* [Fresco]. La cappella degli Scrovegni. Padova. <https://www.pinterest.it/pin/85286986680115554/>

Fig.111. Saunier, H. (1982). *Rêve de Leonardo* [Grabado] Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.112. Giotto. (1303-1305). *Compianto su Cristo morto* [Fresco]. La cappella degli Scrovegni. Padova. <http://www.abellarte.com/1---compianto-su->

cristo-morto-di-giotto.html

Fig.113. Saunier, H. (2003). *PicVert* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.114. Giotto.(1303-1305). *Il sacrificio di Gioacchino* [Fresco]. La cappella degli Scrovegni. Padova.https://it.wikipedia.org/wiki/Sacrificio_di_Gioacchino

Fig.115. Saunier, H. (2018). *Pris dans la tempête* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.116. Giotto.(1303-1305). *La presentazione di Maria al tempio* [Fresco]. La cappella degli Scrovegni. Padova. https://www.researchgate.net/figure/Giotto-La-Presentacion-de-Maria-al-templo-1302-1305-Capilla-Scrovegni-Padua-Imagen_fig1_267759357

Fig.117. Saunier, H. (2013). *Cure de soleil* [Grabado]. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.118. (s.f.) *Signos anicónicos* [Grabado]. leccenews24.it <https://www.leccenews24.it/turismo/viaggi-itinerari/grotta-dei-cervi-porto-badisco.htm>

Fig.119. Saunier, H. (2005). *Bouquet* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.120. Saunier, H. (2006). *Anillo* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.121. (s.f.) *Altar con nichos geométricos* [Fotografía]. Sitio rupestre de Santo Stefano. <https://www.sardegnaturismo.it/it/esplora/altare-rupestre-di-santo-stefano>

Fig.122. Vieira da Silva, M. H. (S.F.) *Untitled* [Litografía].

Fig. 123. Vieira da Silva, M. H. (1971). *Blue* [Litografía]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/maria-helena-vieira-da-silva/bleue-blanche-noire-KA5sCIUkmRt6rY9pdYw4dw2>

Fig. 124. Vieira da Silva, M. H. (1971). *Grottes* [Litografía]. Artprice <https://www.artprice.com/marketplace/2304550/maria-elena-vieira-da-silva/%E7%89%88%E7%94%BB/grottes>

Fig. 125. Anati, E. (1995). *Escalera en Neno* [Grabado]. Libro Anati, E. (2002) *Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo*. p. 220. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.126. Vieira da Silva, M. H. (1977). *Le petit ramoneur* [Litografía]. Galería Michelle Champetier. <https://www.mchampetier.com/Litografia-Maria%20Helena-Vieira%20Da%20Silva-106744-opera.html>

Fig. 127. Vieira da Silva, M. H. (1971) *Aztèque.Tumulus II*. [Litografía]. Galería Michelle Champetier. <https://www.mchampetier.com/Litografia-Maria%20Helena-Vieira%20Da%20Silva-86969-opera.html>

Fig.128. Vieira da Silva, M. H.(1949). *Biblioteca* [Pintura al óleo]. Centro Pompidou. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/maria-helena-vieira-da-silva/>

Fig.129. Antunez, N. (Sin año). *Bicicletas de Mujer* [Grabado]. Worthpoint.com <https://www.worthpoint.com/worthopedia/nemesio-antunez-chile-bicicletas-de-507990389>

Fig.130. Anati, E. (1995). *Estilizaciones de cazadores arcaicos* [Grabado].

Libro Anati, E. (2002) *Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo*. 2002. p.335 <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig. 131. Antúnez, N. (1955). *Almuerzo en Quinchamalí* [Litografía]. Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40137.html>

Fig. 132. Anati, E. (1995). Escena familiar [Grabado]. Libro Anati, E. (2002) *Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo*. p.53 <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.133. Antúnez, Nemesio (S.f.). *Cama barroca* [Pintura]. Etsy. <https://www.etsy.com/mx/listing/934887568/nemesio-antunez-serigrafia-abstracta>

Fig.134. Anati, E. (1995). *Sin título* [Pintura]. Anati, E. (2002) *Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo*. p.213 <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.135. Valladares, J. (1974). *Mochica* [Grabado]. Place des Arts. <https://place-des-arts.com/it-IT/artist/Juan-VALLADARES/LRXf8QLcyqwc4Aheh/Mochica/5c93c070e88c850d808bde48>

Fig.136. Carlson, U. (s.f.) *Variantes de Meandros* [Dibujo] Artículo Carlson, U. (2014) El simbolismo de la iconografía emblemática mochica. p.14. <http://uwe-carlson.com/wp-content/uploads/2018/02/SimbolismoEmblematicoMoche.pdf>

Fig.137. (s.f.) *Sin título* [Fotografía]. La Cooltura. <https://www.lacooltura.com/2018/07/storia-oro-oreficeria-precolombiana/>

Fig. 138. Valladares, J. (1977). *Divinite de l'enfance* [Grabado]. 1stDibs. <https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/abstract-prints-works-on->

paper/juan-valladares-divinite-de-lenfance-epreuve-dartiste/id-a_2700071/

Fig.139. Valladares, J. (s.f.). *Femme et poissons* [Grabado]. Place des Arts. <https://place-des-arts.com/en/artist/Juan-VALLADARES/LRXf8QLcyqwc4Aheh>

Fig.140. Valladares, J. (s.f.). *Cerámica* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.artmajeur.com/valladarescp>

Fig.142. Hasegawa, S. (s.f.). *Ville sous le Soleil* [Impresión de un grabado]. Galería Place des Arts en Paris. <https://www.picassomio.com/shoichi-hasegawa/42379.html>

Fig.143. Hasegawa, S. (1976). *Ville rouge* [Grabado en color con relieve sobre cartulina]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/shoichi-hasegawa/ville-rouge-yYbcTnYjW1kyufpGJYBjA2>

Fig.144. Cittadini, T. (1996). *Foppe de Nardo* [Fotografía]. Revista Anati, E., Fradkin, A., y Gheza, D. (1996). B.C. Notizie. Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici., 7(1), (p. 8). <https://www.cvsp.it/web/immagini/pdf/1996.pdf>

Fig.145. Giarelli, Luca (2019). *Composición geométrica mapa di Bedolina* [Fotografía]. Capo di Ponte (BS)-Italia <https://ecomuseodellamemoria.altervista.org/2019/06/17/bedolina-una-mappa-divenuta-ecomuseo/>

Fig.146. Hasegawa, S. (s.f.). *Lumière Bleue* [Impresión de un grabado]. Galería Place des Arts en Paris. <https://www.picassomio.com/shoichi-hasegawa/42355.html>

Fig.147. Hasegawa, S. (2012). *Couchant sur la ville bleue* [Acuarela]. Galería Du bord de l' eau en Sierra. <https://www.galerie-bord-eau.com/la-galerie-des-artistes/hasegawa-shoichi-peintures/>

Fig.148. (s.f.) *The rock carvings from Carschenna* [Fotografía] Carschenna. <https://raetischesmuseum.app/en/extras/the-rock-carvings-from-carschenna?tour=/tours/zeitreise-durch-die-buendner-geschichte&object=/objects/mit-bronze-in-eine-neue-aera>

Fig.149. (s.f.). *Reparo grabado de Montjovet-Chenal* [Fotografía]. Italia <http://www.rupestre.net/tracce/>

Fig.150. Hasegawa, S. (1967). *Yume* [Grabado]. Galería Michelle Champetier de Cannes. <https://www.mchampetier.com/opere-vendute-da-Soichi-Hasegawa-179-0-arte-e-stampe.html>

Fig.151. Téllez, E. (1964) *Les joueurs d'échecs* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/eugeniotellezvisual/?hl=it>

Fig.152. Téllez, E. (s.f.). *El Alacrán* [Grabado]. Place des Arts. <https://place-des-arts.com/it-CH/artist/Eugenio-TELLEZ/DT8gH869PnvjCCLBc>

Fig.153. (2017). *Figura de Alacrán* [Fotografía]. Artículo Sánchez, M. A. G. (2020). La Memoria de los Ancestros. El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato. ULÚA. REVISTA DE HISTORIA, SOCIEDAD Y CULTURA, (36).https://www.researchgate.net/publication/329056572_Memoria_de_los_antepasados_El_arte_rupestre_de_Arroyo_Seco_Guanajuato

Fig.154. Téllez, E. (1963). *Untitled* [Grabado]. Tyrus Clutter. <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/9BBA876736080E9F81EA8ED63F365D60>

Fig.155. Anati, E. (2002). *Ideogramas en Panaramitee en sur de Australia*[Grabado]. Libro Anati, E. (2002) *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo*, p.377. Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo : Anati, Emmanuel: Amazon.it

Fig.156. Téllez, E. (s.f.). *Untitled* [Grabado]. Tyrus Clutter. <https://www.tyrusclutter.com/haytergreater2exhibit.htm>

Fig.157. Anati, E. (2019). *Manos pintadas, huellas de animales y herramientas* [Dibujo]. Revista Anati, E. (2019). The typology of Rock Art. Expression, n.23, p.10. <https://www.atelier-etno.it/app/download/11650453993/Expression+23.pdf?t=1655649208>

Fig.158. Téllez, E. (s.f.). *L'Homme a cheval* [Grabado]. Invaluable. <https://www.invaluable.com/auction-lot/eugenio-tellez-lhomme-a-cheval-etching-on-paper-68-c-ecb4db2ab3>

Fig.159. Téllez, E. (1966). *Un descendent exemplaire* [Grabado]. Galería Michelle Champetier. <https://www.mchampetier.com/sold-works-by-Eugenio-Tellez-59354-0-art-and-prints.html>

Fig.160. Téllez, Eugenio. (s.f.). *Mapa* [Grabado]. Galería Michelle Champetier. <https://www.mchampetier.com/Grabado-Eugenio-Tellez-90010-obra.html?PHPSESSID=9b4a2f761ca913358ae281a20ae56aa6>

Fig.161. Matta, R. (1969). *Flute et Flutiste* [Grabado]. Annexgalleries. <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/13270/Roberto-Sebastian-Matta/Flute-et-Flutiste>

Fig.162. Anati, E. (1995). *Dos figuras con trajes especiales* [Grabado]. Libro Anati, E.(2002) Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo, p.354. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.163. Matta, R. (1978). *L'Explosion Qui Éclaire Mon Abime* [Fotografía]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/roberto-matta-lexplosion-qui-eclaire-mon->

abime

Fig.164. Anati, E. (1995). *Detalle de la Panther Cave* [Pintura]. Libro Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo*, p.227. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.165. Matta, R. (1977). *Omaggio a Dorothea Tanning* [Grabado]. Plazzart. https://www.plazzart.com/it_IT/acquisto/arte-moderna/roberto-matta-omaggio-a-dorothea-tanning-1977-litografia-originale-489887

Fig.166. (s.f.). *El Laberinto* [Grabado]. Naquane.Valcamonica http://www.centronaturalistimonzesi.org/2015_gita_b.htm

Fig.167. Matta, R. (1968). *Personaggi III* [Grabado]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/roberto-matta-personnages-iii-2>

Fig.168. Anati, E. (2019). *Sin título* [Pintura]. Revista Anati, E. (2019). The typology of Rock Art. Expression, n.23, p.15. <https://www.atelier-etno.it/app/download/11650453993/Expression+23.pdf?t=1655649208>

Fig.169. Anati, E. (2002). *Ideogramas chinos* [Fotografía]. Libro Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo*. p.89 <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.170. Matta, R. (1991). *Pour Joyce Mansour* [Grabado]. Artspace. https://www.artspace.com/roberto_matta/pour-joyce-mansour

Fig.171. Anati, E. (1995). *Detalle de ideogramas chinos* [Foto] Libro. Libro

Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo*. p.89. Il museo immaginario della preistoria. L'arte rupestre nel mondo : Anati, Emmanuel: Amazon.it

Fig.172. Delahaut, S.(2008). *Marilyn, L'Etourdie* [Grabado]. Sabinedelahaut.com <https://sabinedelahaut.com/galleries/les-petites-pandores/>

Fig.173. Delahaut, S. (2009). *Ici, Point de Misogynie* [Grabado]. Sabinedelahaut. <https://sabinedelahaut.com/galleries/les-petites-pandores/>

Fig.174. Delahaut, S. (s.f.). *Sin título* [Grabado]. Impression saintlucpsliege.be. http://impression.saintlucpsliege.be/?Galerie_photos:Sabine_Delahaut

Fig.175. Domus de Janas. Espirales. Cerdeña. Archeologiaviva. Archeologia Viva n. 210 – novembre/dicembre 2021.pp. 6-16. <https://www.archeologiaviva.it/18292/sa-pala-larga-la-necropoli-delle-spirali/>

Fig.176. Delahaut, S. (2015). *Cover girl* [Buril y punta seca sobre cobre].

Fig.176. Delahaut, S. (2015). *Frou-Frou* [Punta seca y buril sobre cobre].

Fig.177. Delahaut, S. (2014). *Ainsi Font* [Roulette, punta seca y buril sobre cobre].

Fig.178. Bimich, M. (1999) *Résonance*. [Grabado].

Fig.179. Bimich, M. (1999). *Canal* [Grabado]. Place des arts. <https://place-des-arts.com/it/artist/Mustapha-BIMICH/bw5GGKgCWXGkCJSDZ/Canal/5c93bed8d0184516405fe8a5>

Fig.180. Bimich M. (1994.). *Espace* [Grabado]. Place des arts.<https://place-des-arts.com/it-CH/artist/Mustapha-BIMICH/bw5GGKgCWXGkCJSDZ/Espace/5c93bed7d0184516405fe8a3>

Fig.181. Bimich, M. (2000). *Una brecha* [Grabado]. <https://place-des-arts.com/en/artist/Mustapha-BIMICH/bw5GGKgCWXGkCJSDZ/Unebreche/5c93bed3d0184516405fe89f>

Fig.182. Anati, E. (1995). *Sucesión de pinturas rupestres en Kandaga* [Fotografía]. Libro Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria:l'arte rupestre nel mondo*, p.215.<https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.183. Anati, E. (1995). *Historias con sobreposiciones en Kandansana* [Fotografía]. Libro Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria:l'arte rupestre nel mondo*, p.221. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.184. Bimich, M. (s.f.) *Sin título* [Grabado]. Place des arts. <https://artsaffaires.com/focus-artiste-bimich-par-arts-affaires/>

Fig.185. Anati, E. (1995). *Sucesión de "copelas"* [Fotografía]. Libro Anati, E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria:l'arte rupestre nel mondo*, p.286. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.186. Bimich, M. (s.f.) *Sin título* [Grabado]. Place des arts. <https://artsaffaires.com/focus-artiste-bimich-par-arts-affaires/>

Fig.187. Anati, E. (1995). *Figura estilizada.*[Fotografía]. Libro Anati,

E.(2002) *Il museo immaginario della preistoria:l'arte rupestre nel mondo*, p.284. <https://www.amazon.it/museo-immaginario-della-preistoria-rupestre/dp/8816601809>

Fig.188. Saunier, E. (2013). *Baño nocturno* [Fotografía]. Emma Saunier. <https://www.emmasaunier.com/installation>

Fig.189. Saunier, E. (s.f.). *El triunfo de la castidad* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/emayama/?hl=it>

Fig.190. Della Francesca, P. (1465-1472). *Doble retrato de los duques de Urbino* [Retablo]. Galería Uffizi en Florencia. <https://www.visituffizi.org/es/obras-de-arte/el-retrato-de-los-duques-de-urbino-de-piero-della-francesca/>

Fig.191. Saunier, E. (s.f.). *Dibujo de pingüino en plancha de cobre* [Punta seca]. <https://www.instagram.com/emayama/?hl=it>

Fig.192. Saunier, E.. (s.f.). *Ichthus Bovinae* [Grabado]. <https://www.instagram.com/emayama/?hl=it>

Fig.193. (s.f.) *Sin título* [Dibujo] British Columbia, isla Kodiak.

Fig.194. Saunier, E. (2021). *La maison verte* [Grabado]. Atelier Contrepoint. <https://www.instagram.com/emayama/?hl=it>

Fig.195. (s.f.) *Sin título* [Dibujo]. Tanzania. Kwa Mtea, Kondo.

Fig.196. Shu-Lin, C. (2008) *Eclair* [Grabado].

Fig.197. Shu-Lin, C. (1997). *Vague* [Grabado].

Fig.198. Shu-Lin, C. (1997). *Tournesol* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-84871-opera.html>

Fig.199. Shu-Lin, C. (2016). *Les parfums de la terre* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-81002-opera.html>

Fig.200. Shu-Lin, C. (2013). *Moon Phase* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-67075-opera.html>

Fig.201. Shu-Lin, C. (2004). *Epiphanie* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-48821-opera.html>

Fig.202. Shu-Lin, C. (1999). *Lake* [Grabado]. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.203. Shu-Lin, C. (2000). *Stromboli* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-47281-opera.html>

Fig.204. Shu-Lin, C. (2003). *Phoenix* [Grabado]. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Fig.205. Shu-Lin, C. (1999). *Kapokier* [Grabado]. <https://www.instagram.com/hectorsaunier/>

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Fig.206. Rorschach (2017). *Test de Rorschach* [Acuarela]. <https://www.attilialazzari.it/blog/il-test-rorschach>

Fig.207. Shu-Lin, C. (2001). *Fontaine* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-82994-opera.html>

Fig.208. Shu-Lin, C. (2001). *Pianeta* [Grabado]. Galería Michelle Champetier en Cannes. <https://www.mchampetier.com/Incisione-Shu-Lin-Chen-47276-opera.html>

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

Signo, arquetipo y símbolo en la obra gráfica de Hayter, un artista con raíces ancestrales y su influencia en los artistas del Atelier 17. María Rosario Gómez García.

9



ANEXOS

9.1 ENTREVISTAS

ANN SHAFER

La primera entrevista la hicimos a Ann Shafer entre mayo y noviembre de 2020. Lo que más nos interesaba saber era sobre la relación entre el arte rupestre y la obra de Hayter. Exactamente no lo sabía y por lo tanto, nos dio los correos electrónicos de Desirèe Levy-Hayter (tercera esposa de Hayter), Carla Esposito (nuera de Hayter) y Margo Doland (galerista especializado en Hayter). De esta manera nosotros pudimos saber la respuesta.

MARÍA GÓMEZ- Estoy tratando de comparar los signos del Arte Rupestre y la forma de trabajar del *Homo Sapiens* con los buriles y el método del Atelier 17. Le pregunté a Héctor si Hayter se inspiraba en el Rock Art y me dijo: No sabe nada sobre el tema; Otra pregunta es cómo puede influir el ambiente en su trabajo. ¿Por qué Montparnasse? ¿Por qué el mejor artista trabaja allí? ¿Por qué abre allí el taller?.

ANN SHAFER- No sé que Hayter se fijaba en el arte rupestre, ¿te refieres a las pinturas rupestres? Habla de los impulsos primitivos en la creación de imágenes en *About Prints*, ¿no es así? Puedo compartir con usted un capítulo inédito del catálogo de mi exposición en el Museo de Arte de Baltimore (la muestra fue cancelada, lamentablemente), escrito por Gregory Most. Sólo ha arañado la superficie del tema de los arquetipos compartidos. Ojalá hubiéramos podido desarrollarlo más. A ver si sirve de algo.

En cuanto a las localizaciones del Atelier. No creo que eligiera Montparnasse por ninguna otra razón que la de haber encontrado allí

un espacio adecuado por un alquiler razonable. Tuvieron que mudarse muchas veces porque el propietario no quería que todos los “extranjeros” entraran y salieran del estudio a todas horas. Un poco de racismo. Estas son las diferentes direcciones del taller:

1926-1928 51, rue de Moulin Vert, París (estudio personal únicamente)

1928-1933 Villa Chauvelot, París

1933-1939 17, rue Campagne Première, París

1940-1945 New School for Social Research, 66 W 12th Street, Nueva York

1945-1955 41 East 8th Street, Nueva York

1950-1954 278 rue de Vaurigard, París

1954-1961 Académie Ranson, rue Joseph Bara, París

1961-1969 77, rue Dauguerre, París

1969-1977 63, rue Daguerre, París

1977-actualidad 10, rue Didot, París

gio 28 mag 2020, 18:07

MARÍA GÓMEZ- Me puse a pensar porque Hayter, en su “Teoría de la línea”, empieza a hablar de la primera línea que hizo el *homo sapiens*. Sé que Hayter prepara las planchas con un barniz suave y luego deja caer casualmente telas encima. Así nació, por ejemplo, el personaje de “Tarantelle”. Esta topología es reputada en muchas otras obras . Se trata de una figura humana simplificada. Es muy parecida a la figura de las “oraciones” encontradas en Valcamonica (famosa roca-sitio en Lombardía-Norte de Italia). Incluso más a los símbolos que hizo Hellen Phillips. Creo que es una casualidad, pueden ser figuras de nuestro inconsciente. Le pregunté a Héctor y me dijo que nunca escuchó a Hayter decir que se inspiró en el arte rupestre. Estoy tratando de estudiar el aspecto antropológico de su

obra porque no hay estudios serios al respecto. Aquí le envío los signos de Valcamonica para que los compare con las obras de Hayter y Hellen Phillips.

Otra pregunta, por favor; Ahora mismo necesito escribir un trabajo para publicar para el programa de doctorado: ¿Puedo tomar alguna frase con referencia a G. Most como: G Most dijo: “.....”?

ANN SHAFER- Sí, yo también estaba pensando en la parte de la teoría de la línea. Creo que sería sorprendente encontrar que las imágenes de las pinturas de Valcamonica circulaban entre los artistas. No me sorprendería. Aunque no puedo decir que haya leído algo así. Algunos de esos cuadros también me recuerdan a Paul Klee. Siempre he creído que las figuras abiertas de Hayter estaban influidas por las esculturas de figuras de alambre de Alexander Calder. En cualquier caso, no cabe duda de que existe un vocabulario compartido de formas en el París de los años 30.

Permítanme compartir con ustedes las direcciones de correo electrónico de Desiree y Carla. También me pondré en contacto con Margo Dolan, la galerista que se ocupa de la herencia de Hayter y que le conoció personalmente, así como con Christina Weyl, que ha publicado recientemente un libro sobre las mujeres del Atelier de Nueva York. Puede que ellas sepan algo sobre Helen Phillips.

Mientras tanto, adjunto el PDF de un catálogo de la exposición recientemente publicado por la Universidad de Sao Paulo. Tanto los ensayos de Christina como los míos que debían incluirse en la exposición de Baltimore están aquí.

En cuanto al ensayo de Gregg, creo que se puede citar como un ensayo

inédito.

ANN SHAFER- ¿Recuerdas que estoy estudiando sobre símbolos, arquetipos, etc, en el Atelier 17?. Creo que sí. Bueno, hablo con Desireè y me dice que Hayter nunca habló de la inspiración en las pinturas rupestres. Por supuesto, visita las cuevas de Lascaux en 1950, pero la línea en *Homo sapiens* es descriptiva y en Hayter es estructural. Podemos leer “Teoría de la línea”, capítulo 17 y describe perfectamente estos conceptos. Sobre las imágenes sobre “Esquemas Antropomorfos” exactamente “Oraciones” me dijo: “¿Arquetipos?, bueno si ves la similitud puedes interpretar como quieras, porque las imágenes pueden tocar tu alma de diferentes maneras”. Así que puedo hacerlo.

DESIREÈ LEVY-HAYTER

MARÍA GÓMEZ- 1.¿Cuál era la atmósfera cultural en París a principios del s.XX?.

DESIREÈ LEVY-HAYTER- Montparnasse a finales de los años 20 y durante los años 30 albergó muchos grupos artísticos diferentes, es decir, artistas judíos de Europa del Este, artistas refugiados españoles, artistas jóvenes ingleses, artistas estadounidenses acomodados y muchos, muchos otros. Una mezcla que crea un ambiente emocionante y estimulante con la figura siempre presente de Picasso, los efectos posteriores de los dadaístas y los inicios del surrealismo. También la vibrante “cultura del café” donde la gente se reunía, se mezclaba y discutía.

El surgimiento del fascismo en Alemania, Francia e Italia no fue un trabajo contemplativo en el estudio, sino un sentimiento de

inquietud y el deseo de expresarse con fuerza y urgencia.

M.G. 2. ¿Crees que la obra de Hayter estuvo influenciada por la naturaleza cuando veraneaba en el sur de Francia?.

D.L.H.- Sí, creo que el trabajo de Hayter estuvo influenciado por los veranos que pasó en Alba; hay más ligereza y espacio en el lienzo, el trabajo se vuelve menos restringido y más abierto y pasó mucho tiempo observando las superficies de los dos ríos en los que pescó, el Claduegne y el Escoutay. Más tarde, en los años 70, cuando compramos una pequeña casa en Kerry (Irlanda), su gama de colores cambió y reflejó los patrones de luz cambiantes que se encuentran allí cuando la luz del sol atraviesa las nubes y por un instante todo está radiante.

M.G. 3. ¿Hayter se consideraba un artista figurativo o abstracto?.

D.L.H.- Hayter siempre dijo que era un pintor figurativo, aunque muchos lienzos son bastante abstractos. A partir de los años 80 hay muchas referencias arquitectónicas principalmente sobre temas italianos, pero también mucho de lo que yo llamaría trabajo abstracto, por lo que realmente cambia de uno a otro.

M.G. 4. ¿Cómo era el proceso creador en Hayter?.

D.L.H.- Cuando Hayter comenzaba una plancha de cobre, ponía la plancha sobre la mesa, luego lo rodeaba en diferentes direcciones, luego movía el plato aquí y allá, luego tomaba una taza de café, luego caminaba y finalmente se sentaba. y empezaba a grabar, hacía todo muy rápidamente y sin ideas previas, pero confiando

en lo que la mano y la mente iban a producir. Después de ver el primer estado, tenía una mejor idea de lo que iba a suceder con la plancha y el proceso se volvía más mecánico, pero fue el primer movimiento que soltó al inconsciente el más importante.

Verlo trabajar era como si se estuviera comunicando con su yo interior y siempre estaba emocionado de ver los resultados de estas primeras líneas grabadas; para él, el grabado era una forma de penetrar en el futuro empujando el buril siempre al frente.

M.G. 5. ¿Cómo era Hayter como persona?.

D.L.H.- Como ser humano, Hayter era un hombre generoso, gregario y extremadamente interesante. Estudió griego y latín en la escuela, estaba fascinado por las matemáticas y las ciencias, tenía una memoria excelente y podía citar línea tras línea de Shakespeare. Tenía gustos muy simples y vivía frugalmente. No tenía en cuenta la comodidad y exigía un alto nivel a las personas que trabajaran en el taller de impresión.

M.G. 6. Siendo mujer, ¿Hayter tenía un trato diferente hacia ti?.

D.L.H.- Tenía 23 años cuando conocí a Hayter y estaba más o menos sin educación, pero él era mi universidad y me abrió la mente a las maravillas del arte, del universo, la literatura, la música, etc. Además, como con todos los demás, me trató como igual y respeté mi opinión mientras corregía al mismo tiempo muchas de mis estúpidas ideas. Hayter hizo todo con rapidez. Tenía tres veces a la semana, visitas al taller de impresión, pintura en el estudio, pero disfrutaba cenas con amigos y, por supuesto, pesca. Los lazos de la línea de pesca se pueden ver en muchas pinturas