

# Karen Kunc: del boceto a la matriz grabada

## Karen Kunc: from the sketch to the cut relief block

Por Patricia Hernández Rondán

Universidad de Sevilla

*A través de la percepción, la realidad se nos presenta con las propiedades de una pista de despegue: resiste a nuestro impulso y soporta nuestro vuelo. Las posibilidades que inventamos pueden mantener o no el enlace con la realidad. En un caso serán posibilidades reales, y en otro posibilidades fantásticas. De la realidad podemos decir lo que queramos, pero ella se desembarazará de algunas de nuestras propuestas. A lo rechazado por la realidad lo llamamos falso. A los inventos conceptuales, imaginativos, o de cualquier tipo que la realidad aún no ha rechazado, los llamamos provisionalmente verdaderos.*

José Antonio Marina  
Teoría de la inteligencia creadora

### Resumen

Cualquier estampa a color de karen kunc es todo un periplo. A través de su obra muestra su interior, descifrando mediante códigos y símbolos ese continuo viajar por el universo de sensaciones y emociones que le suscita el entorno que le rodea. En el proceso de creación de cada obra, en el ámbito del grabado, están presentes una sucesión de procedimientos gracias a las cuales es posible obtener una serie de copias de una misma imagen. El presente artículo describe de manera detallada la metodología que sigue la artista estadounidense desde que realiza el boceto hasta que estampa la matriz, poniendo el foco de atención en el desarrollo de una técnica tradicional conocida con el nombre de cromoxilografía, protagonista principal de la mayor parte de toda su producción.

**Palabras claves:** Cromoxilografía, matriz, boceto, stencil y estampación.

### Abstract

Any of Karen Kunc's colored prints truly reflect the essence of adventure. In them, she reveals her own inner self by deciphering codes and symbols of her continuous journey through a universe of sensations and emotions awakened by her surroundings. Throughout the creative process of each work of art, she follows a series of printmaking procedures in order to obtain several copies from a single, initial image. This article describes in detail the entire procedure followed by the artist, from the moment she begins to sketch until she prints the relief block. Special attention is given to her development of the technique known as chromoxylography, a feature present in

much of her work.

**Keywords:** Chromoxylography, block, sketch, stencil and printing.

## 1. De lo invisible a lo visible

En el ámbito del arte gráfico seriado la estampa es el resultado final de un complejo proceso en el que se parte de un boceto o una imagen, la cual se traslada a una matriz que será posteriormente intervenida (grabada, rallada o hendida) con el objeto de poder reproducirla en otro soporte, generalmente papel, un número determinado de veces. Las particularidades de cada proceso técnico requieren el uso de un lenguaje gráfico determinado. En el caso de Karen Kunc la mayor parte de su producción la ha desarrollado en matrices de madera.

En su metodología de trabajo toma contacto en primera instancia con las ideas, conceptos, sensaciones y emociones que bullen en su interior y que conforman el pensamiento generador de imágenes. Éste será posteriormente materializado y plasmado en distintos bocetos. Para tal fin hace uso de cuartillas, hojas sueltas o pequeños cuadernos en los que esboza múltiples y diferentes versiones de una misma idea valiéndose de útiles cotidianos -lápices, bolígrafos o rotuladores- creando y explorando en voz alta sobre el papel.

El boceto es una herramienta de búsqueda que le permite indagar en los distintos caracteres, efectos y aspectos de las formas, la composición y el valor lumínico de la imagen. Y es que el boceto en palabras de Juan José Gómez Molina, *"... es el proceso germinal del pensamiento gráfico, en el que el trazo sale al encuentro de la idea desde un presentimiento que adquiere tintes deontológicos y en la que parece definirse la propia definición del ser, es una operación parecida a esa otra de carácter universal, que es la firma individual, la rúbrica que parece sellar la imagen del trazo con la identidad del escritor a través de un juego misterioso de analogías con la acción cinestésica del movimiento "libre" de la mano, a la búsqueda de una grafía todavía inexistente que identificamos con la raíz fundamental de todos nuestros posibles trazos futuros<sup>1</sup>".*

---

<sup>1</sup> J. J. Gómez Molina, L. Cabezas, M. Copón, (2005), *Los nombres del dibujo*. Madrid, Ediciones Cátedra, p. 18.

Su mente trabaja más rápido que sus manos y la ingente cantidad de bocetos acumulados a lo largo de su trayectoria artística así lo testifica (Fig. 1).

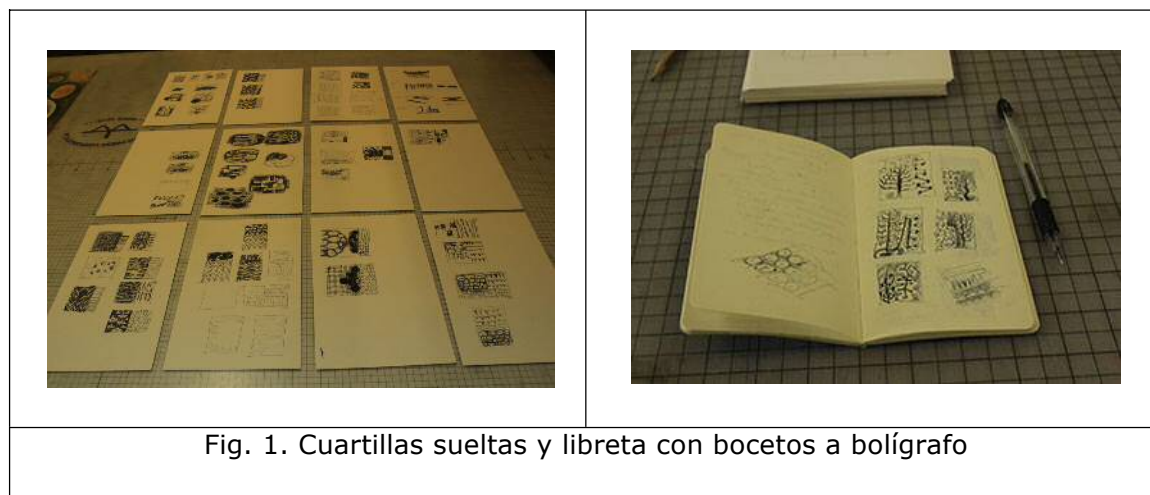


Fig. 1. Cuartillas sueltas y libreta con bocetos a bolígrafo

De viaje, en casa, en algún descanso en el trabajo, Karen siempre se mantiene alerta ante las imágenes que emergen del inconsciente, una película de fotogramas que materializan el esqueleto embrionario de la idea, estableciendo un diálogo continuo con su imaginación. Cada forma permite entender y reconocer ese territorio virtual de la percepción así como las arenas movedizas de los sentimientos. Y es que como explica José Fernández *"el arte es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado"*<sup>2</sup>.

Por otro lado y tomando como referencia la exquisita reflexión de Ignacio Castro, existe en la obra de karen *"...una renovadora utilización del lenguaje,..., el centro anudador nunca parece ser meramente el "concepto" o la información, sino una extraña resolución que brota en algún sitio, de la violencia de un lugar, aunque sea puramente*

<sup>2</sup> J. Fernández Arenas [coord.], F. Torrijos... [et al.] (1988), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Editorial Anthropos, p. 9.

*imaginado o deseado*; ese hálito que nos recuerda aquella dolorosa necesidad que sentimos detrás de toda obra auténtica<sup>3</sup>”.

En sus bocetos estudia la ordenación de las tonalidades detallando las zonas de máxima oscuridad y claridad. Dibuja y desdibuja, persiguiendo con el trazo las ideas que definen sus imágenes.

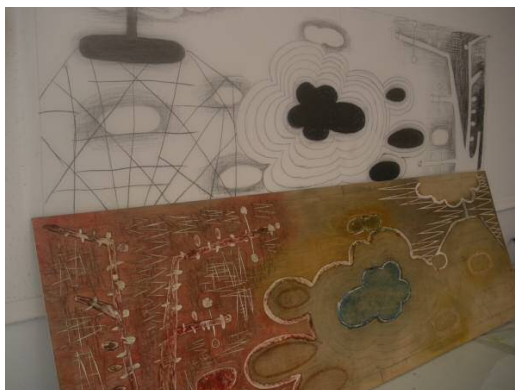


Fig. 2. Diseño y matriz para la obra "*Garden of Disasters*", en la residencia Oregon College of Art and Craft, 2010



Fig. 3. "*Garden of Disasters*", 2010, grabado en madera, 17" x 56"

Una vez seleccionado el boceto, que suele tener una dimensión aproximada de siete por cinco centímetros, lo amplía al formato de la matriz en el que va a ser tallado (Fig. 2). Para ello utiliza un tipo de plástico empleado en bebidas y textiles conocido con el nombre de *mylar*. Es un material muy similar al papel cebolla pero con más cuerpo.

<sup>3</sup> J. Lebrero Stäls, A. Gabilondo, A. Reixa, K. Power, M. Lamas, I. Castro (Ed) (1998), *El aliento de lo local*, Madrid, Editorial Complutense, p. 13.

Karen siente fascinación por los efectos que consigue en éste con el grafito así como con su transparencia, la cual le permite visualizar con gran nitidez la imagen en su reverso; este es un aspecto a tener en consideración, ya que durante el proceso de talla necesita calcar la imagen invertida en diferentes matrices por fragmentos, y ello le facilita enormemente dicha labor.



Fig. 4. Exposición de dibujos, New York 2007

En la imagen superior (Fig. 4) podemos apreciar una muestra de dibujos/bocetos titulada "Volumina" realizada en la "Fundación Elisabeth para la Artes" en la ciudad de Nueva York. En el año 2007 durante dos meses estuvo explorando a través del dibujo el pensamiento visual que dicha urbe le suscitaba.

La muestra recopila una colección de dibujos en los que se palpa su visión más monócroma de la realidad. La mayor parte de ellos fueron concebidos combinando diferentes formas geométricas que interaccionan y "compenetran" ritmos y movimientos muy diversos sobre el plano. Su particular y constante uso del color, tanto en las estampas como en los libros de artista, se torna al blanco y negro en esta muestra en la que se aprecia con notable claridad el entramado de la idea, en la que plantea al espectador la absorción de lo orgánico y de lo rural por un contexto artificial y urbano. Normalmente en su obra utiliza formas orgánicas combinadas con formas geométricas simples, atrapando con ambas infinidad de conceptos y metáforas, que

deambulan entre lo real y lo imaginario hasta generar un diálogo cargado de signos.

## 2. Dando vida a una idea

Utiliza contrachapados de abedul báltico (baltic birch) de unos cinco milímetros aproximadamente de grosor. La dureza característica de este soporte le permite estampar con tórculo o prensa tipográfica largas tiradas sin que la madera pierda su veta característica en el repetido proceso de edición de la matriz. Igualmente el corte de líneas resulta de gran limpieza y precisión, debido a su naturaleza sólida y consistente.

Kunc acomete con total desenvoltura cualquier formato que se le plantee (Figs. 5 y 6). La experiencia acumulada a lo largo de los años le ha permitido adquirir la pericia necesaria para afrontar con garantías todos los obstáculos y dificultades que se suelen derivar del proceso. El uso de una sencilla metodología, que ha ido depurando estampa tras estampa, le ha permitido expresar el máximo con el mínimo de recursos y es que, como defendió el arquitecto alemán Ludwig Mies Van DerRohe “menos es más”, como podremos comprobar en los sucesivos apartados.



Fig. 5. Karen durante el proceso de talla de una madera en gran formato



Fig. 6. Karen estampando una madera de gran formato en un estudio de grabado en Venecia, Abril 2011

## 3. Emergiendo el diseño

Jun Sun Sun, artista calígrafo coreano, señala que: “El sentimiento y ánimo fisiológico del artista al momento de caligrafiar quedan grabados fielmente en su obra. La armonía lograda con el universo dignifica su refinamiento verdadero a través del trazo, la confrontación y el ritmo de acuerdo con el movimiento del pincel. Esta experiencia no será repetible



posteriormente aún por el mismo autor<sup>4</sup>”.

El proceso de corte o desbastación de kunc se rige por el mismo principio que el del artista calígrafo Jun. Karen “siente” cada corte y su determinación, anhelos y propósitos se manifiestan en cada trazo. Con ellos nos desvela emoción, sentimiento, espíritu, la poesía que en su interior resuena, y en definitiva, la identidad de su alma. Finalizada la fase de abocetado de la idea y ampliado el diseño definitivo al formato de la matriz a tallar se pasa a la fase de corte y desbaste. Kunc aborda el grabado en relieve de una forma tradicional; talla los espacios en blanco y deja en relieve los planos y formas que darán color al diseño, para a continuación entintar la superficie con rodillos de manera que la tinta únicamente quede depositado sobre la superficie de la matriz.

Durante su dilatada trayectoria en el oficio ha reducido sustancialmente el instrumental propio de la fase de talla. Y es que simplemente con varias gubias japonesas (Fig. 7) acomete todo tipo de formatos.



Fig. 7. Gubias japonesas



Fig. 8. Matriz en el proceso de talla con una gubia en u

Utiliza principalmente la de punta en u (Fig. 8) tanto para las líneas como para las texturas, y el formón para desbastar grandes áreas.

<sup>4</sup> J. Hwakim (2009), “*El arte caligráfico oriental: arte de línea, arte de filosofía*”, Armas y letras, San Nicolás de Los Garza, Universidad Autónoma de Nuevo León, número 69/5. Disponible en: <http://www.armasyletras.uanl.mx/69/index.html> , [Consultado el 10 de diciembre de 2014].



Fig. 9. Herramientas alternativas que sirven para obtener texturas o líneas sobre la superficie de la madera al presionarlas y desplazarlas por la superficie

Puntualmente emplea útiles alternativos como por ejemplo un cepillo de metal, con el que potencia las vetas de la madera, o una aguja de crochet con la que logra grafías por presión y no por desbaste (Fig. 9).

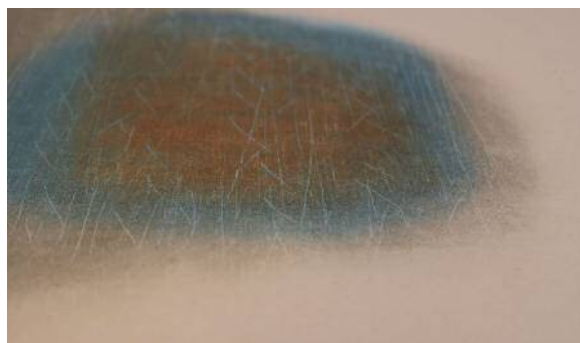


Fig. 10. Efectos que se consiguen en la estampación con el cepillo de metal

Su proceso de talla fue inventado por Picasso y se conoce con el nombre de técnica de la plancha perdida o método reductivo. La metodología de dicho proceso se basa en tallar en primera instancia las luces y estampar toda la superficie del color más claro de la composición, para a continuación llevar a cabo la edición completa más algunas estampas extras, ya que normalmente se ha de desechar alguna por defectos en la propia estampa.

Una vez impresa la serie se talla nuevamente la matriz, se eliminan las zonas que deseamos reservar del primer color de base y estampamos la edición completa con un segundo color, de manera que la nueva estampa se compondrá de tres colores: el blanco del papel, el primer color que se mantiene en las zonas talladas en la segunda fase, más ese segundo color que se superpone al primero. El proceso se volverá a



repetir, tallando y estampando cada color hasta completar la edición con el número de colores que sean necesarios. Subrayar que cada vez que se stampa la edición completa es como si se utilizara una matriz diferente. Finalmente la matriz únicamente conservará en relieve la información del último color.

Normalmente suele emplear de dos a cuatro planchas en sus cromoxilografías, aunque realmente serían muchas más si no emplease la técnica de Picasso, ya que como se ha explicado con ésta se pueden conseguir infinidad de colores empleando una sola matriz. Asimismo cada plancha es entintada en la mayoría de las ocasiones con distintos colores, razón por la cual sus estampas se configuran con una enorme cantidad de matices diferentes.

El resultado final, en base a la metodología expuesta, se caracteriza por una gran variedad cromática así como por la sensación de espacialidad, que consigue a partir de la exquisita yuxtaposición de infinidad de capas de colores.

#### 4. La magia de la transferencia



Fig. 11. Conjunto de matrices que emplea en una estampación



Fig. 12. Escenario de su taller durante el proceso de estampación

En la fase de impresión tiene muy presente la estética de la estampa tradicional japonesa, concretamente la exquisita superposición del color así como las transiciones de los mismos, en aras de encontrar por medio de la lumínica el tacto a distancia. Kunc practica el proceso tradicional de entintado en relieve con rodillo: una vez tallada la matriz, aplica en la superficie una capa homogénea de tinta y a continuación estampa.

Utiliza principalmente rodillos pequeños de caucho (Fig. 13), debido a que la ligereza de los mismos le facilita el entintado de una misma matriz con diferentes colores (Fig. 14). Asimismo y de manera puntual

opta por el empleo de los de gelatina.



Fig. 13. Colección de rodillos que emplea en su taller



Fig. 14. Stencil sencillo que servirá para aplicar color en diferentes áreas de la matriz con la ayuda de los rodillos pequeños

Hace uso de tintas al aceite porque le permiten registrar fácilmente en la estampa la veta de la madera, aspecto connatural de gran valía para muchos maestros xilógrafos.

En cuanto a la gama de colores, la base transparente es fundamental en su proceso de trabajo ya que favorece el acondicionamiento de la tinta en diferentes grados de saturación (Fig. 15). Kunc emplea en las primeras estampaciones colores muy traslúcidos (Fig. 16) y poco a poco los va saturando, creando una compleja urdimbre de tonalidades que dotarán a la estampa de una mayor vitalidad. Esta metodología, que guarda gran similitud con el proceso tradicional empleado por los japoneses en las llamadas "estampas del mundo flotante"<sup>5</sup>, confiere a sus estampas una identidad propia e intransferible.

|  |  |
|--|--|
|  |  |
|--|--|

<sup>5</sup> Para mayor información sobre el proceso creativo de las estampas japonesas consultar, *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (2006), México, Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 469- 480.



Fig. 15. Mezcla de la tinta de color con la base transparente



Fig. 16. Estampación con varios degradados en la fase inicial

La saturación del color de forma gradual le conduce al uso de las tintas en su estado primigenio, sin base transparente en la mezcla, única y exclusivamente en la fase final del proceso de estampación. Además aplica mayor cantidad de tinta de lo habitual en la matriz con el objeto de darle cierta volumetría a dicha capa de color.

Igualmente emplea recortes de papeles de colores o de fieltros con formas concretas (Fig. 17) que distribuye sobre la estampa. Con este proceder realiza una suerte de comprobación o prueba final para verificar la idoneidad de la estampa en cuanto a forma, color y composición.



Fig. 17. Filtro de color azul sobre estampa

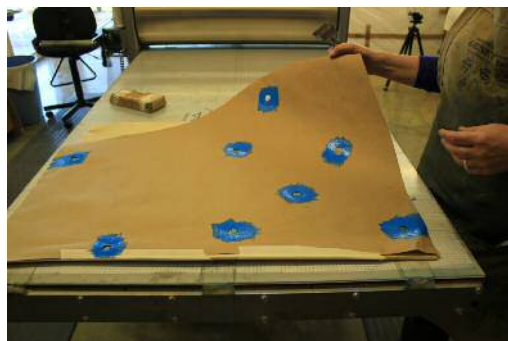


Fig. 18. Stencil para añadir a la estampa puntos de color azul en unas zonas determinadas

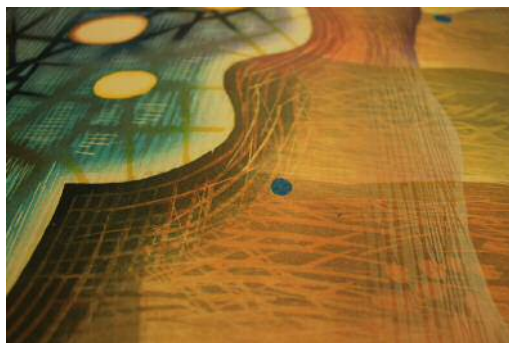


Fig. 19. Detalle de una estampa acabada

Otro aspecto a resaltar en el proceso de entintado de Kunc es el uso del stencil (Fig. 18), siendo la sencillez de las formas el requisito primordial a la hora de configurar la plantilla.

Inicialmente para hacer el stencil toma como referencia el diseño realizado en mylar (Fig. 20) y calca en papel de seda las formas principales en las que quiere intervenir. Una vez calcadas vuelve a transferirlas a un papel de mayor gramaje y resistencia denominado Kraft, donde recortará el hueco con la forma transferida (Fig. 21).



Fig. 20. Copia en papel de seda de las formas del diseño a partir del dibujo en papel mylar

Fig. 21. Copia en papel de seda de las formas del diseño antes de pasarlo al papel kraft

En el proceso de recorte no sigue al pie de la letra la forma inicialmente calcada, improvisando y dejándose llevar por su intuición si lo considera oportuno. Asimismo Karen hace hincapié en la importancia de separarlas adecuadamente en el supuesto de que en una misma plantilla se recorten más de una.



Fig. 22. Karen reforzando la trasera del stencil

Del mismo modo, incide Kunc en reforzar la trasera del stencil con tiras de cinta de carroceros en los contornos de los huecos de las ventanas (Fig. 22).



Fig. 23. Entintado con rodillos y stencil



Fig. 24. Stencil con huecos y ventanas



|  |  |
|--|--|
|  |  |
|--|--|

A menudo adosa en el stencil pequeñas ventanitas con el objeto de no “contaminar” con un color de tinta diferente los huecos de las ventanas más cercanas que hayan sido entintadas (Fig. 24).

Una vez entintada la matriz por secciones con la ayuda del stencil y de pequeños rodillos (Fig. 23) se procede a la estampación, no sin antes limpiar los contornos de las formas con un trapo o bien degradarlos. Para ello se vale de un sistema que consiste en dar pequeños golpecitos con la palma de la mano o con las yemas de los dedos sobre la línea de la superficie a degradar (Fig. 25). De este modo una parte de la tinta queda en la palma de la mano y la otra en la matriz. Según la cantidad de tinta a fundir presiona más o menos veces y con mayor o menor intensidad.



Fig. 25. Modos de fundir la tinta sobre la matriz

El proceso completo hasta la obtención de la estampa lleva consigo la superposición de un considerable número de matrices minimizando al máximo los recursos. En este sentido no en pocas ocasiones reutiliza matrices de otras estampas dándoles un nuevo significado.



Fig. 26. Fotografía de un rincón de su estudio

## 5. La apariencia final

Una de las peculiaridades de las estampas de Kunc es la ausencia de márgenes, tan propios y característicos de la estampa tradicional, así como la infinidad de diferentes matices de color que impregnan cada hilo de fibra en toda la extensión de la hoja.

En cuanto a los papeles empleados, el Nishinouchi, de origen japonés con un 90% kozo y un 10% de pulpa libre de ácido es el protagonista principal en su obra. Un depurado y sublime proceso de estampación le ha conducido a la selección de dicho soporte, con el cual puede expresar todo su potencial imaginario sin limitaciones. No obstante a lo largo de su trayectoria artística ha empleado diversos papeles europeos, cien por cien algodón, y japoneses, fabricados con distintas fibras vegetales.

## 6. Conclusión

Varios son los pilares que sustentan su singular forma de trabajo; el uso de la técnica de la plancha perdida y del stencil, su manera de degradar las líneas que delimitan las formas sobre la superficie entintada y el empleo de la tinta transparente en diferentes proporciones en las mezclas de color.

Las estampas de Karen se han tejido a partir de "hilos blancos de madera desbastada", y es que, poco a poco, la materia sobrante se ha ido eliminando de la matriz para dar vida en la estampa a una creciente atmósfera de colores vibrantes. Sencillas formas geométricas dan forma y cuerpo a su mensaje, que se muestra cargado de caminos que buscan en su recorrido esa comunicación con la divinidad.

En definitiva, poder disfrutar de una estampa de karen supone como afirma Michael Findlay, al hablar sobre el valor de una obra de arte con la que puedas relacionarte a un nivel puramente personal *"un tesoro*

que mejora la vida<sup>6</sup>”.

## Bibliografía

- *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (2006). México: Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 469-480.
- Fernández Arenas, J. [coord.], Torrijos F. ... [et al.] (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos, pág. 9.
- Lebrero Stäls, J.; Gabilondo, A.; Reixa, A; Power, K.; Menchu Lamas; Castro, I. (Ed) (1998). *El aliento de lo local*. Madrid: Editorial Complutense, pág. 13.
- Gómez Molina, J.J; Cabezas, L.; Copón, M.(2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Editorial Cátedra, pág. 18.
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte: dinero, poder, belleza*. Barcelona: Editorial Fundación Gala-Salvador Dalí, pág. 216.
- Hwakim, J. (2009). El arte caligráfico oriental: arte de línea, arte de filosofía. [artículo en línea]. <http://www.armasyletras.uanl.mx/69/index.html>

**Patricia Hernández Rondán** [patriciapahr@gmail.com](mailto:patriciapahr@gmail.com)

Patricia Hernández Rondán se doctora por la Universidad Hispalense en el 2005. Su línea de investigación se ha centrado en el ámbito del arte gráfico seriado. Ha sido becaria de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y actualmente es Contratada Doctor en dicha Institución. Ha publicado artículos de investigación, participado en congresos internacionales y disfrutado de estancias formativas predoctorales y posdoctorales en centros de reconocido prestigio. Destacar entre sus últimos premios el de Arte Evolutivo, Diseño y Creatividad logrado dentro del marco del Congreso *GECCO-2013*”, (Amsterdam, Holanda).

---

<sup>6</sup> M. Findlay (2013), *El valor del arte: dinero, poder, belleza*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí, p. 216.