

Grabado: un vacío disciplinar

Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes U.N.L.P.

Profesor Titular

Prof. Julio Alberto Leonelo Muñeza

Profesor Adjunto

Prof. Horacio Beccaria

Profesor Adjunto

Prof. Rodolfo Agüero

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Cristina Arraga

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Mario Bolchinsky

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Graciela Grillo

Jefe de Trabajos Prácticos

Prof. Consuelo Zori

Ayudante de Primera

Prof. Diego Garay

Orígenes y función

El grabado nace como un procedimiento para estampar imágenes susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la matriz. Aunque registra antecedentes más antiguos, es en el Renacimiento que comienza el desarrollo de la estampación de imágenes, precediendo a la invención de la imprenta con tipos móviles de mediados del siglo XV. Los procedimientos de impresión de imágenes y diagramas constituyeron una de las herramientas más importantes y poderosas de la expansión del pensamiento y la vida modernos. Desde el punto de vista funcional contribuyeron a la circulación de información transmitida por declaraciones visuales repetibles, acompañando de esta manera el notable quiebre cultural que implicó el paso de un conocimiento fáctico de la realidad, a un conocimiento mediado de la misma. Tecnológicamente esto fue posible cuando la edad media produjo la prensa de cilindros, la de platina, y el molde para

vaciado tipos; herramientas básicas de los tiempos modernos y antecesoras de las tecnologías actuales.

En el siglo XV, en cuanto a la producción de imágenes, se inició la preocupación euro-occidental por la verosimilitud y el ilusionismo referencial más perfecto. Los impresos, la formulación de la perspectiva y el auge de las ciencias descriptivas y de las matemáticas dan cuenta de esto. En general se vincula el origen de las técnicas tradicionales de Grabado con oficios de la época, iniciándose la práctica de xilografías *en talleres de pintores y tallistas*; los grabados a buril, *en los talleres de orfebres y plateros*; y los aguafuertes *en los talleres de armeros*.

El auge de la xilografía

Las más antiguas que se conocen y más primitivas se obtuvieron por frotación sobre el bloque de madera tallada, no por prensado. Eran de hoja suelta para pegarlos en cajas u otros objetos decorativos; tam-

bién en naipes, pero la mayoría presentan temas religiosos. El tema, su finalidad y el grupo social al cual ha sido dirigido, siempre se vinculó con el procedimiento usado en su producción. Estas xilografías sueltas estaban destinadas al consumo popular.

Antes de que finalizara el siglo XV apareció en estos impresos la huella de la manufactura, es decir que estampas piadosas, por ejemplo presentan los santos cabezas cambiables y atributos impresos con bloques acoplados. De este modo vemos diferentes personajes con cuerpos, ropas, fondos y accesorios idénticos todos impresos con el mismo bloque. Su función no era informativa, sino despertar emociones de carácter religioso. Actualmente se puede encontrar cierto paralismo, entre los impresos antes mencionados y las "estampitas" que ofrecen los chicos de calle o los diarios y revistas para el consumo popular, en cuanto a la calidad de impresión. Las xilografías de los siglos XV y XVI eran "tallas facsímiles" es decir, que tallistas y xilógrafos hundían los espacios en blanco entre líneas del dibujo, trazado en el taco de madera **directamente por el artista.**

A mediados del siglo XVI, la xilografía alcanzó el límite de minuciosidad de ejecución, límite que no podía superarse sin un cambio en las técnicas de fabricación de papel y del entintado de las matrices. Es así, que en la primera mitad del siglo XVI, aumentó lo que Ivins llama presión informativa de la ilustración xilográfica. Es decir que en busca de una información más detallada se producía un exceso de líneas por unidad de superficie planteando las dificultades antes mencionadas. Es por esto, que en la primera década del siglo XVII había terminado el reinado de la xilografía, y con ella des-

aparecía, en el oficio especializado el grabado original, es decir la representación gráfica **de primera mano.**

La xilografía ilustrativa había sido eliminada de casi todos los libros "serios y elegantes". El desplazamiento de los tacos de madera por las planchas de metal, como posteriores innovaciones tecnológicas, respondió siempre a la conquista de mayor eficacia en la impresión. Estas diferencias de calidad también se correspondían con el grupo social al que se dirigían, como ya se dijo antes.

El oficio especializado (siglo XVI)

En este siglo nació la edición de estampas como oficio especializado, es decir un desarrollo comercial que produjo la división del trabajo en diferentes funciones que antes realizaba una sola persona: ahora, el pintor pintaba; el dibujante, que trabajaba para el grabador, copiaba en blanco y negro la pintura; luego el grabador trasladaba a la plancha estos dibujos. En consecuencia los grabados resultantes, no eran sólo copia de copia, sino traducciones de traducciones. Esto implicó, respecto al lenguaje gráfico el desarrollo de una sintaxis lineal. Esto era un sistema para dibujar por medio de líneas que pudiera ser grabado en el metal, ya que el grabador tenía que convertir en grabados, los diversos tipos de dibujos que llegaban a sus manos. Así comenzaba la creación de diferentes sistemas lineales estandarizados e interpretativos a los que Ivins denomina **red de racionalidad.** Estos talleres gráficos, se denominaban "casas" impresoras y cada una tenía un dueño o empresario cuyo nombre aparecía como firma de la obra acabada. Cada "casa" desarrollaba un estilo y cali-

dad que le daban nombre y reputación. Los grabadores vinculados a editores concretos, tenían escasa inclinación por lo artístico, lo que se pretendía de ellos era una producción regular y sistemática, al por mayor de artículos estandarizados. Estas "casas" fueron las que constituyeron el antecedente y la espina dorsal de la imprenta. Destacándose sobre la masa de trabajadores en el oficio se alzaban algunos virtuosos cuyos nombres y realizaciones fueron famosos mientras el mundo tuvo que depender de los grabados para informarse de la forma de las cosas que no podía ver personalmente. Gran parte de la historia de las estampas está consagrada tanto a obras originales como reproductivas. Las imágenes a realizar o copiar se elegían generalmente, por su capacidad de convertirse envehículos para el lucimiento del realizador. Y así surgen especialistas en representar diferentes tipos de texturas y objetos.

La consecuencia de estas tramas racionalizadas, tanto para la visión como para la manifestación visual fue lo que Ivins llama "una tiranía que antes de su derrocamiento había sometido a grandes regiones del mundo a un sentido visual común y cegador". Aquí por primera vez aparece uno de los aspectos de la reproductibilidad técnica, es decir, que un código visual impuesto por el sistema reproductor, es lo que demanda el ojo del consumidor por verosímil; ocultando los rasgos constitutivos del original apreciados en el conocimiento fáctico.

En cuanto al oficio especializado, los impresos fechados antes del 1460 son escasos y de características tan diversas que no forman una serie integrada. Se sabe de la producción de libros-bloque hacia 1430, aunque el primero fechado es de

1470. Consistían en un solo taco de madera en el que un error obligaba a raspar la página entera y esta servía para un solo libro.

El libro-bloque parece haber muerto hacia 1480 relegado por el método de combinar ilustraciones grabadas en madera con tipos móviles. Una curiosidad de este sistema era que los mismos bloques se utilizaban más de una vez, sin que los compradores objetaran que una misma vista representara a ciudades diferentes. El primer libro ilustrado italiano apareció en 1467, le siguió una gran producción en Florencia y Venecia de excelente calidad. Aparecen en este siglo junto a los libros de carácter religioso, las primeras enciclopedias ilustradas de botánica, astronomía, y los ya mencionados libros de viajeros.

Durante la última década del siglo, aparecen en Florencia los primeros panfletos políticos dirigidos al pueblo y sus xilografías constituían el primer cuerpo de caricaturas políticas impresas.

Analizando el campo desde el punto de vista artístico, en estos dos siglos de gestación y afirmación del oficio, se destacan entre gran cantidad de grabadores interpretativos: Martín Schongauer, Andrea Pollaiuolo, Andrea Mantegna y sobre todo Albert Dürero. Es sin duda el artista más importante de este período por la gran cantidad de obra grabada, heredando los avances técnicos obtenidos en Alemania. Nace en 1471, hijo de orfebre, tomando contacto con el Renacimiento italiano en 1494.

En 1498 imprimió el Apocalipsis, se trata del primer libro editado totalmente por un artista bajo su exclusiva responsabilidad y con un nuevo modelo bibliográfico en donde texto e imagen ya no compartían la misma página. Esta obra está con-

siderada una de las más importantes. Se dedicó a la teoría, relacionándose con humanistas, músicos y expertos, en el 1500 gozaba ya de fama y fortuna y manifestaba vocación por el racionalismo y el cientificismo propio de la época. Estudió las proporciones, inventó máquinas de dibujar en perspectiva, mostró en sus dibujos y grabados un marcado interés por representar diferentes calidades de superficie en pos de mayor verosimilitud en sus imágenes.

Dibujaba y grababa las planchas estableciendo sus propios procedimientos hasta entrenar a sus operarios. Es quizá el único artista que destacándose en las artes gráficas realizó algunas pinturas para sofocar las críticas que le prodigaban desde las "artes mayores". Dürero comenzó a imprimir sugiriendo efectos tonales intermedios, obteniendo gradientes de carácter claroscuro. Volviendo al oficio especializado, en el siglo XVII la producción de estampas era un negocio que desarrollaron con éxito financiero: Rubens, Callot y Bosse. Rubens vio rápidamente las ventajas de reproducir sus pinturas en grandes tiradas de grabados. Organizó una escuela y un grupo de grabadores que trabajaban a sueldo para él, y a diferencia de Dürero no trabajaba directamente sobre las planchas. Elaboró una red lineal admirable para reproducirse con sus características distintivas, una vez grabados, todos los productos se parecían. La influencia internacional de Rubens se ejerció a través de estas estampas.

Los siglos XVII y XVIII se definen por haber alcanzado el punto más alto de la técnica sistematizada con carácter capitalista, es decir de trabajar la plancha de metal de manera que se pudiera obtener una gran

cantidad de ejemplares, antes de su deterioro. Hubo artistas de la época que se dedicaron al grabado sin preocuparse por su sistematización, tal el caso de Rembrandt, pintor y aguafortista, que a diferencia de Rubens muestra en su evolución el esfuerzo por conseguir expresividad, no utilizó en ningún momento un esquema estandarizado de líneas. Todos sus trabajos eran autobiográficos y personales, usó métodos combinados, fue un trabajador "impuro" y no ofreció recetas claras para el uso de otros y sus mejores obras no se ajustaban a las doctrinas dominantes. Agrega Ivins: «recordamos numerosas estampas de la tradición de Rembrandt y Seghers (un grabador por puro placer personal, sin intereses comerciales -murió en un asilo-), hemos olvidado casi todas las de Rubens, Callot y Bosse». En estos casos el grabado era tomado como un medio más de expresión.

A fin del siglo XVIII aparece la serie de grabados de Goya «Los Caprichos». Se las considera las primeras obras de arte originales y vigorosas que se hicieron en aguatinta. Casi simultáneamente a la aparición de la litografía, puede decirse que finalizaba el reinado del grabado de interpretación. El desarrollo de la litografía, en Baviera por A. Senefelder, tuvo consecuencias notables porque ahora sólo se necesitaba al impresor ya que el artista dibujaba directamente sobre la piedra, liberado de las redes lineales del grabado de interpretación sobre metal.

La Revolución Industrial

El siglo XIX empleó procedimientos antiguos e inventó nuevos al calor de la revolución industrial. El

número de imágenes impresas entre 1800 y 1901 fue superior al número total de impresos hasta antes de 1800. A fin de siglo la estampación de imágenes se había convertido en algo corriente en libros, revistas y periódicos destinados a todas las clases sociales.

A comienzos del XIX, se dan en el marco de la revolución industrial una secuencia de innovaciones: la técnica del buril sobre madera, la litografía, nuevas prensas por energía a vapor, que exigían un cambio en la manera de entintar. En 1817 salieron al mercado los rodillos, que desplazaron a los tampones de entintado usados desde el siglo XV. El descubrimiento más importante fue la fotografía y los procesos fotomecánicos de impresión. Hacia 1860, un xilógrafo llamado Bolton, sensibilizó la superficie de un taco de madera sobre el que colocó una fotografía positivada, utilizándola como dibujo. Primer paso hacia la sustitución del dibujo en la ilustración de libros informativos. Cuando la gente se habituó a absorber su información visual de las imágenes fotográficas, creía ver con sus propios ojos y adoptó la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa. Es interesante destacar como fue el traspaso de un código visual instalado, a otro nuevo. Cuando la fotografía comenzó a registrar lo que el ojo nunca había visto, como por ejemplo, las distintas posiciones del andar, se tuvo que recurrir a la traducción de la fotografía al entramado lineal del grabado, única forma de dar verosimilitud a esas posiciones "extravagantes". La fotografía cambió por completo la visión y su registro en forma definitiva. Es aquí donde el grabado comenzó a liberarse de su función reproductiva. Antes Rembrandt y su esfuerzo en pos de mayor expresividad, como

también el auge del Romanticismo, contribuyeron a generar lentamente en el grabado un espacio de expresión artística. Hasta aquí en términos de circulación, las viejas tradiciones se mantuvieron cierto tiempo por snobismo, pero iniciaron su decadencia hacia fines de siglo.

Hoy en día el grabado de interpretación a buril, la mezzotinta y el aguafuerte han dejado de existir a efectos prácticos. Sostiene Ivins que en la actividad artística mantienen también *una precaria existencia*, ya que son medios que se eligen por el lucimiento y la habilidad en destrezas técnicas consagradas. Desde el punto de vista artístico los grabados en madera más notables del siglo XIX, fueron de Daumier. Pero es con la aparición de la litografía que se afianza un campo propio; la practicaban en Francia (1825): Ingres, Gericault y Delacroix. Y Goya desde su retiro en Francia produce la famosa serie de las cuatro grandes litografías taurinas.

Litografía. Legitimación artística

Aquí comenzaba la declaración de independencia de la técnica reproductora como medio expresivo. En 1828 Delacroix ilustró con litografías el Fausto de Goethe. París se llenó de practicantes de la nueva técnica, como: Prudhon, Ingres, Decamps, Lautrec Gericault, Delacroix, Daumier, Millet, Corot, Manet Degas, Cezanne, Pissarro, Renoir, Gauguin, Redón. No hubo otro medio gráfico que haya congregado a más artistas que la litografía en Francia entre 1825 y 1901. Esto debido a la ventaja de que el dibujo y el impreso eran idénticos y sin intermediarios. No requería red lineal y podía ser de carácter bocetado y suelto o muy elaborado. Su resplan-

dor final tuvo lugar en la última década del siglo XIX, cuando Lautrec la utilizó como medio de producción para carteles publicitarios de gran tamaño. Toda esta actividad también contribuyó a conformar la idea del grabado como un "dibujo impreso" con la que todavía se lo suele definir, confirmando al mismo tiempo su producción como la expansión creativa de artistas que desarrollan su obra más importante en otros campos artísticos. Dejando, de este modo, *afuera de la disciplina* los criterios de legitimación artística y relegando la reflexión sobre su especificidad. Los partidarios de las antiguas técnicas tradicionales al perder la batalla por la supremacía, implantaron una idea que influyó e influye sobre críticos y público en general: esta es, que los antiguos procedimientos son *intrínsecamente más artísticos* que los nuevos. También se afianzó la idea de que existía una jerarquía artística de los medios gráficos. El escalón más bajo estaba ocupado por la fotografía y los medios expresivos que llevaban delante el sustantivo "proceso" (actualmente los procesos fotográficos y fotomecánicos no se incluyen en salones y concursos de la especialidad). Paradójicamente el mayor hito de la historia de los impresos fue el descubrimiento de la fotografía y los procesos fotomecánicos de impresión, porque han cambiado totalmente no sólo la visión, sino el registro de sus observaciones, el gusto y los criterios de apreciación de los impresos anteriores. La fotografía es un tipo de impresión imposible de conseguir antes del siglo XIX, porque no se basa en técnicas manuales y materiales conocidos sino en aportes recientes del campo de la física y la química, y pone por primera vez por debajo del umbral visual, los rasgos de ejecución del

medio reproductor. Por todo lo expuesto hasta aquí, el grabado desde el punto de vista de su función: la reproductibilidad (que le dio origen) se continúa históricamente en lo que hoy es la industria gráfica, en tanto desarrollo tecnológico de aquel oficio nacido en siglo XV.

En este sentido el grabado tradicional pre-fotográfico y pre-industrial, como forma de multiplicar una imagen ha muerto.

El quiebre fotográfico

Como expresamos anteriormente, la continua búsqueda de verosimilitud objetiva y de eficacia reproductiva permitió la irrupción de la fotografía y los procedimientos fotomecánicos primero y fotoeléctricos y electrónicos después. Esto causó en las producciones visuales la distinción de campos específicos, provocando profundas revisiones y cuestionamientos que hasta ese momento no se habían dado, pues no se diferenciaban las funciones informativas de las estéticas en el proceso de realización de una imagen. En el campo de las bellas artes, la pintura despojada de su función representativa, se sumerge en 150 años de autoreflexión.

El grabado despojado de su función reproductiva, en general se detuvo en el siglo XIX, decretando la artísticidad de los procedimientos manuales, anclado en un criterio tributario de la idea de "artista genial", y cerrándose sin reflexión. Se encuentra, tratando de sostener un lugar entre las artes que se asienta en su poder reproductor, que ya pocos le piden y en la "rareza de sus procedimientos".

Es por todo esto que creemos en la necesidad de redefinir la disciplina y reflexionar sobre lo que le es específico, abriendo técnicamente el

campo a nuevos procedimientos de impresión; y distinguiendo sus particularidades discursivas y conceptuales.

En este sentido a fines del siglo pasado, el impacto que produjo la irrupción de la estampa japonesa en Europa, por medio de los viajeros de comercio, influyó en el cambio del lenguaje gráfico, utilizado en los ya mencionados carteles publicitarios y en algunos casos hasta en la pintura, utilizando plenos planos y la línea de manera más protagónica y no tan descriptiva. Ya en el siglo XX, el comic y el Pop Art exponen deliberadamente los rasgos de ejecución de la tecnología gráfica, que con los medios actuales se convierte en una forma particular del discurso visual. Con modos de plasmarse singulares, que surgen de un operar, también particular que es la acción indirecta de imprimir.

Aportes conceptuales y metodológicos

Este operar gráficamente, constituye un tipo de conocimiento manual, mental y sensible diferente al de otras disciplinas e igualmente necesario, en tanto nos referimos a la formación de realizadores. Respecto de la posibilidad que brinda el grabado de multiejemplaridad, a riesgo de ser repetitivos debemos decir que es una cualidad propia de la disciplina, pero ya no la define. Producir una edición o una "tirada" debe estar vinculado a la necesidad discursiva y/o de circulación y consumo de los productos visuales. Actualmente interactúan tanto la fotografía como otros procedimientos gráficos en la construcción de la obra contemporánea. Se pueden imprimir imágenes utilizando procedimientos manuales, mecánicos, químicos, fotoquímicos, fotomecánicos y elec-

trónicos. En razón de esta diversidad, para comprender y abarcar la totalidad de sus técnicas, es que las agrupamos según el lugar de la matriz donde se deposita la tinta al imprimir.

Así es que contamos con **cuatro grandes sistemas: sistema de impresión por entintado en relieve, en hueco, en superficie y por estarcido**. Esto nos permite abarcar tanto a las técnicas tradicionales como a las actuales y definir la obra por sus rasgos impresos y no por cómo se realizó la matriz. Como también, no cristalizar al grabado en una suma compleja de recetas técnicas, y conectarlo directamente con los impresos que hoy pueblan nuestra vida cotidiana.

Respecto a lo pedagógico, que ya mencionamos anteriormente, sabemos que la Cátedra es un lugar de legitimación de categorías (obsoletas o actualizadas) que se transmiten y circulan. En este sentido consideramos, en primer lugar que **el grabado es un modo particular del discurso visual, con sus redes de conocimiento propios y necesarios, como también extensivos a otras áreas**.

Y en segundo lugar que la obra es el resultado de un proceso, en tanto búsqueda y producción de sentido y que para ello se busca la resolución técnica más adecuada, es decir la técnica como un medio y no como un fin en sí mismo.

Para concluir provisionalmente, como vimos más arriba la reproductibilidad técnica atraviesa al grabado y a los impresos. A más de 60 años del ensayo de W. Benjamin y ante el borramiento de las fronteras entre disciplinas, debemos repensar nuestras categorías conceptuales sin lamentarnos por el original que nunca tuvimos, o una reproductibi-

lidad que ya no alcanza para justificarnos.

Este vacío en el que nos movemos, tan adecuado por otra parte, como característica epocal; es el lugar de instalación tal vez más fecundo de un campo que siempre estuvo tensionado entre lo uno y lo múltiple, o dicho de otra manera situado entre lo expresivo y lo comunicacional.

Bibliografía

Estebe Botey, Francisco: «Historia del Grabado» Barcelona Ed.Labor. 1935

Eco, Umberto: «Apocalípticos e Integrados» Barcelona Ed. Lumen Tusquets. 1997

Ivins jrs, Williams: «Imagen Impresa y conocimiento (Análisis de la imagen prefotográfica)» Barcelona Ed.Gustavo Gilli, 1975.