

María del Mar Bernal

LA ESTAMPACIÓN

[como proceso creativo]

*Con un texto de
José Joaquín Parra Bañón*



Salamanca, 2024

1ª edición: Salamanca, 2024.

Esta obra, tanto en su forma como en su contenido, está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagieren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o

científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización por escrito del titular de los derechos de explotación de la misma.

Revisión general de la obra: Pedro J. Crespo, Editor.

Maquetación y composición: Pepa Peláez, Estudio de Diseño Editorial «La Reserva».

Ilustración de portada:

© by Raquel Serrano, *Frunce*, 2022. Fotograbado sobre papel *Somerset* blanco 250 gr., 23,5 × 15,5 cm. Prueba única.

Del texto:

© by María del Mar Bernal Pérez, 2024.

Del texto «Vigor y orfandad de las artes cisorias» y de la imagen que lo acompaña:

© by José Joaquín Parra Bañón, 2024.

De las imágenes: Sus autores. Créditos recogidos en el capítulo 21.

De esta edición:

COMUNICACIÓN SOCIAL EDICIONES Y PUBLICACIONES, sello propiedad de:
PEDRO J. CRESPO, EDITOR y PEPA PELÁEZ, EDITORA (2024).

Gestión:

Avda. Juan Pablo II, 42, Ático A. 37008 Salamanca, España.

Taller editorial y almacén:

c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora, España).

<https://www.comunicacionsocial.es>

info@comunicacionsocial.es

ISBN: 978-84-10176-00-3

Depósito Legal: DL S 135-2024

Impreso en España. *Printed in Spain*

SUMARIO

VIGOR Y ORFANDAD DE LAS ARTES CISORIAS	vii
INTRODUCCIÓN	3
1. LA ESTAMPACIÓN COMO PROCESO CREATIVO	7
2. RESISTIR BAJO PRESIÓN	15
3. INSTRUCCIÓN Y ESTAMPACIÓN.	31
4. GRABADO A TODO RIESGO	43
5. <i>BELLE ÉPREUVE</i>	49
6. MÁS TINTA, MÁS BELLEZA: LA TRANSFERENCIA ÓPTIMA.	55
7. LA VISTOSIDAD DE LA TINTA.	61
8. LA ESTAMPACIÓN EN RELIEVE. ARGUMENTOS TÉCNICOS	69
9. GOFRADO: LA LUZ Y LA SOMBRA	91
10. EL FROTTAGE: APARECER	95
11. LA ESTAMPACIÓN EN HUECO: PROCESOS DE ENTINTADO	101
12. LOS ESTAMPADORES	123
13. ESTAMPAR SENSACIONES. TINTAS DISTINTAS	135
14. EL PAPEL: PARÁISO DE LA TINTA.	157
15. EL TÓRCULO, EMBLEMÁTICO ARTEFACTO	183
16. LA EDICIÓN: LIMITAR Y EXTRALIMITAR	201
17. LA PRUEBA Y EL ENSAYO	219
18. EL SECADO Y APLANADO DE LA ESTAMPA.	243
19. ILUMINAR, REUSAR, REFORMAR.	247
20. HACER LA OBRA, ACABAR LA GRÁFICA	253
21. PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	263
22. BIBLIOGRAFÍA.	283

María del Mar Bernal

LA ESTAMPACIÓN

[como proceso creativo]

INTRODUCCIÓN

Entiendo la estampación como un lugar en que llevar a cabo la práctica del arte. Este libro muestra una versión sobre los procedimientos de una disciplina que ha evolucionado consecuentemente junto al resto de las manifestaciones artísticas. Se trata de una reflexión no exhaustiva sobre la estampación, una propuesta de fragmentos que se salta, sin ninguna motivación aparente, apartados que a otro profesional le pudieran parecer importantes. Es fácil reiterar los contenidos que ya existen en otras publicaciones así que decidí recoger, de forma más o menos sistemática, las notas tomadas a lo largo de años de estampación, de docencia de la estampación y de contacto con artistas y con estampadores.

Los manuales siempre tienen un apartado destinado a esta fase del grabado. Por regla general es breve y está separado de las instrucciones para elaborar la matriz; casi ninguno habla de la idea y del dibujo, apartando atrevidamente la esencia de la gráfica, y todos ofrecen una descripción aséptica sobre los materiales y una serie de pasos que escriben el guion sobre la labor del estampador. A veces hay algunos apuntes históricos, nociones básicas sobre las prensas y un bienintencionado listado de marcas y proveedores de material para estampar alejado, probablemente, de la situación geográfica del lector.

Dado el carácter experiencial e individualizado de la estampación creativa es importante valorar también otra serie de elementos. La actual práctica por proyectos, sobre todo en los cursos universitarios superiores, no se limita solo al objeto, sino que se centra en el proceso de construcción de una obra de arte compleja. No se puede escribir sobre estampación sin una concepción interdisciplinar (creación, materiales y método) que contemple esta situación, siempre relativa, de la obra de arte.

En esta disciplina existe una base en la que todas las variables se encuentran conectadas. Por poner un ejemplo, la modificación de la tinta depende del papel, de la meteorología, del número de ejemplares de la edición y, por

supuesto, del proceso, pero también del tipo de dibujo y la estética final. El pensamiento de que todo está relacionado y que todo se une en una armónica conjunción, física y simbólica, debe ser persistente. Y para ello no vale solo saber sobre estampación, hay que comprenderla y, también, hay que sentirla.

La transferencia de la imagen de una matriz a un soporte une a todas las propuestas de la gráfica. Actualmente la experimentación está presente en la mayoría de los trabajos que, asentándose en las técnicas tradicionales, intentan innovar. Uno de los fundamentos en el que se apoyan estas notas es el de la *transferencia óptima*, un concepto que descubrí de estudiante mientras realizaba mi tesis doctoral y que entiendo como punto de partida. Se trata, básicamente, de transferir el máximo de tinta posible con el mínimo de sufrimiento para la matriz y el soporte. Lo primero, para conseguir una imagen rica en matices, contrastada y plena. Lo segundo, para respetar la posibilidad de edición y que el dibujo mantenga su esencia. La autoridad de este principio sobre el resto de las variables ayudará a adaptar la estampación a todas las circunstancias haciéndola lo más eficaz y eficiente posible.

Cambian los soportes, las tintas y los procesos; las estampas antes editables, pueden ser únicas o reunirse en metaediciones infinitas. El estampador, pluriemplado en las labores de artista, director y editor, interviene cada vez más en este proceso colaborativo de creación; lo analógico se une a los procesos digitales, surgen nuevos productos, varían las modas, se complican los formatos expositivos y se busca, más que nunca, la interacción con el espectador. Estas circunstancias obligan a gestionar el proyecto aplicando una elevada capacidad de relación y cualquier explicación compartimentada disminuye el proceso comprensivo. Es un concepto de estampación en red, un sistema de ventanas omnipresentes, una explicación nemónica.

En la historia de la estampa hay periodos en los que se sobreestiman —o desestiman— determinados materiales y técnicas; son modas patrocinadas por los propios artistas, los editores o el mercado. En los últimos años, bajo el marchamo de la sostenibilidad y propagados por una comunidad virtual importante, la gráfica ha quedado adulterada por cierto manierismo tecnológico parecido al que se produjo en la academia del siglo XVII o los primeros años litográficos. No estaría de más revisar las teorías de W.M. Ivins Jr., tan actuales hoy como cuando fueron escritas en 1975, y adaptarlas a esta tercera década del siglo XXI. El grabado como disciplina artística debe minimizar, hasta expulsar definitivamente, semejante prevalencia de lo externo sobre lo interno.

Pero, pese a todos los cambios imaginables, la poética de la gráfica permanece y es su motivación fundamental, la de una sensibilización del es-

pectador, la que origina las creaciones más sólidas. En una época en que lo grandioso, lo espectacular y lo monumental se adueña de los espacios expositivos con contundencia, se comprueba una y otra vez que su capacidad de expresión permanece también en las actitudes mínimas, esto es: hacer una raya o estampar un grabado son actos gráficos con una capacidad de expresión similar a la que tiene un multimedia. Dicho de otra forma, en este campo expandido persevera una gráfica en la que prima el objeto, que distingue entre la producción y la creación, que es recogidamente hermosa. Se siguen manteniendo puntales fundamentales como la matriz, el soporte y la edición con imágenes llenas de contenido. La elaboran artistas que trabajan con editores profesionales, versión contemporánea de los antiguos maestros impresores.

En el taller de grabado, unidos por la necesidad de una infraestructura y con niveles de conocimiento dispares, confluyen muchos artistas con concepciones distintas sobre el arte. A veces llegan abrumados por la parafernalia, encorsetados por el desconocimiento u osados en la ignorancia, pero todos tienen el deseo común de materializar un proyecto gráfico y se amparan en la figura y la sabiduría del estampador. La importancia de estos especialistas debiera ser objeto de análisis, pues su influencia es indudable en la configuración de la gráfica actual.

Habría también que actualizar el concepto de la *belle épreuve* avanzada por Philippe Burty en *L'Eau forte en 1875*, el álbum de Cadart en el que se exponían los elementos participantes en la belleza de una estampa, en aquel caso concreto de un aguafuerte: el mordido de la plancha, la tinta o el papel. Burty en su breve prólogo, extraordinario por sus referencias técnicas, adelantaba lo que debe ser la mejor propuesta para la estampación: una adecuada relación de variables gobernadas por la sensibilidad del estampador. Pero dibujo y estampación se separaron en una época ya lejana debido a la funcionalidad de la imagen, y esta fue expulsada del paraíso artístico. Hubo un tiempo, en que se prohibió que el grabador estampase sus propias planchas hasta que en el siglo XIX los aguafortistas, en pro de su libertad creativa, consiguieron juntar de nuevo las dos actividades.

Mi interés por esta fase del proceso, más allá de ser grabadora, parte de la creencia de su protagonismo y del inconformismo de que una tradición histórica siga restándole importancia con respecto al trabajo sobre la matriz. La inercia, los absolutismos académicos y artísticos, el desconocimiento y una creencia excesiva sobre su complejidad, siguen impidiendo que se potencie con toda la belleza y el rigor que le corresponde. Es como una asunción voluntaria de ser cenicienta, como un sometimiento al dibujo tallado, una extraña resignación en la que el artista crea y otro estampa bajo la premisa de que cuando la obra está terminada su rastro debe desaparecer.

cer. Se hace necesaria una investigación histórica y bibliográfica sobre las técnicas de estampación para hacer una puesta al día de los conocimientos existentes.

Hay algo irresistible en los libros de grabado. Para el profesor son un medio de seguir ampliando sus conocimientos; para el erudito son una manera de ensanchar su afecto; el estudiante encuentra en ellos una lectura, más o menos comprensible, que contextualiza su educación y el grabador buscará en sus páginas preguntas y respuestas.

Un libro debe ser democrático ofreciendo su contenido a quien quiera elegirlo. No se impone mediante el sistema de *cookies*, búsquedas dirigidas por Google y otros recursos de la inteligencia artificial o las grandes multinacionales de la información. Ya sea un ensayo, una perorata académica, un cúmulo de tecnicismos, una relación de intrincados conceptos estéticos o los pasos a seguir para estampar un linóleo, espera ser elegido y se queda con su dueño por empatía, por curiosidad o por necesidad. Es una correspondencia que, como las relaciones personales, puede funcionar o no y será la audiencia quien configure su fisonomía.

Este libro transmite información a la carta intentando, de la forma más sencilla y menos redundante posible, provocar un pensamiento distinto sobre la estampación. Y, sobre todo, es un mensaje de los que nos hemos estremecido ante *Los Desastres de la Guerra* de Goya que plantea que hay que atreverse a vincular el amor o la ternura con esta práctica, que la estampación tiene la capacidad de transformar algo insignificante en arte y que puede ser un lugar en el que refugiarse.