

BREVES REFLEXIONES SOBRE EL GRABADO CONTEMPORANEO

ISABEL Y. HURLEY MOLINA.

Desde antiguo se ha considerado a la obra gráfica como un *arte de segunda clase*, lo que deriva de dos causas fundamentales:

a) Su vínculo a la ilustración de libros y a la reproducción, ya sea de pinturas, paisajes y monumentos o sucesos; atadura rota por los medios fotomecánicos a fines del s.XIX (1), no obstante la pervivencia de una faceta reproductora — hasta nuestros días, que se limita al ámbito de las fábricas de Moneda y Timbre.

b) Con la revolución burguesa, la nueva clase en alza, cada vez más numerosa enriquecida y diversificada, incrementa la solicitud de obras de arte (2), circunstancia que, según la ley de oferta y demanda, encarece el producto. Por otra parte, intervienen los conceptos jerárquicos de mayor valor material en directa relación a la excepcionalidad de la mercancía y, también dentro de los mercados de cultura burgueses, de que cuánto más grande sea la estima artística de una obra, en lo que intervienen la arbitrariedad de la crítica y una serie de intereses de los canales de distribución, más elevado será su aprecio material. Entonces, si la estampa resulta de la impresión de una matriz sobre papel, que permite múltiples ejemplares, pierde la condición de pieza única y de inmediato se devalúa. Además, por su escaso valor intrínseco, pequeño formato, rapidez de ejecución — una vez hecha la matriz — y circulación y lazos con el periodismo ilustrado hasta fechas recientes, gozó y sigue gozando, a causa de los factores primeros a los que se suma el bajo coste, de un carácter, según palabras textuales de Bonet Correa *casi efímero, que a veces hace que sus ejemplares más valiosos desaparezcan de la circulación sin dejar apenas rastro que de una pista para saber dónde hoy se encuentran* (3).

En el s. XX el grabado y las técnicas gráficas en general responden a esa necesidad cultural que surge de las esferas medias cuando la formación humanística y estética se va extendiendo a sectores más amplios, donde no existe la suficiente capacidad adquisitiva para otro tipo de arte (4). De este modo, el grabador cumple una importante labor social, pues favorece que se difunda una cierta categoría de coleccionismo privado, llamémosle *de masas* (5), en consonancia con la progresiva democratización de la sociedad occidental — el fenómeno es privativo de este área cultural y característico de una ideología defensora de la propiedad privada —, pese a lo patente del dirigismo que ejercen los grupos de élite —

(6). No olvidemos que el término democracia dentro del desarrollo de la historia contemporánea es de cuño esencialmente burgués. Asimismo va a experimentar su reconocimiento como lenguaje artístico igual de válido que la pintura o la escultura, cuya presencia se reivindica ahora en los distintos momentos del proceso, pese a la independencia que mantiene respecto a ellas.

Por tanto, constatamos que en la presente centuria son pocos los artistas de todas las corrientes - expresionista, cubista, abstraccionista, *pop art*, *op art*, realismo fantástico, etc..... - que no cultivan el grabado en sus diferentes facetas; investigando en las posibilidades de los nuevos materiales y procedimientos - plásticos, aceros, colas, tinta de rotulador, planchas de contexturas diversas, matrices a base de metales soldados, alfileres.....-, hasta llegar al antigrabado o carborundo de resultado en relieve, y trasladando a la matriz, generalmente, lo que ya han realizado en otros medios (7). Pero, si ningún movimiento relevante se apoya en el grabado, excepto *Die Brücke*, en el que tuvo preeminencia la xilografía, incluso sobre la pintura, puede que por las connotaciones sociales que descubrieron en la dura tarea de tallar la madera (8), la mayoría de los episodios revolucionarios captaron pronto su riqueza expresiva (9) como cauce idóneo para la transmisión de un ideario y la manipulación del individuo, bien o malintencionada pero siempre de dudosa legitimidad (10). Entre los ejemplos más notables recordemos las estampas sobre la revolución mejicana de José Guadalupe Posada (11) o los carteles de la revolución rusa y guerra civil española; por las mismas razones se ha erigido en el favorito de aquellos grupos que adoptan una postura más crítica ante la realidad, valiéndose a menudo de los mismos medios y mitos de los que son detractores, como el *pop art* o Estampa Popular y los equipos Realidad y Crónica en España (12).

En otro orden de cuestiones, hasta el ecuador del siglo presenciamos la pugna entre dos tendencias: la que continúa la tradición, en la onda del arte oficial y la innovadora, de ruptura de esos moldes - Picasso, Miró, Gris, Dalí, Nonell, Clavé, etc.....- calificados de *malditos* y que recogen la antorcha de aquellos pioneros en el uso de las libertades técnicas, frente al rigor de los puristas y reproductores; nos referimos a Ricardo Baroja, Arufat, o los malagueños Eduardo Navarro Martín (13) y Fernando Labrada Martín (14), todos ellos fervientes defensores del *entrapado* y demás licencias.

Así, los prejuicios que discriminaban al grabado, ya sea por el carácter artesanal, en cuanto repetitivo de unos temas y técnicas, ya por el industrial, bajo el argumento de la posibilidad de seriación, son fácilmente rebatibles en nuestros días: lo porque la figura del grabador como mero intérprete de dibujos que otros preparan o reproductor de imágenes preexistentes casi desaparece por los motivos antes citados, e, incluso, ahora serán los pintores y escultores quienes caigan presos de su potencialidad comunicativa. Es uno de los rasgos característicos

de este período, diferenciándose de los anteriores, con casos notables aunque excepcionales - Durero, Callot, Rembrant o Hogarth y en España Goya y Fortuny, los más conocidos, al lado de maestros de la talla de Ribera, Valázquez o Murillo — (15) - en la expansión de esta práctica, y no sólo a pintores y escultores, sino también entre los arquitectos. Prueba de ello son las recientes realizaciones de Andrés Nagel, del círculo donostiarra, de José Ramón Sierra, Juan Suárez y Gerardo Delgado, del sevillano, y las del malagueño José Seguí. Junto a éstos, la figura del grabador profesional, dedicado en exclusiva a su oficio, creador sin despreciar la vertiente mecánica que implica, y muchas veces en inferioridad de condiciones ante la competencia de firmas ya prestigiosas en el terreno de las mal calificadas artes mayores.29) Porque con la teorización del grabado se vindican todas las fases del proceso, desde que se proyecta a una matriz, etapa que abarcaría del instante ideativo al término de la incidencia sobre tal matriz, hasta el tiraje de las estampas, siendo asunto crucial la presencia directa del autor en cada una de ellas. De lo contrario el resultado atañería a más de una persona; punto éste muy controvertido que entra en el resbaladizo campo de la autenticidad de una serie, según el concurso o no de intermediarios en alguna de sus fases (16). Esta circunstancia, frecuente en las litográficas y serigráficas, facilita las falsificaciones con el abandono de las planchas a terceros y se debate de forma constante desde el Tercer Congreso Internacional de Artistas de Viena, en 1960. Recientemente y en nuestro país se ha hecho en el congreso de Obra Gráfica de Galicia, - en abril de 1981, y en el Primer Encuentro de Grabadores Andaluces, que se celebró en Málaga durante el mes de octubre de ese mismo año, donde presentaron una ponencia alusiva a tan peliagudo tema miembros del Taller 7/10 y del Colectivo Palmo al alimón (17). Pero cabe aquí una interrogante; si el grabado nace de la voluntad de multiplicidad de una imagen y cada paso adelante en el perfeccionamiento e invención de técnicas se ha encaminado al aumento de la tirada por cada plancha, ¿ que concepto debe primar, el de originalidad-autenticidad, referido a la autoría o el de expansión ? . Al respecto escribe J. A. Ramírez *La caída del concepto idealista de la unicidad del producto artístico ya evidente en nuestros días, nos permite considerar a los medios icónicos como ejemplos logrados por cuanto su especificidad artística no se ve traicionada por el modo socializado de comunicación (impresión y distribución masivas), sino que es solidaria con él* (18) Además, el calificativo de industrial que algunos emplean (19) ha de entenderse sólo en base a la tirada múltiple, pues no se puede considerar industrializado un proceso en el que las escasas máquinas que intervienen son de funcionamiento manual- tórculo o aparato para esparcir resinas-(20).

Sobre el particular añadiremos que desde hace algún tiempo se generalizan las tiradas cortas y, aún más el frecuente cultivo de la monotipia; ambas versiones concebidas para dotar a las estampas de una cierta exclusividad que es *contra natura* a la misma razón de ser del grabado. A ello alude Doroteo Arnáiz, - cuando recuerda el coloquio que se produjo con ocasión de una exposición suya en

el Museo de Arquitectura de Lieja en torno a *El grabado, ¿ para qué ?* en el cual se conversó sobre los canales comerciales y la supuesta complicidad de los grabadores en el negocio de las tiradas limitadas, al romper las planchas una vez hecho un número determinado de ejemplares (21). En este contexto surge el concepto de original múltiple, que se apoya en la necesidad de un nuevo entintado e impresión para cada estampa, por lo que gran parte del proceso es de carácter individual.

En el s.XIX la rehabilitación de las artes también mal catalogadas como menores cuaja en el programa de William Morris, que parte de la poética nazarena, introducida en Inglaterra por Ruskin y Dyce, a la que agrega las connotaciones socialistas de su militancia política, y que se conocerá por el *Arts and Crafts Movement* (22). En España tiene un eco inmediato, que propicia el que los obreros de la industria se introdujeran en las aulas y que en las aulas se ofreciera una respuesta adecuada a este suceso; fenómeno en el que desempeñan papel estelar los institucionistas, a los que A. Molero Pintado atribuye el nacimiento de las escuelas de artes y oficios, explicando cómo predicaban la *necesidad de menos proletarios intelectuales en nuestras universidades y más realismo en nuestras escuelas; más enseñanza obligatoria de oficios, más pragmatismo en definitiva* (23). Este intento de acercamiento de la cultura a las fábricas y talleres y viceversa, refleja el deseo de paliar al abismo surgido después de la edad media entre las artesanías y las artes reputadas de superiores y de equiparar la pintura, escultura y arquitectura con la cerámica, el grabado, la forja o los tapices, sobre la base de la complementariedad de unas respecto a las otras.

En el siglo XX estos propósitos siguen vigentes en el Modernismo y formarán parte de la Bauhaus (24). No obstante, el impulso que eleva al grabado a su actual categoría arranca de los mismos grabadores y de la inclinación que muestran hacia las agrupaciones, uno más de los rasgos característicos de este siglo (25) con la finalidad de promocionarlo y protegerlo. El germen de estos colectivos fue la Sociedad de Aguafortistas, que en 1860 nace en París por iniciativa de Bracquemond. Treinta y ocho años más tarde surge en Barcelona el Instituto Catalán de las Artes del Libro y hasta 1910 no aparece en Madrid la Sociedad de Grabadores Españoles, que sucesivamente se llamará *Los Veinticuatro* y *Agrupación Española de Artistas Grabadores* (26). En Málaga no llegará el momento hasta 1970, con El Pesebre luego se abre un período muy fecundo, en torno a 1980, con Palmo, 7/10 y Gravura. Estas asociaciones, que cuentan con un taller-escuela y a menudo con editorial y galería propias, además de los múltiples canales ajenos de difusión y comercialización de sus trabajos, primero se limitaron al terreno artístico mientras que ahora se centran en los aspectos laborales y de fomento y protección del oficio. Basta leer las conclusiones de la Comisión de Grabado de II Encuentro de Artistas Plásticos, que organizó la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y las del Primer Encuentro de Grabadores Andaluces, celebrado en Málaga el año 1981.

N O T A S

- 1- Tras el sistema de Bolton y los primitivos fotograbados de Niepce (1824, el - primero conocido), Firmin Gillot y Poitevin, hacia 1870 los procedimientos fo- tolitográficos alcanzan una notable popularidad, con lo que se inicia la rápi- da sustitución del grabador. En 1880 el New York Daily Graphic publica la pri- mera ilustración fotográfica directa con semitonos, primer paso hacia el uso - industrial del color. Ver RAMIREZ, J. A. , Medios de masas e historia del arte, Cuadernos de Arte Cátedra, S. A., Madrid, 1981, págs. 97-100 y 122-123.
- 2- Paralelamente una serie de avances y descubrimientos técnicos, conocidos co- mo revolución industrial y que también alcanzan a la gráfica, hacen posible -- que se satisfaga esa demanda al acelerar los modos de producción.
- 3- Estampas. Cinco siglos de imagen impresa, catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid entre diciembre de 1981 y fe- -- brero de 1982, pág.12.
- 4- Por supuesto, según la historiografía tradicional, que no reconoce la legítimi- dad artística de los medios de masas asequibles a la gran mayoría; de forma contraria a la, digamos, de vanguardia, que sólo le otorga tal categoría como auténtico arte del s. XX a dichos medios. Entre éstos se encuentra J.A. Rámi- rez, lo que se desprende de la lectura de su libro Medios de masas...., op. -i- cit.
- 5- Al que contribuyen los sistemas de financiación por medio de suscripciones, a- doptado por numerosos colectivos de artistas y galerías. En Málaga contamos con - el caso de Palmo.
- 6- LEON, A., El Museo: teoría, praxis y utopía, Cuadernos de Arte Cátedra, S. A., Madrid 1978, pág.48
- 7- GALLEGO , A., Historia del grabado en España, Cuadernos de Arte Cátedra, S.S. Madrid 1979, Pág.454
- 8- ARGAN , G.C., El arte moderno , Fernando Torres Editor, Valencia 1984, T. I, - Pág.288.
- 9- GALLEGO, A., op.cit, Pág.456
- 10- La unión del texto y la imagen en el libelo político se remonta al s.XVIII, -

- aunque de forma excepcional, generalizándose en los siglos siguientes. Ver. RAMIREZ, J.A., op. cit., pág.36 .
- 11- BOZAL, V., El arte del s.XX La construcción de la vanguardia. 1850-1939, Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1978, nº 130, págs. 286-289.
- 12- BOZAL, V. Historia del arte en España (2 vols.) Ed. Istmo, Madrid, vol.II
- 13- AA.VV., Las aguafuertes de Eduardo Navarro, Madrid 1930.
- 14- LABRADA MARTIN , F. , La estampación artística, Discruso de Ingreso en la Real Academia de San Fernando, Madrid 1936.
- 15- CEAN BERMUDEZ, IV,184-194; V, 177 y II, 48-65, respectivamente. En Estampas. cinco siglos...., op. cit., ver el índice de grabadores.
- 16- Sirva el popular ejemplo de Picasso, que delegaba la etapa más mecánica, la impresión, en el gran profesional Fernand Murlot gracias a lo cual pudo abarcar desde la litografía al aguatainta, linoleum y serigrafía....., que compaginó con la pintura, la escultura, la cerámica e infinidad de actividades.
- 17- Tales datos se han extraído de las Actas de este Primer Encuentro, que amablemente nos facilitó Jorge Lindell.
- 18- Op. cit., pág. 257
- 19-GIUBBINI, G., Grabado y estampación en Las técnicas artísticas (coord. Corrado Maltesse), Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1980, pág.235
- 20- Es obvio que nos referimos al grabado sin finalidad industrial.
- 21-El grabado hoy, Estampas. Cinco siglos....., op. cit., pág 19
- 22- ARGAN, J.C., El arte moderno, op. cit., pág.212, donde recuerda que el arte para los nazarenos es un don divino que se derrama sobre el hombre en forma de inspiración, la cual ha de materializarse por medio de la sencillez y humildad del trabajo artesano, como hicieron los artistas medievales. En la pág. 222, resume la poética prerrafaelista y el ideario de W. Morris; también en HUYGHE R. y RUDEL, J., El arte y el mundo moderno (2 vol). Ed. Planeta, Barcelona vol.I,pág. 41., y en HAMILTON, G., Pintura y escultura en Europa. 1880-1940, Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1983, pág. 136.
- 23- La Institución Libre de Enseñanza, Anaya /2, Madrid 1985, pág.60. PEÑA HINOJO

SA , B., en Los pintores malagueños en el s.XIX, Instituto de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Málaga 1964, págs. 45 y 48, explica que la mayoría del alumnado de la Escuela de Bellas Artes de Málaga eran obreros, por lo que pronto se notaron los efectos de su aprendizaje en las artesanías malagueñas - recordemos los importantes establecimientos litográficos de Mitjana y Alcalá-. Más adelante se refiere al interés que demostró Bernardo Ferrándiz durante el período en que dirige dicha Escuela por *la ampliación de los estudios teóricos y gráficos y de los talleres prácticos y manuales, a fin de que no sufrieran menosprecio las enseñanzas artísticas ni las industriales. Los dos proyectos de reforma propuestos por Ferrándiz son analizados en el artículo de SAURET, M. T., "1868-1885: Discursos teóricos. Teorías artísticas, praxis, el modelo Ferrándiz "* Boletín de Arte nº 6 Universidad de Málaga, 1985.

24- VARIOS , La Bauhaus, Ed. Alberto Corazón, Madrid 1971

25- RAMIREZ, J.A. en *La vanguardia de los cincuenta ante el umbral de los ochenta* Boletín de Arte, Universidad de Málaga, 1981, nº 2, pág. 232, alude a los ochenta y nueve grupos de pintores y grabadores que estudia Julia Barroso para el período comprendido entre 1939 y 1969.

26- RUBIO MARTINEZ, M., Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia y técnica, Eds- Tarraco, Tarragona 1979, págs. 63 y 64.