

EL GRABADO COMO PARADIGMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Juan Martínez Moro

La primera cuestión que cabe tocar cuando se quiere revisar y ampliar el concepto y la práctica de un arte es el de su propia finalidad. En el caso del grabado ésta ha estado tradicionalmente cifrada en el hecho de ser un medio de reproducción de obra original, objetivo que en ciertos ámbitos es aún defendido como exclusivo. Tal condición le ha supuesto permanecer en un segundo plano como medio subsidiario del dibujo, la pintura o la escultura. Sin embargo, a poco que profundicemos, la realidad de la creación en gráfica es muy distinta a cualquier intento de reduccionismo, pues identificamos en su ámbito no sólo la acomodación y asimilación evolutiva del medio a todo tipo de cuestiones y formulaciones del arte contemporáneo, sino, incluso, su situación privilegiada para desarrollar algunas de éstas.

Cabe incluso considerar que son las propias formulaciones del arte contemporáneo las que han fagocitado y digerido los parámetros que históricamente han pertenecido a las artes de reproducción de la imagen. Este último fenómeno es consecuencia inmediata de la insoslayable presencia cultural que los medios de comunicación y su lenguaje gráfico tienen en la cultura moderna. Tales medios son herederos de aquellos otros que hoy constituyen las artes de grabado y estampación artística, como el grabado en madera, la calcografía, la xilografía, la litografía o la serigrafía; y comparten con ellos tanto un fundamento metodológico común, como es el de la separación en el espacio y en el tiempo entre matriz y soporte final, como la necesidad condicionada por los distintos procesos de elaboración de la matriz de

manifestarse mediante un lenguaje en mayor o menor medida codificado. El beneficio de esto último radica, por otra parte, en un alto grado de potencial comunicativo e intensidad expresiva en virtud de la concreción y abstracción de las formas de la representación que ello implica.

Una de las cuestiones que el arte contemporáneo ha situado en el centro de sus intereses conceptuales y prácticas compositivas, es el análisis espacio-temporal de la imagen y de la obra. Ello implica desde nociones de reiteración uniforme de una imagen o icono, su múltiple variación e interpretación, su ubicación en distintos soportes o su metamorfosis, hasta adentrarse en el estudio de su génesis y su destrucción. Todas estas intervenciones tienen en los medios de grabado y estampación no sólo el modelo ejecutivo, sino, lo que es más importante, un fundamento histórico y de concepto que nos hace considerar este arte como una referencia indispensable, un auténtico paradigma, para entender el arte contemporáneo.

La capacidad de intervención espacio-temporal que detenta el grabado viene dada esencialmente por la polivalencia y posibilidad de instrumentalización de la plancha matriz. Las razones para ello son principalmente dos: en primer lugar las características materiales de la matriz, que en algunos casos como en la calcografía permite ser trabajada mediante una secuencia temporal en la que quedan registradas y superpuestas a modo de palimpsesto las distintas intervenciones. La segunda razón, generalizada a todos los procesos de grabado y estampación, es la ya señalada independencia entre matriz y soporte final.

Esta capacitación espacio-temporal del grabado ha adoptado tanto histórica como recientemente múltiples formas. Entre ellas y a modo de hacer más fácil su distinción, estableceremos en adelante una ficticia división entre aquellas en las que destaque uno de los parámetros sobre el otro. En términos generales, en el dominio del espacio, la plancha-matriz es considerada como un elemento de la composición más, combinable e intercambiable con otros elementos y matrices. Allí donde el factor tiempo tenga mayor presencia será porque el carácter procesual en el que se definen las técnicas de grabado y estampación confieren una impronta en términos de seriación, repetición, variación, metamorfosis, mutación, etc.

Desarrollos en el espacio

La matriz como unidad modular de composición ha sido un recurso histórico por el que una misma imagen se convierte en fragmento de un todo significativo. Lo encontramos ya en los impresos budistas del siglo VIII realizados con grabados en madera mediante la estampación sucesiva realizada por un mismo individuo, o por muchos, de una misma imagen en asociación a la idea de reiteración como recitativo continuo propio de la plegaria mística. Más recientemente ha pasado a formar parte del repertorio más común de aquellas formulaciones herederas de la obra serigrafiada de Andy Warhol, artífice y glosador iconográfico de la moderna cultura de masas y consumo. Desde aquel lejano impreso budista hasta las composiciones mediáticas de hoy, no es difícil tender el puente de la consagración ritual mediante el recurso hipnótico y simbólico de la reproducción múltiple. Así pues, las técnicas de reproducción de la imagen son reinterpretadas desde aquellas perspectivas contemporáneas más vinculadas con el fenómeno de la información y la comunicación visual de una forma esencialmente tautológica, atendiendo a su dimensión mediática, como consecuencia directa y virtud de su enorme potencial reiterativo y redundante.

La independencia entre la matriz y el soporte final nos lleva a múltiples soluciones formales. La cuestión esencial es no entender ya dicho soporte, sea papel u otro, como una superficie pasiva, mero receptor de la plancha matriz según los tradicionales criterios normativos de registro y presentación formal de una estampa, sino, más bien, como "abierta superficie de composición" o "plano activo de la representación".

Tradicionalmente el uso de varias matrices combinadas se ha utilizado en grabado para solucionar el cromatismo de la imagen. De esta manera, las distintas planchas, cada una de ellas portadora de una tinta, venían a casar mediante fiel registro y por superposición sucesiva en el proceso de estampación. En el caso de los magníficos grabados en madera de los maestros japoneses de los siglos XVIII y

XIX, encontramos el máximo exponente de este proceso con realizaciones de tal virtuosismo que llegan a emplear hasta una veintena o más de matrices. Desde una óptica más moderna, el empleo de la impresión cromática por superposición se ha entendido de muy distinta manera, alterando cuestiones tales como la exactitud en el registro para introducir lo aleatorio y todo su potencial creativo que tanto ha fascinado al hombre de nuestro siglo. Es el ejemplo que nos ofrece las aguatinas en color de Georges Rouault, o los grabados en madera del expresionista alemán Ernst L. Kirchner, en los que una relativa falta de registro entre las matrices le sirve al artista para metaforizar algunos elementos de la estampación, como puede ser el efecto de la blanca nieve estampada sobre el azul de la roca previamente impresa de su grabado de 1919 titulado Luz de luna invernal.

A este respecto, Jean Dubuffet, uno de los pocos artistas que han sentido la necesidad de teorizar sobre grabado, ha escrito sobre las estampas que utilizan los litógrafos profesionales para pruebas y limpieza de las piedras, conocidas como máculas: "Sobre las cuales se hayan superpuestas al azar y naturalmente sin ninguna localización y en cualquier sentido unas láminas de colores diferentes, son generalmente mucho más ricas e interesantes que las litografías combinadas metódicamente. A juicio mío, son dichas máculas las que revelan el propio lenguaje de la litografía". El artista suizo perseguía encontrar en ello, eso sí tras una selección posterior de las pruebas aleatorias, un fruto espontáneo y no forzado en el que el proceso de la litografía no hablara otro idioma que no fuera el suyo propio.

Desde el punto de vista de la estética moderna, Dubuffet nos habla, en definitiva, de la introducción del azar y del gesto designativo o electivo del artista como elementos decisivos en la creación plástica. Ambas cuestiones son acordes con la cotidiana y transitoria, aunque muchas veces interminable, pérdida de control visual al que el estampador entrega la matriz y el papel al introducirlos en la prensa. La recompensa de tal entrega a las fuerzas aleatorias que se ocultan bajo el lecho de las mantillas del tórculo, de la prensa vertical o de la prensa litográfica, será el descubrimiento de una nueva posibilidad en la combinación y estampación de un conjunto de elementos y matrices.

Otra forma de componer atendiendo a la independencia de la matriz es mediante la yuxtaposición de distintas planchas, elementos y procesos de estampación. En este caso pasa a primer plano la idea de intervención múltiple sobre el espacio de la representación, atendiendo a lo que tienen de común el conjunto de las técnicas de estampación, esto es, la posibilidad de crear obras interdisciplinarias. Queda ya lejos el imperativo exclusivista de las técnicas únicas: la punta seca, el aguafuerte o la xilografía; para adentrarnos en territorio mestizo, en la mixtura de procesos, incluso algunos de ellos no demasiado ortodoxos. El fin principal que persigue el artista es, pues, el resultado plástico y estético y no la fidelidad a un único medio predeterminado. Bajo esta nueva óptica encontramos casos tan complejos como el de Frank Stella en sus series realizadas entre 1993 y 1996 como *Moby Dick Deckle Edges* o *Imaginary Places* (fig. 1.). Los espectaculares grabados que las forman están elaborados combinando técnicas como serigrafía, litografía, aguafuerte, aguatinata, relieve y collage, para crear un entramado de calidades y una superposición de planos inusitados.



Fig. 1. Frank Stella, Riallaro, de la serie *Imaginary Places* (1995).
Serigrafía, litografía, aguafuerte, aguatinata, relieve y collage.

Más sencillo a efectos técnicos son aquellos planteamientos que a partir de la idea general de yuxtaposición que favorece la independencia de las matrices, toman el soporte final como el plano de la composición donde crear una articulación de elementos de distinto origen, peso y factura. En estos casos suele existir un discurso o narración de carácter literal, metafórico o biográfico entre los diferentes elementos. Este último es el caso de las obras de 1995 del chileno Ian Seydlonski en las que las planchas-fragmentos que las componen son desde fotograbados de ilustración que el artista se ha apropiado, hasta aguafuertes de su propia cosecha. En este caso la obra se construye por acumulación de objetos, o, mejor dicho, de sus huellas, con lo que el papel se convierte en receptivo medio para el registro de cambiantes y aleatorios acontecimientos: la estampación mediante aleatoria combinación de aquellos elementos.

La independencia entre matriz y soporte final tiene como última consecuencia lo que se ha convertido en el motivo más determinante del inusitado nuevo interés por parte de la crítica y de los artistas por las técnicas de reproducción de la imagen: la posibilidad que ofrecen para intervenir sobre el paisaje urbano y los interiores arquitectónicos, en definitiva, sobre los ámbitos urbanos cotidianos en un amplio sentido. Es herencia en cierto sentido de la invasión que gracias a la litografía sufrieron las ciudades en el siglo pasado, pasando por todas las prácticas visuales de la propaganda política y comercial, para llegar desde mediados de los ochenta a la obra de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Jean-Charles Blais o Alfredo Jaar, entre otros. Esta nueva proyección urbana y cotidiana que adopta la gráfica también hace beneficio de la aplicación industrial de imágenes a todo tipo de objetos tridimensionales y volúmenes escultóricos, como en la obra de Sophie Calle, Rirkrit Tiravanija o Txomin Badiola, tal y como se ha podido ver en la más reciente revisión de la gráfica realizada por el MoMA de Nueva York bajo el título: "Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95".

En otro orden de cosas, lo que sin duda pertenece de forma genuina al grabado calcográfico como propuesta y aportación espacial a la estética contemporánea, es el carácter tridimensional de la imagen de origen. Se trata de poner de manifiesto el hecho de que la matriz calcográfica no puede ser considerada una superficie sino que es un volumen, un espacio susceptible de intervención sucesiva y continua por niveles, singular

cualidad de origen ésta que dejará su peculiar huella en la imagen estampada sobre el soporte final. El proceso descrito en este caso se puede considerar como una superposición en el seno de la propia matriz, que nos lleva a la idea de una interferencia positiva y sumatoria de elementos, códigos y procesos de distinta naturaleza. De nuevo estamos en el terreno de la interdisciplinariedad, aunque ahora el descubrimiento tiene que ver mucho con la moderna noción semiótica de “ruido visual”, e interferencias de códigos y lenguajes.

El grabador William S. Hayter fue el primero en llamar la atención a propósito de esa entidad tridimensional sobre la que se construye la imagen en aguafuerte, desarrollando en relación a ello su célebre método de las viscosidades. Sin embargo, esta característica la podemos identificar mucho antes, no ya de forma explícita aunque sí formando parte del ser estético de algunos grabados. Es precisamente esto lo que hace de las profundas, veladas y sugestivas sombras de los grabados de Rembrandt, Piranesi o Goya inquietantes espacios para la proyección emocional y la imaginación, y, por tanto, auténticos emblemas estéticos para el hombre moderno.

En el arte contemporáneo algunos artistas han sacado partido de este beneficio, enfatizando con ello una noción de creación temporal de la imagen no sujeta tanto a ideas o bocetos preconcebidos como a un desarrollo sucesivo que consiste en superponer distintos elementos de la composición, aunque preservando la independencia de cada uno de ellos. Este es el caso de Jasper Johns y obras como Numerals de 1969, aguafuerte en el que se sirve de la talla sucesiva de la plancha para enfatizar la superposición e interferencia entre las figuras numerales del 1 al 0 y el espacio virtual existente entre ellas. Observando la imagen con detenimiento somos capaces de distinguir con independencia todos los dígitos grabados, pues el distinto tiempo que exige el proceso de creación de cada uno de ellos ha quedado traducido o trasladado a una virtual distancia o espacialidad perceptiva (para el citado W. S. Hayter se trata de una peculiaridad de percepción giestáltica específica del aguafuerte).

Otra característica más simple de esta receptividad interna de la matriz nos lleva a plantear la convivencia de distintos procesos y técnicas en tanto compartan los mismos o semejantes principios de estampación. Es el caso, entre otros muchos, de la obra del alemán Arnulf Rainer que en sus series de autorretratos de 1975 grababa sobre la plancha mediante fotograbado su propia imagen, para intervenir sobre ella posteriormente con toda la expresiva fuerza de una intensa punta seca. Se trata de nuevo de provocar interferencia y distorsión entre los más distintos y diacrónicos lenguajes que ha empleado y emplea el arte, una de las batallas predilectas de la posmodernidad.

Siguiendo con ello, y teniendo en cuenta la enorme receptividad del papel como soporte final en todos los procesos de reproducción gráfica, podemos hablar también de una noción de superposición no ya en la plancha o matriz, sino en la propia estampa. Según esto se trataría de la distinta superposición de matrices de distinto origen, lo que da lugar a una potencialidad combinatoria cuyos resultados plásticos y significados narrativos pueden variarse notablemente abriendo el proceso a distintas lecturas. Es el caso de las experiencias del artista norteamericano David Salle que en sus grabados combina por superposición imágenes realizadas con aguafuerte, aguatinta y litografía. En obras como *Grandiose Synonym for Church* de 1983 la imagen final es producto de un orden de estampación determinado entre tres matrices de naturaleza iconográfica muy distinta, resultado que quedaría alterado de forma más o menos drástica según otro orden cualquiera de las posibles combinaciones de estampación (fig.2.). Junto a Salle, el también norteamericano Malcolm Morley hace que en *French Legionnaires being Eaten by a Lion* de 1984, la superposición de las matrices se convierta en una metáfora del motivo de la representación, al plantearse potencialmente un distinto desenlace narrativo en función del orden de estampación de aquellas.



Fig. 2. Lámina III David Salle, de la serie *Grandiose Synonym of Church* (1985).
Aguatinta y aguafuerte.

Desde esta perspectiva, como desde otras que hemos considerado más arriba, el momento de la estampación es un paso tan decisivo, creativo y abierto como cualquier otro de los que encontramos durante el grabado de la matriz. De hecho, desde la óptica moderna (cabe recordar la beligerante actitud que en esta línea defendieron las Sociedades de Aguafortistas europeas del siglo XIX al introducir conceptos como el de “aguafuerte móvil” y “entrapado”) la labor del estampador, sea este el propio autor de la plancha-matriz o no, ha de ser principalmente un trabajo de interpretación, esto es, de re-creación. En definitiva, así vista la estampación deja de ser aquel proceso mecánico, repetición una y otra vez de un mismo protocolo de entintado e impresión que daba sentido a la idea de “tirada”, para abrirse a la experimentación incluso entre las distintas pruebas de una misma serie.

Elaboraciones en el tiempo

Como ya se ha anunciado, cualquier división que establezcamos entre parámetros espaciales y temporales es en sí ficticia y sólo atiende al único deseo de

contribuir a una mayor claridad de exposición. En grabado el factor tiempo queda definido en virtud de su propio desarrollo secuenciado. Los tiempos del mismo son los distintos pasos que atraviesa cada una de las técnicas, a lo que hay que sumar una división temporal general entre el momento del trabajo de la plancha o matriz y el de su estampación. El testimonio de cada uno de los momentos del proceso creativo ha quedado tradicionalmente fijado y detenido en las sucesivas pruebas de estado que realiza el artista hasta llegar a la prueba definitiva o bon a tirer.

Ello nos lleva a lo que puede ser la noción más profunda de entender la matriz calcográfica como un auténtico palimpsesto en el que cabe apreciar, introducir y eliminar sucesiva y superpuesta distintos códigos, formas, o discursos estéticos. Estamos, pues, cercanos a una identificación del trabajo en grabado con el tan visitado interés por los diversos fenómenos de la memoria humana de la estética contemporánea. Aquí podemos distinguir entre una memoria colectiva practicada mediante el apropiacionismo de planchas ya grabadas para su intervención; una memoria individual, como experiencia vital, dilatación del trabajo del grabador en el tiempo; o un mero recurso estético, lo que significa sencillamente dotar a la obra de una cierta apariencia de palimpsesto.

El primer caso tiene sus ejemplos históricos en la práctica habitual de utilización por razones muchas veces económicas de antiguas planchas, o, como hemos señalado más arriba, en elaboraciones compositivas como las del chileno Ian Seydlonski. Un ejemplo de lo segundo lo tenemos de nuevo en los grabados de Jasper Johns, autor cuya obra gráfica trata una y otra vez de ser una suerte de autorreflexión sobre el propio medio. Así en sus aguatinas tituladas *Words* (1975-1976) y *The Seasons* (1987-1990) (fig.3) hace sendos desarrollos secuenciados a lo largo de múltiples pruebas de estado de transformaciones de la imagen en las que introduce elementos como los elimina, vuelve sobre otros etc., dotando a todo el proceso explícitamente de esa identificación con una noción de palimpsesto personal, lleno de dudas y arrepentimientos (auténticos tabúes para el grabado clásico).

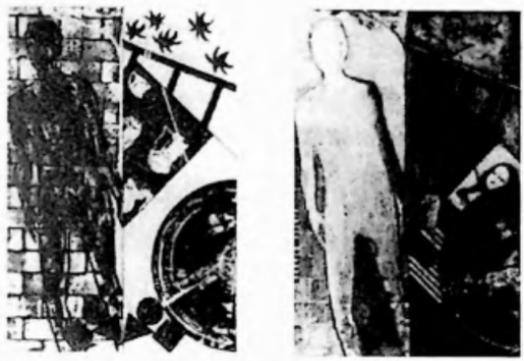


Fig. 3. Jasper Johns, Summer, de la serie The Seasons (1987-91)
 1 y 13 estados. Aguafuente y aguatinta.

Pero la primera forma de manifestación explícita de la dimensión temporal ha venido dada por las ya mencionadas experiencias de entrapado e interpretación de los estampadores del siglo XIX. Desde esta perspectiva, la plancha es un módulo, una estructura fija a partir de la cual intervenir. Idealmente se podría comparar con el ejercicio que introducía Monet en la pintura, si identificamos la estructura de la catedral de Rouen con la imagen grabada en la plancha-matriz, haciendo lo mismo entre las distintas versiones de iluminación realizadas por Monet y las distintas formas en cómo puede ser entintada una plancha, esto es, en cuanto aplicación de color, de tonalidad o de uso de recursos como el entrapado, el entintado por zonas, etc. En grabado destacan a este respecto las “impresiones” de Venecia del célebre James A. Mc. Whistler, así como la obra del inventor del concepto de “aguafuerte versátil o móvil”: el francés Ludovic Napoleon Lepic, en cuyas distintas estampas a partir del aguafuerte El lago de Nemi de 1870, por ejemplo, podemos ver una manifiesta aplicación del paso del tiempo sobre la imagen-matriz.

Tal vez la utilización más conocida de esta práctica interpretativa a partir de una imagen matriz o módulo la ha puesto en uso el arte Pop, y, más concretamente, Andy Warhol como su artífice más prolífico y mediático. El significado que introduce Warhol ya no tiene que ver con las experiencias empíricas filo-

impresionistas de Whistler y otros aguafortistas que hemos visto más arriba, sino con la interpretación de iconos y símbolos de nuestra sociedad de masas y consumo. Crea sus retratos de personajes históricos no ya como imágenes congeladas, como pudieron ser los cuadros históricos de Gericault o David, sino como series de transformaciones, de simulacros, como imágenes deconstruidas una y otra vez: la copia, la copia de la copia, etc. Se establece ahora, pues, un binomio entre los términos repetición-variación, convertidos casi en una dialéctica generativa sobre la que se levanta aún, y desde el Pop, buena parte de la producción artística contemporánea. Y todo ello no es sino consecuencia del proceso y la dinámica propia de las artes de reproducción gráfica, tanto de la serigrafía como de los diversos procesos de grabado, que son capaces de recrear (podemos decir también mediatizar) ad infinitum una misma imagen.

Otro planteamiento radicalmente incardinado en la dimensión temporal que favorece la idea de proceso en grabado, es la consideración de la plancha-matriz como ser vivo, esto es, sujeto a mutaciones a lo largo de tiempos prolongados. Aquí la matriz es elemento de la memoria del grabador, y no se agota en una ni más presentaciones, como parece obligar un falso protocolo mercantilista que obliga a deshacerse de una matriz una vez estampada la serie o tirada. Desde esta posición, la plancha-matriz y la imagen que soporta forma parte del patrimonio y bagaje de su artífice y es siempre susceptible de reutilización y recontextualización en el tiempo. El mejor y más reciente ejemplo lo encontramos en la serie de grabados iniciados en 1994 por el artista anglo-hindú Anish Kapoor, que él mismo considera como «Work in progress». Lo que se plantea aquí es valorar la obra gráfica en todos sus estados o «edades», viendo en cada una de ellas un resultado plástico en el que merece la pena detenerse. Con ello se produce una recuperación de las tradicionales “Pruebas de Estado” no ya sólo como documento historiográfico, sino por sus propios valores desde una estética que antepone la idea de proceso a la de obra acabada o final. La solución última estará desde el primer momento in suspenso (“in progress”), pues la posibilidad de una nueva interpretación, de una nueva intromisión del factor tiempo deberá quedar siempre abierta.

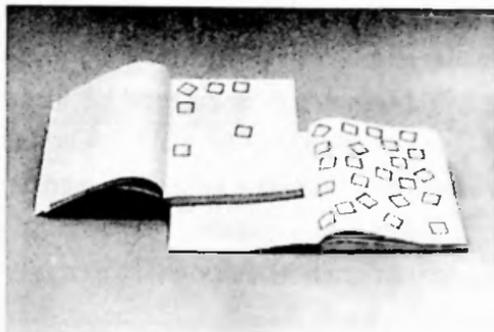


Fig. 4. Carl André et al., Untitled (xerox Book) 1967.
Xerocopia.

Por último, uno de los ámbitos de aplicación temporal más genérico y genuino que ha dado el arte contemporáneo desde los años sesenta es el del Libro de Artista, y también es uno de los productos más intensamente relacionados por motivos tanto históricos como “lingüísticos” con el mundo del grabado. El libro de artista representa a su modo, tal vez discretamente, las nociones de secuenciación narrativa y discurrir cinemático que ha llegado a configurar la cultura en este siglo. Hay toda una tradición gráfica en grabado que se relaciona con tal dinamismo en lo narrativo, como en los libros de cordel y otros productos de comunicación literaria e ideológica que hasta el siglo XIX fueron el antepasado del cómic y de otros fenómenos editoriales modernos. Propiamente como libros de artista encontramos múltiples soluciones a cada cual más inusitada en cuanto a composición, soportes, tamaño, forma etc., como *Der Rhin* de Anselm Kiefer de 1983 en el que las hojas del libro son a doble página un discurrir fluvial por expresivos y trágicos grabados en madera; *Parada fúnebre* para Charles Estienne de 1967, libro realizado por Jean Dubuffet sin solución de continuidad en ninguna de sus dimensiones mediante una única serigrafía doblada; o el más conceptual *Xerox Book* de 1968 realizada por Carl André (fig.4.) y otros mediante la encuadernación de fotocopias sucesivas a partir de una imagen módulo.

Hemos señalado, pues, la condición paradigmática del grabado en el arte contemporáneo, que se entronca con algunas de las cuestiones que, lejos ya del

prioritário interesse por la imitação y la representación figurativa, así como por el estilo o la manera, han preocupado a las artes plásticas principalmente desde los años sesenta de este siglo. Hemos destacado sobre todo algunos de los ejes espacio-temporales en los que se articula la posibilidad de intervención en grabado, como son la abierta relación entre matrices e imágenes y soportes, el mestizaje de procesos y lenguajes, la libre experimentación, la comunicación mediática, la idea de proceso, la memoria, la fijación del tiempo en la obra o su proyección hacia el género del Libro de Artista. Y todo ello debe quedar no sólo como un discurso de interpretación ensayística, sino principalmente como propuestas efectivas para la creación artística.

Santander, Enero 2000

Dados do Autor

Juan Martínez Moro é Doutor em Belas Artes pela Universidade do País Vasco. Espanha. Professor titular de gravura na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, Espanha. É também autor de diversos livros, artigos e textos de catálogos de arte. Exposições individuais e coletivas em vários países.