

Impresiones de *Archipiélagos gráficos*

Andrew Vlady

Traducción de Katerina Vlady

EL AGUAFUERTE OFRECE AL OJO UN DELEITE que no puede ser igualado por ningún otro medio de expresión visual. Y la exhibición *Archipiélagos gráficos* fue en su mayoría una exhibición de estampas realizadas con base en aguafuerte. Obra tras obra de prolífica invención visual y proeza técnica.

William Ivins, curador emérito de Dibujos y Estampas del Museo Metropolitano de Nueva York, dijo que “La comprensión de las estampas requiere no solamente una



Nunik Sauret, *Sin título*, aguafuerte, agua tinta y punta seca, 30 x 30 cm, 2004

apreciación de la composición pictórica sino también de la textura linear”. En este contexto limitado se refiere a grabado lineal. Reemplazando linear con “textura gráfica” tenemos la clave para comprender no sólo los efectos logrados a través de línea y sombra, sino los difuminos, texturas y color que hacen del aguafuerte (y sus especies barniz duro y blando, agua tinta, etcétera) un medio de expresión que permite obras tan desarrolladas como una pintura al óleo. Interpreto la declaración de Ivins con el significado de que la distancia apropiada para observar una estampa es del punto en el cual ambas, la imagen y la textura gráfica, están igualmente visibles. Observé la exhibición *Archipiélagos gráficos* con mi ojo entrenado al umbral de la visión: el punto de la convergencia y divergencia de la imagen y la textura gráfica. Era fácil y cómodo, debido a que las estampas estaban colocadas a una altura ideal para mí y los guardias no me prohibieron acercarme a una obra cuando particulares críticos se presentaban. Sin embargo, podía imaginarme sentado en una cómoda silla con unas cuantas hojas a la vez en mi regazo. La pintura quiere ser más grande requiriendo que el espectador gire la cabeza. Las estampas de *Archipiélagos gráficos* están diseñadas con base en el movimiento de los ojos. Mientras esté imaginando, por qué no imaginar otras tres carpetas, una por Nunik Sauret, otra por Pilar Bordes y otra por Magali Lara. Me abstendría de clasificar a estas tres artistas como maestras grabadoras o maestras del aguafuerte. Haría énfasis en su dominio de géneros pictóricos mejor expresados a través del aguafuerte que de la pintura. Los vapores etéreos de Sauret rinden la ilusión de espacio infinito y de ensueño. Al entintar las agua tintas moduladas con tinta café y naranja, éstas se fusionan bajo la presión de imprimir en una inacabable variedad de gradaciones translúcidas. La fusión de dos colores es una virtud de la impresión; no puede lograrse en la pintura.

La aplicación de color opaco por encima sí es un recurso de la pintura. Sauret utiliza gris opaco, y por consiguiente extiende la profundidad de su campo por este lado del umbral de la visión. Pero aprovecha una sola impresión de la tinta gris opaco para introducir también el afilado dibujo linear que corta la composición a través, en forma horizontal, creando un plano focal tangible, como una estación espacial en donde uno puede pisar. El pincel del pintor no podría

cortar líneas agudas a través de la formación de pintura como cuando la aguja se desliza a través del barniz duro. Al presentar su obra *Sin título*, Sauret otorga al espectador la licencia de interpretar su iconografía y temática personalmente. La imagen de Bordes, por lo contrario, es representativa –un paisaje– siendo su significado algo evidente. Pero ¿es representativo? ¿Es que su temática es directa? Entre más se observa más se enreda uno en un hermoso juego de contradicciones. Entre el arbusto en primer plano y las montañas en el plano más distante se establece la ilusión de gran profundidad del campo por la estratagema pictórica de la perspectiva geométrica. Pero la subsiguiente impresión de un árbol en gris opaco (mismo complot que emplea Sauret) en el centro exacto de la composición, introduce la perspectiva atmosférica desde el arbusto hasta el árbol, y luego una perspectiva atmosférica especular desde el árbol hasta las montañas en la distancia remota. La misma tinta gris pálida coloca en la tierra plana los postes de la reja que avanzan desde las montañas en perspectiva geométrica pero no hacia adelante, sino diagonalmente a través de la mitad inferior del espacio pictórico en su totalidad. La amplitud de la escena se establece por los dos postes de portería en el segundo plano principal que abrazan la línea inferior de la cordillera de las montañas. Y si esto no es suficiente, el cielo parece ser imagen especular del suelo del primer plano, sólo que se encuentran sus texturas invertidas. El suelo es impreso a partir de una suave, nublosa agua tinta, mientras que el cielo lo está a partir de una mezcla de agua tinta y corrosión ácida directa en metal descubierto. Pero, otra vez, con más inspección se descubre que no es el suelo, sino el diminuto relieve corroído en las crestas de las montañas que se refleja en el cielo.

De alguna manera todas estas contradicciones se juntan en la semblanza de paisaje árido solitario. Pero, otra vez, es una conclusión precipitada. Los postes de la mordaz reja de alambre al mismo tiempo que sirven para la perspectiva dividen el campo de fútbol en dos. En sí no puede ser un simple paisaje, sino el escenario de un drama humano de conflicto de intereses. Siendo que los postes de la portería son nuevos y rectos, no viejos y rotos, el drama humano recomenzará brevemente. ¿Podría este juego de contradicciones haber sido expresado de mejor forma a través de pintura? Diría enfáticamente ¡que no! Como dijera William



Pilar Bordes, *S.M.A.*, aguafuente, agua tinta y punta seca, 30 x 30 cm, 2004



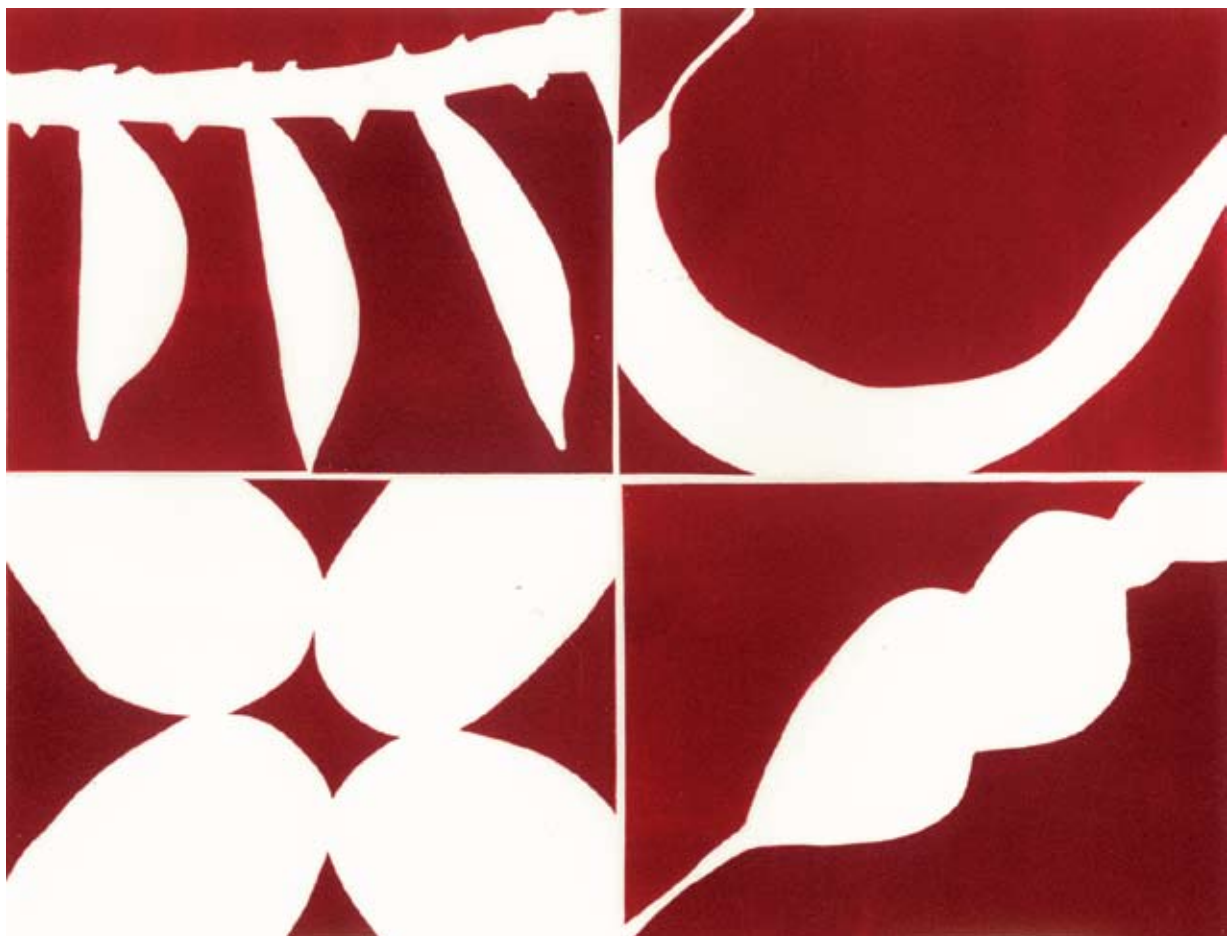
Magali Lara, *Dos circunstancias*, aguafuente y agua tinta, 30 x 30 cm, 2003

Blake: “Las ideas no pueden darse más que en su ejecución minuciosamente apropiada”. Mientras que las estampas de Sauret y Bordes se preocupan por un espacio que avanza y retrocede, la estampa de Lara se centra en la suspensión. La fluidez fue explorada en la pintura de Campo a Color de los norteamericanos Morris Louis y Paul Jenkins; sin embargo, Lara logra su imagen a través de estratagemas pictóricas ajenas a la pintura pero afines a los fenómenos de atracción y repulsión; dispersión y reticulación; frío y caliente de las sustancias líquidas y maleables que dirigen cómo el baño ácido va a morder la placa de metal. Lo que parece una compleja composición es en realidad refrescantemente simple. Sólo dos impresiones: negro sobre un carnosos naranja-rosado. Los contornos negros, austeros pero magistralmente articulados, junto con un poco de agua tinta y entintaje *al entrapado* hacen que el mismo fondo etéreo que rodea las dos “circunstancias” sea la materia de las mismas.

Mientras las tres estampas arriba mencionadas son ejemplos de las posibilidades pintorescas de la estampa en *intaglio*, Jan Hendrix, Leonora Carrington y Elena Segurajáuregui se expresan a través de valores gráficos

esenciales. Probablemente el único punto común entre todas las obras en la exhibición es la placa gofrada en el papel. El contorno de relieve captura las luces y sombras de la luz reflejada y las hace parte de cada composición. Hendrix ha hecho de la luz reflejada un elemento principal no sólo de la composición, sino del sujeto. Comienza con una placa de cuatro lados con las mismas dimensiones de todas las placas utilizadas para este portafolio. Después la corta en cuatro partes y las arregla con un canal de medio centímetro entre las placas en forma de cruz, duplicando así la cantidad lineal de contorno y a la vez la cantidad de luz y sombra reflejadas. Después continúa cortando motivos líricos y curvos dentro de cada uno de los módulos multiplicando, de nuevo, la cantidad de contorno lineal y la luz y sombra reflejadas. La complejidad de los contornos reflectores garantiza que con una fuente de luz desde cualquier ángulo se creará una danza de luz y sombra sobre la superficie de la imagen.

Este juego de luces y sombras reflejadas no requiere una placa entintada. Sin embargo, sin tinta, es una escultura de relieve y no una imagen gráfica. Gráfica concierne la oscilación de las luces y sombras



Jan Hendrix, *Sin título*, agua tinta, 24 x 31 cm, 2004



Leonora Carrington, *Sin título*, aguafuerte, 29 x 30 cm, 2003



Elena Segurajáuregui, *Adiós*, messotinta, 30 x 29 cm, 2004



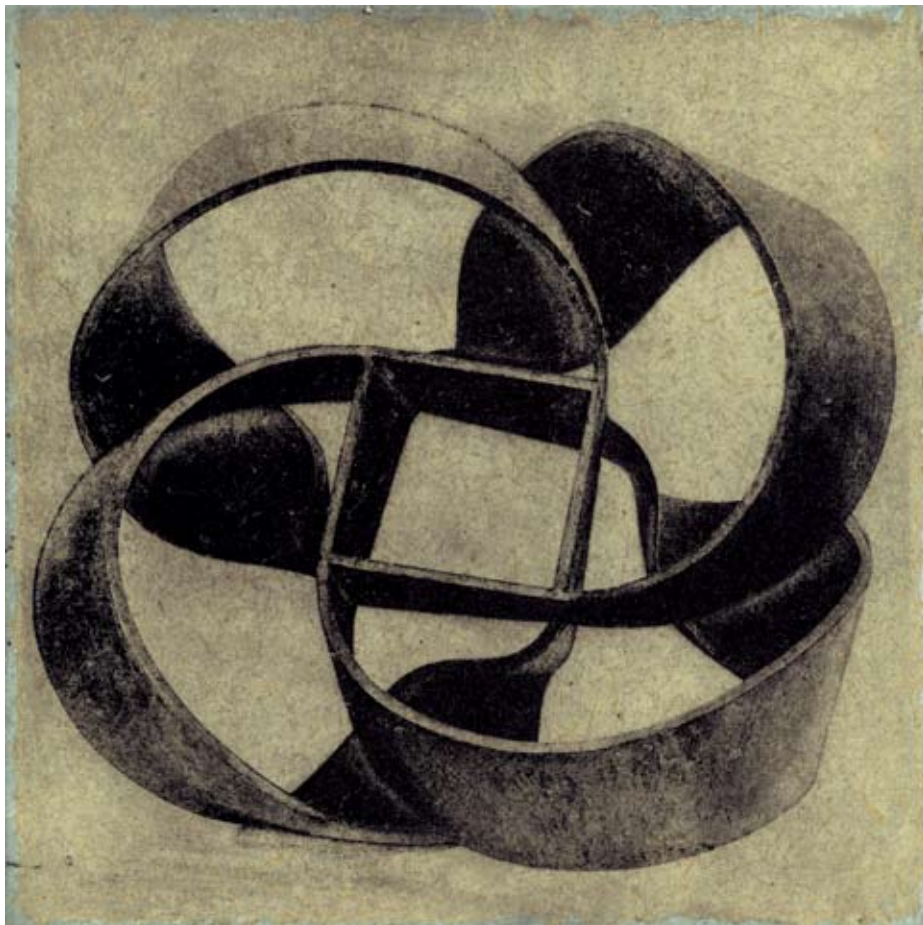
Luis López Loza, *Sin título*, messotinta y aguafuerte, 30 x 30 cm, 2004

inventadas. Esto es lo mismo para la más subliminal agua tinta como para las osadas formas. La sombra no tiene que ser tinta negra; aquí rojo es la sombra que oscila con el blanco del papel y, al mismo tiempo, es un color vibrante. Una vez más me imagino sentado en mi sillón con esta deliciosa estampa en mi regazo. Al girar e inclinarla me convierto en el coreógrafo de mi propio ballet de color, luz y sombra. La estampa de Hendrix desdibuja la línea divisora entre oscilación gráfica y vibración de color. La estampa de Carrington crea “color” como se entiende en el léxico de las artes gráficas: la sugerencia del color. Tanto la forma y masa, como su carácter felino, están establecidos por el aislamiento del blanco dentro del sombreado y difuminado de su entorno.

Mientras que la vasta mayoría de las obras de la carpeta *Archipiélagos gráficos* están impresas de placas realizadas al baño ácido, Segurajáuregui incidió su placa directamente. Eligió el graneador para messotinta, un cincel ancho de borde cortante curvo formado de una serie de ranuras aserradas. Luis López Loza emplea el graneador para crear áreas extensivas de negro aterciopelado de incomparable densidad. Segurajáuregui

evaluó el graneador como una herramienta para hacer líneas. No como líneas hechas por un buril –incisiones empujadas–, y no líneas como puede rasgar la aguja sobre barniz duro para el aguafuerte; líneas libres creadas al mover la aguja en cualquier dirección. La textura lineal de Segurajáuregui se puede explicar mejor a través de una metáfora: el movimiento del arco de un violín, melodía que emerge de los mecedores movimientos de lado a lado. La melodía de Segurajáuregui es una figura humana. Las líneas aserradas no dibujan la figura; más bien la crean.

Otra propiedad del grabado en línea de Segurajáuregui es su base en una escala gris. Así, en sentido simbólico, ésta media un serio defecto del espacio de exhibición de la UAM en la calle Medellín. Parado frente a su estampa en el espacio de exhibición, sus valores tonales de sombra a la izquierda indican la sala hacia atrás, mientras que sus valores más luminosos a la derecha indican la sala al frente. Cada trabajo exhibido en la galería de enfrente estaba bañado en la luz de su propio foco, mientras que los trabajos exhibidos en la galería trasera parecen haber caído de la gracia y fueron arrojados a la oscuridad.



Ivonne Domenge, *Mandala laberinto*, aguafuerte, agua tinta y chincole, 30 x 30 cm, 2004



José Luis Cuevas, *Juguete de Luisita*, aguafuerte y agua tinta, 30 x 30 cm, 2003

De la galería favorita viene *Mandala laberinto* de Ivonne Domenge. Chincole es el laminado de un delicado papel de mejor receptividad de tinta a una hoja de papel de soporte. Ambas, la impresión de la tinta y el laminado se llevan a cabo simultáneamente bajo el mismo tiraje a través de la prensa. A través de la forma impresa, Domenge presenta una escultura para la mente. Uno querría acreditar al bello papel receptor de tinta el conjuro de la ilusión de un jardín de escultura, pero lo hace únicamente en conjunción con el dibujo confiado que, a través de íntimas alternaciones de luz y sombra, comunica peso y masa así como también suficiente información visual, la cual, sin dejar nuestra cómoda silla de reposo, nos permite tomar una caminata mental alrededor del objeto y apreciar su forma

desde cualquier o desde todos los ángulos, así como también el ambiente en el cual se desenvuelve.

La estampa de José Luis Cuevas estaba exhibida en la pared más lejana de la galería sombría. Algo, aparte del inconfundible estilo lineal Cuevas, parecía separarla de las demás estampas en la exhibición. Su textura gráfica no parecía sentarse en el umbral de la visión; más bien parecía subliminal. Pero, repito, un trabajo de semblanza sensual requiere de un ojo funcional para hacer la imagen cognoscente, y el ojo requiere de luz para funcionar. •

ANDREW VLADY (Boston, 1943) obtuvo el master of fine arts en la Universidad de Temple, de Roma. Fue fundador y director técnico del taller litográfico Kyron Ediciones Gráficas Limitadas (1972-2002). Prepara sus memorias de trabajo con Rufino Tamayo.