

La nueva estampa mexicana



Andrew Vlady

addenda

19

l i b r o e l e c t r ó n i c o

**CENI
DIAP**

dis
cur
so
visual
revista
digital • cenidiap

La nueva estampa mexicana

Reflexión en torno a la exposición
De artistas e impresores.
Espacios de intersección creativa,
Museo Nacional de la Estampa, ciudad de México,
agosto-noviembre de 2008

Andrew Vlady

(colaboración de María Elena Mejía E.)

addenda

19

l i b r o e l e c t r ó n i c o

Primera edición • 2010

ADDENDA NÚMERO 19 • MARZO DE 2010

AGRADECIMIENTOS

Octavio Fernández, director del Museo Nacional de la Estampa y curador de la exposición *De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa*

A los talleres:

Taller Gráfica Bordes

Museo Taller Erasto Cortés

Tiempo Extra Editores

Estudio de Experimentación Gráfica. Facultad de Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Taller del Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro

La Siempre Habana

Arte y Naturaleza, Madrid

Centro de Producción Gráfica La Parota

• • •

© 2008 Andrew Vlady

© Instituto Nacional de Bellas Artes

EDICIÓN • Carlos Martínez Gordillo

ASISTENCIA EDITORIAL • Amadís Ross

DISEÑO • José Luis Rojo Pérez

FORMACIÓN • Tlaoli Ramírez

CORRECCIÓN • Marta Hernández Rocha

TRADUCCIÓN • Katerina Vlady

Los derechos de la presente edición son propiedad del autor y del Instituto Nacional de Bellas Artes. La producción editorial se realizó en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación piso 9, Av. Río Churubusco 79, Col. Country Club, Coyoacán, México D. F. 04220. Tel.: 41 55 00 00 exts. 1121, 1122 y 1127.

I

Quizás la aportación más importante de la exposición De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa, que abarcó el periodo de 1988 a 2008, fue que presentó una nueva cara de la estampa mexicana.

EN la década de 1960 la interacción entre la estampa y la pintura en el ámbito internacional dio paso a cambios radicales en ambas disciplinas. En esa época por “internacional” se entendía a Estados Unidos y Europa, pero México merece incluirse en esta definición debido a que algunos artistas del país integraban el repertorio de los maestros con reconocimiento mundial.

Es un hecho poco reconocido que gran parte de los artistas mexicanos que inventan imágenes en pintura son los mismos que hacen estampas. Que se muevan entre ambos medios con indiferencia hace difícil determinar si se trata de pintores que hacen estampas o de realizadores de estampas que también pintan.

Es un lugar común pensar que los creadores valoran el arte de la estampa sólo por su multiplicidad, virtud que satisface dos objetivos opuestos: ser un medio hacia el fin de hacer dinero y el vehículo hacia la “acción gráfica”. No obstante, por ejemplo, en la exposición *De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa*, presentada en el Museo Nacional de la Estampa en la ciudad de México de agosto a noviembre de 2008, quedó demostrado que los artistas se sienten principalmente atraídos hacia la estampa por las posibilidades expresivas que pueden lograr en el aguafuerte, la serigrafía, la litografía y la entalladura, efectos que no consiguen con la misma veracidad en la pintura.

En el folleto de la exposición se lee: “El arte de la estampa a nivel internacional vivió un resurgimiento durante la década de 1960”. Esa declaración alude al hecho de que entonces todo lo relacionado con este arte empezó a someterse a una nueva valoración. En esencia, los métodos se reinventaron con el fin de adecuarse a las necesidades del pintor, en vez de que éste se conformara con técnicas tradicionalmente practicadas. Ese cambio provocó numerosas consecuencias, entre las que destacan:

- Se modificó la participación del impresor en proporción inversa a la del autor, es decir, a mayor participación del impresor menor participación del autor.

- Al romper con los moldes tradicionales de hacer estampas se violaron las definiciones ortodoxas de “estampa original”,¹ forjadas por los consejos oficiales de estampas de diferentes países.
- El mercado internacional del arte aceptó las obras múltiples, innovadoras pero contrarias a las reglas, y algunos árbitros de la estampa no tuvieron otra opción que modificar su postura respecto a lo que constituye una estampa original, aunque con cierta irritación.

México tiene una larga tradición de artistas involucrados con la estampa, la cual llegó a su cenit durante la primera mitad del siglo xx, en parte por las extraordinarias piezas que se producían y también por el interés de los críticos, fenómeno que dejó para la posteridad un documento detallado de la estampa y el espíritu de la época. Además, la cuestión de la originalidad nunca los preocupó porque los artistas trabajaban con las técnicas oficialmente aceptadas.

El inicio del auge internacional de la estampa fue paralelo a la revaloración de la pintura por parte de muchos de los pintores mexicanos. Para ellos, el siguiente paso natural era experimentar con los nuevos métodos para hacer estampas. Pero los jueces árbitros, aunque aceptaron las nuevas tendencias de la pintura (algunos con cierta irritación), se divorciaron totalmente del arte de la estampa en sus nuevas manifestaciones. ¿Por qué sucedió este distanciamiento? Una explicación es que las “confrontaciones” entre las diferentes escuelas de pintura tuvieron lugar dentro de las galerías, ya fueran públicas o privadas, cuyos operadores organizaban exposiciones y concursos, moderaban las mesas redondas y difundían la documentación de todos los eventos. Pero para que un artista mexicano experimentara con los nuevos métodos de hacer estampas tenía que ir a trabajar en talleres de Europa o Estados Unidos —lugares más allá de la jurisdicción de las autoridades del arte mexicanas.

La actividad internacional de la estampa en sus nuevas manifestaciones fue examinada y polemizada ardiente y abundantemente, pero, sobre todo, en inglés, francés y alemán y poca de esta valiosa documentación llegó a traducirse al español. Por consecuencia, además de no haber aclarado las confusiones

¹ La demarcación ortodoxa de la “estampa original” fue propuesta por primera vez por el Comité Nacional del Grabado de Francia como parte de los requisitos de admisión para la Exposición Internacional de París de 1937, y poco después fue adoptada por la Agencia Aduanal Francesa. Durante la década de 1960, esa definición sentaba las directrices para los requisitos de admisión en la mayoría de los concursos de estampa en el mundo entero: “Las pruebas en negro o en color, extraídas de una o de varias placas, concebidas y ejecutadas enteramente a mano por el mismo artista, sin importar la técnica utilizada, excluyendo cualquiera y todos los procesos mecánicos o fotomecánicos, serán consideradas grabados, estampas o litografías originales. Sólo las estampas que reúnan estos requisitos merecen ser designadas Estampas Originales.”

entre la estampa original y la reproducción, asunto de primera importancia, los críticos mexicanos redujeron toda la creatividad y experimentación tras el arte de la estampa a unos cuantos clisés y frases hechas. Hoy en día predomina el concepto ambiguo de “la gráfica contemporánea mexicana” —una antientidad sin forma, sin dirección, olvidada por el tiempo y totalmente desligada de otros medios de expresión visual.

Quizá la aportación más importante de la exposición *De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa*, que abarca el periodo de 1988 a 2008, es que presentó una nueva cara de la estampa mexicana. Esta manifestación colectiva tuvo el potencial para despertar a la crítica del sueño dogmático en que ha caído. Hay gran número de obras que comparten un rasgo definitorio en forma de una “gramática composicional” que alude a la posibilidad de un movimiento en sí. Un movimiento en que el arte apunta hacia la concentración de los artistas e impresores en los procesos y medios de su propia producción.

Parece un cambio abrupto el que sufrió la “nueva cara” en relación con las imágenes del movimiento de la estampa mexicana de 1920 a 1950. Sin embargo, si se reconoce el “auge” que esta disciplina tuvo en México a partir de 1970, empieza a aclararse que el movimiento contemporáneo no surgió por un grupo de artistas aislados herméticamente, sino a través de la “polinización cruzada”; una interacción aleatoria continúa de artistas, talleres e impresores. A partir de estas consideraciones es posible identificar tres movimientos distintos que se generaron en México en el siglo xx. El siguiente cuadro los presenta en forma comparativa esencial:

	Movimiento 1920-1950	Movimiento 1970-2000	Movimiento 1988-2008
Escenario	Escuela mexicana de pintura	El auge internacional de la estampa, los movimientos de la pintura encabezados por la Ruptura	La estampa digital, el arte conceptual, Movimiento 1970-2000
Temática	Conciencia social	Conciencia social Expresión personal	Expresión personal Énfasis en los procesos y medios de su producción
Característica principal	Blanco y negro	Color	Motivos de diseño Series
Técnicas predominantes	Entalladura en linóleo y en madera Litografía	Serigrafía Litografía Objeto múltiple en pulpa de papel prensado en relieve coloreado Aguafuerte	Aguafuerte Serigrafía Litografía Entalladura en madera Fotograbado

La muestra presentó alrededor de 138 trabajos de 89 artistas, realizados en siete talleres activos hoy en día. La mayoría de las estampas fue hecha a partir de placas de metal elaboradas por el sistema de aguafuerte. También hubo un poco de litografía, entalladura en madera, serigrafía y una presencia limitada de fotograbado.² He omitido enteramente de este ensayo el análisis de los libros impresos, expuestos de manera horizontal en vitrinas tipo mesa, ya que apreciar las estampas de pequeño formato y leer los textos acompañantes es tanto deleite que prefiero sentarme en un sillón cómodo con las obras en mi regazo.

² En general, los métodos de impresión están constituidos por dos partes fundamentales: 1) la estampa y 2) el elemento de impresión, es decir, el sistema del cual se hace la impresión –litografía, aguafuerte, entalladura, etcétera. Es frecuente aplicar el nombre de un sistema a las dos partes. Para evitar confusiones, lo correcto es usar el nombre del sistema exclusivamente para referirse al elemento de impresión como objeto y a su factura.

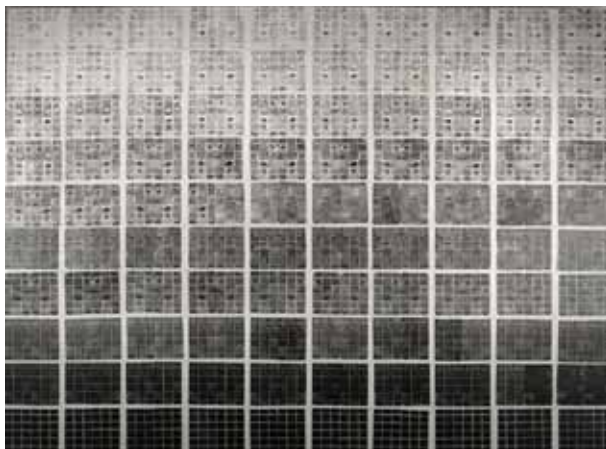
II

*Al ver la exposición a través de lentes cuadriculados logré
identificar seis dispositivos de composición que someten
un módulo a un diseño cadencioso.*

HASTA este punto se ha presentado una aproximación general a los trabajos de la exposición. De aquí en adelante se analizará una selección de obras específicas divididas en dos grupos: primero, las piezas que comparten rasgos definatorios comunes y, segundo, las estampas a las que este autor les otorgaría un premio, si esta exposición fuera un concurso. Entre el análisis de los dos grupos habrá una especie de intermedio para revisar los orígenes de dicho “resurgimiento de la estampa” y sus consecuencias, que llegaron a influir en la interpretación de los medios de hacer este tipo de trabajos por parte de los artistas e impresores mexicanos contemporáneos.

Como introducción al primer grupo se analizará la obra que ilustra gráficamente la gramática composicional que se emplea en las demás: *Obituario*, de Pilar Bordes. La imagen es un ensamble de cien rectángulos horizontales, ordenados en diez columnas y diez filas. La ficha técnica declara: “políptico” y “medidas de papel y área de impresión: 1.59 x 2.18 cm”. La palabra “políptico” es clave para el análisis de las estampas del primer grupo, sin embargo, “medidas de papel y área de impresión” presenta cierta problemática semántica que requiere aclaración antes de seguir adelante.

Pilar Bordes, *Obituario*, 2004,
entalladura (madera de cerezo).
Taller Gráfica Bordes.
Imp.: Pilar Bordes.



Recuerdo haber visto *Obituario* en la bienal Rufino Tamayo en 2004, dedicada a la estampa y el dibujo de gran escala. El problema semántico concierne al notable número de obras presentadas en esa ocasión que efectivamente no son estampas de gran formato, sino polípticos: dos o más partes componentes impresas en un soporte de gran tamaño. En términos estrictos una “estampa de gran formato” se imprime de elementos de gran formato. Clasificar *Obituario* como estampa de gran formato es similar a un banco de peces haciéndose pasar por una ballena.

Algunos polípticos recibieron menciones honoríficas en la misma bienal, en tanto que una estampa digital de formato mediano/grande se llevó el gran premio. Su autor declaró ante los periódicos que una “virtud” de la estampa digital es que le permite crear una imagen completa en un vuelo entre Nueva York y Londres. Pero en un avión sólo se permite llevar computadoras portátiles,³ hecho del cual se deduce que la estampa en cuestión fue ampliada a gran formato, no por sentimiento artístico, sino por el *software*.

Si tuviera que elegir entre el políptico y la ampliación electrónica para llegar a una imagen de gran formato, en el caso específico del arte mexicano escogería el segundo porque la dualidad de escala es parte de su herencia. A través de la práctica de la pintura mural, los pintores y sus ayudantes (algunos de los cuales llegaron a ser maestros muralistas) lograron fluidez en la ampliación espacial por cuadrículado.⁴ Como ellos mismos impartían dibujo en las escuelas de arte, transmitieron la dualidad de escala a sus alumnos junto con la enseñanza de la proporción, la perspectiva y el escorzo.

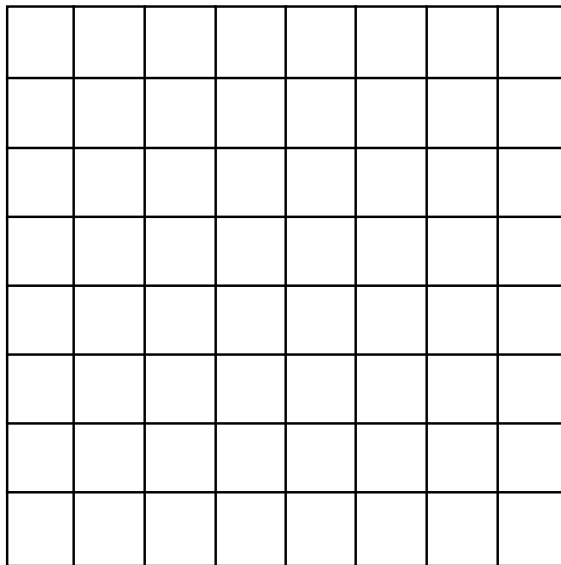
Si uno estudia los dibujos de los artistas mexicanos del siglo xx, se nota que están proporcionados como declaraciones visuales íntegras y al mismo tiempo son modelos para la ampliación a escala monumental por el proceso del cuadrículado; método que es uno con el sentimiento artístico.⁵ Los creadores de estampas de los movimientos 1920-1950 y 1970-2000 fueron formados en su

³ En la computadora portátil la pantalla disponible más grande es de 17 pulgadas diagonales. La estampa en cuestión es vertical, lo que quiere decir que fue concebida y ejecutada en un máximo de 22.5 centímetros de altura.

⁴ Proceso del cuadrículado: en la pintura mural, el maestro pintor suministra el prototipo en forma de un bosquejo en escala pequeña, completamente compuesto considerando el espacio arquitectónico en el cual la pintura se realizará. Sobre ese prototipo se traza una red de líneas equidistantes, horizontales y verticales. En la superficie en la que el dibujo debe trasladarse, se traza una red semejante, pero aumentada al tamaño real de la pintura. El siguiente paso es llevar a cada cuadro al tamaño ampliado el contenido de la cuadrícula correspondiente al prototipo.

⁵ Aunque el pintor, maestro del taller, puede confiar a los ayudantes esta operación, no pierde el sentimiento artístico. Una vez ampliado y trazado en la superficie el maestro retoca el dibujo y añade los detalles.

gran mayoría como dibujantes. Crearon “ilusiones” de formas plásticas (la semejanza sensual). Como las ilusiones existen en la imaginación del espectador, la escala pequeña/mediana representa todas las escalas y por eso los artistas no buscaban hacer estampas en un formato grande. Al eliminar el dibujo también se elimina la creación de mundos ilusorios. La generación de imágenes por diseños cadenciosos —como se practica en el *Movimiento 1988-2008*— no crea espacios ilusorios, sino formas plásticas⁶ (la realidad sensual) llevadas al mundo físico donde su tamaño es parte integral de su significado, credibilidad y aceptación.



Obituario es una composición pictórica y, a la vez, de funciones. Las proporciones responden a consideraciones numéricas. El módulo es un rectángulo (un cuadro manierista) con un signo en “línea blanca” en su interior; algunos reconocibles, otros esotéricos. Al hacer la matemática, se llega a un total de 3 600 módulos.

Estudiar los signos dentro de los módulos requiere de un escrutinio de cerca que causa que se pierda de vista la imagen en su totalidad, y viceversa. De la distancia en que se puede observar la imagen total, se percibe que las columnas se van graduando progresivamente desde luz en la fila de arriba hasta sombra en la de

⁶ “A las artes plásticas —explicó Emanuel Kant— pertenecen la escultura y la arquitectura. Las formas plásticas existen en el mundo real con o sin el observador [...]” Las impresiones tiradas de diseños cadenciosos existen en el mundo real por los contornos blancos realizados alrededor de los motivos, así como por los surcos receptores de tinta; ambos resultado de la presión del tórculo durante el proceso de transferencia de tinta de las placas al papel.

abajo. Esa tabla de tonalidades regimentadas hace referencia directa a la “escala de grises” —una prueba impresa que se emplea en la aguatinta para ajustar el tiempo de sumersión de la placa en el mordente en relación con la fuerza del mismo.⁷

Obituario de Bordes funge como una *piedra de Rosetta* que da la clave de las reglas del diseño cadencioso fundada en un orden geométrico y un método modular múltiple. Son las reglas del diseño que obedecen las estampas del primer grupo. El módulo común es el cuadro —la forma perfecta— o rectángulo, que actúa como la gramática de la obra total. La idea directriz es la cadencia (el ritmo) que es propia de cada creador. Ésta gobierna el desarrollo del espacio pictórico por medio del ordenamiento y agrupación del módulo original, ya sea multiplicado o dividido, sobre el campo del cuadrículado.

Al ver la exposición a través de lentes cuadrículados logré identificar seis dispositivos de composición que someten un módulo a un diseño cadencioso.

1. Un espacio pictórico de conjunto dividido en dos imágenes
2. Una composición dentro de otra composición
3. Una imagen construida con fragmentos
4. Dos o más imágenes distintas en el mismo soporte
5. Dos o más imágenes en el mismo soporte, todas variaciones de un motivo central
6. Una serie de imágenes, variaciones de un motivo, enmarcadas por separado y colgadas juntas

Del total de 137 marcos que constituyen la exposición, 57 participan en uno o más de esos seis dispositivos —58 si se incluye *A pleno sol*, obra no enmarcada. En seguida ejemplos de cada dispositivo:

1. Un espacio pictórico de conjunto dividido en dos imágenes

Madonna, por Alberto Gironella, emplea un espacio pictórico de conjunto de forma rectangular y lo reparte en dos espacios equilibrados antagónicos —reconciliados por un sello circular naranja impreso por encima— en cada esquina.

⁷ La escala de grises se emplea en la fotografía, la fotomecánica, la litografía y la aguatinta para medir densidades. Se expresa en términos de porcentajes desde cien por ciento, pura sombra (negro), hasta el cero por ciento, pura luz (blanco), con las degradaciones tonales entre estos dos polos expresadas según el porcentaje de sombra extendida sobre un campo de luz o en puntos geométricos o aleatorios. En la obra de Pilar Bordes, por ejemplo, las columnas se van degradando progresivamente desde aproximadamente 95 por ciento abajo hasta aproximadamente cinco por ciento arriba.

Alberto Gironella, *Madonna*,
1992, aguafuerte, serigrafía
y fotograbado.
Taller Gráfica Bordes.
Imp.: Pilar Bordes.



No es por casualidad que Francisco Castro Leñero llama a su obra *Juegos*. Aparentemente comienza, como Gironella, dividiendo su espacio y luego subdividiéndolo para llegar al módulo cuadrado. Al mismo tiempo se puede argumentar que partió de éste y lo multiplicó hasta llegar al espacio pictórico de conjunto que consiste de 30 cuadros (seis columnas por cinco filas), y luego lo repartió en dos espacios equilibrados. Cualquiera que fuera el procedimiento, los dos espacios paralelos se unen por un elemento compartido: una mancha "fenomenalista abstracta", creada de manera contraria a toda disposición geométrica.

Francisco Castro Leñero,
Juegos, 1996, aguafuerte y
chine collé.
Tiempo Extra Editores.
Imp.: René Sierra y
Sergio Guerrero.



2. Una composición dentro de otra composición

En *San Miguel del Milagro*, Joel Rendón llegó a su espacio pictórico al multiplicar el módulo por seis. Enfatiza el módulo cortando físicamente el cuadro izquierdo inferior, tallándolo y entintándolo por separado y, luego, volviendo a unirlos con la hoja de linóleo principal para imprimirlos juntos. Rendón parte de una cadencia modular múltiple que se transforma en una imagen figurativa y lírica. Este estado perfecto, resultado de la metamorfosis, se va a retomar en la última parte del presente ensayo.

Joel Rendón, *San Miguel del Milagro*,
(de la carpeta
Ángeles o demonios), 2002,
Grabado a línea blanca/linóleo.
Museo Taller Erasto Cortés.



Joel Rendón,
San Miguel del Milagro,
(detalle).

3. Una imagen construida con fragmentos

El primer paso de Mónica Muñoz Cid para crear *Fragmentación* es el análisis de una imagen. Selecciona seis segmentos de la misma de dimensiones uniformes y en seguida la sintetiza, para lo que establece un régimen en los segmentos de manera que su alternación con las franjas realizadas de papel entre ellos participa en el significado de la obra. En *Figuras en una habitación*, Roberto Cortázar primero divide su espacio en dos y en cada parte sitúa una imagen construida de fragmentos. Las unifica con pincelazos negros y rojos, expresados en tinta serigráfica.



Mónica Muñoz Cid, *Fragmentación*, 2008, aguafuerte y aguatinta. Museo Taller Erasto Cortés.

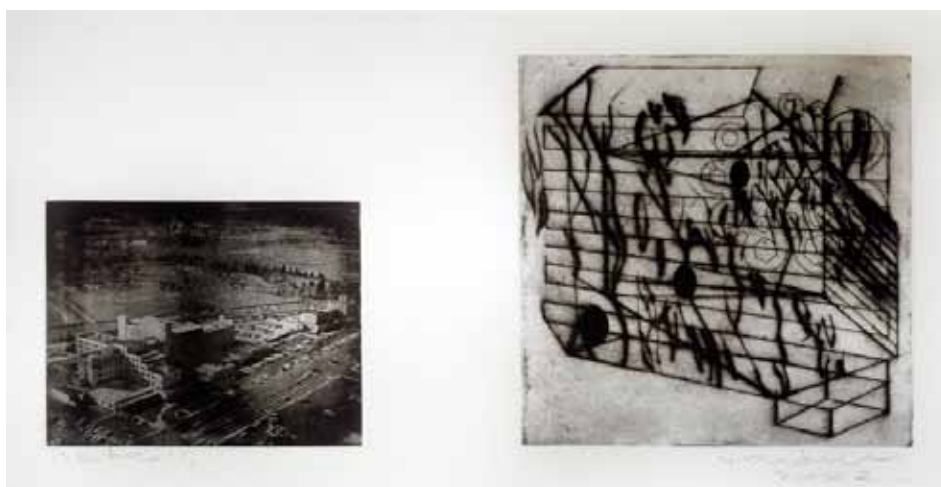


Roberto Cortázar, *Figuras en una habitación*, 2003, aguafuerte, fotgrabado y serigrafía. Estudio de Experimentación Gráfica. Facultad de las Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Imp.: Enrique Cattaneo.

4. Dos o más imágenes distintas en el mismo soporte

Este dispositivo compositivo puede ser tan elemental como una plantilla para lograr un alineamiento idéntico entre la placa y el papel en cada impresión. En *Seis fragmentos* de Rocío Maldonado y *Casa en llamas* de Roberto Turnbull, seis y dos placas, respectivamente, comparten el papel de soporte; cada placa es una declaración visual completa en sí. Como no hay elementos que reconcilian las estampas de conjunto, la intencionalidad de cada imagen se vuelve pasiva y la atención se encamina hacia su comparación.

Rocío Maldonado,
Seis fragmentos, 1997,
 aguafuerte y aguatinta.
 Taller Gráfica Bordes.
 Imp.: Pilar Bordes.



Roberto Turnbull, *Casa en llamas*, 2002, fotograbado y punta seca.
 Taller Gráfica Bordes. Imp.: Pilar Bordes.

El poeta-grabador William Blake observó que “Las ideas no pueden darse más que en su ejecución minuciosamente apropiada.”⁸ Este principio gobierna la mayoría de las obras en la exposición *De artistas e impresores. A pleno sol* se destaca de los demás trabajos al alinearse a los imperativos categóricos de la escuela del arte conceptual. En palabras de Sol LeWitt: “Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, significa que toda la planeación y las decisiones se hacen con anticipación y la ejecución es un asunto perfunctorio.”

Pero LeWitt también advierte: “Si la cosa se hacía gigante entonces el tamaño por sí mismo sería impresionante y la idea se podría perder por completo.” Y, como se exhibió *A pleno sol* en el Museo Nacional de la Estampa —colgado del techo de diez metros de altura, sólo unas cuantas imágenes visibles en cada lado—, se transforma en una escultura monumental, eclipsando la intencionalidad de la mayoría de las imágenes, así como la posibilidad de su comparación.

Proyecto colectivo,
A pleno sol, 1997,
entalladura/unicel.
Tiempo Extra Editores.
Imp.: René Sierra y
Sergio Guerrero.



⁸ David Bindman, *The Complete Graphic Works of William Blake*, Nueva York, Thames and Hudson, 1986, p. 10.

5. Dos o más imágenes en el mismo soporte, todas variaciones de un motivo central

En *Islas vivas*, Miguel Castro Leñero coloca un motivo en tres módulos presentados en fila. Notable en el primero son los signos en el fondo ordenados en medida con el cuadrículado; en el segundo los puntos colocados por encima de líneas diagonales tectónicas cuya regimentación está derivada del cuadrículado, y en el tercero el reemplazo del ordenamiento geométrico con una textura orgánica como si fuera frotada de un trozo de madera al hilo acostado.



Miguel Castro Leñero, *Islas vivas*, 2003, aguafuerte y aguatinta. Taller Gráfica Bordes. Imp.: Pilar Bordes.

6. Una serie de imágenes, variaciones de un motivo, enmarcadas por separado y colgadas juntas

Esa es la especie de dispositivo que predomina. Obedece al concepto de políptico en que el autor diseña su declaración completa para enunciarse a través de dos o más imágenes. El orden de la enunciación de un políptico, en la pintura, se preestablece por la colocación de las imágenes en un retablo, mampara o biombo. En este dispositivo de obras enmarcadas por separado, el orden puede ser invención del autor o de los museógrafos —como parece ser en algunas piezas presentadas en *De artistas e impresores*— en que el diseño cadencioso está dictado por el espacio disponible. En estos casos los museógrafos participan como coautores de la obra.

Invierno, Mediterráneo, Apunte y Otoño, de Vicente Rojo, son resultado de una idea directriz. Se sujeta un motivo —una forma fálica— a cuatro diferentes facturas del elemento de impresión, cada elemento un módulo cuadrado. La resistencia del material a la manera respectiva de surcarlo lleva el motivo a corolarios subjetivos distintos. El resultado son cuatro declaraciones pictóricas independientes y enmarcadas por separado. Aunque el conjunto no es una

serie en el sentido del orden de enunciación, las cuatro unidades se enlazan por la armonía entre el ritmo exterior e interior de cada una, por medio de la multiplicación y la división del módulo.



Vicente Rojo, *Invierno*, 2000, grabado soldadura fría.

Mediterráneo, 2000, a la manera negra.

Apunte, 2000, punta seca.

Otoño, 2000, entalladura en madera.

Estudio de Experimentación Gráfica. Facultad de las Artes Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Imp.: Enrique Cattaneo.

III

En esencia, los métodos de hacer estampas se reinventaron con el fin de adecuarse a las necesidades del pintor, en vez de que éste se conformara con técnicas tradicionalmente practicadas.

AÚN es difícil situar las estampas del Movimiento 1988-2008 en el mapa del arte nacional e internacional porque todavía está en evolución. Pero cuando llegue el tiempo de verlo en retrospectiva, será necesario subsanar las siguientes carencias críticas: la falta de documentación del movimiento anterior (1970-2000), la poca familiaridad con el *auge internacional de la estampa*, y no relacionar la creación de estampas con los otros medios de expresión de un mismo autor.

Lo que aquí se puede hacer es presentar una serie de sucesos nacionales e internacionales, de las décadas anteriores, que dieron por resultado la creación de nuevos recursos que no necesitaron los artistas dibujantes del Movimiento 1970-2000, pero que ahora forman parte del repertorio de posibilidades del cual pueden elegir. Se pondrá énfasis en la evolución de las principales técnicas para hacer estampas —litografía, serigrafía y aguafuerte— y su repercusión en el desarrollo del “nuevo aguafuerte”.

Está bien documentado que el Taller de Litografía Tamarind tuvo un papel primordial en el resurgimiento del interés por la estampa en la década de 1960. Es menos conocido el hecho que, paralelamente, hubo otros centros de innovación de igual, o quizás, más importancia, sobre todo en Londres, donde algunos artistas locales experimentaron con la serigrafía.

Tamarind, fundado en Los Ángeles, California, en 1960, no fue un taller profesional, sino una escuela patrocinada por la Fundación Ford. El propósito del “Proyecto Tamarind” era, primero, “rescatar la litografía de las malas prácticas en que había caído”,⁹ y luego hacerla accesible para cualquier artista. Kelpra Studios en Londres, al contrario de Tamarind, empezó como un establecimiento

⁹ Dijo June Wayne, el arquitecto del proyecto: “Cuando trabajé en París [en 1957], los maestros impresores que yo conocía irónicamente se referían a sí mismos como ‘esclavos’ y ‘faux monayers’ (falsos monederos) [...] Tampoco los aprendices se sentían atraídos a la, en alguna ocasión, orgullosa materia: la paga era muy baja y la moral aún más.” Clinton Adams y Garo Antreasian, *The Tamarind Book of Lithography: Art & Technique*, Nueva York, Abrams, 1971, p. 7.

comercial.¹⁰ Fueron los creadores londinenses quienes se acercaron a Kelpra por las semejanzas entre la serigrafía y sus respectivos medios principales de expresión. Por ejemplo, los artistas *pop* incorporaron imágenes fotográficas expresadas a través de la transposición fotomecánica y los pintores *hard edge* separaron sus imágenes en partes componentes, lo que les permitía colorear las formas y sus contornos de manera homogénea.

Uno de los aciertos primordiales de Tamarind fue que el impresor litográfico fuese valorado como un artista a la par del inventor de la imagen. La creación de una estampa litográfica entonces sería una creación colaborativa. La definición de colaboración basada en esta premisa es *trabajar con otra u otras personas, cada una desde su propia área de especialización, en un esfuerzo artístico conjunto*. Cabe mencionar que, en ciertos momentos, el ejecutante técnico tiene en sus manos el éxito o el fracaso del trabajo del autor. El concepto de colaboración de Tamarind es el que propició el “nuevo aguafuerte”. Para entender esta nueva manera de trabajar, hay que familiarizarse con la práctica tradicional del aguafuerte, es decir, el autor realiza la imagen y el impresor únicamente la plasma en el papel. Esta división de labores, donde el autor se ocupa de todas las tareas auxiliares, es una forma elemental de esfuerzo artístico conjunto. La colaboración se vuelve más sofisticada en la medida en que el impresor se ocupa de las tareas auxiliares.¹¹ El “nuevo aguafuerte”, sinónimo del aguafuerte colaborativo, significa que el impresor asciende a ejecutante técnico —el responsable del taller—, y junto con el autor establece la división de las tareas auxiliares.

La trayectoria de Francisco Toledo, como la relató a Angélica Abelleira, ejemplifica la transición de la práctica tradicional a la práctica colaborativa:¹² “[En 1969] Me prestaron una maquina para imprimir y empecé a interesarme en la técnica para meter al ácido las placas, para preparar mis propias placas con barniz y sacar mis propias copias.”¹³ Veinte años y muchas ediciones de estampas más

¹⁰ Kelpra Studios fue fundado en Londres en la década de 1950 como un establecimiento comercial de serigrafía. Cris Prater, su director, hizo la primera serigrafía con un artista en 1961. Expuestas en la Biennale des Jeunes en París en 1965, sus estampas hechas en colaboración con pintores de *pop* y *hard edge* fueron maleadas. Seis trabajos, uno de los cuales mostraba el pavoroso punto fotomecánico de medio tono, fueron segregados por los oficiales franceses de entre las estampas “hechas a mano”. Eventualmente las mismas estampas hechas en Kelpra se volverían la piedra clave alrededor de la cual se formaría la colección de estampas contemporáneas de la Galería Tate en Londres. (Ron Kitaj, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi y Joe Tilson).

¹¹ Entre esas tareas se incluyen cortar las placas y biselar sus orillas, aplicar y quitar los barnices bloqueadores, aplicar y quitar las resinas, sumergir la placa en el mordente, mantener la planta física, adquirir y almacenar una amplia variedad de materiales.

¹² En México en las décadas 1950 y 1960, para los artistas que querían trabajar el aguafuerte estaban las academias y algunos talleres colectivos abiertos. Otros artistas prefirieron equipar sus propios talleres que les garantizaban orden, mantenimiento y limpieza. Muchos dueños de talleres privados permitieron la participación de un grupo limitado de colegas lo que ayudaba a repartir los costos.

tarde, Toledo reflexionó: "Hace mucho que no meto las manos ni en el ácido ni en el agua para sacar una hoja de papel. Yo hago todo el dibujo, pero otros me preparan las placas."¹⁴ Durante esas dos décadas se revaloró el proceso del aguafuerte basado en el ejemplo de la litografía colaborativa.

La nueva división de labores en el proceso del aguafuerte empezó con la segunda etapa del programa de Tamarind. Ésta consistía en que una vez terminada la fase de entrenamiento los egresados abrirían sus propios talleres en diferentes ciudades de Estados Unidos y Canadá. El más importante fue Gemini en Los Ángeles, fundado en 1965 por Kenneth Tyler, quien fue director técnico de Tamarind durante 1964, cuando se realizó el legendario proyecto *Tamarind/Rufino Tamayo*. Tyler se impacientó con las restricciones ortodoxas impuestas por los directores de la escuela¹⁵ y ofreció a los principales artistas de Nueva York¹⁶ trabajar en Gemini en todos los medios múltiples conocidos e incluso procedió a inventar nuevos. Entendió que la adaptación de la estampa a las normas del pintor contemporáneo incluía expandirla a gran escala, y eso requería toda una reorganización logística. Diseñó prensas de gran escala, unió piedras para hacer una piedra gigantesca y colaboró con la compañía francesa Arjomari para desarrollar el papel Arches en rollo de 1.50 x 25 metros que se cortaba según los requisitos del proyecto.

Gemini estaba a la vanguardia del auge internacional de la estampa. Inspiró a los otros talleres a investigar nuevas direcciones para hacer originales múltiples. El siguiente paso, para un taller de litografía que quería expandir su repertorio de técnicas, pero con menos recursos que Gemini, era equiparse para imprimir estampas al aguafuerte. Irónicamente, muchos emplearon esta técnica clásica como un adjunto a la litografía, en vez de explorar sus posibilidades expresivas en sus propios términos. Sin embargo, hubo una consecuencia positiva de la subordinación del aguafuerte: cada paso, con la finalidad de hacer litografías a gran escala, fue aplicado paralelamente al aguafuerte. Desde mediados de la década de 1970 ya había en el mercado todo lo necesario para que quien quisiera montar un taller dedicado exclusivamente a la impresión del huecograbado pudiera adaptarse a las exigencias particulares de cada artista.

¹³ Angélica Abelleira, "Toledo: yo soy los demás", *Francisco Toledo. Gráfica 1998-1999*, México D. F./Oaxaca, Galería Juan Martín y Galería Quetzalli, 1999.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ "Existía un mítico reglamento y eso para mí era el obstáculo más difícil de sobrellevar. Si estás programado para creer que la creación de estampas puede llevarse a cabo únicamente de una forma, que debe de ir en una cierta clase de papel y debe seguir un cierto ritual para su elaboración, entonces no es posible estar más lejos del concepto de creación de arte." Cita de Ken Tyler en el Judith Goldman, *The Extended Image*, Nueva York, Abbyville Press, 1987, p. 27.

¹⁶ Entre estos artistas neoyorquinos se incluyen Robert Rauschenberg, Frank Stella, Roy Liechtenstein, Jasper Johns, Claus Oldenberg y Ellsworth Kelly.



Taller Gemini, 1969. Robert Rauschenberg (al centro) observa a Andrew Vlady (extremo izquierdo) y a otros impresores mover la piedra gigantesca, hecha de tres piedras unidas.
Foto: Malcom Lubliner.

El fervor en México de encontrar maneras pictóricas alternativas a las canónicas coincidió con los inicios del auge internacional de la estampa. Sin embargo, en aquella época, como se mencionó, la mayoría de los artistas importantes de México emigró a Europa o Estados Unidos. El taller colaborativo se introdujo en el país a principios de la década de 1970, con la práctica de la serigrafía y, poco tiempo después, la litografía. Por primera vez los artistas mexicanos podían trabajar cerca de casa, sin estar aislados de su familia y su estudio. Esa comodidad llevó a mayor interacción creativa entre la pintura y la estampa.

Así que el concepto “nueva ola en el arte mexicano” tomó un significado dentro de México y otro fuera. Al interior se refería a las imágenes abstractas, geométricas y del *hard edge*, propuestas íntimamente relacionadas con las virtudes de la serigrafía. Sin embargo, el mundo del arte internacional estaba tan saturado con la abstracción y el geometrismo que las aportaciones de los mexicanos se consideraron reiterativas. Paradójicamente, lo que se dio a conocer internacionalmente como “la nueva ola en el arte mexicano” fueron las imágenes figurativas, representativas y narrativas creadas por los renombrados “maestros mexicanos”. Estos artistas habían sido formados como dibujantes y naturalmente tenían más inclinación por la litografía que por la serigrafía. También había creadores en pleno crecimiento fascinados con reducir a la esencia

gráfica lineal una imagen que habían realizado pictóricamente, o viceversa. Para ellos sólo las técnicas del aguafuerte practicadas a la manera tradicional satisfacían su ardiente deseo.

De 1970 a 1985 la serigrafía, la litografía y el aguafuerte se involucraron en una polinización cruzada dinámica. Cuando el polen finalmente se asentó, el aguafuerte emergió como un medio capaz de adaptarse a las exigencias particulares de cada artista desde la abstracción gráfica lineal hasta expresiones tan desarrolladas como las que anteriormente sólo se obtenían con la litografía o la serigrafía. La pintura alternativa mexicana finalmente emergió con su propia identidad, después de décadas de estar relegada por la revivificación del interés por el arte figurativo, más difundido por la litografía que por la pintura. Pero durante ese periodo las formas de expresión visual alternativas siguieron desarrollándose, tanto en los talleres de estampa colaborativa como en las escuelas y los estudios de los pintores.

IV

A continuación las ocho obras a las que este autor les hubiera otorgado un premio, si esta exposición hubiera sido un concurso. ¿Hay un hilo conductor que unifique estas estampas tan diferentes una de la otra?

EN seguida se presenta un grupo de estampas seleccionadas sin ninguna disposición previa, simplemente son las obras que este autor quisiera colgar en su casa! Sin embargo, después de haberlas contemplado en conjunto, se perciben algunas características en común:

- Por las soluciones pictóricas que sus respectivos autores eligieron, están firmemente situadas en el movimiento actual
- Aunque hayan sido hechas por autores cuyo principal medio de expresión es la pintura o la escultura, son expresiones visuales inconcebibles en otro medio

Mientras que Santos Cuatecontzi presenta una fisonomía con los ojos vendados, Per Anderson capta los ojos, la parte de la cara enmascarada en la obra de Cuatecontzi. Estos dos dibujos litográficos no surgen de la colaboración entre autor e impresor, pero sí parece que hubo una intersección creativa entre los dos dibujantes. Esta sospecha se apoya en el hecho de que, además de la asociación entre el rostro y los ojos, ambas obras fueron realizadas en el mismo taller, en el mismo año y sobre el mismo tipo de soporte: mármol mexicano, material que



Santos Cuatecontzi, sin título,
(rostro con ojos vendados),
2003, litografía/mármol.
Museo Taller Erasto Cortés.

Per Anderson, sin título,
(ojos de Per Anderson), 2003,
litografía/mármol.
Museo Taller Erasto Cortés.



no se utilizaba en épocas anteriores. Con sus respectivas declaraciones visuales tan firmemente sentadas en oscilaciones de luz y sombra, cualquiera de los dos dibujos puede fungir como un diapasón, una referencia a la afinación de los elementos gráficos esenciales en todas las piezas de la exposición *De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa*.

La obra de Bela Gold, de la serie *El libro de la memoria*, está circunscrita en un contexto cultural específico. Proyecta quizá lo universalmente más asociado con la religión judía: la luz. Luz interna y eterna. Gold une dos espacios

Bela Gold, (de la serie
El libro de la Memoria), 2007,
fotograbado y transporte.
La Siempre Habana.
Imp.: Luis Miguel Valdés.



desequilibrados en un espacio pictórico de conjunto por medio de referencias emblemáticas a columnas, arcos y letras hebreas en relieve, alternando con la superficie texturizada, de modo que la totalidad refleja los pigmentos metálicos que multiplican las virtudes reverberantes de la luz.

Paisaje desolado, de Joy Laville, ejemplifica la concentración de los artistas e impresores en los procesos y medios de su propia producción. Hay referencias a elementos del mundo físico, pero es fácil ignorarlas y concentrarse exclusivamente en cómo las formas y colores articulan el espacio pictórico. Por estar libre de la representación específica se puede constatar la fluidez de sus procesos,



Joy Laville, *Paisaje desolado*, 1988, aguatinta y azúcar. Taller Gráfica Bordes.
Imp.: Pilar Bordes.

al grado de presentar formas que parecen haber crecido orgánicamente por decisión propia. Saturada por su textura gráfica, el papel de soporte respira a través de ella su calidad de porosidad y expansión, que es tan "simbólico" de la versión de la naturaleza aquí presentada.

La obra de Leonel Maciel, sin título, podría llamarse *Sugerencias*. Plasma contornos que sugieren formas, que a su vez evocan figuras y objetos de la naturaleza. Al mismo tiempo, la representación es suficientemente abstracta para que cada ocasión que uno la observe la interprete de manera diferente. En la imagen de conjunto hay equilibrio entre las figuras, los objetos sugeridos y el espacio ilusorio. El fondo tiene un papel esencial en el balance pero se advierte un bello juego de contradicciones! La tinta cubre el fondo como un muro, pero da la ilusión de espacio etéreo. Por el contrario, doce bolas blancas parecen ser objetos que interactúan con las formas-contornos en el primer plano, pero en realidad son puntos del papel soporte que "atraviesan" el muro de tinta.



Leonel Maciel,
sin título, 2008,
aguatinta y azúcar.
Centro de Producción Gráfica La Parota.
Imp.: Eduardo López.

Gato, de Juan Soriano, coincide con la *piedra de Rosetta*; no en la gramática composicional geométrica, sino en la escala de grises. La composición pictórica es resultado de una construcción colaborativa de luces y sombras. En la placa, cuidadosamente modulada e impresa en tinta negra, se logra una abstracción gráfica tonal, completa en sus propios términos, sin la necesidad de color. Esa obra se sitúa firmemente dentro del Movimiento 1988-2008, y no en otro, por su virtuosismo artístico-técnico, resultado triunfal de las largas y perseverantes trayectorias, gestadas en el auge internacional de la estampa, tanto del creador de la imagen como de los impresores.



Juan Soriano, sin título (*Gato*), 1994, aguafuerte y aguatinta.
Tiempo Extra Editores. Imp.: René Sierra y Sergio Guerrero.

Como la obra de Bela Gold, *San Miguel del Milagro*, de Joel Rendón, fue realizada desde un contexto cultural. Presenta un tema cristiano y forma parte de la carpeta *Ángeles o demonios*, de la cual no hay más información en la exposición. Como los dibujos litográficos de Cuatecontzi y Anderson, está firmemente asentada en la esencia gráfica: la oscilación de luz y sombra; al igual que estos dos dibujos litográficos, no es producto de la colaboración. Se trata de un auténtico "grabado en madera en linóleo" a "línea blanca". Thomas Bewick, el inventor del proceso de grabado en madera en general, dijo de su invención que es arte "sólo cuando es a línea blanca" que, además, es, junto con la punta seca, el método más "directo" para hacer estampas autográficas.¹⁷ Esta pieza obedece a los cánones de la composición pictórica figurativa y, al mismo tiempo, vibra con el espíritu del diseño cadencioso: las huellas de su construcción que, en teoría, deben ocultarse para una composición ilusoria, están presentes e integradas en la ilusión de un mundo propio.



Joel Rendón, *San Miguel del Milagro*, (de la carpeta *Ángeles o demonios*), 2002, Grabado a línea blanca/linóleo. Museo Taller Erasto Cortés.

¹⁷ El grabado en madera a línea negra es un método fatigoso para hacer un facsímil de la talla dulce para impresión tipográfica. Es un proceso "indirecto" ya que para hacer una línea negra hay que incidir dos líneas paralelas.

La vara del hada, de Sergio Hernández, es la estampa con mayores dimensiones presentada en la exposición *De artistas e impresores*. Está hecha de solo un elemento de impresión, y por ese motivo no pudo haberse hecho en México en periodos anteriores. El uso del cuadriculado es probable, pero a diferencia de las obras en las que deja su huella de manera manifiesta, Hernández lo hubiera empleado como en un cuaderno escolar para que la caligrafía no se fuera chueca y estuviera desproporcionada. Pero, ¿es pictórica o lineal? Está realizada totalmente por líneas, pero como la imagen parece crecer orgánicamente, por su propia voluntad, como ramas de la vara del hada, uno puede argumentar que es una representación pictórica de objetos delgados como líneas. Al igual que *Gato* de Soriano, esta pieza celebra la fusión de arte y técnica. Fue realizada en colaboración con los mismos ejecutantes técnicos, René Sierra y Sergio Guerrero, pero con diez años más de trayectoria. En contraste con un talentoso principiante, que entiende el virtuosismo como la oportunidad de demostrar todo su repertorio de habilidades, el veterano se va dando cuenta que la técnica es perfecta cuando el resultado final es idéntico a la intención del creador. Eso significa que para que el ejecutante técnico sea un virtuoso, su trabajo tiene que ser imperceptible.



Sergio Hernández, *La vara del hada*, 2004, aguafuerte y aguatinta.
Tiempo Extra Editores. Imp.: René Sierra y Sergio Guerrero.

¿Hay un hilo conductor que unifique estas ocho estampas tan diferentes una de la otra? Me atrevo a decir que sí. Cualquiera que sea el punto en el que se dividan las labores, estas obras se añaden a otros momentos en que los niveles más altos de la creatividad y los pensamientos mexicanos han sido expresados por medio del arte de la estampa.