

Nº 4  
2 E.V.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

COLLAGRAFIA, SISTEMA ACTUAL DE IMPRESION

TESIS QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA  
EN ARTES VISUALES PRESENTA EL ALUMNO:

MARTIN MIRANDA ZAMORA  
No. DE CUENTA: 7831877-3  
CARRERA: ARTES VISUALES  
GENERACION: 80-84



SECRETARIA  
ACADEMICA  
Escuela Nacional de  
Artes Plásticas

DIRECCION: M. A. V. ANTONIO DIAZ CORTES

**VALLA DE ORIGEN**

1992



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# COLLAGRAFIA, SISTEMA ACTUAL DE IMPRESION

## INDICE

INTRODUCCION GENERAL .....	1
I. VISION GENERAL DE LA HISTORIA DEL COLLAGE	
A. Antecedentes Históricos .....	7
1. Precursores del Collage .....	9
2. Cubistas, creadores de los <u>Papiers-collés</u> .....	17
3. Futuristas .....	25
4. Constructivistas .....	29
a) Collage y estructuras con diversos materiales en Rusia .....	29
b) Los constructivistas .....	35
c) La Bauhaus .....	38
5. Dadaístas y Surrealistas .....	41
a) Dadaístas .....	41
b) Surrealistas .....	53
B. Artistas contemporáneos .....	63
1. Pintores matéricos .....	65
a) Alberto Burri .....	65
b) Jean Dubuffet .....	67
c) Manolo Millares .....	71

Principio básico de la collagrafía .....	157
A. Origen y desarrollo de la Collagrafía .....	159
1. Collagrafía en Estados Unidos y Europa .....	159
2. Collagrafía en México (mixografía) .....	163
B. Presentación de la propuesta práctica de esta tesis .....	169
C. Equipo y materiales .....	173
1. Equipo .....	173
2. Materiales .....	174
3. Objetos y herramientas para elaborar planchas collagráficas .....	178
D. Elaboración de las planchas collagráficas .....	183
1. Preparación de la base para elaborar la plancha collagráfica .....	183
2. Elaboración de la plancha collagráfica aplicando pastas y pintura .....	187
E. Proceso de impresión collagráfica .....	192
1. Impresión en relieve y hueco .....	192
a. Pruebas de estado .....	193
b. Impresión en hueco .....	197
2. Proceso de impresión en color .....	201
a. Registro de la impresión collagráfica en color .....	202

# COLLAGRAFIA, SISTEMA ACTUAL DE IMPRESION

## INDICE

INTRODUCCION GENERAL .....	1
I. VISION GENERAL DE LA HISTORIA DEL COLLAGE	
A. Antecedentes Históricos .....	7
1. Precursores del Collage .....	9
2. Cubistas, creadores de los <u>Papiers-collés</u> .....	17
3. Futuristas .....	25
4. Constructivistas .....	29
a) Collage y estructuras con diversos materiales en Rusia .....	29
b) Los constructivistas .....	35
c) La Bauhaus .....	38
5. Dadaístas y Surrealistas .....	41
a) Dadaístas .....	41
b) Surrealistas .....	53
B. Artistas contemporáneos .....	63
1. Pintores matéricos .....	65
a) Alberto Burri .....	65
b) Jean Dubuffet .....	67
c) Manolo Millares .....	71

d) Antoni Tápies .....	71
2. Desarrollo del collage en las últimas décadas ...	77
a) Los nuevos realistas .....	77
b) <u>Combine Painting</u> .....	79
c) <u>Pop Art</u> .....	82
d) Neosurrealismo .....	84
e) Collage en el arte conceptual .....	86
II. GRABADO EN RELIEVE	
Grabado en relieve .....	93
Principio básico del grabado en relieve .....	95
A. Visión general del grabado en relieve .....	97
B. Grabado en relieve en México .....	105
C. Ejemplo de impresión en relieve .....	119
III. GRABADO EN HUECO	
Grabado en hueco .....	125
Principio básico del grabado en hueco .....	127
A. Visión general de los Antecedentes Históricos del grabado en hueco .....	121
B. Grabado en hueco contemporáneo en México .....	141
C. Ejemplo de impresión en hueco .....	149
IV. COLLAGRAFIA	
Collagrafia .....	155

Principio básico de la collagrafía .....	157
A. Origen y desarrollo de la Collagrafía .....	159
1. Collagrafía en Estados Unidos y Europa .....	159
2. Collagrafía en México (mixografía) .....	163
B. Presentación de la propuesta práctica de esta tesis .....	169
C. Equipo y materiales .....	173
1. Equipo .....	173
2. Materiales .....	174
3. Objetos y herramientas para elaborar planchas collagráficas .....	178
D. Elaboración de las planchas collagráficas .....	183
1. Preparación de la base para elaborar la plancha collagráfica .....	183
2. Elaboración de la plancha collagráfica aplicando pastas y pintura .....	187
E. Proceso de impresión collagráfica .....	192
1. Impresión en relieve y hueco .....	192
a. Pruebas de estado .....	193
b. Impresión en hueco .....	197
2. Proceso de impresión en color .....	201
a. Registro de la impresión collagráfica en color .....	202

F. Utilización de plantillas para la elaboración e impresión de planchas collagráficas .....	213
1. Plantillas directas .....	213
2. Plantillas indirectas: plancha collagráfica con procesos de serigrafía .....	217
G. Impresión con diferentes calidades de viscosidad o <u>Roll-up</u> .....	221
H. Mezcla de color en la plancha y coloreado a mano .....	231
CONCLUSIONES .....	239
GLOSARIO .....	245
BIBLIOGRAFIA .....	259



## INTRODUCCION

La presente tesis es un análisis de mi trabajo plástico, en el cual aplico la técnica de la collagrafía. En ella desarrollo su historia y hago una descripción de su proceso, - marcando la importancia que tiene como técnica de impresión. Sitúo además su procedencia y actualidad; importantísima esta última por involucrar técnicas tradicionales y materiales actuales.

Este trabajo está dirigido mayormente a las personas interesadas en el campo de las Artes Visuales, ya que involucra de manera directa la utilización de materiales alternativos que enriquecen la percepción visual.

Esta tesis tiene también la finalidad de dar a conocer la collagrafía ya que algunos llegan a ella por inquietudes personales y no saben su procedencia y a veces ni su nombre. Por otra parte, deseo mostrar mi trabajo en el área de la estampa y conocer la opinión de gente especializada, para así poder enriquecer la propuesta de trabajo que presento y alcanzar el grado de la licenciatura en Artes Visuales.

Por último, debo señalar que la collagrafía es una técnica de desarrollo reciente, por lo cual existen pocos - textos en español; espero que este trabajo quede como un testimonio que ayude de soporte pedagógico al proceso de - enseñanza-aprendizaje de las personas interesadas en tal técnica.

**OBJETIVO GENERAL:** Mostrar, de una manera práctica, el desarrollo de la collagrafía, la cual involucra la impresión por hueco-grabado (calcografía) y en relieve, así como materiales alternativos, tanto en la elaboración de placas como en su proceso de impresión.

**OBJETIVOS PARTICULARES:**

1. Desarrollar el tema del collage como el principal antecedente histórico de la Collagrafía.
2. Desarrollar los antecedentes históricos y evolución reciente de la collagrafía, así como la combinación en ésta del grabado en relieve y en hueco, tanto en la elaboración de placas como en el proceso de impresión, proponiendo materiales alternativos.
3. Determinar en qué medida el huecograbado puede tener un carácter collagráfico.
4. Determinar en qué medida el grabado en relieve puede tener un carácter collagráfico.
5. Analizar mi propuesta de trabajo en la aplicación de la collagrafía.

## HIPOTESIS

Esta tesis pretende valorar hasta que punto el principio del collage es factible de dar un desarrollo como proceso de grabado (collagrafía).

Determinar hasta que punto la collagrafía puede ser una alternativa en cuenta a la utilización de materiales de fácil adquisición que podamos integrar de manera efectiva a los procesos de grabado (relieve y hueco).

## **CAPITULO I. VISION GENERAL DE LA HISTORIA DEL COLLAGE**

## ANTECEDENTES HISTORICOS

El principal objetivo del presente capítulo es mostrar cómo ha sido el desarrollo del collage, desde sus precursores hasta nuestros días, con la finalidad de poder llegar a la collagrafía con un antecedente histórico claro y para enriquecer nuestro campo visual con la experiencia de diferentes artistas en cuanto a la utilización de esta técnica con diferentes materiales y temas en su trabajo plástico.

La palabra COLLAGE es utilizada en todo el mundo: es - francesa y significa ENCOLAR o PEGAR cualquier material - sobre una superficie plana.

En un principio el collage fue denominado "papiers-collés" (papeles pegados) por Braque y Picasso, que lo utilizaron en sus cuadros para imitar objetos de madera, mármol y tela.

Desde que apareció este concepto de collage por parte de Braque y Picasso como una autocrítica a sus cuadros, la - técnica ha variado mucho y evolucionado a lo largo de toda su historia, dando nacimiento a formas muy distintas de interpretación de un mismo principio: la utilización de materiales extrapictóricos y extraartísticos y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: el de la - obra de arte.

## 1. Precursores del collage

El ejemplo más antiguo que se conoce como collage o cuadro con distintos materiales pegados data del siglo XII D. C., y se trata de manuscritos en los cuales los calígrafos japoneses escribieron las obras poéticas a ellos confiadas en hojas sobre las que pegaban papeles de colores tenues. Entre los más famosos manuscritos de este tipo tenemos el Iseshu, constituido por una colección de versos Waca de 31 sílabas de la poetisa Ise, que vivió en el siglo X D. C. (figura 1).

En Persia, aparejado al desarrollo de la industria del libro, se produce el recortado de papel que lleva al collage' esto es, a finales del siglo XVI dicho recortado consiste en hojas, flores, tallos y raíces que sirvan de adorno en la encuadernación de libros.

El recorte de papel para adornar libros también se da en Europa Occidental, en especial en Holanda, a mitad del siglo XVII.

En cuanto a los cuadros integrados con diversos materiales se encuentran los trabajos con plumas hechos en México, que los españoles llevan a Europa en el siglo XVI. Estos trabajos son imitados en Austria pero con plumas de pavo real.

En Europa existen diversas curiosidades en la forma de

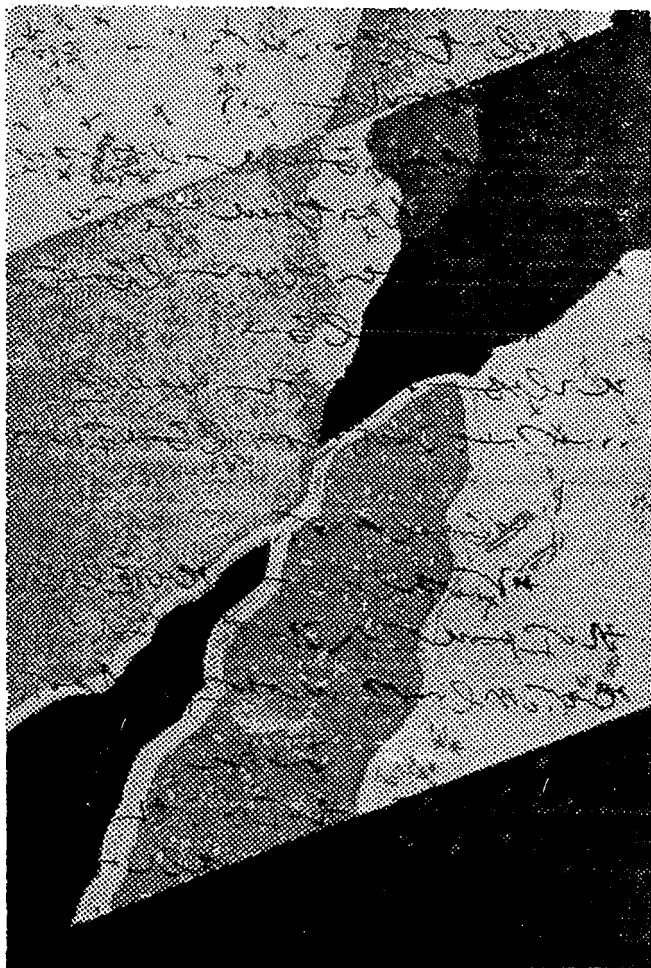


Fig. 1 Página de manuscrito, collage Japonés.

cuadros-mosaicos de escarabajos, semillas, paja o mariposas, todo esto en los siglos XVII y XVIII.

Otros ejemplos son los Iconos rusos del siglo XVII, que devienen verdaderos collages de materiales al adornarse los cuadros de santos con joyas, perlas, coronas de oro, marcos con arabescos florales, sedas y cintas, los cuales son colocados en estuches en forma de armario sobre los que se extienden suntuosos cortinajes.

Los "valentines" son cuadros amorosos que se confeccionaban con decoraciones festivas; su origen es alemán de la mitad del siglo XVIII. De allí pasan a los países anglosajones, en los cuales, en el día 14 de febrero (día del santo patrón de los enamorados) sirven como regalo. Un ejemplo de esto es el barómetro del amor de la firma Dobbs de Inglaterra de 1845 (figura 2).

La ilustración se puede explicar de la siguiente forma: la aguja del barómetro se encuentra en el punto que marca buen tiempo (no estar nunca separados) y el punto sóleado (en el resplandor de tu sonrisa). El termómetro está enmarcado por flores y hojas pegadas manualmente y los grados del mencionado termómetro van en sentido ascendente, desde "estima", "amistad" y "amor" hasta "deleite", "unidad" y "dicha".



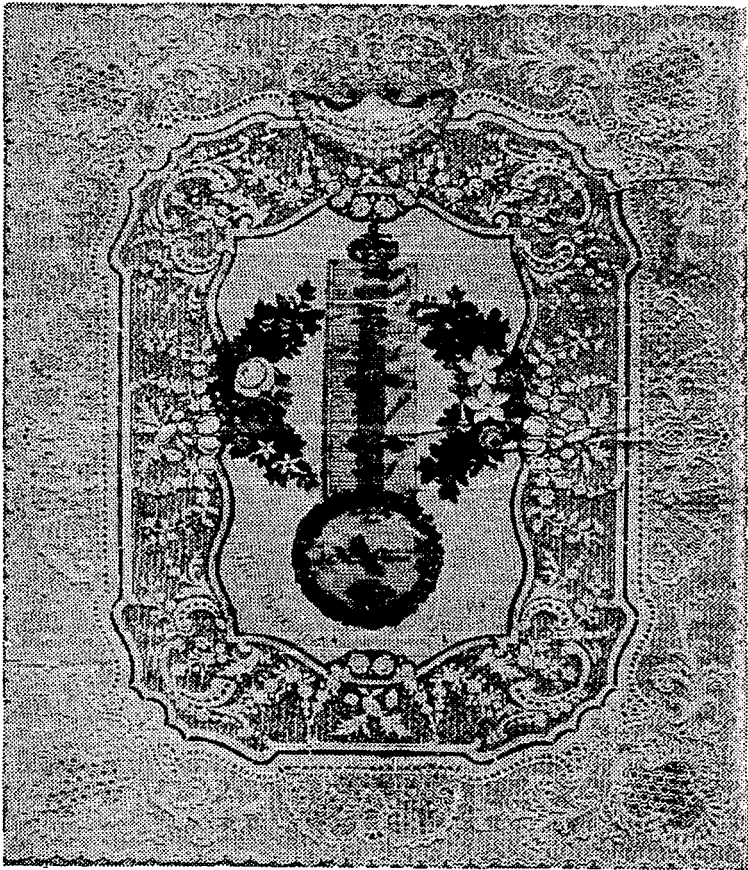


Fig. 2 Barómetro del Amor, alrededor de 1845.

Existen también cuadros pintados con diversos objetos en trompe-loeil", entre los cuales destaca John Habele (1856-1933) en cuyos cuadros podemos ver composiciones en donde pinta paneles con ilustraciones de revistas, peines, una pipa, cigarrillos, navajas, etc. En este caso el collage no es físico, sino pictórico (figura 3).

Hans Christian Andersen, escritor de cuentos (1805-1875), realizó una obra sorprendente, que es un biombo en cuatro partes que lleva pegadas las más diversas reproducciones en las cuales se refleja todo lo que le impresionó en sus viajes o en su propio país (Dinamarca). Pegaba paisajes, mares, ríos con barcos de vapor, así como retratos de los personajes que él consideraba más importantes en su época. Todos estos elementos heterogéneos están empalmados en sorprendentes combinaciones ópticas, dando composiciones en profundidad, convirtiendo este biombo en una desconcertante obra primeriza del surrealismo.<sup>1</sup> (figura 4).

Otros trabajos artísticos que se consideran precursores del collage son los de Christian Morgensten (1872-1914), en los cuales, siguiendo su inspiración espontánea, recortaba formas sencillas y grandes de papeles de colores o con motivos, de cuya composición surgen seres fantásticos y monstruosos.

El collage fue utilizado en carteles cuando la publicidad comenzaba su desarrollo. Asimismo, en la fotografía hay

<sup>1</sup> Ver Wescher, H. La Historia del Collage, Barcelona G. Gilli p. 18.

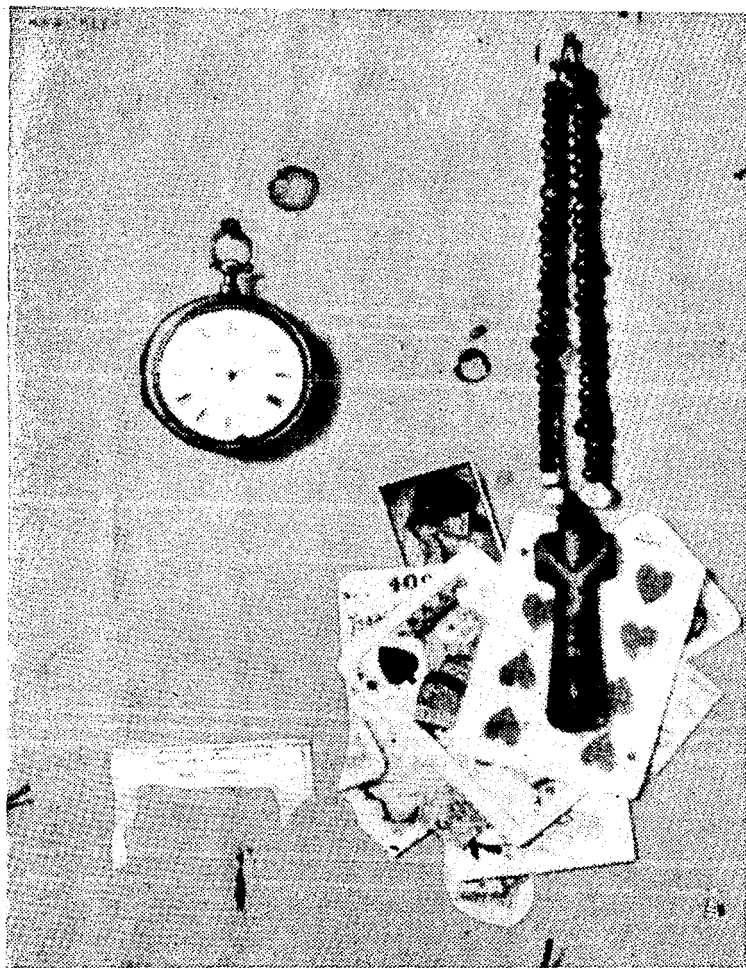


Fig. 3 John Haberle. Tiempo y Eternidad, finales del siglo XIX.

ejemplos de collages. Todo esto puede considerarse como producto del arte manual popular de aficionados.

A continuación describiré lo que artistas de nuestro tiempo han transformado en un nuevo medio de expresión - que ha contribuido a definir el arte de nuestro tiempo.

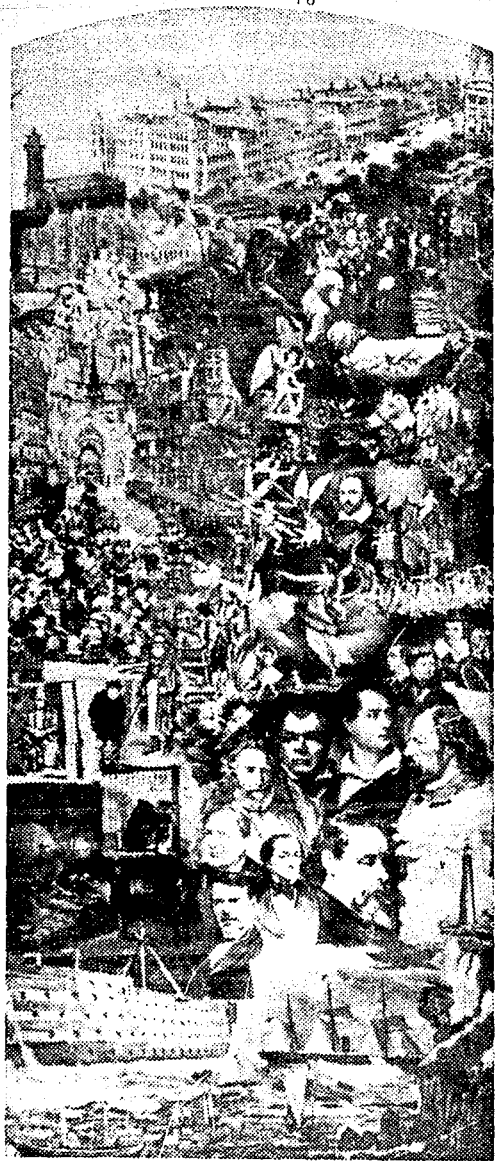


Fig. 4 Hans Christian Andersen, Biombo, 1873-1874

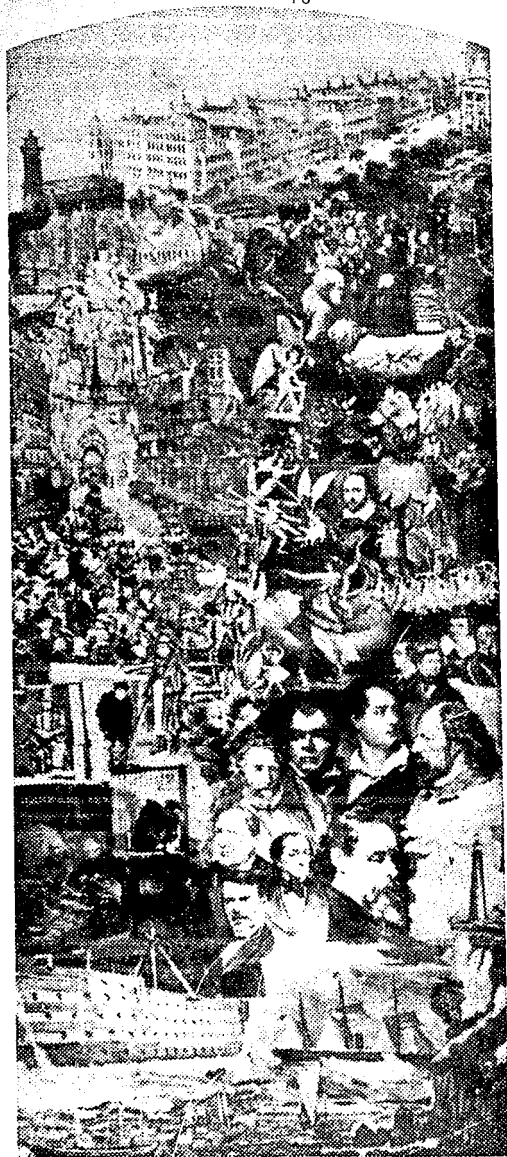


Fig. 4 Hans Christian Andersen, Biombo, 1873-1874

## 2. Cubistas, creadores de los "Papier-collés"

Los primeros artistas que utilizaron materiales y objetos pegados sobre superficies pictóricas fueron los cubistas George Braque (1882-1963) y Pablo Picasso (1881-1973). La forma en que se desarrolló el cubismo da como resultado la inserción de objetos que refuerzan efectos ópticos en los cuadros. En cuanto a la obra de Braque, en un principio fueron letras y cifras las que aparecieron en sus cuadros abstractos. En este periodo, los objetos que pintaba quedaban supeditados a los volúmenes de las diferentes vistas simultáneas con las cuales Braque los representaba. Las frases y cifras correspondían a formas de revistas y periódicos, en las que nada podía deformarse, al ser planas, y podían ser pintadas o pegadas de manera independiente a la estructura volúmetrica de los objetos pintados en el cuadro. Estas letras y cifras, aparte de tener un fin formal, también tratan de evocar acentos de la vida cotidiana en las composiciones abstractas.



Fig. 5 George Braque, El portugués.



Antes de que aparezcan los "papiers-collés" se consuma un cambio de estilo en el interior del cubismo que crea las premisas formales para ello. A finales de 1911 el cubismo analítico llega a una complejidad tal en la intersección y estratificación de los segmentos y volúmenes del cuadro - que resulta muy difícil hallar el tema de éste. El cambio que se produce es el paso del cubismo analítico al sintético, en donde el objeto ya no se desarrolla en profundidad sino en el plano delantero del cuadro' sólo se eligen aquellos aspectos que más eficazmente sugieran la esencia del objeto en superficies grandes y claras. En ellas hay, de nuevo, lugar para detalles que los cubistas han descuidado. Se intenta darles nuevas y sustanciales cualidades o, como dice Braque, "transformar el propio color en materia. Con tal objeto mezcla con los colores arena, serrín o limaduras metálicas, descubriendo la fuerte dependencia del valor del color de la naturaleza del material".<sup>2</sup>

Al iniciar Braque la imitación de aguas, madera o falso mármol llega a un momento en el cual para lograr el efecto óptico de tapices pegados decide la inserción de - tales tapices para ahorrar el fatigoso proceso de imitación. Esto es lo que se considera como el nacimiento del collage en la historia del cubismo.

<sup>2</sup> Wescher, H. op. cit., p. 24.



Fig. 6 George Braque. Vaso botella y periódico, 1913-1914

Al adoptar Picasso la nueva técnica de Braque el collage va a adquirir una nueva dimensión, ya que ambos experimentaron y se alimentaron con ideas mutuas. Los papeles pegados, según Braque, "permitían dar el justo empleo al color, al separar las formas de los colores, resultando la aparición de ambos por separado."<sup>3</sup>

En un principio las formas de estos collages son muy esquemáticas, con líneas rectas horizontales, verticales y con acentos de líneas inclinadas. Con la experimentación, los objetos representados en los bodegones van haciéndose más detallados, así como enriqueciéndose la variedad de las composiciones; aparecen tapices floreados, papeles con notas musicales o recortes de revistas.

"Con el tiempo Picasso multiplica el arsenal de objetos reales en sus collages con las cosas más variadas; añade tarjetas de visita, etiquetas de botellas, cajas de cerillas, paquetes de cigarrillos y restos de tela sin abandonar la abstracción. Es el primero en descubrir la especial fuerza expresiva de materiales desgastados, que han pasado por todas las manos. Justifica su empleo diciendo que para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que puede servirse de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción".<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Wescher, H. op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> Idem, p. 27

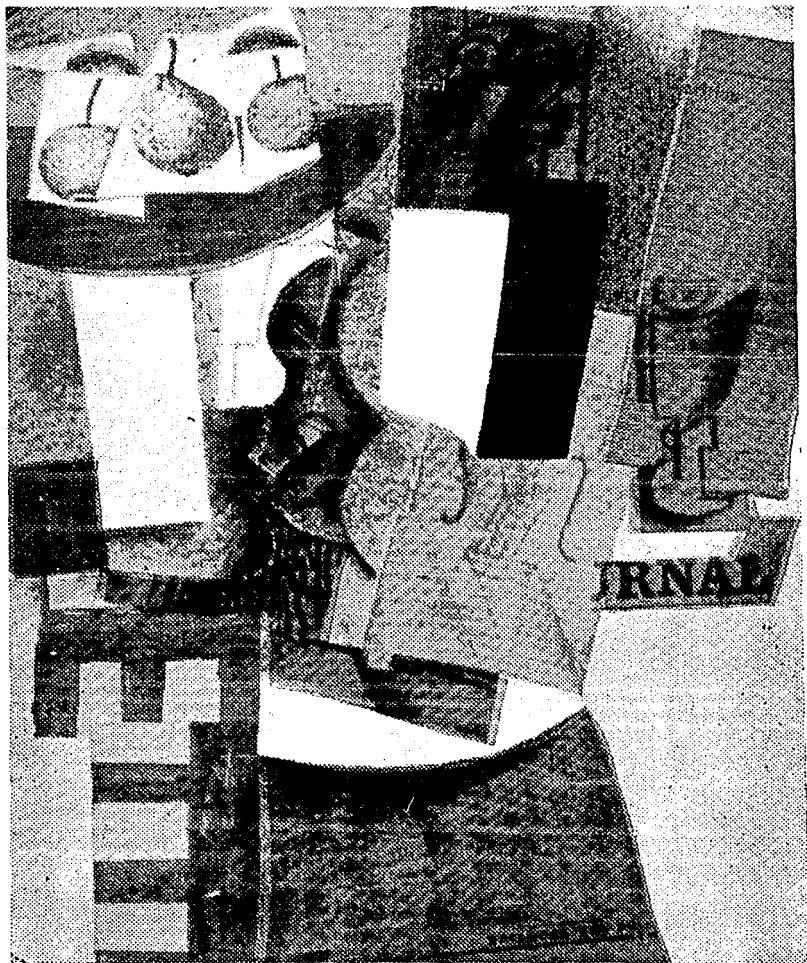


Fig. 7 Pablo Picasso, Bodegón con violín y frutas, 1913.

Braque y Picasso también experimentaron con formas tridimensionales; Braque hizo esculturas con papeles doblados, Picasso construcciones de papel, hojalata, madera y otros materiales. Combina además collage y relieve en instrumentos musicales, que al principio monta con cartón y papel y posteriormente con madera, alambre, hojalata y cordel. Por mencionar un caso, una vieja lata de conservas constituye el orificio de resonancia de un instrumento sobre el que se han tendido alambres a modo de cuerdas (figura 8); en otro, una mandolina de madera serrada está atornillada y elevada al fondo. En estas fantásticas creaciones Picasso se anticipa a los "objetos dadaístas".<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ver Wescher, H. op. cit., p. 27.

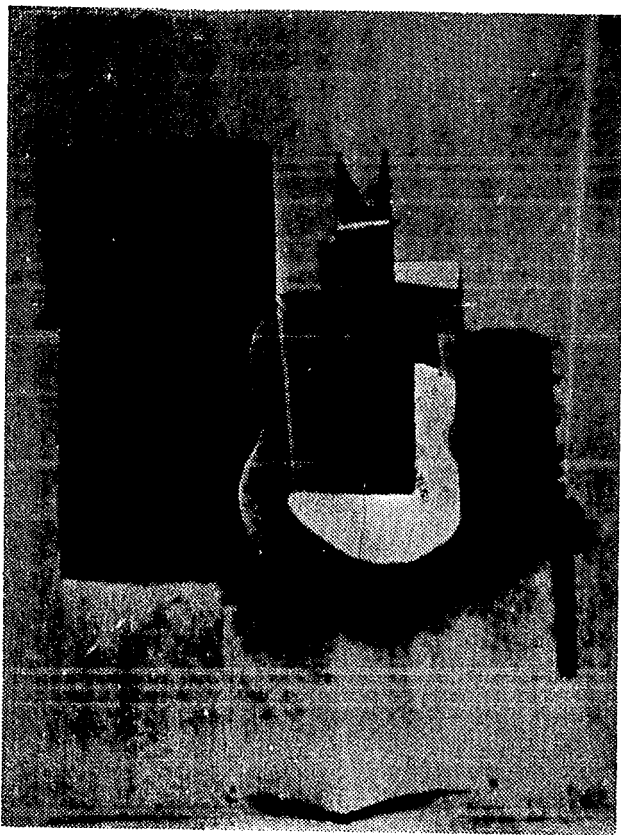


Fig. 8 Pablo Picasso, Guitarra, 1912.

### 3. Futuristas

Los futuristas también practicaron el collage, pero no fueron tan difundidos debido a que no fueron iniciadores sino seguidores de los cubistas franceses.

Umberto Boccioni (1882-1916) planteó en su Manifiesto técnico de la escultura futurista (1912) la necesidad de utilizar en el arte materiales nuevos y conformes a la época. En una parte de su manifiesto dice lo siguiente: "Una composición plástica no tiene por qué estar hecha de un solo material. En una sola obra pueden unirse veinte distintos para aumentar su fuerza expresiva. Citemos sólo algunos: vidrio, madera, cartón, cemento, crin de caballo, piel, tela, espejos, luz eléctrica, etc. (...) Con la ayuda de superficies transparentes, láminas de cristal, placas metálicas, iluminación exterior e interior, podemos poner en evidencia las superficies, direcciones, tonos y semitonos de una realidad".<sup>6</sup>

La principal característica de los collages futuristas en comparación con los cubistas es que los papeles pegados y los textos inscritos "han aportado a la pintura futurista un elemento actual, realista, que no poseen los 'papiers-collés' franceses. Mientras que en éstos los periódicos, etiquetas e inscripciones no pretendían otra cosa que la resonancia de la realidad cotidiana en el mundo de las formas abstractas, en los cuadros de los futuristas

<sup>6</sup> Wescher, H. op. cit., p. 43.

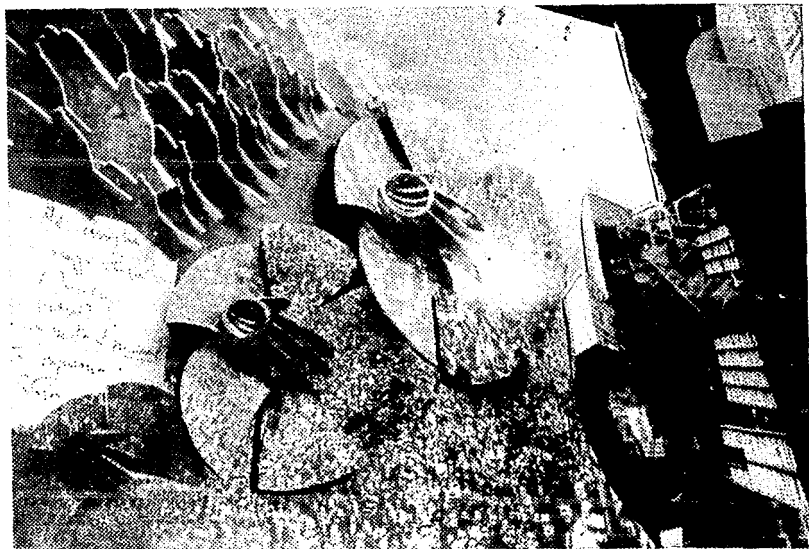


Fig. 9 Giuseppe Terragni. Mural en Fotomontaje para la "Exposición de la Revolución Fascista" en el X Aniversario de la Marcha sobre Roma, 1932.



les corresponde un papel activo y propagandístico. Es característico el que vayan unidos con la atmósfera bélica patriótica de su tiempo. Los futuristas explican que los ideales de revuelta y heroísmo por los que se han pronunciado desde un principio se concretan con la guerra, adaptándose en consecuencia los medios de representación".<sup>7</sup>

Como ejemplo podemos citar el collage de Carlo Carrá - (1881-1966) titulado Celebración patriótica (figura 10) "en donde logra su dinamismo mediante la forma de una rueda de rotación; al repetirse formas y letras, se produce una excitación exuberante y giratoria, mientras las referencias contemporáneas de los caracteres impresos procuran el requerido ambiente de patriotismo".<sup>8</sup>

El mismo Carlo Carrá explica de su trabajo: "He marginado toda representación de figuras humanas para reproducir la abstracción plástica de tumulto ciudadano".<sup>9</sup>

Otros artistas que utilizaron el collage en la pintura futurista fueron Boccioni, Balla, Severini, Russolo y Marinetti.

<sup>7</sup> Wescher, H. op. cit., p. 50.

<sup>8</sup> Las Bellas Artes, Ed. Cumbre, México, 1981, p. 113.

<sup>9</sup> Wescher, H. op. cit., p. 51.

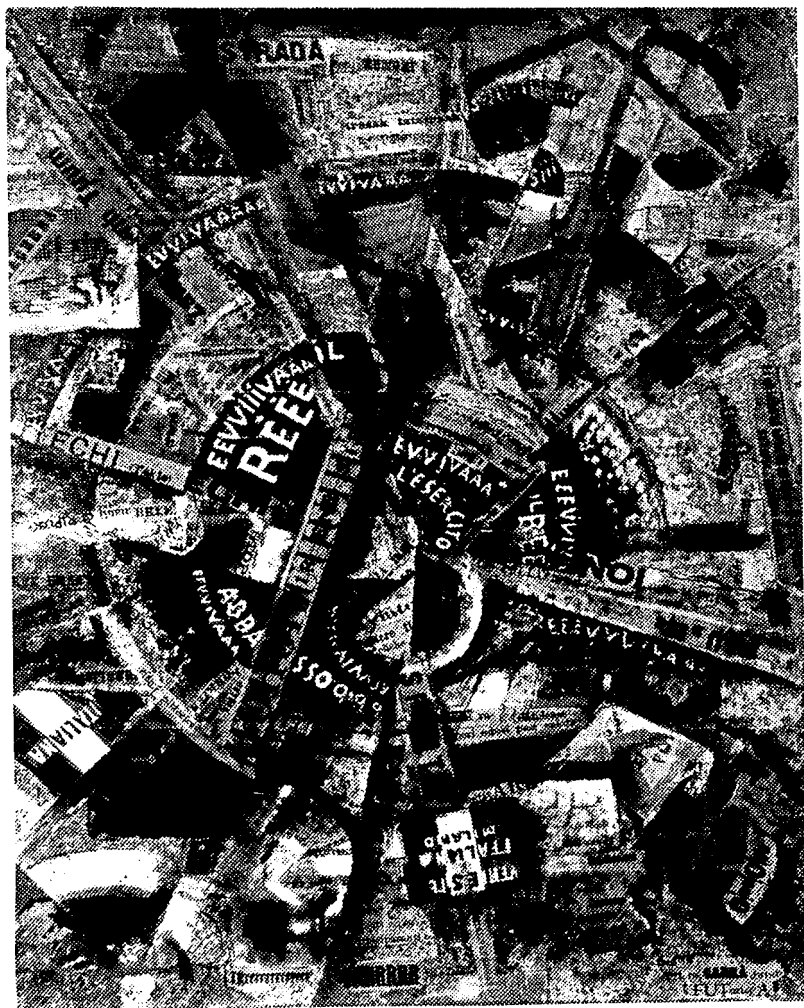


Fig. 10 Carlo Carrà, Manifestazione Interventista (originalmente, Fiesta Patriótica), 1914.

#### 4. Constructivistas

##### a) Collage y estructuras con diversos materiales en Rusia

En Rusia ejercieron una influencia muy notoria tanto el cubismo como el futurismo en los artistas que utilizaron el collage como parte importante de su trabajo plástico.

Al llegar Marinetti a Rusia en 1910, los poetas rusos entran en contacto con el futurismo, apareciendo el Manifiesto futurista en ruso. En su exigencia de libertad poética los rusos van mas allá que los futuristas italianos.

"En el manifiesto Bofetada al gusto del público, que - publican un grupo de poetas rusos en Moscú, dan por acabada toda la literatura existente y exigen para los poetas el derecho de enriquecer su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas (neologismos). En el juego de palabras y cambios de sentido, los poetas, que se hacían llamar 'Zaum', que quiere decir mas allá de la razón, dejan un antecedente de lo que fue la poesía dadaísta de Hans Arp (1887-1966) y los poemas fonéticos de Hugo Ball. La forma libre que utilizaron para ordenar la tipografía en sus - poemas es un seguimiento de la 'parole in liberta' futuristas".<sup>10</sup> Estos poetas tuvieron bastante influencia en los artistas rusos al estar estrechamente ligados entre sí.

El artista que se podría decir más importante de Rusia en cuanto a la utilización del collage es Kasimir Severio-

<sup>10</sup> Wescher, H. op. cit., p. 74.

novitch Malevith (1878-1935). En su pintura se pueden apreciar logros del cubismo y del futurismo aunados a características propiamente rusas. Al principio produce cuadros de formas cilíndricas en los que se percibe la influencia del cubista Leger. Malevitch se designa a sí mismo como - "Realista Zaumm" (o Suprematista) esto es, que los elementos cromáticos y formales se disponen siguiendo el libre arbitrio del artista. "En 1911 Malevitch anota en el dorso del cuadro Violín y vaca lo siguiente: La lógica ha sido siempre un impedimento para los movimientos nuevos y - subconscientes. Para liberarnos de este prejuicio se ha - creado el 'alogismo': la contraposición de dos formas, como la vaca y el violín dentro de una estructura cubista, muestra una de las fases de la lucha contra los prejuicios burgueses'. Estas afirmaciones nos hacen pensar involuntariamente en el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones, de Lautréamont, que los surrealistas convierten en su credo. También coincide con el programa de los poetas 'Zaumm' que Malevitch frecuenta".<sup>11</sup>

Un ejemplo del trabajo de este artista es el cuadro Bodegón con Mona Lisa, en donde podemos ver la influencia de Juan Gris en la propuesta cubista del cuadro. Ambos artistas oponen sus nuevas estructuras a la pintura tradicional y Malevitch lo hace con una energía aún mayor, rayando en

<sup>11</sup> Wecher, H. op. cit., p. 74.



Fig. 11 Kasimir Malevitch. Bodegon con Mona Lisa, 1913.

diagonal la reproducción de La Gioconda. Junto a ella coloca un rectángulo, signo precursor de la pintura abstracta suprematista. Pega también tiras de papel con ornamentos y bajo la Mona Lisa pone el texto recortado "se traspasa viviendo en Moscú". Seis años después, ya en plena época dadaísta, Marcel Duchamp desmitifica a la Mona Lisa pintándole un bigote.<sup>12</sup> Este y otros cuadros muestran el paso de la pintura sintético-cubista a la abstracta, que se dio en lentas etapas.

En los collages de Malevitch encontramos elementos como palabras, números, sellos y termómetros, lo que produce un sorprendente efecto por su realismo. El cuadro Cuadrado negro sobre fondo blanco (1913) caracteriza el estilo "alógico" que convierte los collages de Malevitch en verdaderos precursores del dadaísmo.

Vladimir E. Tatlin (1885-1953) es un artista que se caracteriza por la utilización de materiales poco usuales en la configuración plástica de sus cuadros. Al viajar a París conoce la pintura de Picasso y queda impresionado por los bodegones hechos de cable, cartón y madera. Al regresar a Rusia Tatlin comienza a trabajar con cuadros en relieve de los cuales un ejemplo es La botella, (figura 12).

<sup>12</sup> Ver Wescher, H. op. cit., p. 75.



Fig. 12 Vladimir E. Tatlin. La botella, 1913.

"Tres elementos en disposición diagonal cubren la superficie del cuadro; en la parte superior izquierda se ve un pedazo de hojalata sobre el que está pintada una botella de cuyo vientre resalta un pedazo de metal tensado por un cable. En la parte inferior derecha vemos pedacería de tapiz pegado con un dibujo de cuarterones que simula un relieve y en el centro se encuentra una amplia banda de metal enrollado que permite percibir plenamente la tercera dimensión. Vemos cómo Tatlin utiliza material viejo confiriéndole un carácter específico".<sup>13</sup> Después de una serie de cuadros "en relieve" las composiciones que realiza se simplifican al utilizar los materiales más sobriamente; emplea metal y madera en formas precisas, planas y redondeadas hasta llegar a los contrarrelieves, que cuelga en la sala de exposiciones en cables ubicados oblicuamente.

<sup>13</sup> Wescher, H. op. cit., p. 76



### b) Constructivistas

El Lissitzki (1890-1941), arquitecto, se interesó mucho en los cuadros suprematistas de Malevitch y basó en ellos sus construcciones, que llamó "Proun", que quiere decir "Creación de nuevas formas en el arte". Lissitzki trata de hacer visibles en el plano con medios matemáticos de representación, construcciones especiales de extensión limitada. El material desempeña un importante papel. En un texto que redacta en Moscú, dice: "Las formas con las que Proun ataca el espacio están basadas en el material y no en la estética. Este material es -en las primeras fases- el color. Es aceptado, en su concepción energética, como el estado más puro de la materia. En las ricas facetas del color hemos encontrado la vena más libre de propiedades subjetivas. En su última perfección, el suprematismo se liberó de la individualidad del naranja, verde, azul, etc., llegando al negro y al blanco. En ellos veíamos la pureza de la energía. La fuerza de los contrastes o la armonía de dos rectas de negro, blanco o gris nos da la comparación de la coincidencia o de los contrastes de dos materiales técnicos, como por ejemplo aluminio y granito, u hormigón y hierro... El color se transforma en un barómetro del material y evidencia un tratamiento totalmente nuevo. Así, Proun crea nuevo material a través de una nueva forma.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ver Wescher, H. op. cit., p. 83.



Fig. 13 El Lissitzky. Tatlin trabajando, alrededor de 1924.

Este interés de El Lissitzki por los materiales se debe más que nada a la influencia que tuvo de los cuadros de Tatlin. Tanto Malevitch como Tatlin son artistas que promueven la idea de que los jóvenes centren sus ideales en la técnica y la industria.

Otros artistas que también experimentaron con nuevos materiales en la línea constructivista son los hermanos Anton Pevsner (1886-1962) y Naum. Gabo (1890-1975), que en 1920 publican el Manifiesto Realista, en el que se plantea la necesidad de expresar los factores de espacio y tiempo en las formas artísticas. Gabo construye en 1920 la obra Plástica Cinética, una hoja de acero que oscila bajo la acción de la corriente eléctrica, creando un volumen virtual. Es una de las primeras obras de arte móvil de nuestro siglo. En 1920-1921 emplea plexiglás en dos relieves abstractos, a través del cual entran en la composición el espacio y la luz. En una construcción plástica de 1921 coloca unos tubos con líquidos coloreados para provocar refracción y reflexión. Posteriormente combina aluminio con otros metales, añadiendo los más diversos y nuevos materiales sintéticos. También Pevsner trabaja con nuevos materiales; en 1923 realiza una composición de formas abstractas grabadas en una capa de cera y pintada posteriormente.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ver Wescher, H. op. cit., p. 85.

c) La Bauhaus

Adolf Holzel (1853-1934) se adelanta a la Bauhaus al considerar el trabajo con materiales como la enseñanza básica. En 1907 llega como profesor a la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart. Es el primero en defender la primacía de los medios en la estructura del cuadro. A sus ojos, éstos "están justificados de por sí y no necesitan adiciones formales, sino más bien sufren bajo ellas".

Johannes Itten (1888-1967) es alumno de Holzel en Stuttgart entre 1913-1916. En 1919 Itten es llamado por Gropius a Weimar para integrarse a la Bauhaus. En su curso, el estudio de los materiales, que debe de ayudar al alumno a - aclarar su capacidad e inclinación, ocupan el lugar más amplio. Se elige una serie de materiales, como madera, vidrio, metales, piedras, cortezas, tejidos, pieles, etc., para que los alumnos consideren sus propiedades ópticas y táctiles. Después, deben dibujarlas sin modelo "tal como las sienten". Se confeccionan collages y montajes de numerosos materiales, para plasmar los contrastes duro-blando, mate-brillante, transparente-opaco. Sobre esta base teórica, surgen cuadros de materiales diversos que reflejan las tendencias más variadas.<sup>16</sup>

Josef Albers (1888-1976), que es nombrado maestro tras el traslado de la Bauhaus a Dessau, siendo antes alumno de Itten, realiza con sus alumnos del curso preparatorio inte-

<sup>16</sup> Cfr. Wescher, H. op. cit. p. 198.

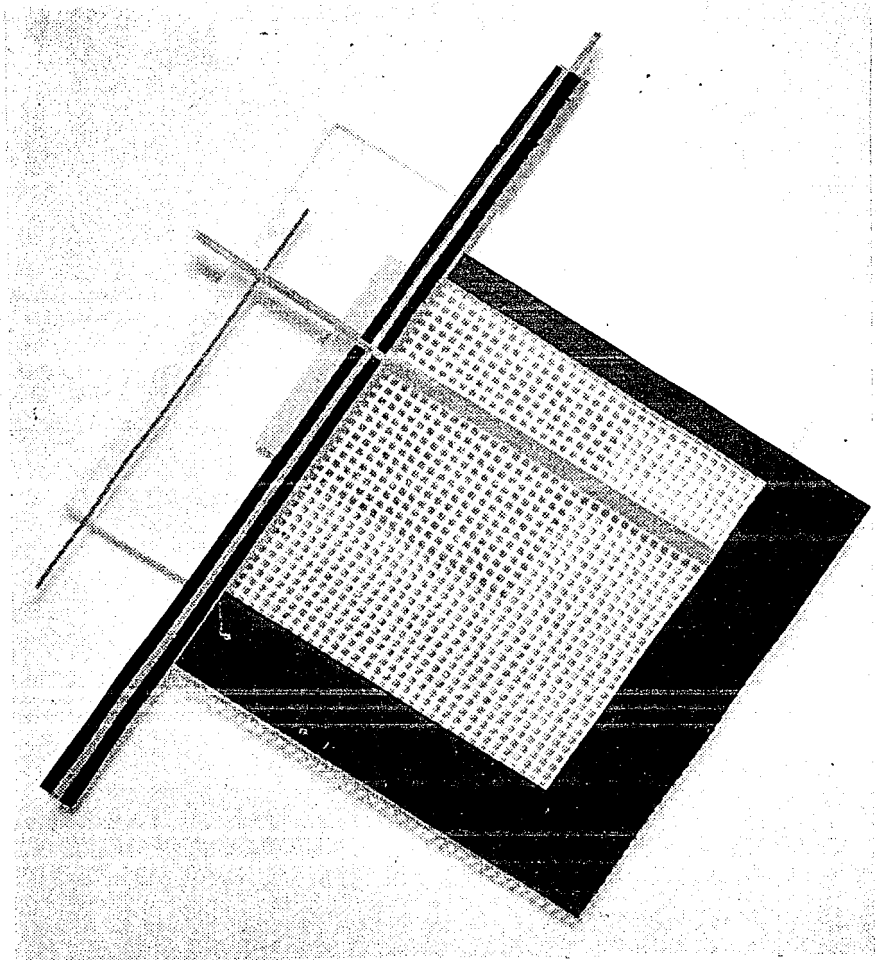


Fig. 14 César Domela, Construcción, 1929, vidrio, vidrio pintado, metal pintado, latón cromado y madera pintada.

resantes experimentos con papel: Como el papel en talleres e industrias se pegaba en forma lisa, recomendaba emplearlo de forma irregular, con movilidad plástica por ambos lados y resaltando los bordes. En lugar de pegarlo, decía, lo ataremos, clavaremos, coseremos, remacharemos, es decir, lo fijaremos de forma distinta poniendo a prueba su resistencia a la compresión y la tracción".<sup>17</sup> Siguiendo sus indicaciones, los alumnos confeccionaban relieves con papeles recortados, doblados y arrugados. Sin embargo, también realizaban auténticos collages fijando tiras enrolladas sobre periódicos u otras bases, para relacionar superficies y profundidad. Alber recomendaba emplear para las formas tradicionales materiales poco normales, como cartón, tela metálica, cajas de cerillas, agujas, hojas de afeitar, etc., o sea, objetos que en su mayoría habían empleado los cubistas y los dadaístas.

<sup>17</sup> Wescher, H. op. cit., p. 199.

## 5. Dadaístas y Surrealistas

### a) Dadaístas

El movimiento dadá se desarrolló durante la Segunda Guerra Mundial. Tiene sus antecedentes en trabajos como los de Picasso, quien construye instrumentos musicales con cartón, madera y alambre o Malevitch, que monta un termómetro en un collage.

La principal característica del dadaísmo es que surge como contraposición al arte basado en reglas y conceptos estéticos académicos. Los dadaístas se desarrollan a partir del cubismo, al cual también se oponen al considerarlo demasiado rígido.

Marcel Duchamp (1889-1968) rompe con el cubismo, en el que se alineó al principio, dentro del grupo de "Puteaux". Cambia la estética del cubismo por una configuración y -descomposición mucho más abstracta y por efectos de luz y sombra con los que logra la impresión de profundidad, como en el cuadro Desnudo bajando la escalera (1912) o el ejemplo que presento (figura 15) La novia (1912). Duchamp mostró especial interés por las máquinas, fabricándolas inclusive con movimiento, influyendo así a otros artistas como Picabia. Sus trabajos más osados son los "Ready-mades". La primera obra de este tipo es una rueda de bicicleta que puede girar sujeta a un taburete con un tenedor. En 1914 compra un portabotellas en unos almacenes, lo firma y lo

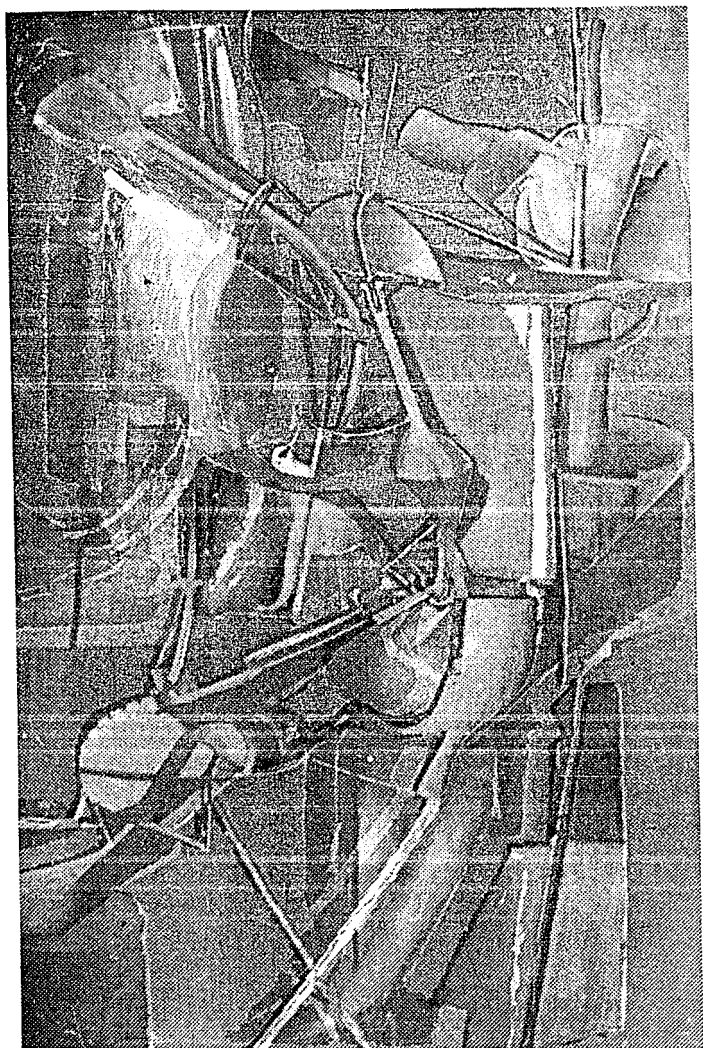


Fig. 15 Marcel Duchamp, La novia 1912.



convierte así en una obra de arte. En la selección de los objetos declara no dejarse guiar ni por el buen ni por el mal gusto, sino simplemente por la casualidad, pero les - confiere títulos que distorsionan el sentido y que pretenden desconcertar al espectador.

Un ejemplo de una obra hecha ajustándose al azar sería Trois stoppages-étalon, que realizó en 1913. Dejó caer tres hilos de un metro de longitud cada uno desde un metro de - altura sobre un lienzo impregnado de azul prusia y los fijó tal como cayeron, tomando esto como unidades de medida que llamó "Standar-stoppages": tres paradas normales. Duchamp opinó lo siguiente sobre el acto de crear: "En el acto - creador, el artista va de intención a ejecución a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por la ejecución de la obra es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que ni pueden ni deben ser totalmente conscientes, al menos en el plano estético". (figura 16)

El pintor Francis Bacon (1909) opina de Duchamp: "La mayoría de lo de Duchamp es figurativo, pero creo que hizo una especie de símbolos de lo figurativo. Y, en cierto modo, hizo una especie de mito del siglo veinte, pero a través de una especie de figuración taquigráfica". Y agrega "La mayoría de los que en este siglo han tenido que ver con la vanguardia desean crear una nueva técnica; yo nunca he querido hacer eso (...) Yo creo que el único hombre que no

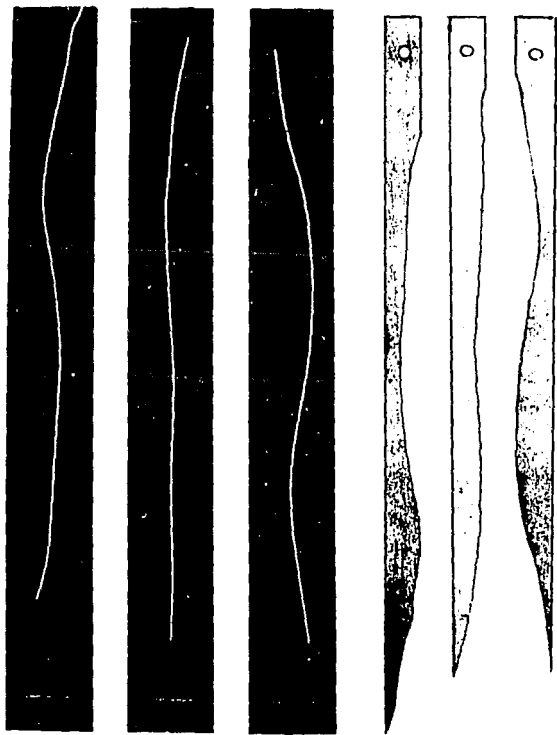


Fig. 16 Marcel Duchamp. Trois stoppages-étalon, 1913.

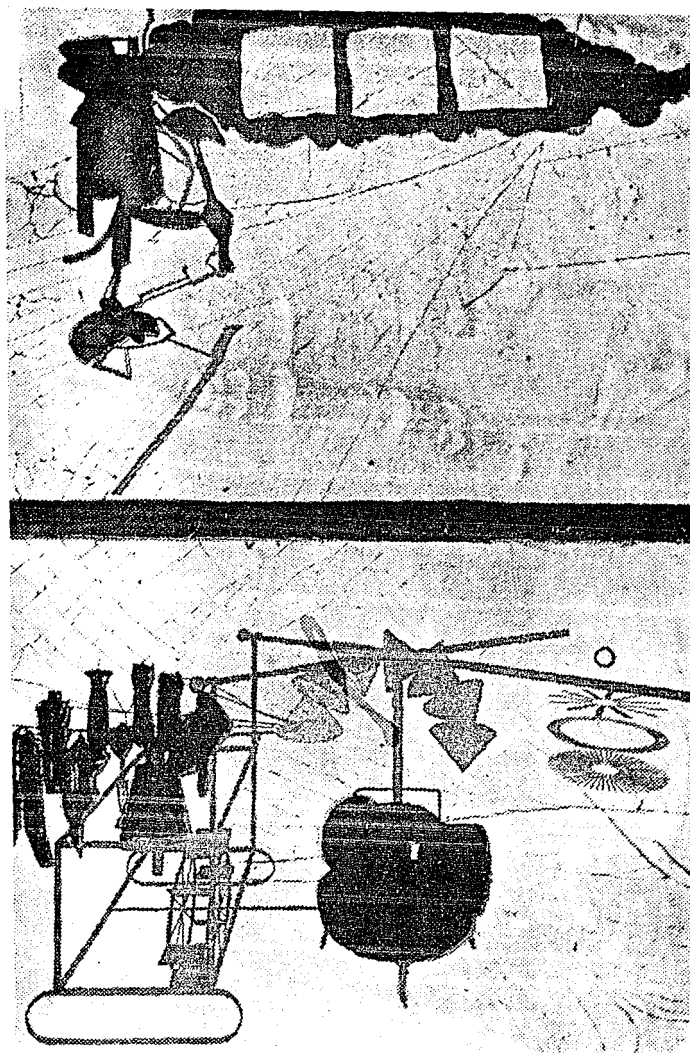


Fig. 17 Marcel Duchamp, La novia desnudada por sus solteros, también.  
1915-26, chapa de plomo, hoja de lata y óleo sobre vidrio 227 x 175 cm.

se limitó a sí mismo tremendamente con esos intentos de cambiar la técnica fue Duchamp, y logra cosas magníficas".<sup>18</sup>

Otro trabajo de Duchamp que presentó (figura 17) es "La novia desnudada por sus solteros, también". La obra fue realizada a partir de 1915 y la terminó casualmente por 1926. Está ejecutada en hojalata, alambre y chapa aplicados sobre dos grandes paneles de vidrio." El tema es el acto amoroso, descrito por André Breton, crítico francés y poeta surrealista, como "amor humano visto por algún habitante de otro planeta que no le encuentra pies ni cabeza. En la parte de arriba la novia se desviste, flotando en el espacio y transmitiendo 'gasolina de amor' a la 'máquina soltera' que aparece en el pánel de abajo".<sup>19</sup>

Francis Picabia (1879-1953) coincide con Duchamp en la protesta contra la rigidez del cubismo. Picabia también utiliza el collage para reforzar el aspecto de extrañas maquinarias que construye en sus cuadros y dibujos.

En su oposición a las normas establecidas por la sociedad y en particular por la estética y lo que se considera obras de arte los dadaístas se oponen prácticamente a todo. Un ejemplo es el artista Hans Arp (1887-1966), que se declara a favor de la pintura abstracta y contrario a la presunción de los dioses pictóricos (expresionistas)... "Desearía ver las cosas ordenadas con mayor rigor, menos arbitrariamente, menos henchidas de color y poesía. Recomienda la planimetría contra la pintura de ocasos y auroras del mundo".<sup>20</sup> (figura 18)

<sup>18</sup> Sylvester, David. Entrevistas con Francis Bacon Ed. Polígrafa, Barcelona, p. 105-107.

<sup>19</sup> Las Bellas Artes, p. 120.

<sup>20</sup> Wescher, H. op. cit., p. 103.

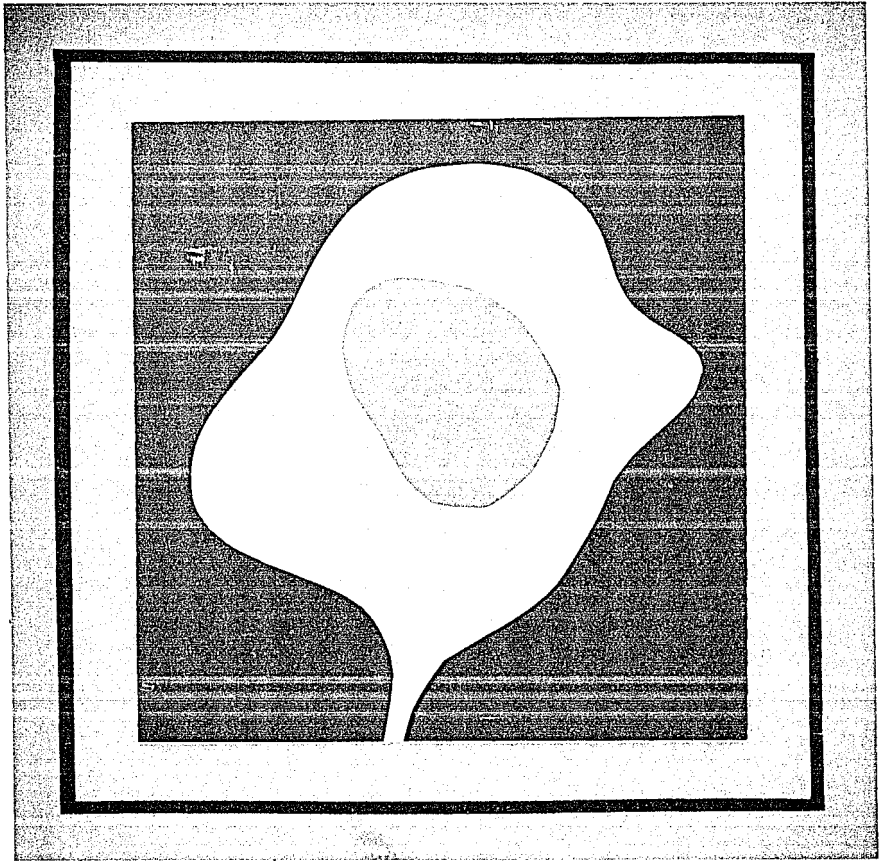
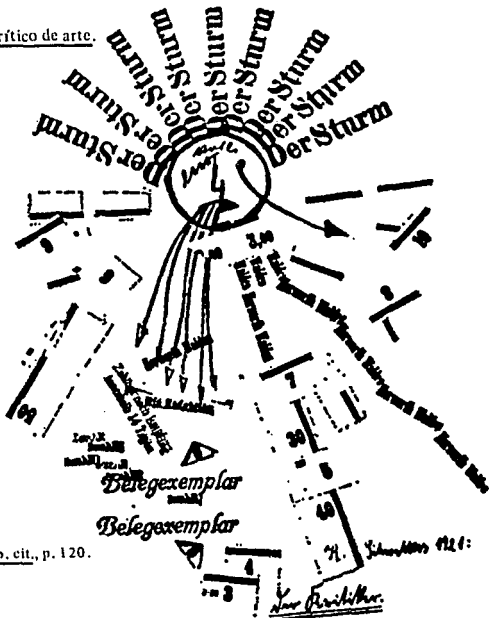


Fig. 18 Hans Arp, Profil, 1955.

El azar es una de las características principales en todos los artistas dadá, pero casi ninguno de ellos descuidaba la composición del todo, sino que iban, a pesar de su actitud de protesta, buscando un ordenamiento de los objetos elegidos al azar.

Kurt Schwitters (1887-1948) es considerado por Herta - Wescher como la figura central del Dadaísmo. Comenta que Schwitters es "un sucesor de Van Gogh, que descubre tesoros en la basura y los desperdicios. Este artista da un paso más que él al incluir en sus cuadros las cosas que Van Gogh pinta o dibuja".<sup>21</sup> Schwitters es poeta y artista a la vez; busca nuevos elementos visuales que se combinan en el terreno de las palabras, llenando sus cuadros de textos y sus poemas de formas visuales rítmicas.

Kurt Schwitters, El crítico de arte.



<sup>21</sup> Wescher, II. op. cit., p. 120.

Schwitters realiza en 1919 una serie de cuadros que denomina "Merz", los cuales explica de la siguiente forma: "La pintura Merz no utiliza sólo el color y el lienzo, el pincel y la paleta, sino todos los materiales perceptibles por el ojo y todas las herramientas necesarias. La rueda de un cochecito de niño, la red de alambre, el cordel y el algodón son factores equivalentes para el color. El artista crea por la elección, distribución y deformación de los materiales... El cambio de forma de los materiales puede tener lugar por simple distribución sobre la superficie del cuadro. Puede acentuarse por fraccionamiento, doblado o recubrimiento con pintura. En la pintura Merz la tapa de una caja, un naípe o un recorte de periódico se transforman en superficie; el cordel, la raya a pincel o lápiz, en línea; el cable, el papel aceitado pintado y pegado, en esmalte, el algodón, en suavidad".<sup>22</sup>

Switters logra composiciones equilibradas con todos los materiales absurdos que emplea. En ellas, rectas y ángulos, rectángulos y círculos forman severas estructuras que mantiene en todas circunstancias. En algunos cuadros los objetos recogidos, redes de cable, cordeles y discos metálicos, se adaptan por completo a concepciones matemáticas. - En otros, como "armonía de naipes", los materiales influyen

<sup>22</sup> Wescher, H. op. cit., p. 121

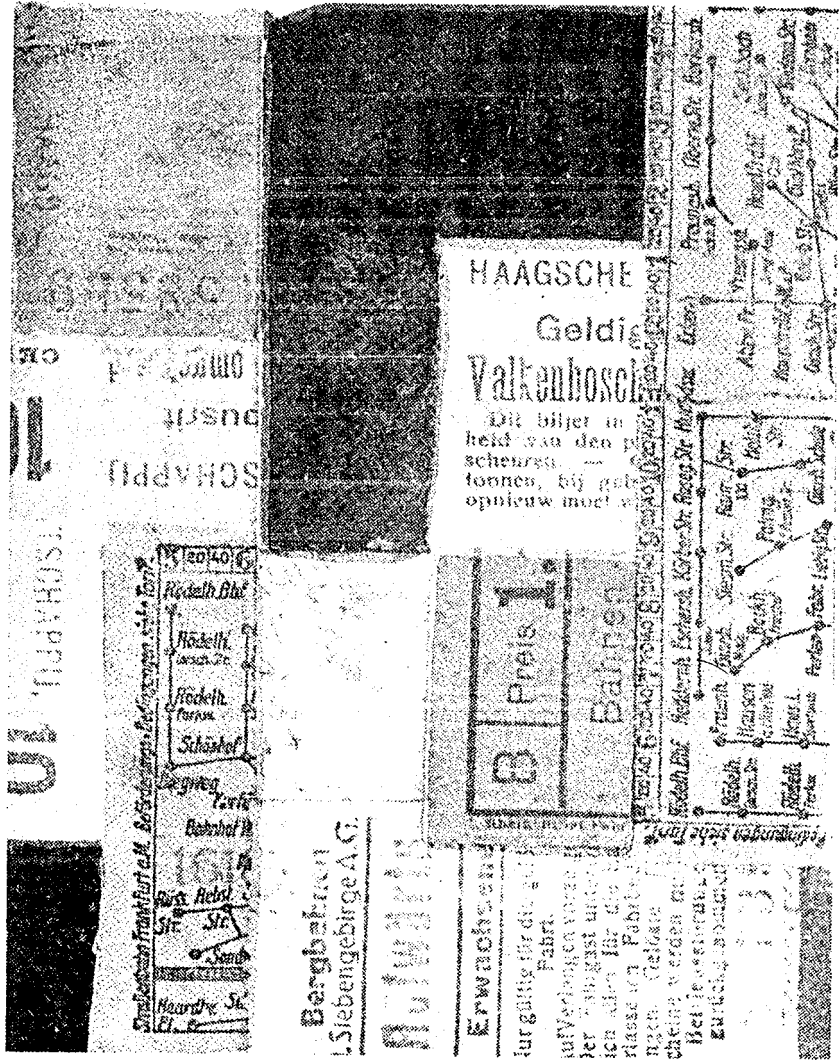


Fig. 20 Kurt Schwitters. Cuadro "Merz" con Arcoiris.



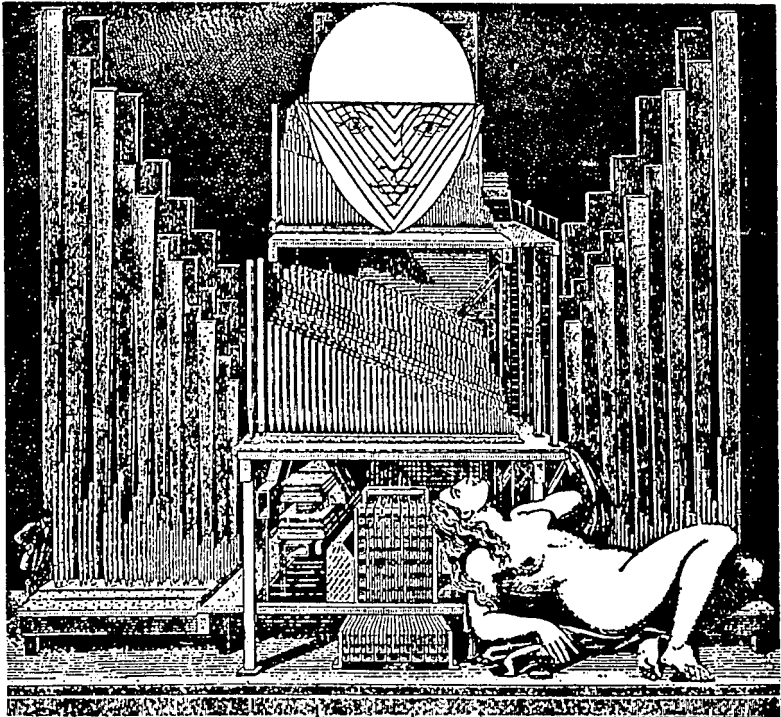
más, aportando una cierta intranquilidad en el orden previsto. Esta manera de estructurar sus cuadros tiene influencias de El Lissitsky, con el cual realiza trabajos como anuncios tipográficos, y del movimiento "De Stijl" al conocer a través de Theo van Doesburg. Con el tiempo, la actividad poética refuerza la tendencia de los cuadros de Schwitters hacia una mayor simplicidad y clasificación de las composiciones. En sus collages, los elementos del cuadro y los materiales se seleccionan de forma reflexiva. Algunos minúsculos pedazos de tela y un par de papeles de color cuidadosamente recortados sustituyen el derroche de colorido. Las partes figurativas y abstractas se funden en completa armonía. Schwitters comenta al respecto: "Ustedes preguntan por qué ya no empleo cualquier material, No es que yo haya logrado - aprovechar todos los materiales, esto es imposible y en definitiva tampoco es fundamental. Lo que importa es el principio. Hoy, como antes, quiero mostrarles la forma precisa junto a los trabajos pegados o clavados. No es que la forma sea para mí lo más importante. Si así fuera, mi arte - sería decorativo. No, es la canción que resonó en mí durante mi trabajo, que he fundido en la forma y ahora suena para ustedes a través de ella".<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Wescher, H. op. cit., p. 125

Fig. 21 Kurt Schwitters, Merz 26, 48, Berlin, 1926.

b) Surrealistas

El surrealismo recurre al collage al proporcionar esta técnica una adaptación muy adecuada a sus principios: libre - asociación de imágenes, onirismo, componente lúdico, automatismo, etc. Algunos autores, como Louis Aragón, consideran que los surrealistas son los que llevan al collage a su punto culminante y sobre todo que Max Ernst es el auténtico maestro del collage por su perseverancia y dominio de este procedimiento.



Max Ernst. Collage.

nocido (el plan de la inoportunidad). Para reproducir mis visiones interiores bastaba añadir a las páginas del catálogo algunos colores y un par de líneas a lápiz, rodear los objetos de un paisaje extraño desértico, el cielo, un corte geológico, un suelo con una recta que designe al horizonte... De esta manera obtendría una imagen sólida de mis - alucinaciones, transformando lo que habían sido banales - páginas de un catálogo de propaganda en dramas que revelaban mis más íntimos deseos".<sup>25</sup>

El método de Max Ernst para crear sus imágenes consiste en juntar elementos del cuadro en forma imprevista. Con ello da entrada a lo irracional en el arte. Para él, ésta es la conquista más noble del collage. También considera que el pegamento no es lo fundamental en los collages sino que éste se da en las obras donde se unen elementos que pertenecen a categorías visuales o mentales distintas y en las - que en muchos casos no hay nada pegado.

En 1965 realiza una serie de cuadros con materiales heterogéneos, en los que combina delicadamente poesía y humor. En ellos encontramos ingredientes románticos, tapices con motivos florales, puntillas y papel con pájaros, tras los cuales brotan flores. Max Ernst descubre cabezas en los objetos más banales, en un cepillo de carpintero, en un tajadero y en un marco. Adorna los retratos con corbatas de terciopelo y seda con pomposos cuellos duros. El fondo es

<sup>25</sup> Wescher, H. *op. cit.*, p. 128-129.

siempre de color, destacando o rodeando a estos materiales. Su riqueza creadora es inagotable y sigue siendo aún hoy - uno de los mejores exponentes de la técnica del collage. El estilo de collage gráfico de Max Ernst tiene un eco aún no apagado. Numerosos artistas ceden a él, lo emplean para experimentos afiligranados o descubren sus posibilidades en el campo de la publicidad".<sup>26</sup>

De Salvador Dalí (1904-1990) podríamos decir que es un pintor que utiliza el collage en sus pinturas tratando de adaptarse a las exigencias de la creación inmediata. Sus creaciones son visiones oníricas que desconciertan al espectador al sobreponerse diversas imágenes en las cuales todos los detalles son reproducidos con gran exactitud, dando un aspecto de realidad a lo irreal. Este desconcierto aumenta al añadir fragmentos pegados de fotografías e impresiones en color dentro de la pintura en "trompe l'oeil".

Un cuadro que podría ejemplificar esto es Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar, (1944) del cual se comenta en la Revista Médica de Arte y Cultura lo siguiente: "Imaginar por primera vez el descubrimiento de Freud del sueño típico de la larga fábula argumental, consecuencia de la instantaneidad de un accidente que provoca el despertar.

<sup>26</sup> Wescher, H. op. cit., p. 163.



Fig. 24 Salvador Dalí, Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar, 1944.

"Al igual que la caída de un alambre sobre el cuello del que duerme provoca simultáneamente su despertar y un largo sueño que termina en la cuchilla de la guillotina, el ruido de la abeja provoca aquí el piquete de la bayoneta que despertará a Gala.

"Toda la biología creativa surge de la granada reventada.

"Colocado al fondo, el elefante de Bernini carga un obelisco con los atributos papales.

"Los collages desempeñan en los cuadros de Dalí un papel fugaz de adiciones caprichosas a las que no resiste. El mismo llama a su pintura "fotografía manual". Para él, lo más importante son los efectos sorprendentes que logra con sus pinceles. Sus cuadros, sobre cuyo gusto puede discutirse, están pintados con maestría de artesano y su magia reside en la sobreposición de elementos ultraveristas e ilusionistas".<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Wescher, H. op. cit., p. 156.



Fig. 25 Collografía, Eva-árbol de la vida, del sustentante.



Para terminar esta parte de los antecedentes históricos del collage me he permitido incluir como ejemplo de "frottage" una collagrafía que titulé Eva-árbol de la vida que realicé en 1991, adelantándome un poco al tema correspondiente, ya que considero que el principio del "frottage" es importante tomarlo en cuenta como el antecedente histórico más evidente en relación a la aparición de la collagrafía, por el carácter gráfico que posee este método; el resultado de la impresión reproduce una imagen de hoja y - texturas que forman una figura femenina transportadas ambas a un papel por medio de una placa construida un tanto al azar.

## B. ARTISTAS CONTEMPORANEOS

Hemos visto cómo se ha desarrollado el collage en las principales tendencias artísticas de principios de siglo; dichas tendencias tienen un seguimiento a partir de la década de los años cuarenta hasta nuestros días. Considero importante poner especial atención a los artistas llamados "matéricos", pues son ellos los que le dan una atención especial al trabajo con pastas -pintura con mucha carga, "matérica"- para darle a sus cuadros una sustancialidad que queda entre el collage a base de objetos pegados y el cuadro pintado. Será importante tener esto en cuenta cuando se construyen planchas de collagrafía, pues estas características son muy frecuentes en dichas planchas.

## 1 Pintores Matéricos

Derivadas del automatismo surrealista, las "pinturas de la materia", como se les llamó, fueron una manifestación del arte de la abstracción espontánea que tuvo su auge en la década de los cincuenta bajo etiquetas tales como informalismo (término más ampliamente utilizado en Europa), tachismo, - "un art autre" y, en Japón, "gutai". Constituido en fenómeno internacional, dicho estilo surgió a la par que el expresionismo abstracto estadounidense; aunque hacía hincapié en la exploración del inconsciente expresada de manera dramática en el lienzo, desde el punto de vista filosófico se vincula con el movimiento existencialista, el cual preconizaba que los valores primarios no existen y que la responsabilidad de la acción recae sobre el individuo.

### a) Alberto Burri (1915)

Después de la Segunda Guerra Mundial, en la mayoría de los países europeos los artistas realizan pintura en la cual tratan de expresar en el lenguaje abstracto sus estados de ánimo, impresiones y recuerdos subjetivos, sin formularlos con demasiada claridad. Burri utiliza para sus cuadros la pintura en espesas masas de color, que combina con costales de yute (sacos) cosidos en trozos de tejido más fino que el yute; también utiliza papeles y maderas chamuscadas o metal soldado, integrando todos estos materiales burdos a -



Fig. 26 Alberto Burri. Sacco, 1956.

sus cuadros, imprimiéndoles un carácter trágico a sus obras, que son inspiradas por lo que vivió cuando era médico durante la Segunda Guerra Mundial. Anthony Everitt opina que las pinturas de Burri "son una crítica melancólica y parcialmente autobiográfica de su época; por desgracia, son demasiado pulcras y bonitas como para expresar una carga emocional - poderosa".<sup>28</sup>

b) Jean Dubuffet (1901)

Dubuffet inicia sus "assablages" con la utilización de restos de sus litografías e impresiones en tinta china sobre papel blanco corriente; en ocasiones las sustituye o complementa con recortes de periódico. De estos elementos surgen figuras y cabezas casi humanas y grotescas. Posteriormente realiza "empreites" de objetos domésticos: tamices, jaboneras, estropajos podridos, ensaladeras etc. Fascinado por las pinturas infantiles, de psicópatas y amateurs, inventó el término "art brut" (es decir, crudo, sin tratar) para definir su cualidad antiarte, tosca pero eficaz. Dubuffet afirma que "esa clase de capacidad adquirida es inútil y que esa habilidad (como la que encontramos en las obras de pintores profesionales) tiene el único efecto, me parece a mí, de extinguir toda la espontaneidad, llevando la obra a

<sup>28</sup> Everitt, Anthony. El expresionismo abstracto, Ed. Labor, p. 50.

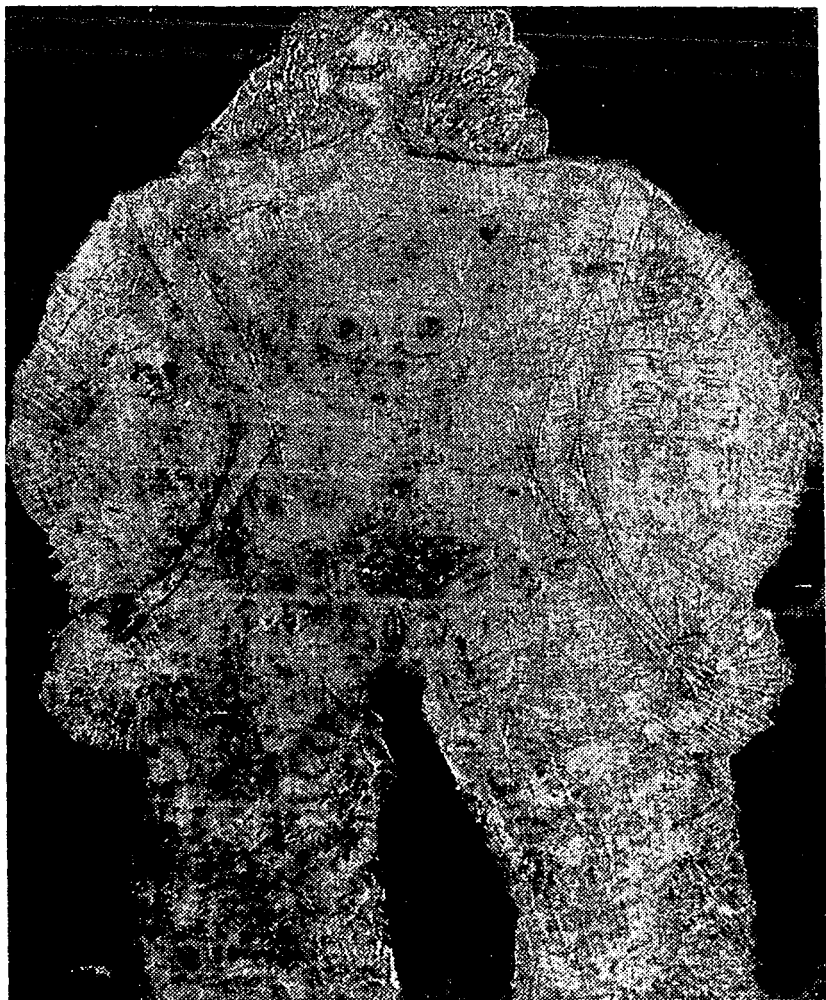


Fig. 29 Jean Dubuffet, Cuerpo de dama, Castillo de estopa.

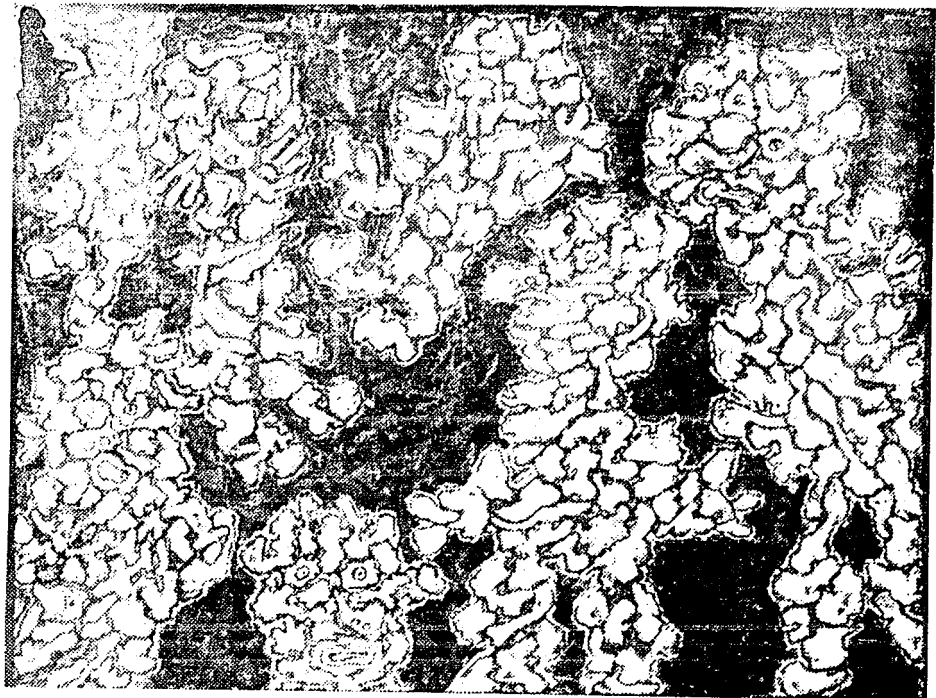


Fig. 28 Jean Dubuffet. La leyenda de la estepa, 1961.

Fig. 27 Jean Dubuffet. Personage.

la ineficacia y condenándola a la misma". Como Max Ernst con el "frottage", Dubuffet idea un fondo plástico para sus cuadros que sirven de base a las creaciones de su imaginación artística. Le emocionaba la poesía inadvertida de los objetos cotidianos, en especial aquellos sin propiedades formales como el polvo y las paredes. A principios de los cincuenta, Dubuffet lanzó tres nuevas series: las "Laides Bodies" (cuerpos de damas), grandes figuras femeninas con asociaciones de fertilidad primitivas; "Soil and ground" (Tierra y suelo) y "Radian Land" (Tierra radiante), en las que "animales amistosos y simpáticos hombrécitos" están colocados contra fondos que sugieren estructuras geológicas y fósiles.

En 1956 Dubuffet desarrolló una técnica basada en el "collage": cortó pequeños trozos de género pintado -estrellas, discos y los puso en la tela como mosaico, a veces agregan-



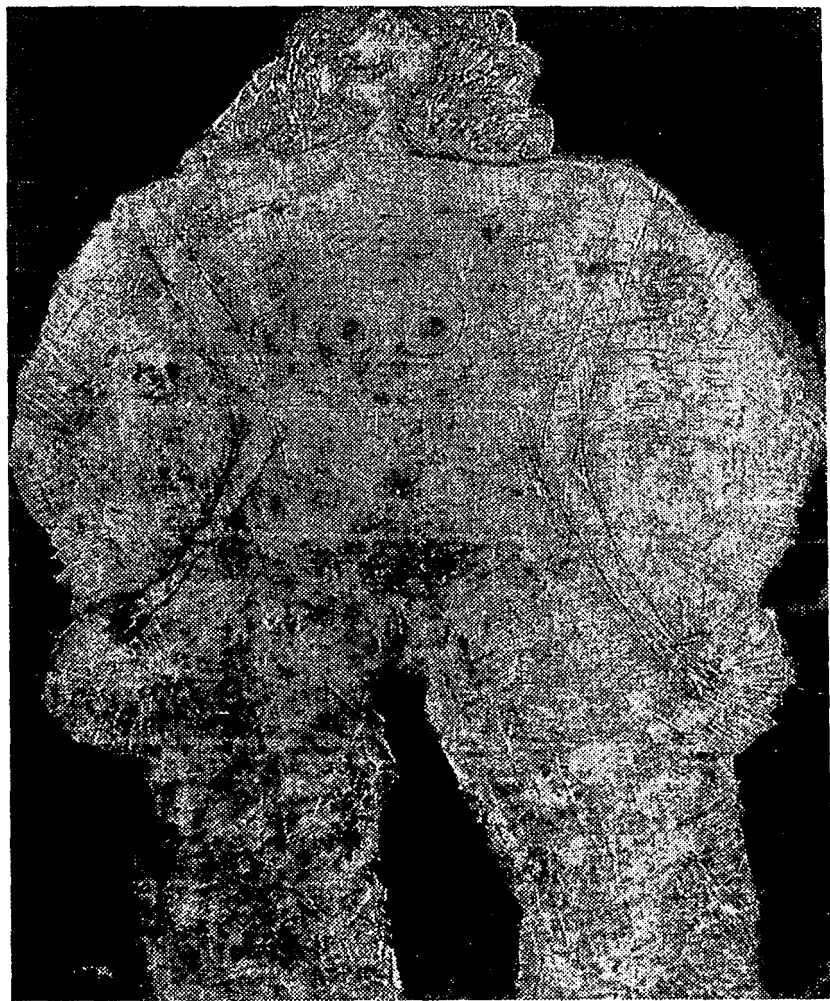


Fig. 29 Jean Dubuffet, Cuerpo de dama, Castillo de estopa.

do pedacitos de papel de estaño, flores y hojas secas.

Nuevos enfoques de la "materia" física de la pintura (o matière) se encuentran en las obras de muchos europeos que quisieron, al igual que Dubuffet, no sólo incrementar su alcance expresivo sino también atacar las convenciones del "arte serio".<sup>29</sup>

c) Manolo Millares (1922-1972)

Millares pinta sus cuadros sobre telas de costales; hinchadas por espesamientos y manchas, encierran un efecto profundamente dramático. El marrón de la tela, el negro con líneas y superficies blancas y el rojo sangre confieren a estos cuadros una expresión de lirismo melancólico.

d) Antoni Tàpies (1923)

Antoni Tàpies, nacido en Barcelona en 1923, adoptó en 1953 un estilo basado en la materia, utilizando una mezcla de goma, yeso y arena. Sus motivaciones incluyen una desesperación por el presente industrial y una nostalgia por lo "natural". Tàpies, quien insiste en que el arte debe poseer "un substrato moral", tiene como objetivo recordarle al hombre su verdadera naturaleza, no con extensas declaraciones sino con recordatorios específicos y apacibles. Su comentario de admiración por Anton Chéjov resume sus propias intenciones: "Es extraordinario, no te dice prácticamente nada. El está casi ausente. Te da en un estado

<sup>29</sup> Everitt, Anthony. op. cit., p. 48-49.

<sup>30</sup> Idem.



Fig. 30 Manolo Millares. Humboldt en el Orinoco, 1968.

desnudo las pizcas de realidad que pasan por su cabeza".<sup>30</sup>

"Tápies, como Dubuffet, le da a la pintura la substancialidad de una pared (su nombre, por una coincidencia que le agrada, significa "paredes" en catalán) y en las superficies de gruesas texturas raya y excava diseños geométricos. En otras obras, por contraste, se elimina el equilibrio o se le sumerge en técnicas gestuales espontáneas, incluyendo una manera de pintar -y de pintar de un modo exagerado que muestra un conocimiento de la escuela de Nueva York (expresionismo abstracto). El intento de Tápies de hacer de la tela un objeto concreto queda debilitado por un ilusionismo subyacente. Blanco y naranja -figura 31- tiene la intención de parecer una pared, pero no lo es, y en años recientes se ha acercado a la solución del problema incorporando objetos reales en su obra, como canastas, muebles y piezas de madera y transformándolos en montajes caprichosos y bastantes surrealistas".<sup>31</sup>

Tápies mantiene un reconocimiento amplio en su país, así como también es blanco de las críticas. "En especial los artistas del movimiento conceptualista censuraron tanto el cómodo éxito de Tápies en un mercado que consideraban corrupto, como su obra, cuyo enfoque hacia lo espiritual y trascendente veían como pasado de moda. Tápies, a su vez,

<sup>31</sup> Ver Everitt, Anthony, op. cit., p. 49.

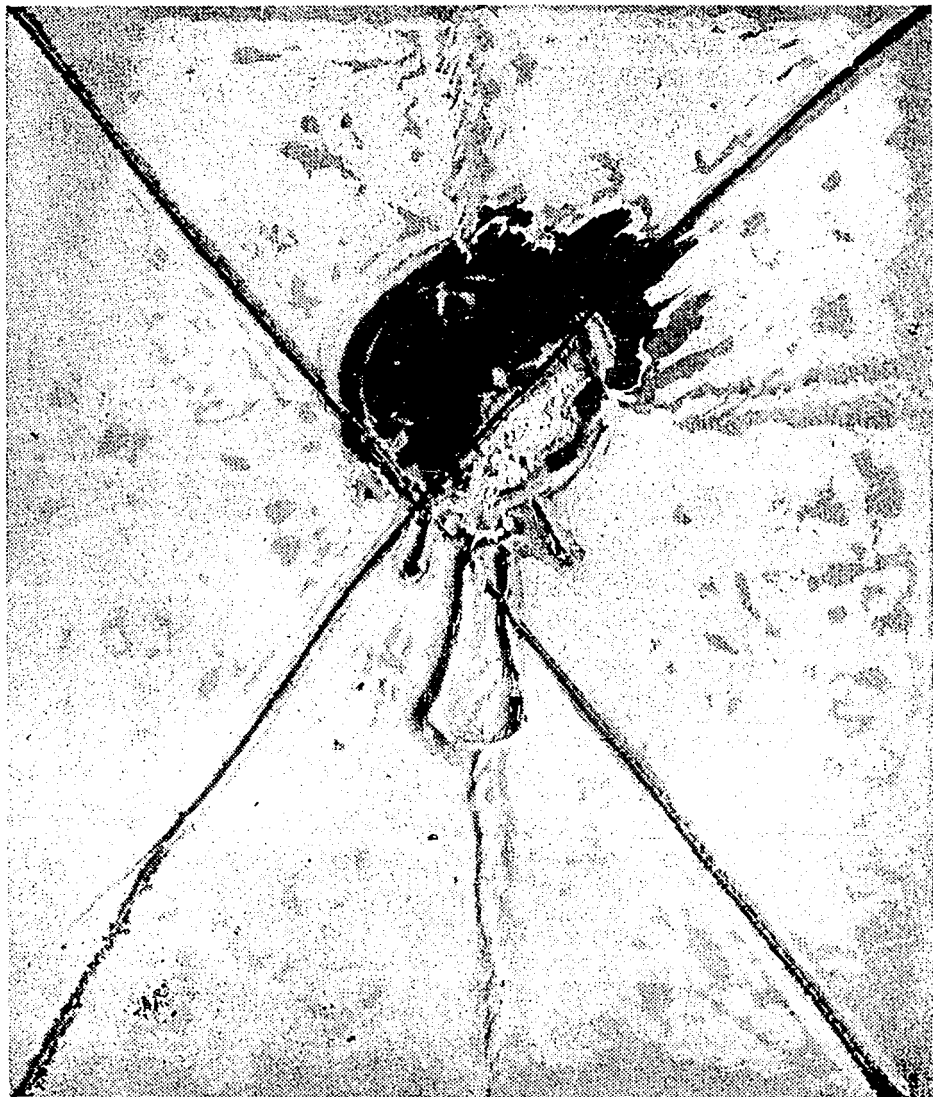


Fig. 31 Antoni Tápies. Blanco y naranja.

escribió en contra del arte conceptual por su falta de elementos visuales".<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Centro Cultural Arte Contemporáneo A. C. Táples, México, D. F. p. 21.

## 2. Desarrollo del collage en las últimas décadas

### a) El Nuevo Realismo

El Nuevo Realismo es un movimiento al que se adhiere un grupo de pintores que se forma en Europa en 1960, al cual pertenecen artistas como Francois Dufrene, Yves Klein, Mimo - Rotella y Christo, entre otros, los cuales se unen a este grupo que se mantiene unido por la concepción de la realidad que comparten, que persigue la identificación del arte y la vida y la inclusión del mundo de los objetos banales de producción y consumo en el proceso artístico.

La valoración de los materiales descubiertos por dadaístas y surrealistas se va haciendo más sistemática. "A los Nuevos Realistas de los años cincuenta ya no les basta presentar estímulos de los materiales en sus cuadros-collages, ya que persiguen una referencia directa de la realidad, una confrontación e integración del entorno. El futurismo, el dadaísmo y el surrealismo reviven bajo nuevos aspectos, como la vida cotidiana de la gran ciudad moderna, la contemplación del movimiento ciudadano, la inclusión de fragmentos de consumo en el arte, la antiestética provocativa y la significación psicológica de objetos y procesos de la vida como espejo de la situación interior del ser humano".<sup>33</sup>

Para dar un ejemplo de Nuevo Realismo citaré al artista Yves Klein (1928-1962), para quien el arte es la manifestación del existir, principio básico que expresa tanto en

<sup>33</sup> Wescher, H. op. cit., p. 233.

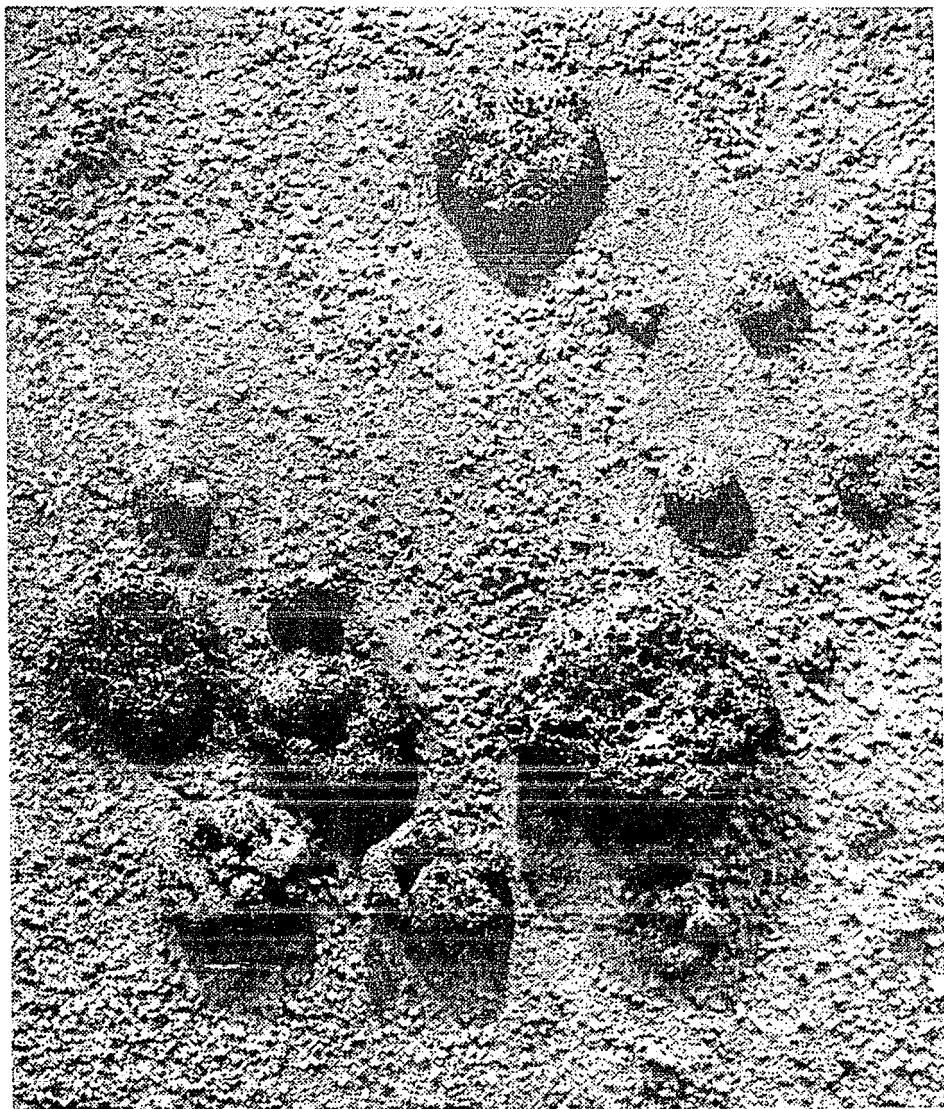


Fig. 32 Yves Klem, Les Roses du bleu, 1960



sus cuadros de fuego como en sus cuadros monocromáticos -  
construidos con esponjas (figura 32). El poder expresivo  
de sus cuadros se basa en la fuerza que irradian las modu-  
laciones de un único color. "Con Yves Klein el objeto de  
consumo, que es la esponja, adquiere una dimensión estéti-  
ca que sólo puede desplegarse en la clara manifestación de  
la monocromía. La técnica del collage y del montaje se su-  
peditan a la fuerza de irradiación de un color liberado".<sup>34</sup>

b) El "Combine Painting"

El "Combine Painting", unión de la pintura y del montaje -  
de los objetos, es un movimiento que surge en Norteamérica  
paralelamente al Nuevo Realismo. En la pintura de los Nue-  
vos Realistas, la crítica a la vida de las grandes ciudades  
y a la civilización de las grandes masas se convierte en el  
centro del mensaje artístico. En el "Combine Painting" el  
objeto de consumo banal actúa con toda la tensión de su ca-  
rácter directo, permitiendo así al artista introducir sin  
modificaciones botellas, tiras elásticas, pájaros disecados,  
objetos domésticos y otros restos. Por ejemplo, los materia-  
les de desecho que añade Rauschenberg (1925) a sus cuadros  
por medio de su procedimiento "combine" deben provocar de  
una forma natural la dignificación de lo que es desprecia-  
do como objeto de consumo.

<sup>34</sup> Wescher, H. op. cit., p. 234

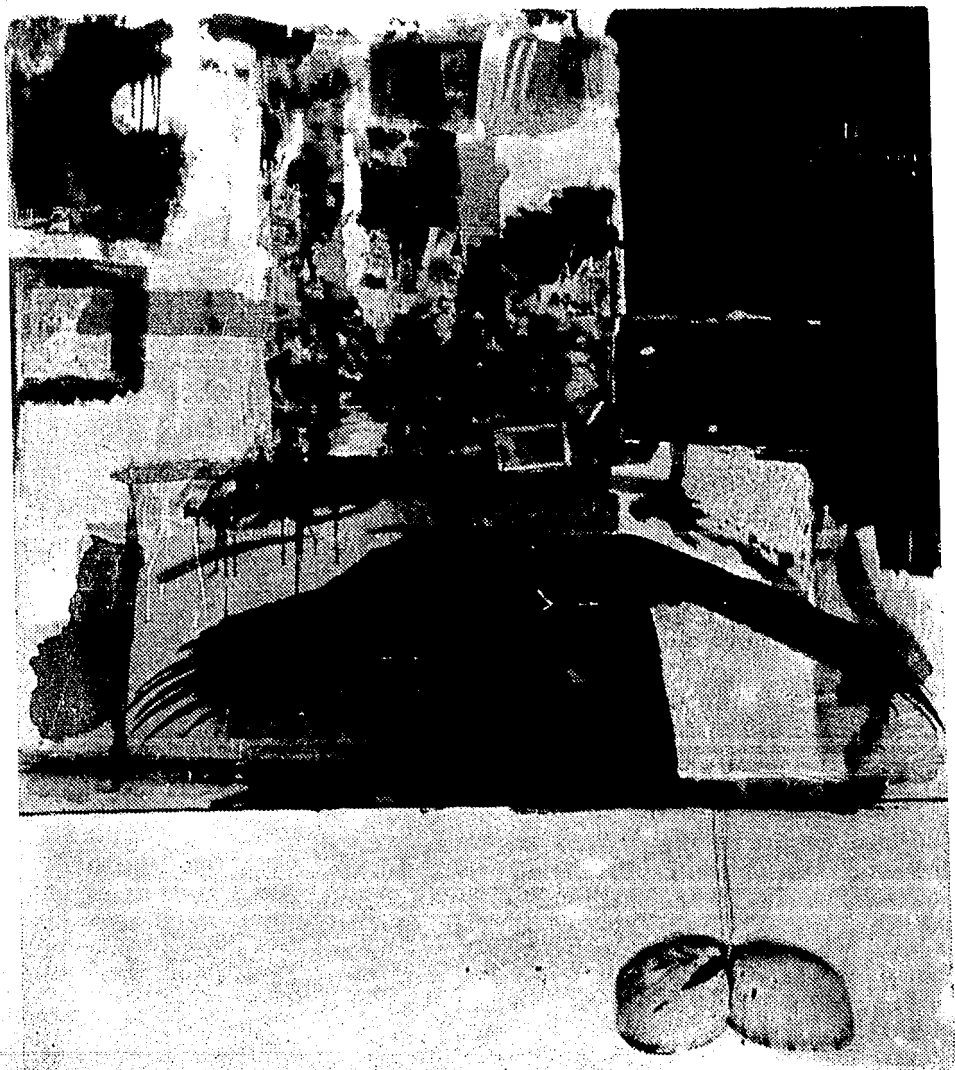


Fig. 33. Robert Rauschenberg. Canyon, 1959.

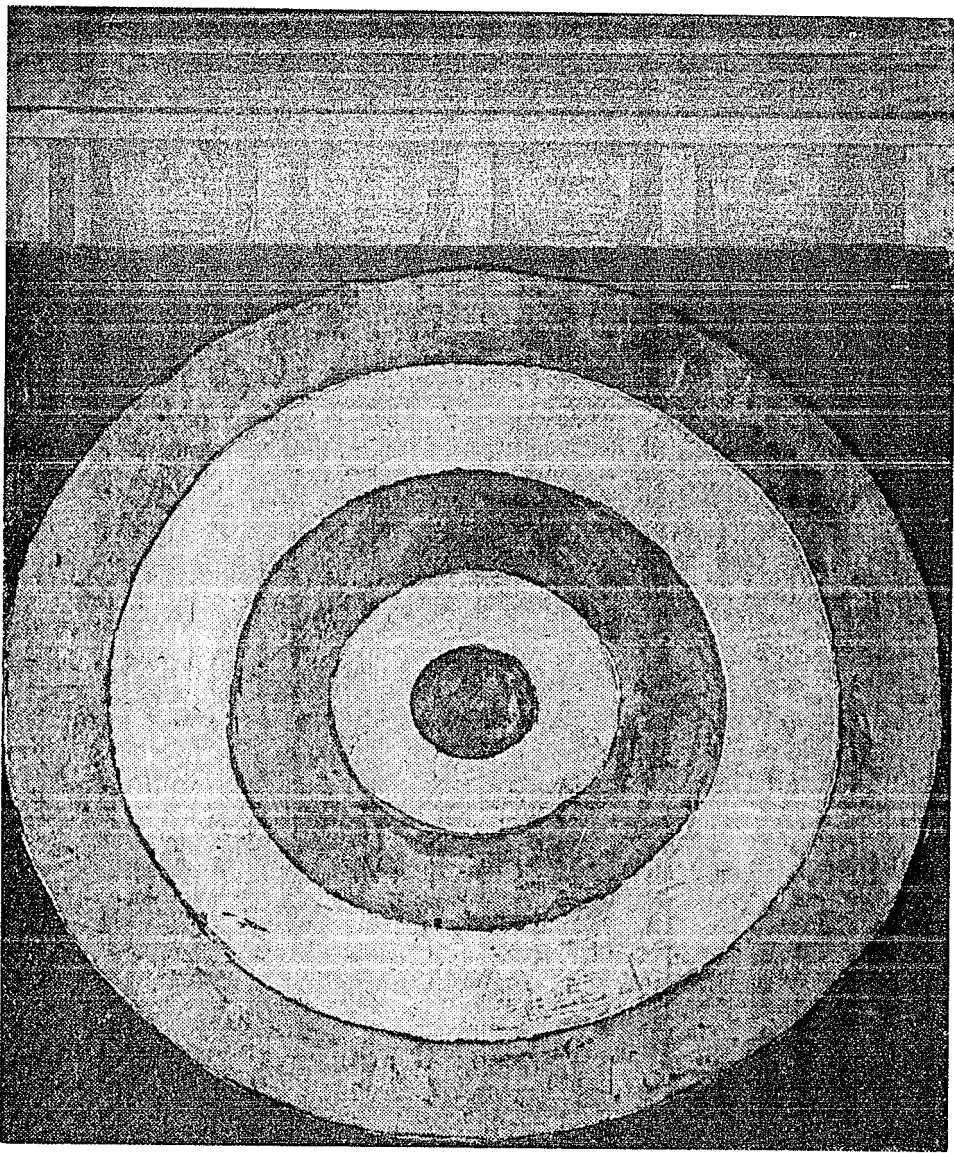


Fig. 34 Jasper Johns, Tiro al Blanco con cuatro caras.

El pintor norteamericano Jasper Johns (1939) utiliza al "combine Painting", que podemos ejemplificar con sus construcciones Tiro al blanco (figura 34). "En la parte superior del cuadro pintado monta cajas abiertas y cerradas en las que se ven los premios para los ganadores: caras modeladas, orejas, boca y manos. La obra de arte se convierte aquí en una misteriosa e intimidante alusión a la trivialidad, que ya no podemos definir dentro del mecanismo de consumo que todo lo abarca".<sup>35</sup>

c) "Pop Art"

"La característica del "Pop Art" reside en mostrar todo lo que concentra el interés de las grandes masas: televisión, anuncios luminosos, "comics", y toda clase de objetos de consumo".<sup>36</sup> Se consideran "ready-mades" que se emplean para adornar escaparates y llenar salas de exhibición. El arsenal de la vida cotidiana se muestra sin disfraces.

Como ejemplo de collage en el "Pop Art" nuestro uno de Jim Dine (1935), (figura 35) que en los años sesenta crea una serie de trabajos sobre cuyo fondo pintado fija diversos utensilios: sierras, martillos, brocas, tenazas, calzado, objetos de baño, lámparas y bombillas. Este aislamiento del objeto sobre el fondo de color del cuadro crea un efecto de libertad que le permite a dicho objeto ser algo más que una trivial herramienta. "Confiriéndole a la técnica,

<sup>35</sup> Wescher, H. op. cit., p. 236.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 237.

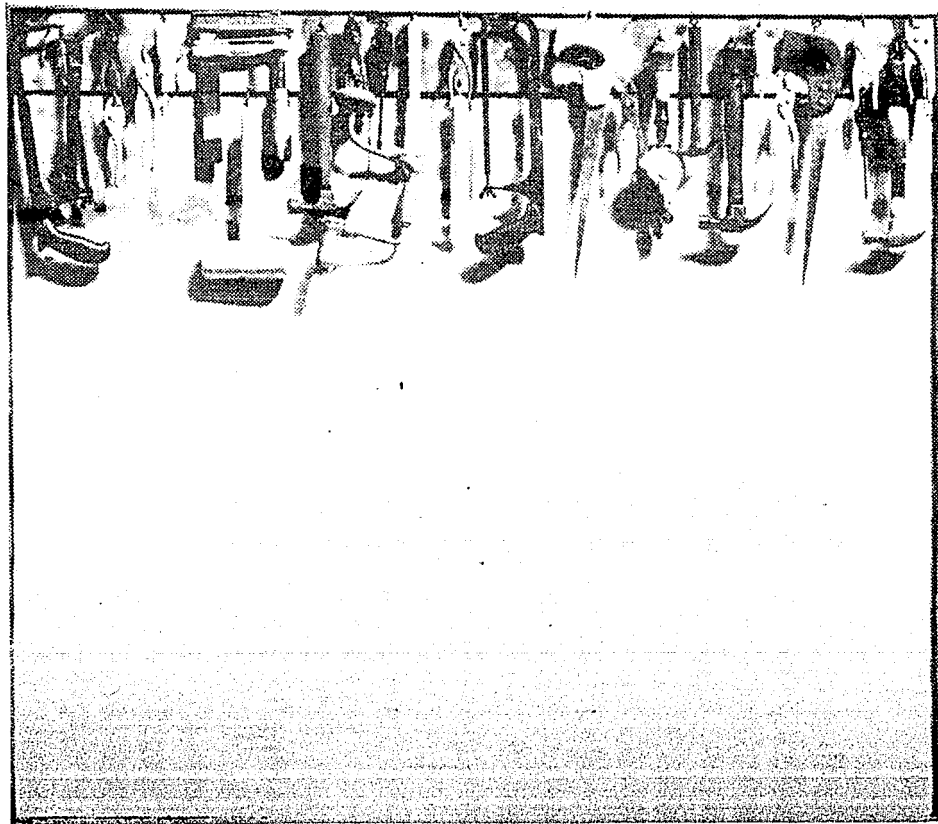


Fig. 35 Jim Dine, Five Feet of Color-fut Tools, 1962.

tan frecuentemente maldecida, el carácter de instrumento auxiliar del hombre".<sup>37</sup>

d) Neosurrealismo

Existe también un paralelismo entre Nuevos Realistas y los Neosurrealistas. Como ejemplo tenemos a Edward Kienhols - (1927) que construye sus "assamblages" con restos de la vida cotidiana. "Lo que los Nuevos Realistas expresan como - crítica social irónica se transforma aquí en humor negro - que sorprende por lo absurdo de las uniones de distintos materiales. Lo absurdo de estos montajes de objetos nos refleja una realidad grotesca, oculta en la vida cotidiana - bajo el manto de orden convencional. Tras esta envoltura se encuentra una cruel distanciaci3n y enfermizas pasiones. Las cosas se transforman en los 'assamblages' en situaciones congeladas del destino humano. El material, con su pátina, nos indica lo absurdo de la cotidianidad humana. Las cosas pasan a ser imágenes reflejadas y comprometidas en una crítica social, sin que se deslice en ellas la moralidad del dedo acusador. Kienhol maneja el "shock" curativo en el sentido clásico de la tragedia, con la auténtica presencia de las cosas, en las que el hombre debe reconocer su enfermedad y sufrirla".<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Wescher, H. op. cit., p. 237.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 339-240.



Fig. 36 Edward Kienholz. La noche de las noches, 1961.

e) El Collage en el arte conceptual

El arte conceptual surge en los años sesenta como reacción ante el "Pop Art", y se extiende en forma general como un modo de ver el proceso reflexivo de la actividad artística.

El arte conceptual utiliza el collage de una forma indirecta. Su importancia radica en que del proceso de montaje surjan variaciones en los materiales usados en la obra que puedan sugerir diferentes reflexiones en relación al proceso que se sigue para realizarla.

En el trabajo de Joseph Beuys (1921) podemos observar lo que él explica como "precipitados de su concienciación artística" (figura 37). A la grasa y el filtro les confiere un sentido aislante y coloca también unas pilas y placas de cobre que metaforizan la corriente emocional.

Herta Wescher explica que "la mayoría de las veces los objetos de Beuys son restos reunidos de sus acciones, que como partes de sus recuerdos de lo sucedido ilustran el objetivo de Beuys de ampliar los conceptos intelectuales por experiencias emocionales, y la razón por vivencias irracionales".<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Wescher, H. op. cit. p. 241.



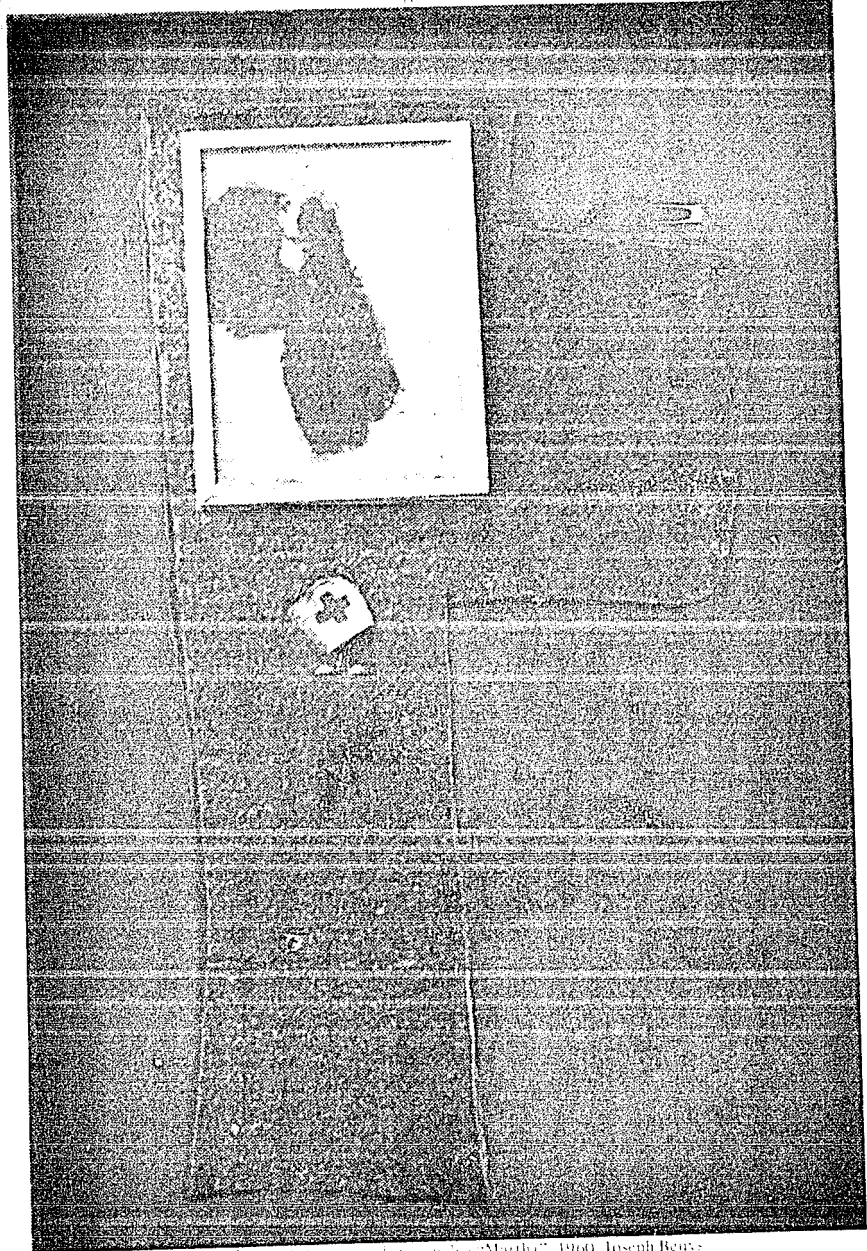


Fig. 17. Cover of the book *poetry and music* (1960), "Martha", 1960, Joseph Beuys

Hemos visto, a lo largo de esta visión general de la historia del collage, cómo se ha desarrollado el concepto de integrar diferentes objetos y materiales en superficies pictóricas en los diferentes movimientos artísticos de principios de siglo en Europa así como su uso por los artistas contemporáneos.

El collage se presenta primeramente con los cubistas, futuristas y constructivistas como un recurso que reforzaba las características ópticas de los objetos que se representaban en sus cuadros, aunque no sólo tenía este objetivo, sino también el de empezar a valorar las características inherentes a los materiales sin tomar en cuenta, en un momento dado, la representación de la naturaleza. Los dadaístas, con su manera de trabajar al azar, permiten la inserción de objetos que se muestran casi sin ninguna alteración en una actitud de protesta que permitió que el surrealismo, siguiendo parte de estos principios (por medio del automatismo, por ejemplo, que permitiría la proyección real del pensamiento) diera entre otras cosas el antecedente principal de trabajo "matérico" y de la collagrafía: el método del "frottage".

Todas estas tendencias artísticas tienen un seguimiento a partir de los años cuarenta. Es importante notar como el principio del "frotage" de valorar las texturas de la

superficie de algún objeto tiene un desarrollo tan interesante con los artistas matéricos que he citado en este trabajo. Las características de los cuadros hechos por los artistas matéricos los dotan de una sustancialidad intermedia, se podría decir, entre cuadro pintado y objeto pegado, que en un momento dado los cubistas ya manejaban, pero que además tienen la suficiente fuerza emotiva al utilizar soluciones gráficas en la configuración de sus obras pictóricas.

Finalmente, vimos que los artistas Nuevos Realistas, "Combine Painting", "Pop Art", Neosurrealistas y Conceptuales, motivados por el presente industrial de las grandes ciudades, nuevamente presentan la realidad pero de una manera en la que se vea al objeto desde nuevos enfoques, en donde se le valora quitándole sobre todo su carácter cotidiano o inclusive criticándolo.

Es fundamental tener en cuenta este principio de collage que va cambiando con las diferentes épocas caracterizando en ocasiones cada corriente artística para poder adentrarnos en la collagrafía, tanto como antecedente histórico como motivación de nuestras formas y contenidos. Sin embargo, hay que notar que el principio de integrar objetos y materiales a una superficie pictórica en la collagrafía está encaminado a ser un medio para lograr un fin: la impresión collagrafica.

Para complementar los antecedentes históricos que han permitido el desarrollo de la collagrafía y tener una idea

de las partes que la integran veremos en los dos capítulos siguientes en qué consisten las técnicas del grabado en relieve y hueco, en sus principios básicos.

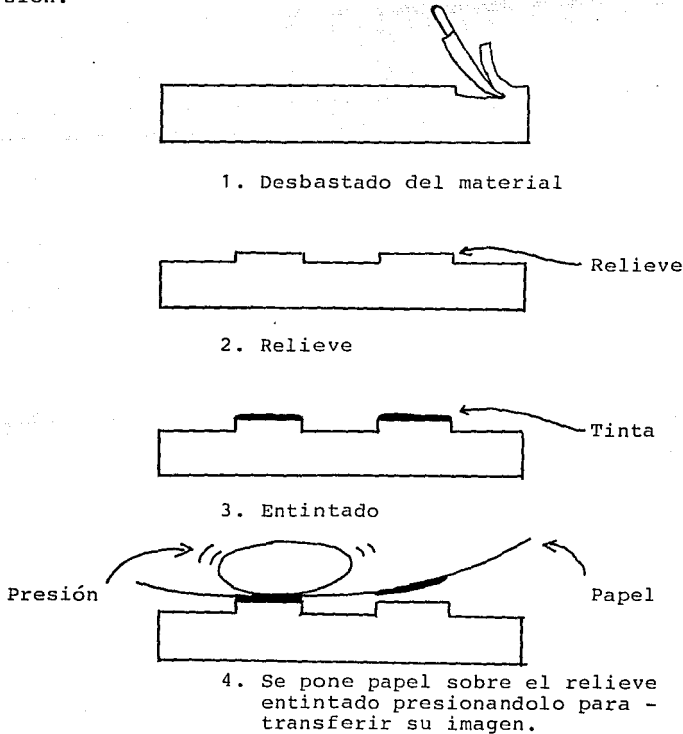
## CAPITULO II GRABADO EN RELIEVE

### Grabado en relieve

En este capítulo veremos en qué consiste el principio del grabado en relieve, tomando en cuenta, como ya lo he mencionado anteriormente, que su combinación con el grabado en hueco nos permite el proceso de impresión collagráfica. También describe en general el desarrollo histórico del grabado en relieve, dando un ejemplo sencillo de su proceso de impresión al final del capítulo.

### Principio básico del grabado en relieve

El principio básico del grabado en relieve consiste en desbastar en una superficie como madera, linóleo, plástico, o algún material similar, las zonas que permitan dejar en relieve un diseño para imprimir. Se entinta dicho relieve y se transfiere su imagen a una superficie, logrando su impresión.



### A. Visión general del grabado en relieve

El uso de superficies grabadas en relieve, empleadas como sellos para estampar e imprimir, es la primera forma en la que se utilizó el principio del grabado en relieve en diferentes lugares y civilizaciones antiguas del mundo (Persia, India, China, México, etc.).

Estos sellos, que por lo regular eran de madera, se utilizaron mayormente en el estampado de telas. En los primeros siglos de nuestra Era dichos sellos se fueron desarrollando hasta convertirse en planchas que permitieron el desarrollo del grabado en relieve tal y como lo conocemos actualmente. Este desarrollo se dio principalmente en China, destinándose la producción de imágenes a fines religiosos. El grabado en madera más antiguo que se conoce data aproximadamente de 800 años después de nuestra Era y representa un Buda. La destreza en la ejecución del dibujo hace suponer que su uso era muy frecuente antes de la fecha que he citado.

La característica principal de los grabados orientales de esta época era que poseían una línea caligrafiada y conservaban lo esencial de lo que representaban en sus composiciones, característica que le daba el uso de un material como es la madera.

Walter Chamberlain afirma que fue en China donde se da en su forma más primitiva la xilografía en color, es decir,



coloreada a mano, aproximadamente en el siglo VII.

El grabado en relieve chino y su pintura tienen gran influencia en Japón a donde llegan aproximadamente en el siglo VIII. Es ahí donde la técnica del grabado en relieve se va desarrollando gradualmente desde las estampas en blanco y negro coloreadas hasta las estampas en color propiamente dichas varios siglos después, sobre todo en la escuela de pintores Ukiyo-e (vida inestable) en la ciudad de Edo en 1600 (actualmente Tokio).

En la producción de estampas en el Japón se llegó al procedimiento, llamado de la escuela de Nishiki-e, de trabajar en equipo. Desde el artista hasta los grabadores en madera y estampadores eran especialistas en su oficio, produciendo de un original lineal en negro (plancha principal) la planificación del grabado por medio de diferentes planchas de madera para cada color -que en ocasiones eran dos a la vez-, a través de un proceso que implicaba diferentes pruebas para determinar una edición definitiva.

Este tipo de estampa en color pretendía sustituir en cierta forma la producción de pinturas que se hacían en aquellos tiempos en Japón (siglos XVII y XVIII) produciéndose obras originales con características propias del grabado.

Los artistas más conocidos del Ukiyo-e son Ando Hiroshige (1797-1853) y Katsushika Hokusai (1760-1849) entre otros, teniendo gran influencia en los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Europa.

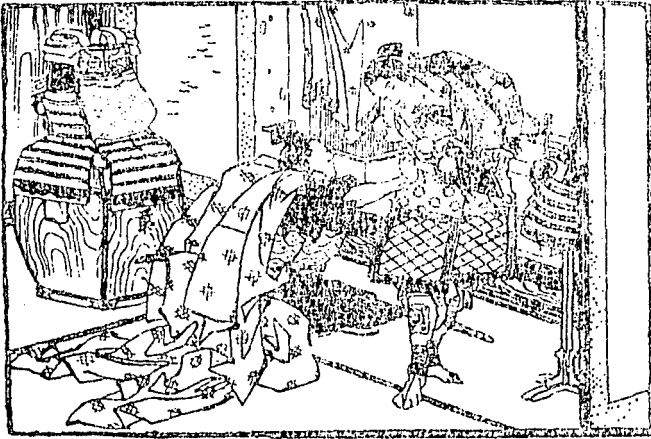


Fig. 39 El tocado de un samurai, Katsushika Hokusai.

En Europa se empieza a desarrollar el grabado, en relieve de manera importante en los siglos XIV y XV. Al igual que en Oriente, el grabado en relieve europeo en un principio sirve sobre todo para fines religiosos, ilustrando pasajes de la Biblia o mediante representación de imágenes de santos y vírgenes. El grabado en relieve europeo del siglo XIV también tiene gran similitud con el de los japoneses o chinos: igual ausencia de claroscuros, el dibujo aparece en trazos negros sobre fondo blanco, caligrafiado con una línea sin indicación evidente de volúmenes.

En relación a esto Paul Westheim maneja la idea (en su libro El Grabado en madera) de que los grabadores del siglo



Fig. 40 Juego de naipes. Grabado europeo siglo XV.

XIV concebían su trabajo como artistas artesanos; es decir, aprovechaban las posibilidades que les daba la madera para crear sus imágenes.

Después del siglo XV, el grabado en relieve europeo tiene un desarrollo que lo va haciendo cada vez más detallista, influenciado por el Renacimiento, siendo Alberto Durero el artista que más supo adaptar la técnica del grabado en relieve al claroscuro y representación fiel de la naturaleza.

Después de la época del Renacimiento el grabado en relieve europeo se sigue practicando sobre todo en la edición de libros, y es a finales del siglo XIX y principios del XX que se vuelve a practicar con un sentido artístico, siendo influenciado, como ya dije, por el grabado japonés en color.

Lo que los artistas europeos aprendieron del Japón fue la estructuración y la sensibilidad hacia los encantos peculiares que pueden sacarse sólo de la madera. En este sentido, uno de los recursos que brindó el grabado japonés en color fue la estampación de amplios segmentos de superficies que hacen que el color cobre una vida y riqueza comática imposibles de obtener con el pincel o mediante la impresión de una plancha de metal. Paul Westheim opina: "Lo que en las xilografías japonesas había cautivado a los artistas que en Europa volvieron a dedicarse a este arte en el fondo no era la policromía, sino más bien la vida que vibraba en una misma superficie de color, la gradación, el juego de matices



Fig. 41 De le sourire, Paul Gauguin



Fig. 42 Los amantes, Edward Munch.

que es precisamente lo que la plancha de madera puede aportar de por sí, y cosa bien distinta del tono que por lo general tratan de lograr la pintura y las artes gráficas".<sup>40</sup>

Los principales artistas europeos que retoman el grabado en relieve, sobre todo en madera, son Paul Gauguin (1848-1803), Edvard Munch (1863-1944) y los primeros expresionistas alemanes. Todos estos artistas anhelan reducir la creación artística en general a sus elementos radicales con el fin de restituirle su carácter original e intenso, siendo el arte para ellos un alivio en medio de un mundo cada vez más industrializado y automatizado.

Para Gauguin, la textura del grano de la madera refleja la sencillez y el sentido directo propios del arte primitivo. Para Munch representa un medio natural de expresar sus opiniones sobre la condición humana, y para los expresionistas alemanes formaba parte del renacimiento de la tradición medieval alemana.

Westheim dice de Edvard Munch: "nos parece ser el prototipo del grabador moderno que es artista a la vez que artesano. Artista hasta la médula, dominaba soberanamente los recursos técnicos y explotaba con certera intuición la gran riqueza de posibilidades expresivas inherentes a ellos".<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Westheim, Paul. El grabado en madera. . p. 137.

<sup>41</sup> Idem., p. 183-184.



Fig. 43 Campesino de los Alpes Bávicos, E. L. Kirchner



Fig. 44 Mariposa (sello prehispánico)

B. Grabado en relieve en México

En el México prehispánico el estampado de imágenes tiene su antecedente más antiguo en Las pintaderas (sellos) -pequeños objetos de barro cocido destinados a reproducir mediante impresión el dibujo grabado en ellos- encontrados en los estratos pertenecientes a las culturas llamadas arcaicas, por ejemplo Tlatilco, hace aproximadamente tres mil años.

Estos sellos se siguen encontrando aún en distintas regiones que corresponden a todas las épocas del hombre prehispánico, considerándose por este hecho que la práctica de estampar imágenes estaba ampliamente difundida en el México antiguo.



Estos sellos no sólo se usaban en México; se les encuentra también en casi todo el continente.

En el México antiguo el principal centro del estampado de imágenes fue la Meseta Central (olmecas, teotihuacanos, totonacas y nahuas). Los sellos se fabricaban con el principio de grabado en relieve: "antes de cocer el barro, se grababa en la superficie del objeto, con un palito o un hueso puntiagudo, un dibujo casi siempre de rayas anchas y de contornos bien definidos. (...) Exactamente como el grabado en madera aparecen en la impresión las partes que se dejan en relieve, mientras que el fondo resulta de las partes eliminadas. Ya entintado el sello se imprimía con la mano". 42

Los sellos tuvieron diferentes usos, como por ejemplo en la decoración de la cerámica, o como moldes en la reproducción de pequeñas creaciones plásticas, en donde el relieve estaba invertido (hueco) para que el diseños que se deseaba reproducir resultara en relieve en el objeto fabricado.

El papel ya existía en el México antiguo y algunos autores, como Hans Lens (El papel indígena mexicano) suponen que la impresión en él ya existía en aquel entonces.

También en la cosmética, que tenía gran importancia en el mundo prehispánico, el sello tenía un uso práctico para decorar la piel de la gente que se arreglaba para las ocasiones especiales (bailes, fiestas, ceremonias, etc.)

<sup>42</sup> Westheim, Paul. Op. cit., p. 240.

siendo aplicado por personas especializadas en el oficio del "salón de belleza".

Westheim supone que los sellos se usaron también para fines oficiales.

En el virreinato la estampa se aprovecha en la propagación y el fortalecimiento de la fe cristiana. El primer virrey, Antonio de Mendoza gobernó la Nueva España de 1535 a 1540. Introdujo en México la primera imprenta de América. La xilografía, al igual que el grabado en metal, se dedican a ilustrar sobre todo contenidos religiosos. Estas técnicas se tratan de especializar cuando en 1778 se abre en la Casa de Moneda una escuela de grabadores siguiendo el estilo y la técnica practicados en Europa. Años más adelante esta escuela se convertiría en la Real Academia de San Carlos. En ocasiones, los artesanos indígenas de esa época llegaron a grabar planchas en donde difícilmente, por el carácter religioso de los grabadores en madera de esa época, se limitaban a un mero traslado, mecánico y exacto, de los modelos dados.

Con la independencia se inicia la secularización de la producción gráfica. Pero al ser México un país católico el adorno preferido en el hogar por el pueblo es -y sigue siendo- las imágenes de santos y vírgenes. Hasta la época de la Reforma es cuando surge un gran número de artistas que dan expresión a las opiniones espirituales, políticas y sociales de la época. El romanticismo tiene gran influencia en ellos,

EL  
**PURGATORIO ARTISTICO**  
 EN EL QUE YACEN LAS CALAVERAS  
 De los Artistas y Artesanos.

En este Purgatorio sin segundo Los artistas no ven de todo el mundo.



Ha sido el cuadro que una representación palpablemente lo que es el principio de la vida y lo que es un inevitable fin. — "Hoy por ti, y mañana por mí."



Coloque cada por un cuadro  
 Artista y Artesano a salvarse.



Y en otros cuadros el que leen  
 Pueden quedar de salvados.



**AGUSTIN DEL ALBARI**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**GUAYTEN INVICION**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**ENCUENTRO DE PAMA**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**OSALINE ENTLEZIMITE**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**BARRERO IN BARRER**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**ESTRAGON EMPENTINOWE**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**FERTERI ARBENTINADI**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.



**ESTRAGON DEL SIBERIA**

En la vida no hay un instante  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.  
 En el que no se esté muriendo.

En que quiera imponerse de estos copietos  
 (Cada centavo pagará completo.)

caracterizándose por la expresión en forma polémica y militante de su postura ante los problemas sociales de un país en transformación.

Entre los estampadores más conocidos que incluyeron este tipo de contenidos en sus trabajos se encuentran, Picheta, Manuel Manilla y José guadalupe Posada. Para la divulgación de sus grabados recurren a periódicos y revistas como La Orquídea, La Patria, El Jicote, El Ahuizote y El Hijo del Ahuizote. También Manilla y Posada utilizan hojas volantes, corridos, etc. que son editados por Vanegas Arroyo.

El género de las "calaveras", que primeramente fue practicado por Manilla, alcanza su mayor desarrollo con José Guadalupe Posada. "En 'la calavera', hoja volante que aparece el día de muertos, se aprovecha esa especie de libertad de carnaval que brinda el 2 de Noviembre para hacer burla de las personalidades dirigentes de la vida pública, dar cuenta de los pequeños disgustos y las grandes calamidades de la época y, en general, de todo lo que ocupa y preocupa al pueblo. Las figuras, a menudo dibujadas con mucho ingenio, están representadas como esqueletos. Un género gráfico popular y actual por excelencia". 43

Para estudiar al grabado en las décadas posteriores a la Revolución Mexicana debemos tener en cuenta como antecedentes históricos primero, la tradición gráfica practicada desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación religiosa del pueblo; segundo, el fenómeno José Guadalupe

<sup>43</sup> Westheim, Paul. Op. cit., p. 250.

Posada, que con su producción gráfica, en donde desarrolla géneros como el de las hojas volantes "calaveras", que pudieron volverse, en el México postrevolucionario, base de toda la producción de las artes gráficas, influenciando posteriormente a los artistas del movimiento muralista, y tercero la Revolución Mexicana, que ha sido la más poderosa transformación por la que ha pasado el país y que permitió al pueblo mexicano cobrar conciencia nacional, por primera vez desde el derrumbe del imperio azteca. Estos factores contribuyeron a definir la originalidad artística de los grabadores mexicanos de las décadas posteriores a la Revolución Mexicana. Los caracterizaba sobre todo el crear un arte dirigido a las multitudes. El tipo de estampa que se desarrollaba era sobre todo el grabado en madera y más aún en linóleo, por tener ambos la característica de ser procedimientos baratos de fácil reproductividad y por tanto de difusión.

Para mencionar a algunos grabadores característicos citaré a Leopoldo Mendez, Francisco Díaz de León y Alfredo Zalce, entre muchos otros, que fueron fundadores del Taller de Gráfica Popular en 1937. Este taller edita en 1947 "Estampas de la Revolución Mexicana", un álbum de 85 grabados en linóleo cortados por 16 miembros del Taller, que en su prefacio dice lo siguiente: "...decidimos ayudar activamente, por medio del arte gráfico, a nuestro pueblo, en su lucha contra los deformadores y enemigos de la Revolución me-



Fig. 46 La dictadura porfirista, Alfredo Zalce.

xicana y de sus conquistas. Volvimos a estudiar la última etapa de nuestra historia recordando los acontecimientos principales de la Revolución mexicana, sus orígenes, sus resultados, sus héroes, sus conquistas, con el fin de hacer revivir en forma ilustrativa la heroica lucha de nuestro pueblo por la Tierra y Libertad". 44

Es claro que la función ilustrativa del trabajo de este taller era determinada por los contenidos que desarrollaban estos grabadores.

Otra manifestación reciente del grabado en relieve en México es la que se denominó como Gráfica del 68, la cual se desarrolló durante el movimiento estudiantil de dicho año y su represión en fechas próximas a la olimpiada que se celebraría en el país.

En su afán de apelar a la conciencia de la población en general, esta gráfica tenía la característica de que artísticamente no pretendía ser "intelectualista". Su contenido fue eminentemente político; algo no gratuito ya que optaba por denunciar, a través del panfleto gráfico, el ambiente de intolerancia institucional y disolución social.

El difícil acceso por parte de los estudiantes a la reproducción de carteles, volantes, pegas y la propaganda necesaria, debido principalmente al control gubernamental de los medios de impresión, propició que las escuelas de arte, como La Esmeralda y San Carlos, fueran los centros en los que aquellos artistas militantes elaboraran gráfica principalmen-

te mediante xilografía y grabado en linóleo. Fue a través de dichas técnicas que se pudo hacer frente a la asfixiante campaña de propaganda difamatoria que se ejerció en contra del movimiento por prensa, cine y televisión. Es relevante hacer notar que esta gráfica retomó la simbología de los juegos olímpicos para decodificarlos y darles un carácter contrario a lo que se llamaba "Olimpiada de la Paz".



Fig. 47



En cuanto a las últimas décadas del desarrollo del grabado en relieve en México, quisiera citar a dos maestros de la Academia de San Carlos que considero lo caracterizan: Adolfo Mexiac (1927) y Antonio Díaz Cortés, que han trabajado especialmente el grabado en relieve en color y empleado diversos recursos técnicos en sus trabajos.

Adolfo Mexiac, profesor en la ENAP de 1958 a 1985, ha utilizado procedimientos en donde, después de hacer un proyecto previo dibuja placa por placa para imprimirlas separadamente, pero al entintar pone más de un color en ellas, para la impresión de varios colores en un grabado. Otro procedimiento que ha utilizado es el siguiente: En triplay de caoba, cedro o pino hace cortes con caladora para separar los colores. La impresión la realiza entintando cada sección por separado y armando la totalidad como un rompecabezas para imprimir a un tiempo la totalidad.

Ha utilizado también recursos que entrarían de hecho al campo de la collagrafía, pegando en sus planchas tela, madera, hilos, etc. o cubriendo de acrílico completamente placas de madera marcándolo con elementos diversos para posteriormente imprimirlos en relieve. En 1915 opinó acerca de la motivación de sus trabajos: "Lo que ocurre a nuestro alrededor todos los días y a cada hora fué lo que me dio la pauta para resolver tanto el tema como la forma de (mis) grabados, y al abordar los temas campesinos o de aspecto social, nacional o internacional lo hice primordialmente por motivación buscan-

do una forma plástica acorde.

Todo acontecimiento a nuestro alrededor cercano o lejano, familiar o de aspecto internacional, nos puede motivar y de alguna manera afecta nuestra existencia". 45



Fig. 48 Adolfo Mexiac.

Antonio Díaz Cortés es maestro de grabado en relieve en la ENAP desde 1971. Ha realizado estudios de posgrado en la Universidad de Wisconsin y estudió xilografía y entintados múltiples en la Universidad de Tokio. Desde Japón Antonio Díaz comenzó a experimentar en la técnica del grabado en madera tanto en las formas de "grabar" las placas como en su entintado e impresión. Para él cualquier objeto que modifique la textura de una plancha es una herramienta

del grabado. Entre más raro sea el objeto punzante, más diversa será la huella en la plancha y por consecuencia su impresión.

La longitud de los rodillos que utiliza va desde un centímetro hasta un metro de largo, u son de diferente dureza. Permiten desde entintados locales hasta velos de sobreimpresión planos o esfumados totales que cubren de un extremo a otro la obra gráfica. Combinando planchas, recortes perfilados e incisiones, logra desde líneas muy puras, continuas y delgadas, hasta efectos ópticos de refracción en imágenes simbólicas y poéticas, referidas al tiempo y al espacio del hombre.

Desde 1971 Díaz Cortés empieza a fomentar la impresión en relieve con tórculo; en ocasiones retoca parcialmente a mano sus impresiones (cuando es necesario) combinándolas con procedimientos del grabado tradicional. El beneficio que se logra con la impresión del grabado en tórculo es importante pues se pueden lograr diferentes niveles en la impresión muy difíciles de lograr en la impresión manual o del roll de pruebas. Durante su enseñanza en la ENAP ha diversificado técnicamente su producción personal de grabado en relieve acercándolo en cierta forma a la variedad de técnicas que se usan en el grabado en metal (más adelante veremos que el huecograbado también ha tenido una diversificación hacia el grabado en relieve). Además ha compartido sus conocimientos a alumnos y maestros (como el mismo Adolfo Mexiac).

El trabajo de estos dos maestros nos muestra que el grabado en relieve en México, al igual que en Estados Unidos, Europa, etc., es un fértil campo de experimentación para el artista gráfico.

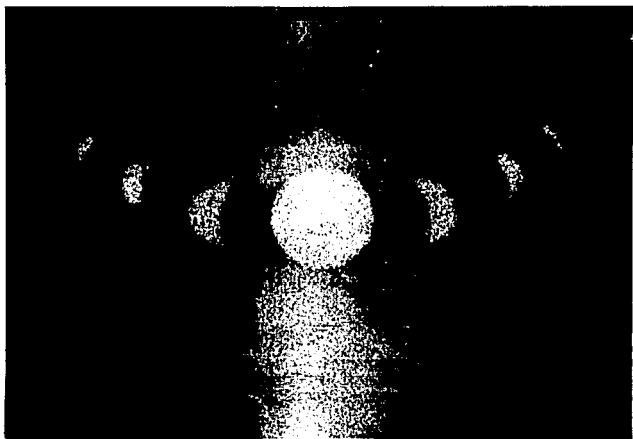


Fig. 49 Encuentro de lunas, Antonio Díaz Cortés.

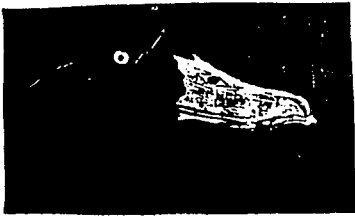
### C. Ejemplo de impresión en relieve

El ejemplo de impresión en relieve que mostraré es un grabado en linóleo que realicé en el curso de Xilografía de la carrera de Artes Visuales. El grabado se titula "Cabeza de ganso".

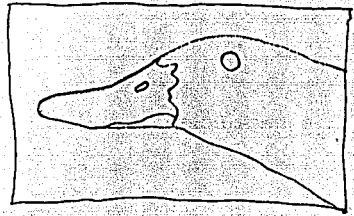
El diseño del grabado lo realicé basándome en una acuarela realizada anteriormente.

1. Primeramente transferí el diseño a papel albanene para posteriormente calcarlo en la placa de linóleo. en todo este proceso el dibujo original fue modificándose para adquirir un carácter más gráfico y expresivo. Una vez calcado el dibujo lo grabé desbastando las zonas que quedarían en blanco con gubias, dejando en relieve las áreas negras del diseño.

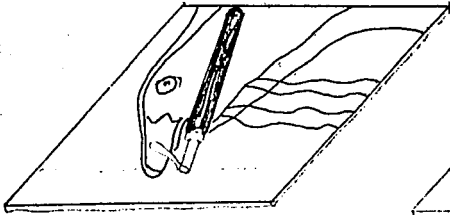
2. La impresión se realizó humedeciendo ligeramente un papel de algodón, poniéndolo encima de la plancha previamente entintada con rodillo (figura 50) para finalmente presionar y friccionar sobre ambos con baren, quedando la copia como se muestra en la figura 51.



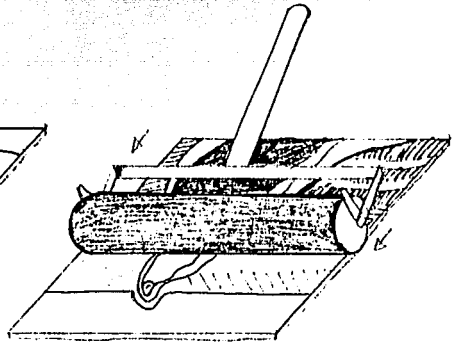
acuarela



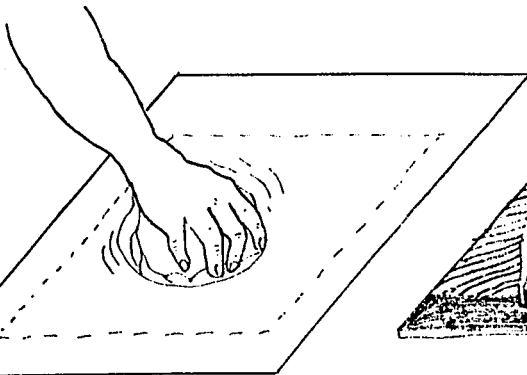
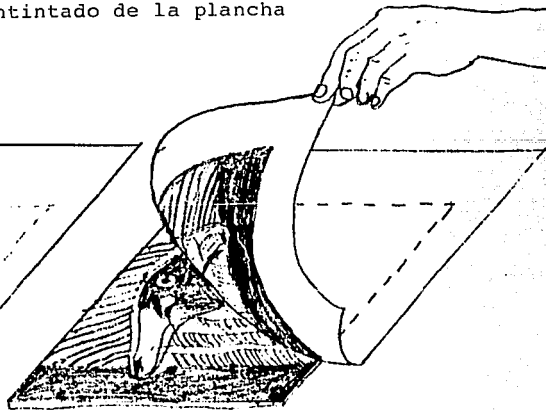
traslado del dibujo a la plancha



grabado de la plancha



entintado de la plancha

presión con baren en  
el papel sobre la planchase levanta el papel  
para verificar la copia

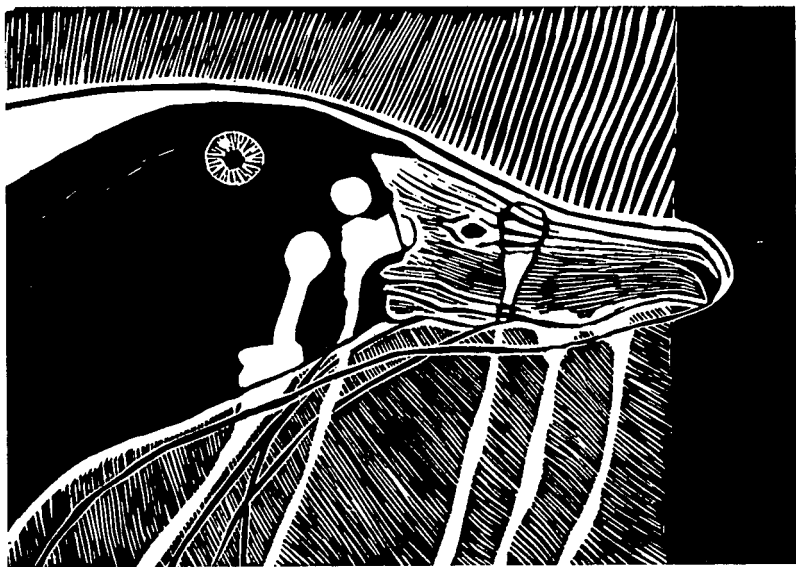


Fig. 51 Cabeza de ganso, Linóleo 1984.

### **CAPITULO III GRABADO EN HUECO**



### Grabado en Hueco

Comenzaré el capítulo mencionando el principio básico del grabado en hueco para después hablar de manera muy general de las posibilidades que este principio ha ofrecido a lo largo del tiempo, citando algunos artistas que lo han caracterizado. Para terminar, mostraré un ejemplo sencillo del procedimiento que seguí para imprimir un huecograbado.

De esta forma tendremos elementos de los dos principios básicos -grabado en relieve y grabado en hueco- que permiten el sistema de impresión collagráfica.

## Principio básico del grabado en hueco

El grabado en hueco es lo contrario del grabado en relieve: consiste en hacer incisiones en una plancha de metal o algún material similar, entintándose toda la superficie de la plancha (metiendo la tinta en las incisiones) para después limpiarla de modo que sólo éstas queden con tinta. Se humedece un papel y se pone encima de la plancha. Posteriormente se le hace pasar por una fuerte presión, depositándose la tinta contenida en los surcos al papel.

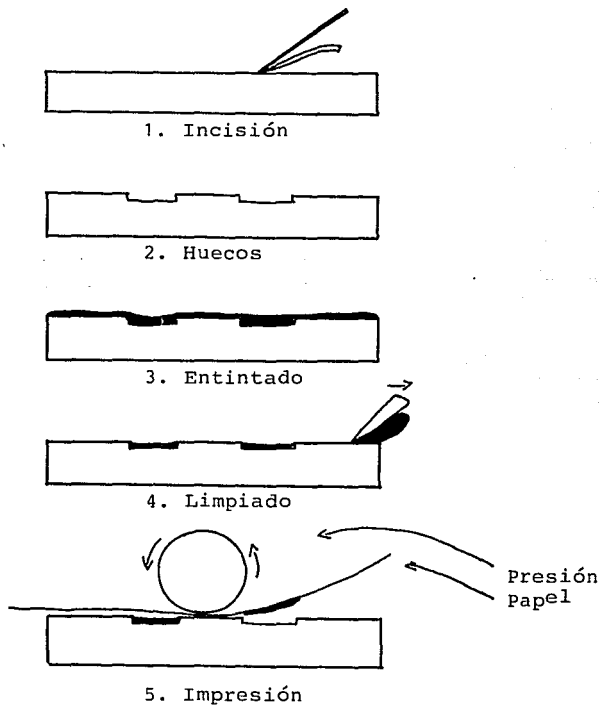


Fig. 52

Ya que hemos visto el principio básico del grabado en hueco, considero importante describir en forma básica también las diferencias de los que se consideran los tres principales procesos de grabado en hueco: grabado al buril, punta seca y agua-fuerte.

### 1. Grabado al buril

Consiste en excavar surcos por medio de cortes hechos con buril o punzón, arrancando tiras de metal de una plancha.

El buril consiste en una varilla cuadrada de acero, acoplada a un mango redondo de madera. La punta del acero está cortada en un ángulo de  $45^\circ$ , lo cual proporciona una punta aguda y tres filos cortantes. Esta punta se afila para su mejor utilización en los cortes que se harán en el metal.

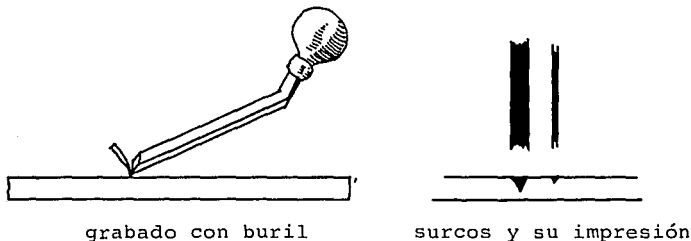


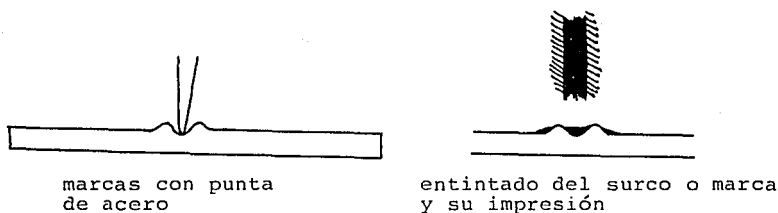
Fig. 53

Una vez terminados los cortes de la plancha se imprime como lo hemos visto en el principio básico del grabado en hueco.

## 2. Punta seca

En este procedimiento se graban marcas en una plancha de metal con una punta afilada (aguja de acero) de manera que no se arranque metal de la plancha.

A los lados de la línea marcada se forma un reborde, lo que es un efecto característico de la punta seca ya que al retener la tinta produce líneas más "blandas" que las del grabado en buril.



marcas con punta  
de acero

entintado del surco o marca  
y su impresión

Fig. 54

## 3. Aguafuerte

Consiste en cubrir una plancha con una sustancia resistente al ácido, llamada barniz. En este barniz se dibuja una imagen con una punta o aguja, dejando al descubierto el metal en las líneas. Luego se sumerge la plancha en un baño de ácido que ataca el metal expuesto. Una vez obtenida la deseada profundidad, se quita el barniz y se limpia la plancha para poder imprimir en ella.

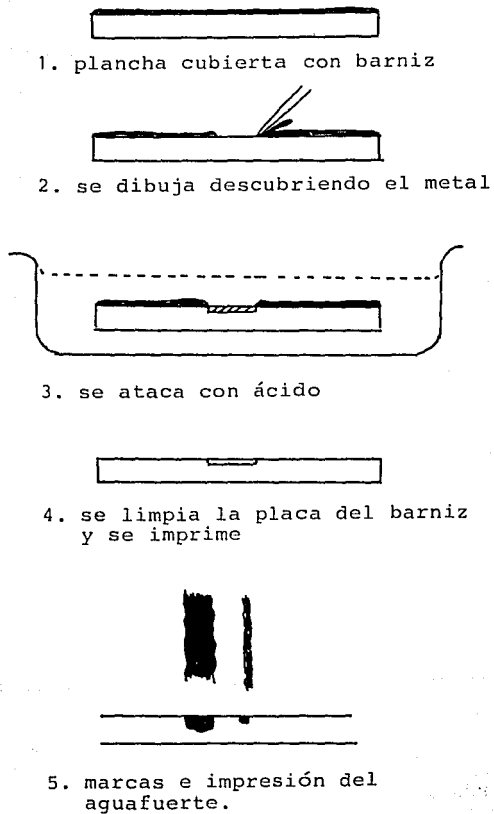


Fig. 55

## A. Visión General de los Antecedentes Históricos del Grabado en Hueco.

El grabado en hueco (y relieve también) es decir, las marcas hechas en la superficie de algún material se ha practicado desde los tiempos del hombre primitivo, que grababa en piedras y huesos en la época Paleolítica sin la intención de imprimir, sino con la finalidad de tener una presencia en los objetos que elaboraba. En épocas posteriores y con el descubrimiento y dominio de los metales las marcas superficiales fueron teniendo un considerable valor personal; la presencia del grabado certificaba, en ciertos objetos, su valía al ser embellecido y enriquecido.

Todas las civilizaciones y las culturas del mundo han utilizado la técnica de grabar con buril (o alguna herramienta similar) con los más diversos fines, pero la que condujo a la estampación de estos trabajos, fue la ornamentación de, metales preciosos asociados a la decoración de piezas de orfebrería y de armaduras antes del siglo XV.

El grabado impreso como forma de expresión visual surgió y se estableció en el siglo XV, siendo los factores principales para su aparición: la creciente influencia del Renacimiento en toda Europa; la existencia de la imprenta y su efecto multiplicador; la necesidad de continuar e intensificar la enseñanza del cristianismo; la continua mejora de la calidad del papel y su creciente disponibilidad; el deseo de



Fig. 56 Albrecht Dürer, El diseñador de un hombre sentado

los artistas de llegar a un público más amplio.

En Alemania el artista más conocido, que destaca en su trabajo de grabado en buril es Alberto Durero, el cual pertenece a la tradición gótica y, aunque aparentemente más interesado por los ideales del Renacimiento, muestra una intensa preocupación típicamente nórdica por la expresión detallada y meticulosa y por el dramatismo de sus composiciones. En sus grabados al buril logró expresar esa observación próxima y exacta de la naturaleza con una intensidad impresionante.

En Italia, en el siglo XV, los grabadores fueron continuadores de una larga tradición ornamentalista. Un aspecto importante de dicha tradición era una forma de trabajo de joyería denominado "niel", que consistía en un grabado, generalmente pequeño, realizado en plata, en donde las incisiones del buril eran rellenadas con un esmalte negro que hacía resaltar el dibujo sobre el color de la plata. El nielado formaba parte del trabajo de ornamentación de piezas de orfebrería, pero los motivos eran en gran parte de contenido pictórico. Tomasso Finiguera (1426-1464) es considerado el primer "niellatore" que obtuvo la primer prueba de grabado impreso, que utilizó para tener una copia de sus diseños.

La característica de las estampas italianas es la consideración de las cualidades intrínsecas de la línea definitiva de contornos o perfiles, teniendo un gusto por la





Fig. 57 Detalle de La flagelación, escuela de Andrea Mantegna.

ornamentación de las superficies aprovechando áreas importantes del blanco del papel, notándose, claramente la influencia del Renacimiento.

Andrea Mantegna es un ejemplo claro de esto. Su trabajo es un modo de grabado que casi es modelado, con líneas paralelas abiertas y espaciadas que hacen un uso pleno y positivo del papel. El aguafuerte por su parte, como una téc-

nica alternativa más rápida y menos exigente que el grabado con buril. Existen pruebas de que los joyeros, sobre todo los artífices de armaduras, conocían el uso del ácido mucho antes del siglo XVI, siendo a principios de éste que se empezó a utilizar para atacar planchas de metal para ser impresas.

El aguafuerte surgió aproximadamente al mismo tiempo en Alemania y en Italia. El atacado que se hacía a las planchas, por ejemplo las que realizó Durero en acero, era uniforme (esto entre 1515 y 1518) careciendo de profundidad tonal y de variaciones en la línea.

Fue a lo largo del siglo XVI que el aguafuerte fue estableciéndose como una técnica expresiva con entidad propia; la línea atacada se volvió notoriamente más libre, como se puede apreciar en los paisajes de Albrecht Altdorfer (1485-1538).

Desde principios del siglo XVI la línea dibujada se volvió más conscientemente variada; los mordientes mejoraron, empezaron a practicarse sellados para atacar las planchas más de una vez y el cobre fue poco a poco convirtiéndose en el material más usado.

El artista que desarrolló ampliamente la técnica del aguafuerte fue Rembrandt (1606-1669) combinándola con la técnica de la punta seca. Empleando distintas formas de entintado, consiguió producir líneas fluidas y espontáneas, asociadas a conceptos de gran poder emotivo. El arte de



Fig. 58 Las tres cruces, Aguafuerte y punta seca, Rembrandt.

Rembrandt no fue sólo una manifestación de su genio individual, sino que reflejaba el liberalismo y dignidad de la pujante burguesía de los países bajos en el siglo XVII.

La técnica de la punta seca tuvo con Durero, en el siglo XV, su primera manifestación importante, aunque fue hasta el siglo XVII que sus posibilidades creativas se desarrollaron plenamente, siguiendo un camino mucho más cercano al aguafuerte que al grabado al buril. Como ya, lo

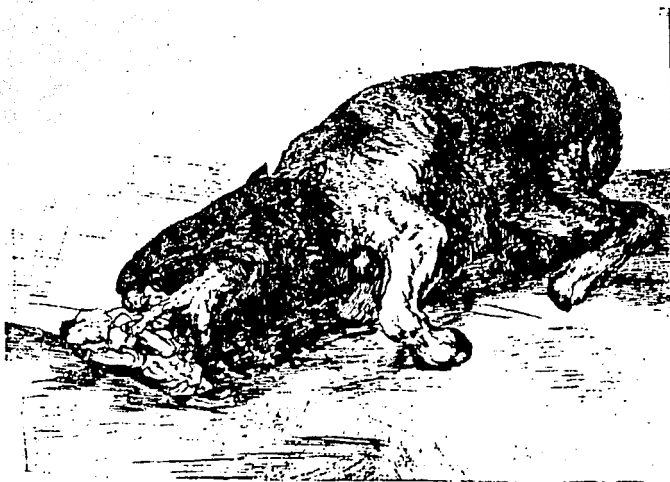


Fig. 59 Fiero monstruo. Aguafuerte punta seca y buril, Goya.

mencioné, Rembrandt la combinó con el aguafuerte para acentuar áreas tonales atacadas con el ácido.

Siguiendo con el aguafuerte debo mencionar a Goya (1746-1828), el cual tuvo cierta influencia de Rembrandt en el aspecto técnico, pero iba mucho más allá en sus temas y poder expresivo. En lugar de las imágenes escuetas, típicas de otras culturas europeas, Goya reprodujo efectos dramáticos de tremendo impacto. Las 82 planchas que componen su obra maestra, los caprichos (1799), llegaron a un público amplio y provocaron una gran controversia por su salvaje crítica social y su implícito desafío a la autoridad de la iglesia.

Hasta aquí he mencionado los aspectos que considero



Fig. 60 Victor Hugo, Punta seca, Rodin.

más importantes que caracterizan al grabado en hueco. La evolución que ha tenido éste hasta nuestros días ha sido muy amplia, por lo que me concretaré a citar que en Francia la situación para el grabador en hueco ha sido mucho más fácil que en ningún otro país de Europa. el principal centro de actividad fué el Atelier 17 de Hayter en París, que funcionaba desde finales de la década de 1920.

En Estados Unidos el apoyo al grabador es favorable al tener centros de grabado bien equipados, como por ejemplo el Print Council of America, por mencionar uno.

## B. Grabado en hueco contemporáneo en México

En los años posteriores a la Revolución Mexicana (1920) se conformó un movimiento con un carácter de agente de cambio cuyo iniciador fue Manuel Maples Arce: el estridentismo, que retomaba ideas de otros movimientos europeos (cubismo, futurismo y dadaísmo básicamente). A él se vincularon artistas de diferentes campos como Silvestre Revueltas, Diego Rivera, salvador Novo y otros más, todos ellos a favor de una nueva expresividad que amalgamará la apertura de los signos universales contemporáneos con los valores esenciales de la cultura popular.

Una de las influencias más importantes de este poco difundido movimiento estridentista fue en el campo de la producción editorial de la década de los 20's, al tener un auge que se explica como parte del proyecto cultural y educativo posrevolucionario auspiciado por la SEP que en este momento consideró al libro como parte muy importante de las reivindicaciones sociales y del acceso de las masas a la cultura. El diseño, las ilustraciones y portadas tuvieron un sentido eminentemente plástico para dichas publicaciones, en las que la participación de los artistas fue esencial.

Uno de estos artistas grabadores fue Francisco Díaz de León, que de alguna manera se vinculó con el estridentismo. Díaz de León fue director fundador de la Escuela al aire libre de Tlalpan, D.F. (1925) y en 1937 funda y dirige la



Fig. 61 Mujer en reposo, Punta seca, Francisco Díaz de León.

Escuela de las Artes del Libro, donde establece la carrera de Grabador. Con él se considera que nace en México una nueva era tipográfica en cartelera y propaganda.

Otro grabador que es importante mencionar es el maestro Carlos Alvarado Lang, que llegó a ser director de la Academia de San Carlos. Trabajó sobre todo el grabado en buril investigándolo en los libros de estampas tomando como maestro espiritual a Durero, teniendo un dominio pleno de dicha técnica.





Fig. 62 Los músicos, Carlos Alvarado Lang.

Su inquietud como grabador lo llevó a utilizar el linóleo, dándole un tratamiento distinto a los cortes rápidos anchos y profundos que en aquel tiempo se utilizaban para la propaganda y la agitación (Taller de Gráfica Popular) optando por una incisión parecida a la del buril en metal que permitiera un contraste de luz y sombra logrando líneas más finas.

Su alumno y amigo, Francismo Moreno Capdevila (1926), estudió grabado en la Escuela de las Artes del Libro (1945 a 1947) con Alvarado Lang. Alrededor de 1948 Capdevila conoce, por medio de Alvarado Lang, la colección de estampas y dibujos de la Academia de San Carlos (Durrero, Rembrandt, Goya, Piranesi, etc.) de esta forma sigue el desarrollo de los procedimientos y de los estilos; clasifica algunos conocimientos técnicos olvidados y en desuso.

En 1950 realiza camafeos combinando dos procedimientos: una placa de linóleo, tallada y otra en metal trabajada como dibujo, atacando con ácido de manera que lo dibujado con un lápiz de batún de judea y cera de abeja quedara a manera de relieve en hueco.

En la talla directa emplea los materiales en forma inusual: punta seca en linóleo, buril en linóleo, gubias y buril en linóleo, que se imprimirán en hueco; hoy, las placas de acrílico se usan siguiendo esos métodos.

Tiene especial importancia su trabajo denominado "Serie de Prisioneros", que resulta interesante. Está formada por



Fig. 63 Mujeres en el río, Punta seca en linóleo, Capdevila.

planchas de madera de caoba, grabadas para imprimirse en hueco y color. Lo usual y tradicional era que el grabado en madera se imprimiera en relieve. Capdevila pensó cómo proceder pues las tallas y la impresión requieren tratamiento especial; estudió la altura de las maderas, la profundidad de los cortes, el papel adecuado, los fieltros y la presión

del tórculo. Empleó navajas, gubias, formones y fueron empastadas ciertas áreas con acrílico que después se burilaron a pulieron. Obtuvo calidades muy distintas de lo que cualquier grabador podría esperar de la madera. Se consideran las primeras maderas que se imprimieron en hueco (1960). Figura 64.

Capdevila trata de tipificar en sus series (Prisioneros, El Muro, El Proceso) la explotación urbana en detrimento de la vida y la producción campesina, que implica mantener un aparato educativo y represivo.



Fig. 64 Prisioneros I, 1960, Grabado en madera impreso en hueco, Capdevila.

Para terminar cito lo que Capdevila opinó en 1974 sobre la gráfica, que considero muy característico del grabador actual: "Hay más gente que graba. Se ha despertado un interés especial por el grabado en casi todos los pintores. El criterio sobre las técnicas también ha cambiado. El grabado en metal, considerado hasta hace algunos años como aristocratizante, es hoy en día usado profusamente. Existe enorme interés por la serigrafía, pero se da el caso de que, en general, no es usado por los grabadores sino por gente que diseña y que nunca había grabado. El grabado en metal, particularmente, es un procedimiento con posibilidades muy amplias. Debo aclarar que para mí no tiene mayor importancia si una estampa es grabada o no lo es. Lo que importa es su valor artístico. Lo que pasa es que el que graba en madera, metal o linóleo lo hace con su propia mano, entonces se da el hecho de que técnica y expresión están íntimamente unidas". 46

Termina afirmando que el artista, no debe sentirse que se le imponga un medio o técnica prefigurada, es conveniente no darle a la técnica una prioridad que no tiene para no afectar los contenidos.

### C. Ejemplo de impresión en hueco

A continuación mostraré cómo seguí el proceso de elaboración e impresión en punta seca para realizar un huecograbado "Sin título" que hice en 1984, para poder dar una idea sencilla de la aplicación del principio básico del grabado en hueco, tratando de aplicar la técnica de una manera espontánea.

Primeramente pulí una plancha de zinc de 15 x 12 cm. procurando que quedara como espejo. En seguida biselé sus orillas para evitar que rompiera el papel al ser impresa. Una vez teniendo esto rayé con una punta seca la superficie de la placa procurando texturizar con la saturación de éstas, haciéndolas también con un clavo que en ocasiones martillaba para obtener líneas y puntos lo más profundo que permitían los materiales.

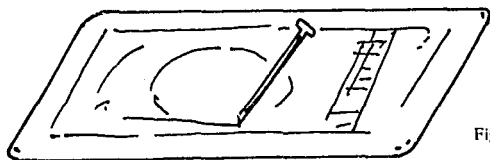


Fig. 65

Una vez lista la plancha procedí a imprimirla: humedecí papel y entinté toda la superficie de la plancha manualmente con una manta de cielo, procurando meter la tinta en los huecos de la plancha. Fig. 66.

Después limpié las partes superficiales de la plancha, cuidando de mantener la tinta en sus surcos o huecos, con papel de hojas de directorio telefónico. Fig. 67.

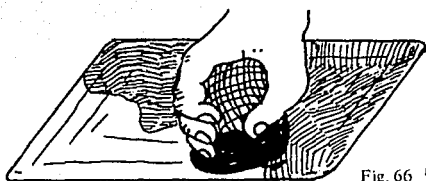


Fig. 66

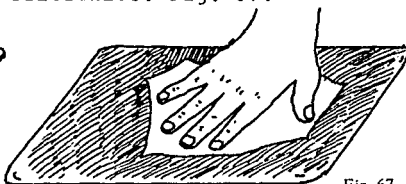


Fig. 67

Finalmente, trasladé la plancha a la platina del tórculo\*, le coloqué encima el papel húmedo y los cubrí con un fieltro de lana, prensándolos, quedando la copia de la siguiente forma: Fig. 69.

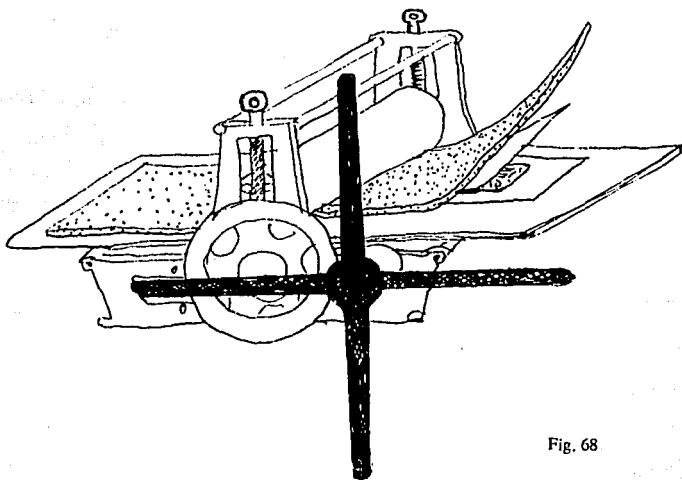
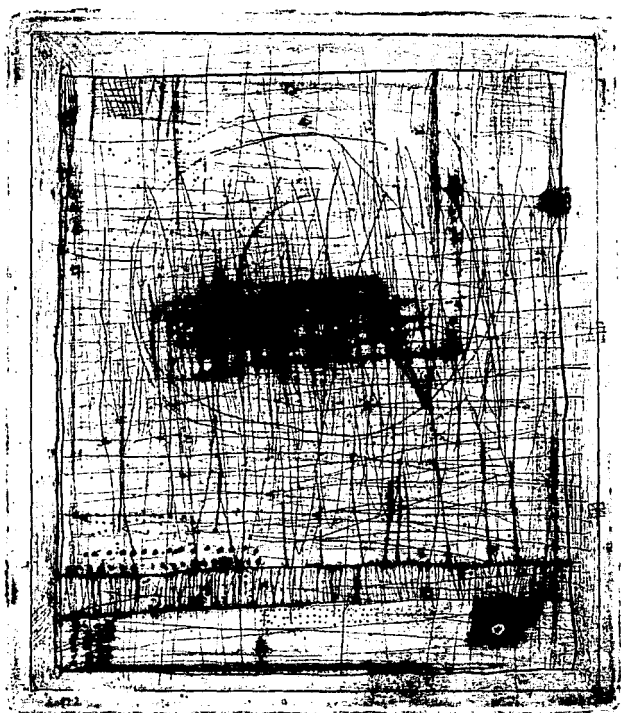


Fig. 68

\*Prensa de grabado manual de rodillos de alta presión con mecanismos de tornillos.



1950

Don Dittus

unmarked 84



## CAPITULO IV COLLAGRAFIA

## Collagrafía

Ya que hemos visto cuál ha sido el desarrollo del collage, así como los dos principios básicos que integran la collagrafía (grabado en relieve y en hueco) comenzaremos a ver el tema central definiéndolo, también en su principio básico, para después pasar a sus antecedentes históricos dando una visión general de los alcances que ha tenido como técnica, siendo en ocasiones recíproca la influencia con otros tipos de gráfica experimental.

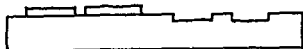
Para finalizar el capítulo describiré de manera práctica los procedimientos que seguí en la elaboración e impresión de mis collagrafías, proponiéndolas como una forma de compartir mis experiencias sobre todo a los alumnos de la carrera de Artes Visuales que cursen algún taller del área de la estampa.

De manera personal siempre me interesó el trabajo "materiaico" con un afán figurativo, cosa que se adaptaba a la valoración que la collagrafía permite de distintos objetos y materiales. Al realizar la investigación de la presente tesis fui descubriendo posibilidades y recursos que enriquecieron tanto a mis necesidades de expresión como su manifestación plástica, lo cual presento ante ustedes enseñado.

### Principio básico de la Collagrafía

La collagrafía es un sistema de impresión que combina el principio básico del grabado en relieve y hueco y su principio es el siguiente:

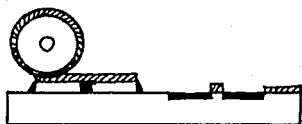
Es un collage elaborado en cualquier material laminado que permita el pegado o marcado de diferentes objetos y materiales que nos posibiliten obtener niveles altos y bajos en hueco y/o relieve, obteniendo de esta manera la plancha collagráfica. Se entinta con los procedimientos del grabado en relieve y/o hueco necesitando por lo general de una fuerte presión (tórculo) para transferir la imagen entintada, que imprimirá y texturizará al papel previamente humedecido colocado encima de ella.



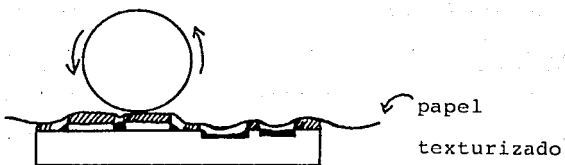
1. Pegado y marcado de objetos para crear relieves y huecos



2. Entintado y limpiado en hueco



### 3. Entintado en relieve



### 4. Impresión collagráfica

Fig. 70 Principio básico de la collagrafia.

## A. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA COLLAGRAFIA

### 1. Collagrafía en Estados Unidos y Europa

El desarrollo más notorio que ha tenido la collagrafía ha sido en Estados Unidos y comienza en los años 50s, cuando el pegamento acrílico permanente sale al mercado y el impresor Glen Alps da origen al mundo de la collagrafía (también llamada colografía). Los productos de base acrílica o polimerizados pueden ser "polymer meddium", pasta para modelaje, gesso, "Flextex", etc. Estos productos crearon en esos años un nuevo interés por el collage, tanto por la serie de muy particulares cualidades que por ellos se obtienen como por una capacidad adhesiva que otros medios pictóricos al agua o al aceite no poseen, y en las que se descubren y contienen unas posibilidades técnicas realmente interesantes.

Otros autores sostienen que en 1930 Rolf Nesh realizó collages en hueco utilizando para imprimir unas placas de collage que se llaman "metal graphics", término que se utiliza generalmente para describir aglomeraciones de trozos de alambre, desechos industriales, metal prensado, piezas de maquina, etc. pegados a finas láminas de metal.

Volviendo a los años 50s, en diferentes lugares de Estados Unidos se experimentaba con el collage para ser impreso como placa de metal (huecograbado). Dean Meeker -

usaba el medio "Polymer acrílico" para elaborar sus placas en tablas de masonite, zinc, aluminio, etc. Donald Stoltenberg, en Nueva Inglaterra, queriendo tener otras opciones en cuanto al grabado en metal tradicional, sobre todo en ciertos efectos al aguatinta, decide experimentar con materiales texturizantes para lograr efectos parecidos a las placas de metal atacadas con ácidos. La autora Mary Ann Wenniger considera a este grabador como uno de los primeros artistas que lograron, pegando objetos, como es la organza - de seda, obtener medios tonos ya que las características de ese material lo permitía al retener en sus poros la cantidad de tinta necesaria para lograr tal efecto.

La gama de materiales que pueden intervenir en la composición de un collage en una plancha collagráfica es prácticamente ilimitada, siempre y cuando se tome en cuenta al collage como un medio para conseguir un fin, pues lo que cuenta es la imagen impresa y la calidad de la impresión. La collagrafía es hoy en día ampliamente conocida y practicada por numerosos grabadores en muchos países del mundo. Aun así su campo es todavía muy extenso y abierto a la experimentación.

Las formas y texturas pueden ser elaboradas por diferentes procedimientos que el artista mismo puede planificar en forma personal. La escala de tonos que se pueden obtener

en una impresión collagráfica es muy amplia así como la texturación que se logra del papel impreso.

Otro dato a tener en cuenta es el desarrollo de la técnica del "intaglio" (técnica de grabado en metal que toma en cuenta los desniveles de los relieves y bajo relieves que se evidencian en la impresión), que introdujo el británico Stanley William Hayter en el Atelier 17, centro donde se probaron nuevas técnicas y se promovió la libre creación (París, años 30). El intaglio no corresponde propiamente a la etapa de incisión sino a la de impresión; como acabo de indicar es un recurso que permite conseguir relieves más - pronunciados que los que se usaban normalmente. La texturación que se logra con intaglio inicia un nuevo capítulo en las imágenes por estampación, ya que combina en las planchas los métodos tradicionales de grabado en metal y madera con la utilización de acrílicos y pastas de diferentes sustancias; de hecho, ya se está entrando al campo de la collagrafía. Estas pastas que se utilizaron en el Atelier 17 permitían la incorporación de cualquier cosa o materia. Se da una auténtica competencia entre las texturas y el cromatismo, pues también en este Atelier 17 se desarrolló una forma de impresión utilizando tintas de diferentes viscosidades, el cual es llamado "Roll up", método que explicaré dando un ejemplo más adelante.

## 2. Collagrafía en México (mixografía)

En cuanto al desarrollo que ha tenido la collagrafía en México sucede algo similar a los orígenes del grabado en relieve y hueco, que se consideran como principios universales que se desarrollaron en muchas de las civilizaciones antiguas del mundo.

Así, la aparición de la collagrafía en el país es propiciada por la difusión que han tenido los productos acrílicos y por la iniciativa de los grabadores por experimentar con distintos materiales y procesos de impresión influenciados en ocasiones por el trabajo que se ha realizado en Estados Unidos y Europa y también por iniciativa propia.

Algo que es importante mencionar es que en cierta forma la collagrafía se ha convertido en México en un paso intermedio entre el grabado en relieve y hueco tradicional y la reciente mixografía, que más adelante veremos.

Uno de los primeros ejemplos que se dieron en México en cuanto a la combinación de procesos de impresión de hueco y relieve son los trabajos que ya he mencionado de Capdevila, el cual experimentó con metales poco frecuentes en el huecograbado, como el hierro y aluminio, y en láminas de acrílico y resinas.

Otra grabadora que ha desarrollado su trabajo en collagrafía y que fue alumna de Francisco Moreno Capdevila, es



Pilar Castañeda (1940), la cual, por su interés por el color aplicado al grabado, graba en placas de acrílico con puntas metálicas y pirógrafo y utiliza pastas para textura, imprimiéndolas con entintados manuales combinados con entintados con rodillo.

Otros grabadores que empiezan a utilizar el medio acrílico en México son Gerardo Cantú, junto con Esther Gonzáles y Guillermo Ceniceros "muy familiarizados con el acrílico, sustancia de la que conocían su polivalencia como material plástico (...). Decidieron usar acrílico como pasta sobre un trozo de masonite. Ya endurecido y esgrafiado, lo entintaron como si se tratara de una placa de metal, e impresa la primera prueba la firmaron los tres (...). La nueva técnica llevó a Cantú por caminos inesperados, pues además de conocimientos de grabador y colorista había que empeñarse como modelador y cincelador. Los relieves mas o menos pronunciados se podían conseguir con mucha mayor facilidad que trabajando en placas de otros materiales".<sup>47</sup>

Como también hemos visto Adolfo Mexiac llega a soluciones collagráficas en sus grabados en relieve.

Uno de los artistas más reconocidos en México y que ha practicado la collagrafía es Rufino Tamayo (1899-1991), - quien tuvo la oportunidad de trabajar en talleres bien equipados de muy alta calificación en Estados Unidos, Francia, etc. Como ya lo he mencionado la pasta acrílica empleada como sellador abrió un campo muy amplio para la elaboración

<sup>47</sup> Tibol Raquel, Gráficas y Neográficas en México, UNAM/SEP, p. 253.

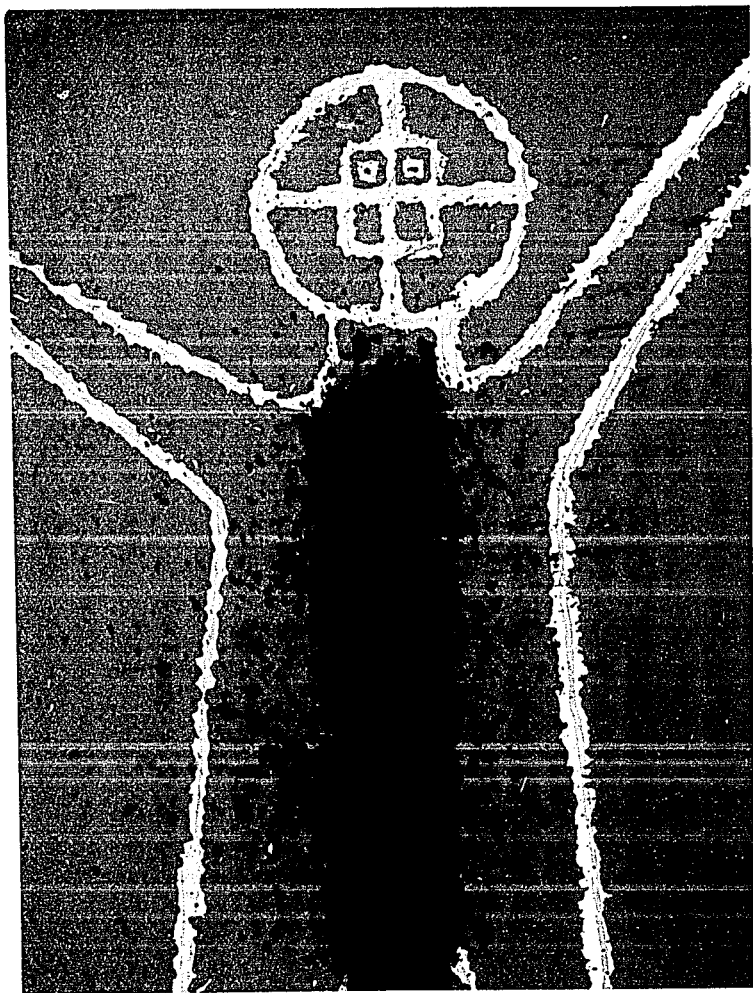


Fig. 71 Extasis cósmico, Mixografía, Rufino Tamayo, 1974.

de texturas, propiciando que se denominara a este tipo de trabajo collagrafía. Rufino Tamayo las utilizó sobre todo en placas para aguafuerte, teniendo sus trabajos la característica de sintetizar la figura humana, que impresiona por su carácter enigmático. Este método de trabajo que adoptó Tamayo correspondía plenamente a la forma de expresión que desarrollaría en su obra.

### Mixografía

La Mixografía fue inventada por el Ing. Luis Remba en 1973 en la ciudad de México, y se puede considera como una técnica de impresión artística tridimensional.

La técnica de mixografía tiene la característica de que se puede crear una imagen sobre cualquier superficie, ya sea dura, suave, frágil o fuerte, orgánica o inorgánica; cualquier material que tenga una forma física. El artista puede quitar o agregar a su superficie para definir su imagen obteniendo el espesor y la profundidad deseados, los cuales serán registrados primero en una placa de plástico, que después se pasará a la cera, lo que permitirá obtener la placa impresora en cobre. Para registrar todos los relieves y texturas en la impresión se usa una prensa especial que ejerce gran presión sobre el papel fabricado especialmente con un grosor y una maleabilidad adecuados. La pasta de papel queda convertida en hoja durante el proceso de

impresión.

Se trata de una mixtura de gráfica y relieve escultórico, siendo por esta razón que Rufino Tamayo bautizó la técnica como Mixografía cuando trabajó con los Remba.

Este principio escultórico de la Mixografía puede ser característico de la collagrafia, obteniéndose planchas en negativo, marcando directamente sobre ellas, cubiertas por una pasta de algún material que las registre y después endurezca (yeso, pasta para modelado, etc.) el volumen o relieve que se logra responde bastante a la forma plana de la plancha.

Debo mencionar que varios grabadores mexicanos trabajaron en el Atelier 17 de Hayter, entre los cuales están Rodolfo Nieto, Carlos Olachea y Francisco Toledo, entre otros. Adquirieron gusto por el color y por las complejas combinaciones técnicas que incluían texturas agregadas al mordiente aguafuerte en relieve y otras modalidades. Una de las formas que ya he mencionado y que Hayter utilizó con mucho acierto consiste en entintar la plancha con tintas de diferentes viscosidades, con rodillos blandos y rígidos. Esto permite lograr texturas y mezclas de color que no se podrían obtener por otros medios.

He mencionado los aspectos de la collagrafia que de alguna manera se relacionan con los trabajos que presento en

esta tesis, así como sus semejanzas con la mixografía, el "intaglio" y el Roll-up, que complementan la información y que pueden ser aplicados a la collagrafia. A continuación describiré mi experiencia en el proceso de impresión motivo de esta tesis.

B. Presentación de la propuesta práctica  
de esta tesis.

Como hemos visto en los capítulos dedicados al grabado en relieve y al huecograbado, ambas técnicas han tenido, sobre todo en las últimas décadas, un acercamiento en su combinación de recursos técnicos. Este acercamiento también se ha dado entre Gráfica y Pintura, lo que se evidencia en la utilización del collage que tiene en el "frottage" y la pintura "matérica" sus ejemplos más claros. El grabado, obra plástica impresa en papel, pasa a ser parte de la pintura en sus soluciones técnicas en collage. De ahí se desarrolla la plancha a manera de collage (plancha matriz) con la que se imprime una obra plástica que se ha denominado collagrafía.

Cabe mencionar que la collagrafía puede considerarse un paso intermedio hacia la mixografía, la cual nace de la combinación entre tres disciplinas; 1) la collagrafía, al partir de un original a manera de collage (plancha matriz) que puede ser de volúmenes más pronunciados; 2) la escultura, en el proceso para fundir el original y crear la plancha-molde en positivo-negativo; y 3) La pintura, al repin-

tar a mano o con muñeca esta plancha-molde de donde surge la obra gráfica con bajorelieves pictóricos.

El presente trabajo surgió de los sistemas de impresión alternativos que se desarrollan en el taller de grabado del maestro Antonio Díaz Cortés, el cual fue fundado por él en 1971 en la ENAP (San Carlos) y trasladado después a Xochimilco.

Desde su apertura, el taller ha destacado la importancia de imprimir grabado en madera con tórculo, factor que ha contribuido de manera determinante en la experimentación de dichos sistemas de impresión alternativos, pues con la fuerte presión de esta herramienta los relieves - que logran texturizar el papel pueden ser más pronunciados, a la vez que se logran imprimir entintados muy finos obteniéndose una gama rica en calidades tonales.

Para sellar la porosidad de la madera cuando se requiere la impresión de un negro intenso, el maestro recomienda utilizar acrílico de línea artística, como el liquitex o politec de fabricación mexicana; esto se debe a que dichos colores están bien molidos y no dejan grumos en las superficies. En el taller también se utiliza pláster automotivo,

que posee igualmente grano refinado y se emplea normalmente para el acabado del "hojalateado" de partes automotrices, teniendo la característica de poderse pulir y endurecer casi como el metal, así como controlar su secado.

La utilización de estos elementos llevan al alumno a elaborar diversos volúmenes superficiales llegando en ocasiones a "empastes" que poco a poco, casi sin sentirlo, nos van adentrando en otra técnica que ya no es la xilografía.

Mi trabajo en la collagrafía comienza con la utilización del mowilith (emulsión acrílica) mezclado con polvo de mármol, que por ser un material más grueso que el pigmento resulta con textura más porosa que la lograda mediante la aplicación de emulsiones sin carga. Estos materiales se adaptaban y me permitían desarrollar mi interés por el trabajo "matérico".

Los productos acrílicos como el resistol 850, el sellador politec, mowilith, gesso, etc., mezclados con cargas tienen la posibilidad de registrar improntas (huellas de objetos). El pláster automotivo, que tiene las características de secado rápido, endurecimiento comparado con el metal y grano muy fino, ofrece improntas que pueden ser bastante pro-



nunciadas y de texturas muy finas, así como superficies que pueden ser pulidas o grabadas.

Estas características del pláster automotivo combinadas con las inherentes de los productos acrílicos fueron ampliando mis posibilidades creativas para la elaboración de planchas que serían similares a las de mixografía, de una manera sencilla y accesible, brindándome la posibilidad de mucha - espontaneidad en mi trabajo.

Cabe mencionar que estos materiales iban permitiendo que los sistemas de impresión fueran variando y pudiéramos imprimir tanto el relieve como el hueco de las planchas. - Esta actividad fue ampliándose al plantearse objetivos que permitían soluciones plásticas y técnicas diferentes.

Todos estos elementos fueron ordenándose a lo largo de la investigación, ubicándolos en sus antecedentes históricos y enriqueciéndose por medio de la experimentación práctica.

A continuación describiré el desarrollo práctico de esta tesis.

## C. Equipo y materiales

### 1. Equipo

En la práctica de la collagrafía utilicé el equipo con el que cuenta el taller de grabado en madera de la ENAP. A continuación haré un enlistado para tener una referencia general de lo que básicamente se requiere.

#### a. impresión

- tórculo.
- fieltros suaves y semiduros.
- hule espuma para lograr impresiones profundas.
- charolas para humedecer papel.
- caladora eléctrica, para calar y recortar metal u otros laminados.

#### b. entintado

- tintas de grabado, ofset y tipografía.
- rodillos (diferentes tamaños y durezas).
- acondicionador de tintas.
- aceite de linaza.
- talco y blanco de España.
- vaselina.

- pigmentos.
- espátulas.
- plancha de mármol o vidrio para extender tintas.
- estopa.
- aguarrás.
- cuña de hule.
- papel delgado.

## 2. Materiales

### a. Soportes

- tripay (pino, caoba, ceiba, etc.)
- macosel
- fibrasel
- macopan
- corcho
- láminas de metal

Cualquier material laminado puede utilizarse como base o soporte en la collagrafía. Los que acabo de enlistar nos brindan diferentes posibilidades al ser grabados e impresos en hueco o relieve, podemos acentuar sus características naturales o de fabricación procesándolas para aprovechar -

sus particularidades. Más adelante describiré cómo he aprovechado estas posibilidades adaptándolas a mi trabajo.

b. Aglutinantes

- resistol 850
- resistol 5000
- mowilith
- sellador politec
- gesso
- pláster automotivo

Podemos utilizarlos con cargas o sin ellas, según nuestras preferencias, con excepción del resistol 5000, que por su secado rápido es difícil combinarlo con alguna de ellas pero que tiene la ventaja de la solidez de su adhesividad, más resistente que cualquier otro pegamento.

El mowilith es una resina plástica más elástica al secar que el resistol 350, el cual es más duro y un tanto quebradizo. El sellador politec es menos espeso que los dos anteriores y nos proporciona una superficie más brillante con las cargas que he enlistado; sus características son similares; es recomendable hacer pruebas con los tres para ver sus pequeñas diferencias, ya que las superficies brillantes nos darán negros intensos, las opacas negros grisáceos y

las porosas, grises claros.

El gesso y el resanador automotivo son aglutinantes - que ya poseen carga, lo que evita el trabajo del mezclado teniendo la ventaja de estar bien molidos, revueltos y sin grumos.

El gesso es de secado lento y puede ser diluido en agua; el pláster es de secado rápido; ambos pueden ser aplicados - con espátulas y raseros y pulidos cuando han secado.

#### c. Pinturas

- acrílica Politec
- pintura vinílica
- pintura de esmalte
- tinta base transparente (serigrafía)

Como anoté anteriormente, las pinturas de acrílico nos sirven para sellar la porosidad de la madera aplicándolas en capas muy diluidas, pero también podemos usar pinturas de elaboración menos fina, con la que a la vez que sellamos texturizamos. Las pinturas a las cuales me refiero son la de esmalte y vinílica, que aunque ya traen carga también pueden ser combinadas con otras aumentando así su capacidad de engrosar superficies. Para texturizar también se puede utilizar la tinta base transparente serilustre de serigra-

fía, la cual al ser aplicada a un soporte, puede ser engrosada con polvo de realce serigráfico. La aplicación y el resultado los explicaré con más detalle más adelante.

d. Cargas

- polvo de mármol
- tierra pómez
- arena de mar o río
- polvo de realce serigráfico
- yeso

Las cargas que he enlistado tienen características muy parecidas entre sí, pero hay que tener en cuenta que los resultados que vemos en la plancha serán ligeramente diferentes cuando sean impresos. Eso hay que tomarlo en cuenta al texturizar la plancha.

Como todo proceso de grabado, las pruebas de impresión serán determinantes.

e. Texturizantes de superficies

- manta de algodón
- manta de cielo
- loneta
- yute
- tela de alambre
- organza de seda

Estos materiales tienen la característica de modelar formas que nos dan por resultado diferentes tonalidades o medios tonos con su impresión. Se pueden utilizar de una manera directa, dejando su impronta o huella en algún medio sobre la base que permita el registro de dicho material, como puede ser una mezcla de resistol 850 con polvo de mármol; resanador automotivo; yeso con resistol; gesso; etc., así como la impresión en serigrafía por medio de tramas - abiertas como organza de seda y la aplicación de polvo de realce serigráfico.

### 3. Objetos y herramientas para elaborar planchas collagráficas.

Los objetos que podemos utilizar en la elaboración de planchas collagráficas pueden ser muy variados y de diversa naturaleza. En seguida enlistaré varios de los que utilicé:

- hojas naturales
- mallas metálicas
- madera
- láminas de metal
- yute

La lista puede aumentar según nuestras inquietudes.

En la elaboración de planchas collagráficas también se utilizan herramientas propias del grabado en metal (buriles, punta seca, bruñidores, etc.) así como del grabado en relieve (gubias, cepillos de alambre, clavos, etc.).

Para comenzar a ejemplificar cómo he utilizado algunos de estos materiales enlistados muestro mi primer trabajo en collagrafía el cual se titula Pescado. La intención fue utilizarlos con un tratamiento matérico.

Para la elaboración de la plancha collagráfica-matriz en primer lugar aproveché el tramado del reverso de un fibrasel extraduro con defectos de fabricación como un elemento gráfico en hueco. Después agregué mowilith mezclado con una carga de polvo de mármol de forma accidentada, obteniendo así diferentes relieves, que cuando quedaban muy cercanos entre sí formaban huecos. Todas estas características se evidencian en la impresión por la texturización - que se logró. Para la impresión de esta collagrafía utilice una placa auxiliar de color. El proceso de elaboración e impresión de estas planchas fue por lo regular el mismo para la mayoría de los trabajos que presento en esta tesis.



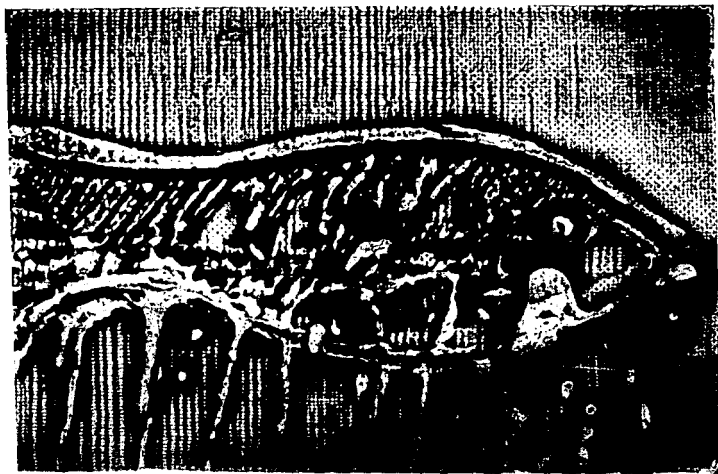


Fig. 72 Pescado, Collografía, 1984.

## D . ELABORACION DE LAS PLANCHAS COLLAGRAFICAS

## 1. Preparación de la base para elaborar la plancha collagráfica

El primer paso para elaborar una plancha collagráfica-matriz es preparar la base que sostendrá los materiales que se pegarán sobre ella.

Cuando se quiera utilizar madera comprimida se debe tener en cuenta que la mayoría de las tablas de este tipo - tienen una capa de barniz que sella la superficie, por lo que debemos agregar una capa de resistol 850 o sellador Politec para que los objetos que peguemos puedan adherirse bien a la base.

Por lo regular lo que primeramente se construye en una plancha collagráfica es el fondo de la composición de la collagrafía, que en un momento dado puede ya estar hecho, como hemos visto en el ejemplo del Pescado, en el cual utilicé una pieza de fibracel extraduro trabajándolo por su reverso aprovechando los defectos de fabricación que tenía la madera; en este caso ya no fue necesario aplicar capas de resistol 850 a la superficie.

Otra forma de elaborar fondos es pegando a una base de fibracel manta de algodón, manta de cielo, loneta o yute, pudiendose obtener diferentes tramas como fondos que podemos aprovechar sobre todo si deseamos lograr efectos de - pintura en nuestras impresiones. La base puede ser también

de triplay, que por las irregularidades, como nudos o huecos, nos puede dar efectos interesantes. En el caso del yute, una vez pegado a la base se le pueden aplicar muchas capas de resistol 850 espeso porque el grosor y los poros que tiene son muy gruesos. También puede ser lijada la superficie una vez bien secas las capas de resistol, ya que por sus características las fibras de este material quedan sueltas, pudiendo dificultar el entintado, sobre todo si es en hueco.

Para ejemplificar la utilización de una tela pegada a una base mostraré la collagrafía titulada Charla entre diablos, la cual fue planeada para ser entintada e impresa en relieve. Para la elaboración de su plancha matriz preparé una base de fibracel pegándole una manta de algodón, para después aplicarle una capa de pintura vinílica. Una vez teniendo esto, trabajé la composición de la collagrafía; las partes más claras en la imagen tendrían, en este caso, menos pintura que las oscuras; es decir utilicé la pintura para crear dos relieves, lo que me permitió que al entintar las zonas más bajas retuvieran menos tinta que las más altas, llegando estas a ser totalmente oscuras, como por ejemplo las figuras que a manera de tatuaje están en la espalda del personaje femenino de Charla entre diablos (figura 73) Hay que agregar que para lograr un negro total las partes altas de la plancha fueron selladas con pláster automotivo.



Fig. 73 Charla entre diablos, Collagraffa, 1989.

## 2. Elaboración de la plancha collagráfica aplicando pastas y pintura

En el ejemplo que acabamos de ver, Charla entre diablos, - podemos apreciar una forma de utilizar pinturas y pastas para obtener efectos de pintura en la impresión. Una vez que he elaborado el fondo en mi base trabajo la composición de las figuras que llevará la collagrafía; aquí es donde se - pueden utilizar los materiales, pastas y pinturas, de dos formas básicamente: a) acercándolos a los efectos del acto de pintar (ver pintores matéricos en esta tesis) y b) Creando efectos dibujísticos en una plancha collagráfica. En el primer caso, el fondo que hemos elaborado nos servirá como si fuera un bastidor en el cual fuéramos a pintar, teniendo en cuenta que la pintura sería utilizada como materia de volumen y textura. El espesamiento de la pintura crea relieves y/o huecos, los cuales pueden ser impresos con ambos métodos (relieve y hueco). Para el segundo se puede - aplicar una capa de resistol 850, mowilith o sellador politec con una carga lo suficientemente espesa que permita al material adquirir una consistencia de pasta. También se - puede utilizar el resonador plástico y catalizador para - autos; si ponemos un poco menos de catalizador que el recomendado por el fabricante nos permitirá aplicar una capa lo suficientemente gruesa sin que se seque durante el - proceso de elaboración de la placa. De esta forma podremos

esgrafiar libremente. Esta forma de trabajar nos dará por resultado planchas que se prestan para ser entintadas en hueco. Todos los materiales que he mencionado al secar adquieren la suficiente dureza para soportar la presión del tórculo, a la vez que pueden ser pulidos y crear zonas claras en el papel impreso.

### 3. Utilización de elementos planos (plancha de collage)

Para la elaboración de planchas de collagrafía con diferentes objetos he utilizado tres diferentes formas:

- a) A manera de collage.
- b) En impronta.
- c) Esténciles o plantillas.

a) Podemos utilizar el collage propiamente dicho; es decir, reunir objetos extrapictóricos e integrarlos a una plancha pegándolos sólidamente a la base que estemos utilizando. Hay que tener en cuenta, como ya lo he mencionado anteriormente, que los objetos que peguemos sean planos o permitan ser aplanados, como por ejemplo navajas, clips, peines, cucharas aplanadas, etc. La lista de objetos que puedan incorporarse a una plancha collagráfica es ilimitada. En realidad, sirve cualquier cosa que se pueda entintar o imprimir. Sin embargo, conviene tener presente a la hora de ordenar los materiales a veces dispares e incongruentes de una superficie compuesta y unificada, que el collage es

un medio de conseguir un fin; "lo que cuenta es la imagen impresa y la calidad de la impresión, no la calidad del collage como objeto. Muchos materiales, aunque atractivos en sí mismos y con positivos resultados efectos de relieve o dibujo y perfiles aparentemente bien definidos, resultan - bastante anodinos cuando se les entinta e imprime en papel; aunque se tenga experiencia no siempre es fácil visualizar el aspecto impreso de una superficie determinada. Los materiales raros empleados por afán innovador no garantizan necesariamente un resultado original, mientras que los materiales más accesibles y "convencionales", si se usan con - imaginación, pueden ser tremendamente efectivos". 48

b) La impronta en collagrafía se utiliza dejando huellas de cualquier objeto en una pasta como las que he mencionado anteriormente. Este sistema es utilizado en la elaboración de las planchas de mixografía. El principio es básicamente el mismo: de un collage de objetos con altorrelieve se - reproduce una placa de metal en bronce. Las placas reproducidas pueden ser hembra y macho, pues se siguen métodos escultóricos para la reproducción de estas planchas (técnica de impresión artística tridimensional).

En la collagrafía las placas de este tipo se elaboran haciendo presión directamente en la placa con los objetos que hemos elegido para nuestra plancha, preparada previamente con pláster automotivo u otra pasta similar. Los objetos -

también pueden ser orgánicos, ya que suelen dar buenos resultados cuando forman parte de un diseño compuesto. La experimentación es como podemos notar muy importante, mas, para evitar tópicos familiares, hay que combinarla con una actitud práctica y concienzuda hacia la construcción de la superficie y los problemas que plantea su impresión. Estos objetos orgánicos pueden ser plantas, flores, mariposas disecadas, frutas, etcétera, o básicamente partes de nuestro cuerpo como huellas de manos, pies, codos, dedos, rostro, o, algo que podría ser interesante, de algún animal como un perro, un gato, etcétera.

c) Las plantillas pueden utilizarse en forma directa e indirecta. En el primer caso, uno de los procedimientos puede ser dejar cintas adhesivas en la base de madera que contribuyan a la composición de la collagrafía o también utilizándolas para cubrir áreas en las cuales deseamos proteger de capas de acrílico, resistol o pasta automotiva, para posteriormente ser descubiertas. En la forma indirecta se utilizan otros medios de impresión, como puede ser la serigrafía, para la construcción de la plancha collagráfica. Esta última forma la describiré más detenidamente en la parte dedicada a la elaboración de planchas con procesos de serigrafía (Efectos ópticos/la espalda de una figura femenina ).



A continuación describiré la forma en que elaboré dos -  
planchas que más adelante veremos cómo imprimí.

La elaboración de la matriz de la collagrafía titulada Coatlícue (figura 81) fue hecha de la siguiente manera: Primero hice una impronta con una manta de cielo que tenía el tejido muy abierto. Este material es usado por los tapiceros para cubrir la parte inferior de los muebles. Cubrí una base de triplay de 6mm de grosor por la parte trasera, que es la que no está pulida y tiene más porosidad, con la manta de cielo. A continuación le apliqué pláster automotivo con espátula a manera de rasero. Antes de que secara totalmente la pasta despegue la manta, dejando así su impronta gráfica. Para terminar esta plancha matriz pulí las áreas que deseaba quedaran claras en la composición y marcando líneas de la misma.

Otra plancha matriz en la que seguí un procedimiento similar es la que utilicé para imprimir la collagrafía titulada Serpiente (figura 80), con la diferencia que para esta plancha tuve que quitar la capa de madera que sellaba una base de triplay de 6mm, para poder aplicar primero una capa mediana de pláster automotivo y después con una malla de alambre, previamente envaselinada, hacer presión en la pasta fresca. La impronta quedó irregular, al tener tanto la pasta como la malla ligeras variaciones de altura.

## E. Proceso de impresión collagráfica

### 1. Impresión en relieve y hueco

La impresión collagráfica permite poder utilizar los métodos de impresión en hueco y relieve o si se desea seguir uno de los dos; ambos resultados pueden ser interesantes.

Para comenzar esta parte del capítulo dedicado al proceso de impresión collagráfica daré un ejemplo de impresión en relieve y otra en hueco de una misma plancha collagráfica (matriz), esto con la finalidad de ver las diferentes calidades que nos brindan las dos técnicas.

La collagrafía se titula Puerta. Antes de ver los ejemplos de impresión, diré que su plancha matriz fue elaborada en una tabla de fibrasel preparada con una manta de algodón, aplicándole varias capas de pintura vinílica, con el objetivo de poder utilizar el tramado de la tela de algodón como medio para lograr medias tintas con ambos métodos de impresión (relieve y hueco). Decidí entonces aplicar pintura de esmalte en forma accidentada para crear texturas y experimentar con el material, tratando de empastarlo y combinarlo con aplicaciones de resistol y pintura vinílica.

#### a. Pruebas de estado

El primer entintado que realicé de esta placa fue en relieve, aplicando la tinta con rodillo. Este método es más rápido en su realización que la impresión en hueco, para poder hacer pruebas que nos permitan ver qué modificaciones hacerle a la plancha, si es que lo deseamos. Hay que notar que en este caso que la composición del grabado es abstracta, tanto la impresión en relieve como la de hueco, que veremos enseguida, mantienen el mismo carácter expresivo. Cabe indicar que la impresión definitiva lleva colores de fondo impresos con una placa auxiliar. Veamos una prueba de estado ya con esta placa auxiliar e impresa en relieve (figura 74).

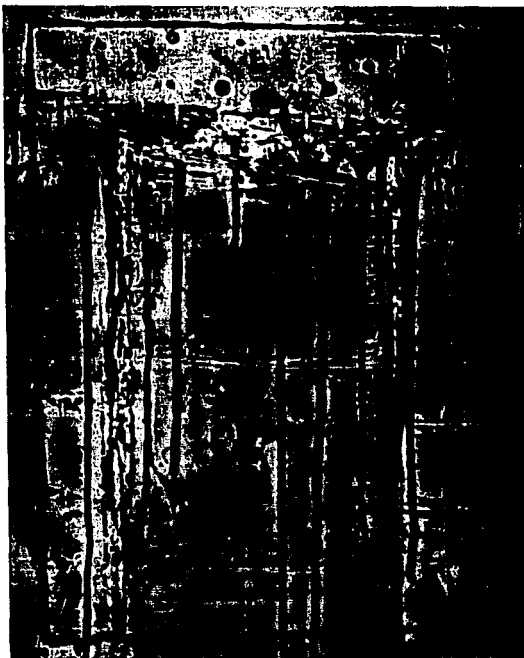


Fig. 74 Puerta, Collografía, 1990.

**b. Impresión en hueco**

Ya en el capítulo III vimos cual es el proceso de la impresión en hueco. En esta misma plancha de Puerta seguí ese método aplicando tinta en los huecos de la plancha, cubriendo toda la superficie de ésta para después empezar a limpiar con una tela de tarlatana (manta de cielo endurecida) para quitar el exceso de tinta sin sacarla de los huecos, y así terminar el limpiado de las superficies altas con papel de directorio telefónico hasta dejarlas bien limpias.

Una vez entintada la plancha la trasladamos al tórculo en el cual será impresa. En la figura 75 se muestra la collagrafía llamada Puerta impresa en hueco.

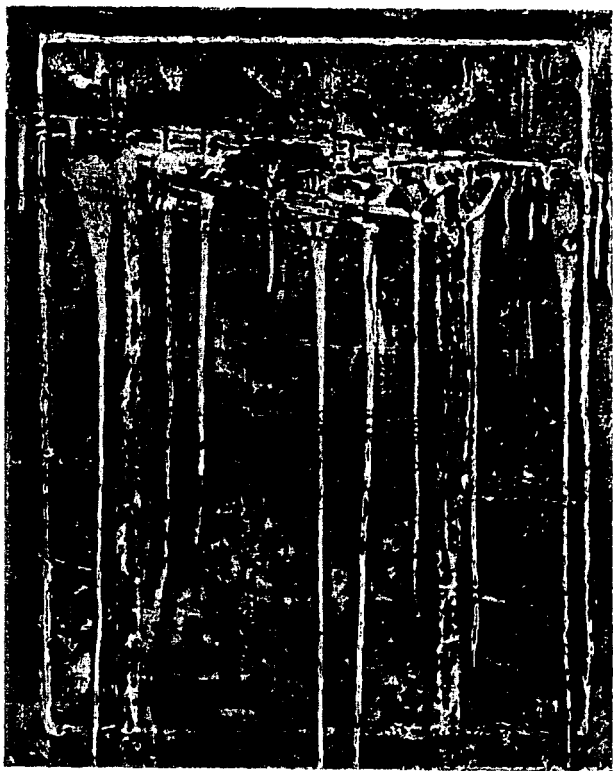


Fig. 75 Puerta, Collagraffa, 1990.

## 2. Proceso de impresión en color

En los ejemplos de collagrafía que hemos visto hasta aquí he utilizado el mismo proceso de impresión en color. Este método es el que se enseña en el taller y consiste básicamente en colorear un grabado en blanco y negro previamente impreso, transferirlo a una plancha auxiliar y recortarla en diferentes partes, que pueden ser entintadas por separado y con diferentes colores. De esta manera pueden ser impresos varios colores de una vez. Este método se utiliza en el grabado en relieve y la última plancha, ya en la impresión, llamada matriz es la que define la imagen final al filetear los diferentes colores con negro o el color más obscuro de la composición cromática.

Se puede utilizar este principio combinando diferentes placas en relieve y planchas en hueco, todas convergentes en un mismo diseño. El enriquecimiento de la impresión se obtendrá de las diferentes tonalidades que se logren al combinarse los colores de las diferentes planchas, sobre todo si se usan colores transparentes.

a. Registro en la impresión collagráfica en color

A continuación describiré la parte del programa de estudios de Grabado del maestro Antonio Díaz Cortés que se refiere al procedimiento de impresión en el cual se anota la manera de registrar varios colores en un grabado con marco de registro.

marco de registro

1. Cortar un rectángulo de madera laminada (triplay, macosel, etc.), cinco centímetros mayor que las dimensiones del papel que se vaya a imprimir.
2. Calar, dejando un marco; un rectángulo, cuadrado o círculo o cualquier forma que se desee tenga el grabado, obteniéndose así la que será la plancha matriz.
3. Repetir el corte en otras bases marcando el contorno interior del marco en ellas, para cortarlas y obtener las palcas auxiliares de color.
4. Ajustar todas las planchas al marco de registro.

Teniendo dos o tres placas iguales que ajusten al marco de registro se usará una para grabar, como ya se indicó el tema deseado.

Terminado y probado el grabado en blanco y negro se coloreará para elegir la composición cromática. Enseguida se

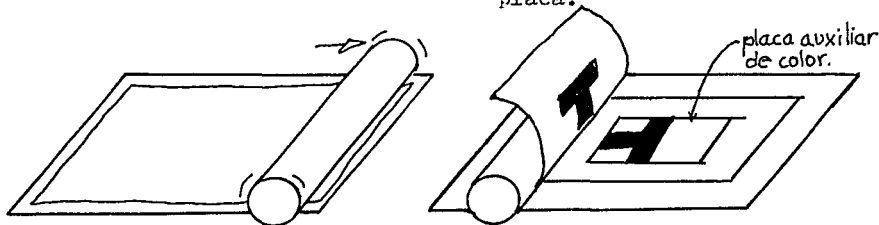


hará el transporte de la imagen a la plancha auxiliar de color. Esto se hace de la siguiente forma:

Se ajusta la plancha matriz ya entintada al marco de registro y se imprime en el papel, con tórculo. Ya hecha la impresión se levanta el fieltro y el papel quedando sujetos entre un extremo del marco de registro y el rodillo metálico - del tórculo. Se saca la plancha matriz y se coloca una de - las placas en el marco, cortada a su medida. Se repite la - acción de imprimir presionando el papel ya impreso sobre la placa auxiliar transfiriendole de esta forma su imagen.



1. se coloca la plancha matriz con su marco de registro en el tórculo para imprimirse en papel.
2. ya impreso el papel se sujeta entre el rodillo del tórculo y el marco de registro, y se cambia la - placa.



3. se imprime nuevamente
4. placa auxiliar de color lista para recortar.

Fig. 76

Luego de la transferencia de la imagen a la placa auxiliar de color se recortarán las partes de los diferentes colores a manera de rompecabezas para entintarse por separado y colocarse en el marco de registro para su impresión.

El maestro considera ideal este sistema de registro e impresión porque: a) además de servir el marco de registro para imprimir diferentes colores, biselado en sus extremos "amortigua" la subida y caída del rodillo del tórculo. b) protege al tórculo del "mal de flecha" cuando se imprimen planchas chicas, ya que el marco deberá ser mínimo del 80% de la dimensión del rodillo; es decir, si el rodillo es de 100cm de largo el marco tendrá 80cm, aunque se vaya a imprimir una miniatura de 10 por 15 cm (la cual sería calada al centro del marco). c) el marco de registro puede hacerse de cualquier material laminado. aunque resulta más caro yo lo utilizo de metal. El gasto se hace una sola vez y se pueden hacer varios marcos a las medidas deseadas con una plancha de metal - hasta llegar a la miniatura si se desea. (ver fig. 77).

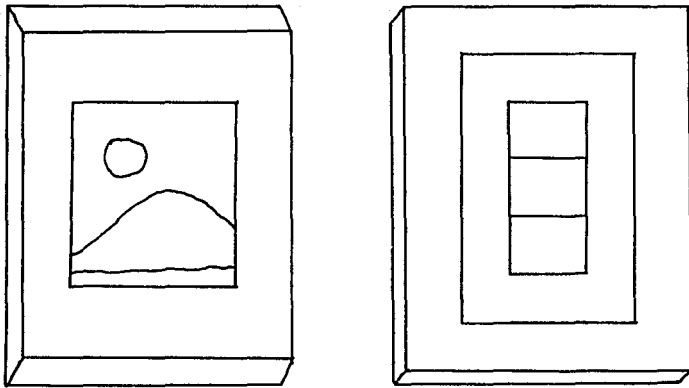
En cuanto a los fieltros recomienda utilizar dos o más pues al rolar el rodillo metálico del tórculo y con la fuerte presión que ejerce desliza el fieltro más proximo a él - hacia adelante (figura 78 a). Conviene tener esto en cuenta,

pues al utilizar varios fieltros damos estabilidad al papel que está sobre la placa obteniendo impresiones más nítidas. Utilizando plásticos delgados sobre el papel de impresión protegemos a los fieltros de la humedad y goma que suelta dicho papel, así como al rodillo del tórculo de posibles - oxidaciones.

El orden que deben guardar los objetos que pasarán entre la platina y los rodillos del tórculo es el siguiente:

1. Papel sobre la platina para impresión a una tinta
2. Marco de registro sobre el papel para impresión de tintas múltiples.
3. Placa sobre el papel ajustada al marco.
4. Panel sobre la placa para impresión definitiva.
5. Plástico delgado.
6. Primer fieltro.
7. Segundo fieltro (o hule de zapatero si se va a imprimir en relieve). (figura 78 b)

Fig. 77



marco de registro biselado

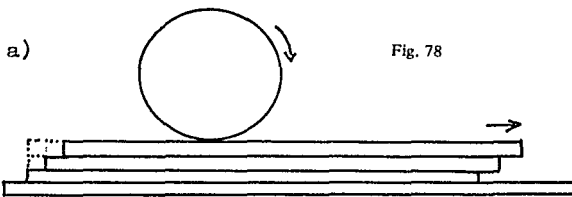
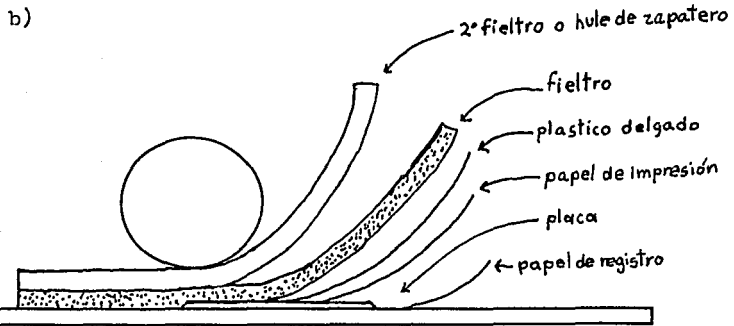
juego de marcos de registro  
de metal

Fig. 78



En la collagrafía titulada Serpiente seguí este método de registro e impresión que acabo de describir, y podemos ver que tanto la placa en relieve (placa auxiliar) como la plancha en hueco (matriz) fueron trabajadas aprovechando las calidades texturales de los materiales utilizados para su construcción.

La construcción de la plancha matriz ya fue explicada en la parte dedicada a la elaboración de placas de collagrafía.

Una vez que realicé esta plancha la entinté en relieve para poder transferir su diseño a otra base de triplay, que - fué la que calé para integrar diferentes colores al grabado. Las piezas que obtuve de esta placa no las utilicé lisas, sino que grabé en ellas texturas y resalté la veta de la madera para poder integrar blancos del papel a la impresión final.

Los colores que usé para la impresión de la placa auxiliar fueron azul medio transparente para el fondo y verde - azulado transparente para la figura de la serpiente. Ambos colores fueron aplicados con rodillos, para después ser impresos en el tórculo. (figura 79)

La plancha matriz fue entintada en hueco con tinta azul oscuro espesada con talco y vaselina, que le permite - engrosarse sin que brille al secar. La impresión definitiva

quedó como se muestra en la figura 80

Para la impresión de una imagen con diferentes placas existen diferentes métodos, pero el más preciso es el que utiliza un marco. Lo importante es conservar la máxima intensidad de cada color que se utilice o la creación de nuevos tonos con la combinación de diferentes placas.

Estas placas también pueden, como hemos visto, ser hechas de diferentes materiales si se requieren colores texturados. Por ejemplo, si se desea un color plano se utilizaría fibrasel o macosel. En cambio, si se requiere un color texturado se utilizaría el reverso del fibrasel, macopan, o algún otro material laminado, incluyendo el triplay de madera.

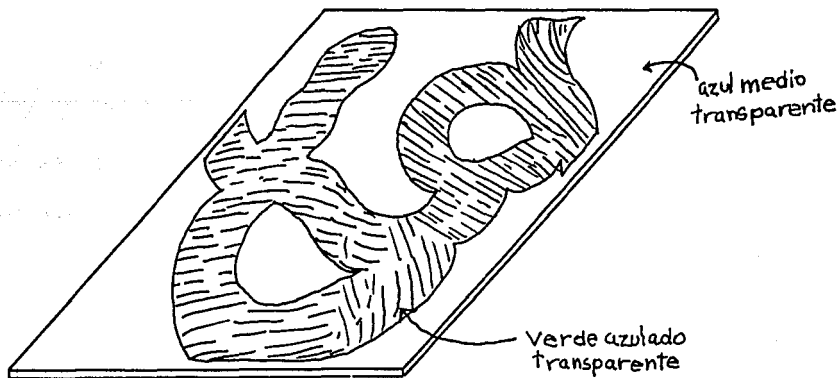


Fig. 79



Fig. 80 Serpiente, Collagraffa, 1990.

En la collagrafia titulada Coatlicue, de la cual ya expliqué la elaboración de su plancha matriz, seguí el proceso de elaboración de placas auxiliares que acabo de describir, con la diferencia de que moví ligeramente los cortes de la figura del personaje femenino para poder dar un efecto de brillo en sus contornos en la impresión final (figura 81).



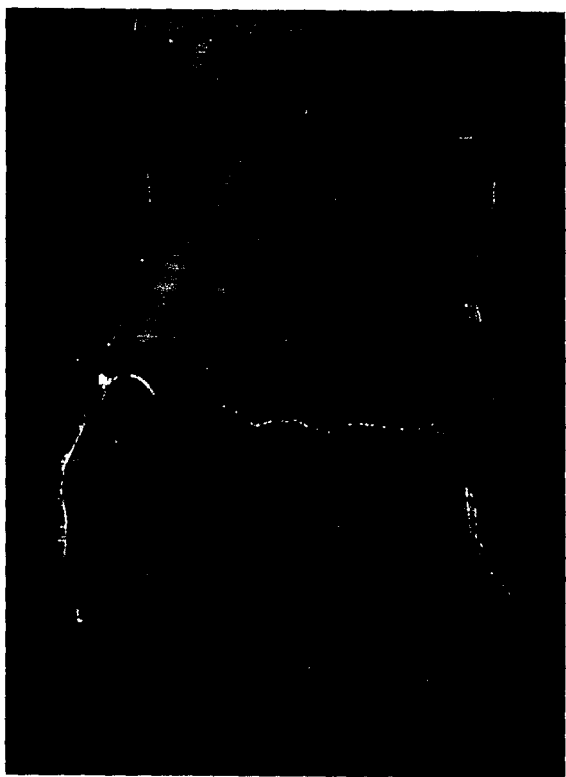


Fig. 81 Coatlucue, Collagraphia, 1991.

F. UTILIZACION DE PLANTILLAS PARA LA ELABORACION  
E IMPRESION DE PLANCHAS COLLAGRAFICAS

Las plantillas, como anteriormente mencioné, se pueden aplicar de forma directa e indirecta.

1. Plantillas directas

Las plantillas directas se elaboran junto con la base que será la plancha collagráfica, y pueden ser utilizadas en el proceso de impresión para cubrir zonas que deseamos conservar en blanco en el papel o para aplicar un color en la impresión de una plancha.

Las plantillas directas se han utilizado de diferentes maneras. Según Mary Ann Wenyer, Donald Stoltenberg es el primer artista que ella conoce que usa tela de organza como material que, pegado a una base, sirve para retener tinta que posteriormente será impresa. La manera como Stoltenberg trabaja con organza es añadiéndole capas de "acrílico polymer medium", que permite retener diferentes cantidades de tinta en sus poros. Stoltenberg pega la organza en su placa y después, cuando la superficie se ha secado, la cubre con una capa húmeda de "masking tape". Usando una cuchilla corta formas en el "masking" y quita algunas partes mientras cubre simultáneamente estas áreas con capas de "polimer medium" adelgazado. Esto lo repite varias veces -

quitando más partes del mismo "masking" y agregando nuevamente capas de "polymer medium". Al final, deja secar bien la placa y quita todo el "masking". Las primeras áreas descubiertas de "masking" probablemente fueron cubiertas por diez capas de "polymer". Lo que al final fue descubierto - de "masking" tendrá dos capas de "polymer". Esta diferencia de capas aplicadas a la organza darán diferentes tonos en la impresión.

Un ejemplo propio sería la collagrafía titulada Charla entre diablos (figura 73) o la nombrada Puerta (figuras 74 y 75) en las que podemos apreciar diferentes tonos por las diferentes cantidades de pintura y pláster automotivo aplicados a la manta de algodón pegada a una tabla de fibracel.

En lo referente a la utilización de plantillas en el proceso de impresión de una collagrafía mostraré la fotografía (figura 82) de la impresión En tela de juicio. En ella utilicé dos pequeñas plantillas para definir un grabado en el cual pegué una jerga en un triplay de pino de 6 mm, que al ser impresa daba la impresión de flotar en la composición. Las plantillas pequeñas fueron elaboradas con cartulina - bristol y cubiertas con una capa de resistol 850 para que pudieran ser entintadas. En este trabajo utilicé las plantillas más grande, para dar la idea de que la tela cuelga de un alambre de púas.

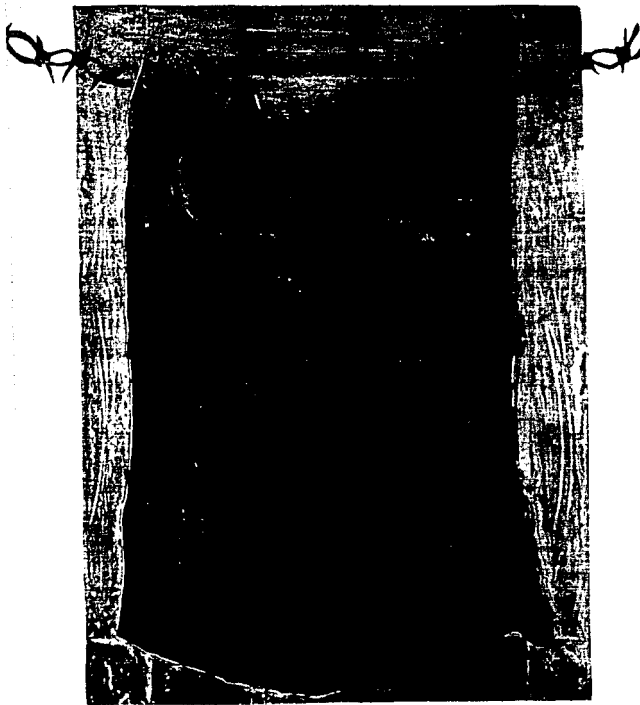


Fig. 82 En tela de juicio, Collagraffa, 1990.

## 2. Plantillas indirectas: plancha collagráfica con procesos de serigrafía

El principio básico de la serigrafía es la impresión con stenciles o plantillas que actúan enmascarando en la malla las partes que no se desean imprimir.

Para la elaboración de la plancha de la collagrafía titulada Efectos ópticos / la espalda utilicé diferentes materiales y procesos. Por principio cambié la base, que generalmente es de triplay o fibracel, por una de corcho de 6 mm de grosor. A esta base le apliqué con brocha una capa gruesa de resistol 850, extendiéndola y procurando que esa capa sirviera de protección y unión de las partículas del corcho, pero sin borrar totalmente su textura. Una vez seca la imprimatura utilicé un bastidor para serigrafía - pero entelado con organza, que es de trama más abierta que la tela que se usa normalmente para la serigrafía. Esto me permitió la entrada de suficiente cantidad de tinta para - crear un buen relieve en diferentes superficies. Para realizar la imagen hice una plantilla utilizando procesos de fotomecánica y fotoemulsión: la figura del tema fue tomada del libro Diseño fotográfico de Allen Hulburt Edt. G. Gilli) la amplifiqué en un acetato con el proceso de fotomecánica en positivo y con el proceso de fotoemulsión la - trasladé al tramado de la organza. Después imprimí la imagen en la base de corcho, puse la base debajo del bastidor

y utilicé tinta base transparente serilustre (vehículo sin carga) para estampar la imagen, sirviéndome de un rasero de hule que hace pasar la tinta a través del tramado de la tela, quedando de esta forma impresa la figura del tema en la base de corcho. Acto seguido, para darle aún más realce y textura a esta impresión (que es lo que se necesita para una impresión collagráfica) rocié polvo de realce, el cual al ser irradiado se calienta, adhiere y esponja al combinarse con la tinta serilustre aún fresca. De esta manera - quedó lista esta placa, elaborada con procesos de impresión serigráfica.

Finalmente entinté e imprimí la plancha en el proceso de huecograbado combinándola con impresiones de placas auxiliares, la collagrafía quedó como se muestra en la figura 83

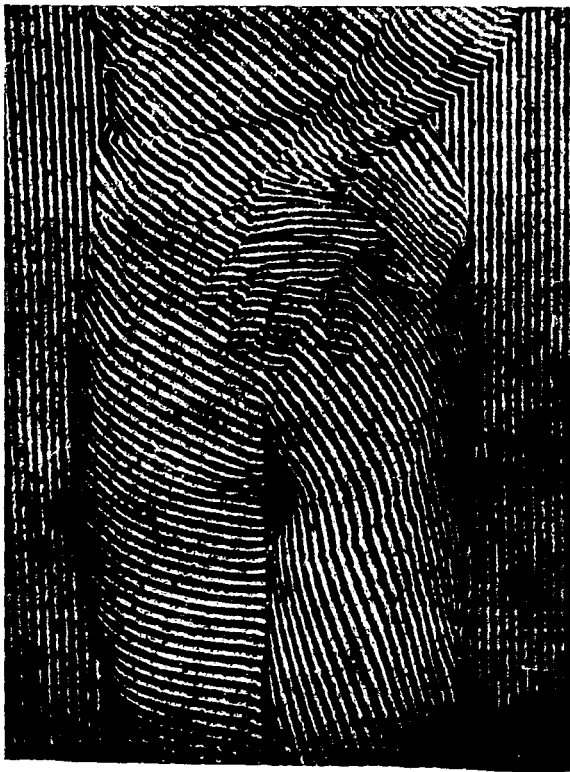


Fig. 83 Efectos Ópticos/la espalda, Collagrafia, 1991.

G. IMPRESION CON DIFERENTES CALIDADES  
DE VISCOSIDAD O ROLL-UP

El objetivo del método de impresión por medio de la viscosidad es conseguir tonos diferentes en una plancha collográfica. Este método, que también es llamado "Roll-up" o rodada de superficie es la consecuencia que parte del sistema de entintado mixto de superficie y hueco, el cual se hace entintando la plancha a la manera de hueco, o sea aplicando la tinta con rasero para que penetre en las incisiones grabadas, luego limpiada con tarlatana, papel, etc. para dejar las partes superficiales en blanco. Hasta ahí termina el entintado tradicional. Como segunda acción se aplicará otra tinta con un rodillo que entintará las superficies de la plancha; de esa manera se logrará una impresión de dos tintas en una sola acción o pasada por el tórculo. En el Atelier 17 y por la inquietud del maestro Stanley Hayter surgió el sistema del "Roll-up", agregando dos rodillos más de diferente dureza cada uno. Estos rodillos son más suaves y aplicados con mayor presión penetran en las superficies intermedias a la tinta del hueco y la aplicada de superficie.

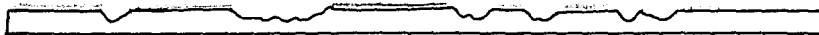
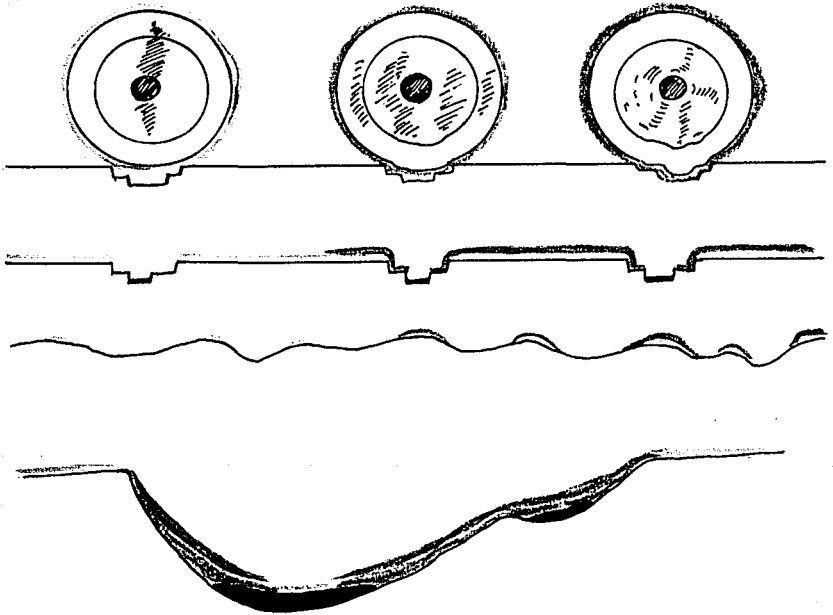


fig. 84



Al aplicar tinta con rodillo suave y mayor presión la tinta penetra hasta tocar la tinta interior. El siguiente paso es aplicar tinta con rodillo medio suave y al final el rodillo normal o duro en la última superficie. El orden sería: entintado del hueco; limpieza de superficie; aplicación directa con rodillo suave; aplicación de tinta con rodillo medio duro y aplicación de tinta en la superficie ulterior.



Aplicación de tintas con diferentes viscosidades, con rodillos de distintas durezas

Fig. 85

Para la aplicación adecuada e impresión a cuatro tintas se requiere una modificación fundamental de las tintas. Esto precisa de un conocimiento práctico de su calidad y dureza para adecuarlas y manejar su viscosidad de tal manera que al aplicarse con los rodillos se rechace una a la otra, cuando así se quiera, o se funda una con otra también al gusto del grabador. Este es el sistema llamado impresión por Viscosidad. Han sido variados los sistemas y avances que ha tenido la impresión del color a partir del Atelier 17. El Maestro Krishna Reddy ha desarrollado las dos últimas técnicas a un grado de excelencia utilizando fresas y taladro eléctrico para "moldear" sus planchas y lograr más gamas entre color y color. Mientras que los "mordidos" de los ácidos en las planchas son más o menos verticales, - con las fresas se "muerde" o se graba al gusto del grabador.

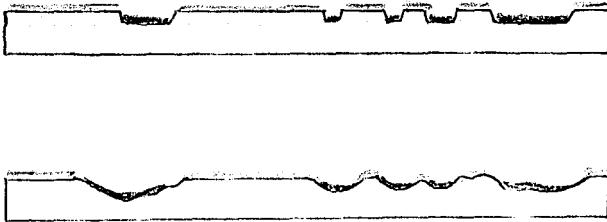


fig. 86

El Maestro Krishna Reddy impartió un curso en la Escuela Nacional de Artes Plásticas invitado por el Mtro. Antonio Díaz Cortés, cuando fungía como jefe del Colegio de Grabado. De ese curso surgieron en México maestros del "Roll-up" que posteriormente nos han enseñado esa técnica y la siguen difundiendo con su obra personal. El maestro Antonio Díaz mantiene contacto personal con Krishna Reddy, por lo cual los alumnos de su taller estamos al tanto de los avances en esa técnica.

En mi tesis utilizo el método de viscosidad "Roll-up" aprovechando que los empastes que hago en las planchas no son de ángulos muy pronunciados; de esa manera logro una gran variedad tonal como la alcanzada en la última fase de la técnica del Mtro. Reddy.

A continuación mostraré como utilicé el método de viscosidad "Roll-up" en la impresión de color de la collagrafía que titulé Tendedero.

El proyecto gráfico surgió de la impronta en pláster automotivo hecha de una lámina de aluminio de superficie irregular sobre una lámina de triplay de caobilla. El fondo que enmarca la imagen anterior se hizo con una impronta de pláster con una manta de cielo. De estas dos improntas surgió mi tema gráfico, el cual grabé con una punta -

de metal dibujando tres camisas colgadas en un tendedero.

Para el entintado hice diferentes pruebas y terminé -  
utilizando el siguiente sistema: Primero entinté los huecos,  
especialmente las líneas que definen el tema gráfico, y los  
transporté a una plancha auxiliar de color (de fibrasel),  
la cual fue recortada a manera de rompecabezas para aplicar  
tres colores de fondo.

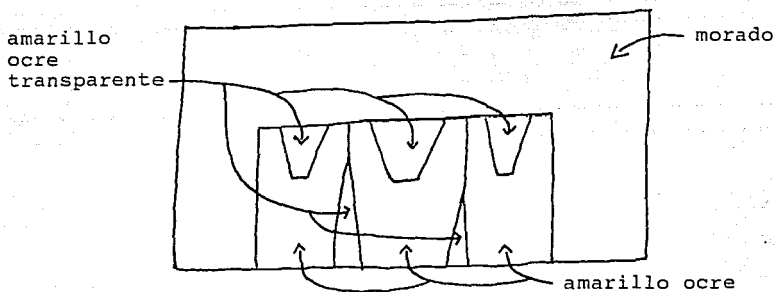


fig.87

En esta placa se distinguían las figuras en amarillo -  
cromo y el fondo en el mismo color, pero más transparente.  
Todo esto enmarcado por un color morado, también transpa-  
rente. Notemos que esto permitió que los únicos blancos -

que se conservaran, apenas perceptibles, fueran las líneas del corte de las figuras. Hasta aquí el proceso de grabado en relieve.

La plancha que nos dará una muestra de lo que puede ser una impresión viscosa es la plancha matriz hecha con las improntas antes mencionadas. La primer tinta que se aplicó a dicha plancha fue una roja obscurecida con azul y magente, espesada como vaselina y talco para evitar brillos - cuando la tinta se secura. Lo anterior se realizó con una cuña de hule en toda la superficie de la plancha, para - después limpiar las áreas en relieve con tarlatana y hojas de directorio telefónico. La segunda tinta fue un azul con muy poco aceite (acondicionador) aplicada con un rodillo - duro, en las áreas más altas de la plancha. Este color fue puesto pensando que resultaría un verde cuando se combinara con los amarillos ocres impresos con la placa auxiliar y con un amarillo que sería aplicado en esta plancha matriz; esta última tinta fue la más aceitosa y fue aplicada con un rodillo más blando que el anterior, con el objetivo de que penetrara en las zonas de altura media. Por esta - razón, todo el azul de la segunda tinta fue cubierto por el amarillo, lo que dio por resultado un verde ya que el amarillo, además de ser aceitoso, era transparente y no se mezclaba con el azul, que era duro. Todos estos colores resultaron en tonos correspondientes unos por ser aplicados

de fondo y otros de superficie. El resultado final es el de tonos violáceos al fondo y un recuadro en verdes, amarillos, naranjas y rojos. Por las características texturales de la plancha el color que predomina es el de la primer tinta aplicada en hueco en la plancha matriz (rojo oscuro).

Al tener la plancha matriz zonas de texturas muy marcadas, los rodillos no alcanzaban a penetrar en áreas demasiado profundas y pequeñas, resultando por lo tanto de color morado por el fondo que se imprimió con la placa auxiliar. Nótese que hay un área similar a las que acabo de describir, de color verdoso, a la izquierda de la impresión, en donde tanto la segunda tinta azul dura, aplicada con rodillo duro, como la tercer tinta aceitosa aplicada con rodillo más blando, alcanzaron a penetrar ambas, al poseer esta área un tamaño más amplio.

Se puede variar esta técnica usando tres rodillos de diferente dureza combinándole con tintas de diferentes consistencias. La opción de cambiar las tonalidades son innumerables, pues cada tono impreso de fondo se modificará con cada tono aplicado con diferentes tintas, diferentes rodillos, etcétera.



Fig. 88 Tenedero, Collagrafía, 1991.

## H. MEZCLA DE COLOR EN LA PLANCHA Y COLOREADO A MANO

Otra solución que se ha dado a la gráfica y que incluyo en este trabajo es la coloración a mano de algunas áreas de un grabado. Este sistema es el más primitivo del "grabado en color". En China, Japón y Europa se hizo utilizando una plancha, generalmente de línea, para imprimir el dibujo - que después de impreso sería coloreado a mano. Gracias al desarrollo técnico alcanzado hasta nuestros días, el color puede ser impreso de muchas maneras, como lo he explicado en esta tesis. No incluyo este sistema en mi trabajo por no saber o no poder imprimir dichos colores con planchas, sino porque me interesa precisamente la apariencia plástica que produce el color bien impreso junto con el color - aplicado a mano, que puede ser de acuarela, guache, oleo o tintas de aceite aguadas. Este interés no es nuevo; innumerables artistas gráficos lo han tenido incluyendo a - nuestro maestro Rufino Tamayo.

La técnica de mezclar colores a mano consiste básicamente en aplicar varios colores en forma directa a una plancha, procurando que penetre en sus huecos para que al limpiarlos, es decir, al quitar el exceso de tinta en sus relieves los colores se combinen entre sí. Hay que procurar limpiar cada área de color con cuidado y tratar de que la mezcla sólo se produzca en los límites de cada color. La



técnica es como una yuxtaposición: los colores se mezclan suavemente, manteniendo moderadamente su distinción sin permitir que resulte un tono turbio o confuso. Hay que tener en cuenta que esta técnica no tiene reglas demasiado esquemáticas. Básicamente es un arte que depende de yuxtaposiciones de colores, en el cual intervienen factores como el peso que se ejerza con la mano al limpiar los relieves de la plancha y el movimiento que se haga al mezclar y levantar la tinta. Se tiene que experimentar y probar varias veces con cada plancha hasta saber lo que realmente requerimos para lograr los efectos deseados. También se debe experimentar para medir la cantidad de tinta que se dejará depositada en las texturas de la plancha y la distancia que guardará, así como la saturación de cada color.

Una vez que hemos encontrado el método de mezclado y - limpiado de tinta para una plancha debemos anotarlo para que su reproducción sea lo más fiel de acuerdo a la gráfica del "Bonatirer". Se puede tomar nota del proceso escribiendo explicaciones de como combinar los diferentes colores o hacer un diagrama de color para guiarse cuando se haga un tiraje de impresiones similares.

Para ejemplificar de una forma sencilla el proceso de estas técnicas mostraré dos impresiones de la collagrafía titulada Arcoiris y mariposa. Realicé la combinación de colores en el arcoiris y en las alas de la mariposa; fui cuidando que cada color se combinara en la parte que tocaba al

*Canta, cantor, que tienes escudo de luz del sol,  
ten el sentido del dolor.  
Como un arcoiris estimo tus flores:  
con ellas goza mi corazón.*



Fig. 89 Arcoiris y mariposa, Collagrafía, 1991.

de junto sin que se invadieran demasiado; sólo hasta que lograban darme otro tono. Para terminar la impresión pinté a mano las partes negras que corresponden a las alas de la mariposa. Todo el grabado está hecho por impresión en hueco tradicional excepto la mariposa, en la que coloreé a mano las áreas negras. En el arcoiris la técnica de mezcla do en la plancha fue muy adecuada para lo que quería lograr. Ambas áreas, la mariposa y el arcoiris, en el siguiente estudio los dejé en blanco para hacer todo el coloreado a mano con acuarelas. De esta manera regreso a soluciones primitivas para objetivos plásticos actuales.



Fig. 90 Arcoiris y mariposa, Collografía, 1991.

*Goza junto al atabal  
 vete, si lo quiere tu corazón  
 La mariposa, como una flor,  
 pasa y repasa entre los hombres.  
 ¡Chupe nuestras flores,  
 nuestros ramos de flores,  
 está deleitándose entre nuestros abanicos,  
 y nuestras pipas de tabaco,  
 está deleitándose junto a los atabales!*

Anónimo de Chalco

## Conclusiones

Los cubistas Braque y Picasso fueron los primeros artistas que valoraron la práctica del collage con la invención del papier-colle. Con esto dieron la entrada a diferentes objetos a la superficie pictórica.

Los dadaístas llevaron a un plano más libre esta práctica integrando en forma arbitraria objetos "no propiamente artísticos" en trabajos plásticos, lo que permitió aún más el desarrollo del collage.

Esta valoración de materiales extrapictóricos tuvo influencia y desarrollo también en pintores abstractos que pertenecieron a movimientos como el constructivismo o el suprematismo.

El frottage, método inventado por Max Erns que tiene la característica de valorar superficies texturadas, es una aportación surrealista que se convirtió en un antecedente inmediato de los cuadros matéricos.

Los pintores matéricos llevaron la práctica del collage a un punto en el que los materiales adquirirían la característica de una pintura con mucha carga que permitía soluciones gráficas en sus cuadros.

Los procesos de grabado en relieve y hueco son fundamentales en la impresión de una collagrafía, al ser ésta última, a fin de cuentas, un sistema de impresión de un collage.

La collagrafía surge como parte de la experimentación en el área de la estampa; dicha inquietud surge de la experimentación que los diferentes pintores habían hecho en sus cuadros con el collage.

El término collagrafía se acuñó en Estados Unidos, en donde, debido al desarrollo que ha tenido la industria de productos acrílicos, la difusión de la collagrafía fue amplia.

Los materiales que se utilizan más frecuentemente para la collagrafía son vehículos como acrílicos, cargas, tintes, que unidos a los diferentes materiales laminados dan por resultado trabajos con volumen más pronunciado que aquéllos del grabado en relieve y hueco tradicionales.

La impronta caracteriza de manera importante a la collagrafía, al mostrarse como un collage que se registra en una pasta moldeable; esto es un paso intermedio entre el grabado tradicional y la mixografía.

Los materiales que he mencionado permiten que la collagrafía sea bastante práctica, dándonos la oportunidad de acercarla al acto de pintar y dibujar en forma espontánea.

La collagrafía tiene la ventaja de poderse imprimir en un solo proceso (como es en relieve o hueco), obteniéndose resultados igualmente interesantes.

La combinación del grabado (hueco y relieve) en sus recursos técnicos, es uno de los factores más importantes para que la experimentación con diferentes materiales y procesos de impresión; dieran al área de la Gráfica actualidad e importancia en su acercamiento con la pintura y escultura.

En la impresión de collagrafías con diferentes colores es muy importante tener en cuenta el método de registro. En lo personal prefiero el marco de registro, que permite integración de infinidad de colores y la combinación de placas en relieve y hueco en una misma impresión.

Las plantillas utilizadas en la elaboración de planchas collagráficas nos permiten, además de sellar la porosidad de la madera o material laminado que estemos utilizando, combinarlas con procesos fotoserigráficos que nos dan la posibilidad de integrar imágenes fotográficas a la collagrafía.

La collagrafía tiene también la característica de poderse trabajar con planchas en las cuales pueda aplicarse la impresión con tintas de diferentes calidades de viscosidad (Roll-up).

Con la collagrafía también podemos realizar obras que pueden ser entintadas como trabajos únicos; esto es como si estuviéramos pintando en la plancha o terminando la impresión directamente con pincel y tintas aguadas imitando el método más primitivo de grabados coloreados, resultando trabajos de una espontaneidad muy singular.

He tratado de mostrar algunas de las múltiples posibilidades que ofrece la collagrafía como técnica de expresión plástica en el terreno de la Estampa. Por supuesto - estuve lejos de agotarlas, ya que al realizar una opción se abre otra. Como hemos visto, la collagrafía tiene aspectos en común tanto con técnicas tradicionales como con modalidades actuales de impresión ("Roll up" y mixografía) que es lo que le otorga importancia ya que sus soluciones son relativamente sencillas en cuanto al uso de materiales. Por otra parte, podemos comprobar, con los datos históricos aquí expuestos, que la collagrafía no es tan nueva como parece. También es importante hacer notar que la mixografía parte de los principios de la collagrafía, ya que -



la mayoría de los originales son hechos a manera de collage volumétrico del cual se hace un molde negativo fundido en cobre que servirá de plancha matriz, de donde se imprimirán positivos que tendrán la apariencia volumétrica del original.

Este conocimiento práctico de la técnica se complementó al desarrollar la descripción de la historia del collage y al elaborar las imágenes que ilustran la tesis, asimilando así de una manera práctica la experiencia plástica de diferentes artistas en cuanto al uso que han hecho del collage. Esto permitió una mayor solidez en la producción de mis obras propuestas en esta tesis, lo cual, unido al conocimiento de la técnica collagráfica dio por resultado el trabajo que dejo a su consideración.

## GLOSARIO

**Art Brut:** Equivale a arte espontáneo. Este término fue acuñado por Jean Dubuffet, quien coleccionó objetos de la más diversa naturaleza encontrados, creados o pintados por niños locos, etc., y todos presentando inmediatez ingenua o curiosidad casual. Los presento en una exposición en 1949.

**Arte Cinético:** Arte del movimiento, que suele basarse en mecanismos insertados en el cuerpo de la obra. A veces no poseen mecanismos, si no que están vinculadas a movimientos autónomos o causados por el viento, por ejemplo.

**Arte Conceptual:** Está basado en un retorno al elemento cognoscitivo, ideológico y gnoseológico como base de la obra o de la operación artística, y como tal suele ser no objetivo; es decir, rechaza la reducción del arte a objeto mercantificable.

**Assamblaje:** Ensamblaje, elaboración de cuadros hechos por los nuevos realistas en donde utilizan la realidad más que con un fin creativo, simplemente reproductivo: pintándola, esculpiéndola, dibujándola: pero también cogiéndola, arrancándola de su "realidad" y mostrándola suelta

o con preferencia, en composiciones y aun en acumulaciones exentas de toda composición con las que se pretende conformar otra realidad.

**Collage:** estilo artístico que consiste en integrar objetos o imágenes a una superficie pictórica.

**Collagrafía:** (Collagraph) Sistema de grabado en hueco y/o en relieve, normalmente en varios colores, tomado de una plancha o taco de superficie compleja formada de diversos materiales reunidos. Es relativamente reciente y propio de los Estados Unidos. En este campo entran infinidad de materiales y objetos que pueden ser impresos siempre y cuando vayan adheridos a una superficie plana o sean adaptables para la impresión en tórculo o a mano.

**Cubismo:** Estilo de pintura desarrollado por Braque y Picasso que tiene sus raíces en la geometría de fondo y las perspectivas múltiples de los paisajes de Cézanne. El cuadro cubista representa un objeto formado por diferentes vistas que se ofrecen simultáneamente en una sola imagen.

Constructivismo: Grupo fundado por los hermanos Antón y Naum Pésner (Naum Gabo) los cuales elaboraban construcciones de objetos sin compromiso alguno con la imitación o la representación, es decir, no figurativos, con base en materiales inusuales hasta entonces (1920) tales como vidrio, plexiglás, metales en placas o en alambre, etc. En la significación de tales objetos se comprometía al espacio, al tiempo y la luz junto con los materiales mismos, en tanto que el volumen, elemento tradicional de la escultura, quedaba desplazado o relegado.

Combine Painting: Incorporación de objetos en cuadros entendiendo este acto como desmitificación y, a menudo, ironización de la civilización de consumo. Los objetos son valorados tomando en cuenta que son creados por la industria y son de uso común, y, cuya importancia estética no había sido advertida antes.

Dadaísmo: Dada y neodada. El movimiento dadá surgió en 1916 en Zurich (Café Voltaire) y se traslada luego a Berlín predicando una actitud nihilista del arte contra los otros movimientos más organizados y tradicionales; fueron sus máximos exponentes Arp, Tristán Tzara, Schwitters, Hulsenbeck, Hans Richter, etc. A él se vincula una tendencia más reciente (1958) de pintores

americanos y europeos que se atienen a cánones análogos aunque preocupados por una búsqueda estrictamente pictórica que suele identificarse con el pop art.

Destijl: Revista mensual fundada en 1917 en Leiden, Países Bajos, por Theo van Doesburg en la cual se publicaban ideas sobre las artes visuales, arquitectura, tipografía y diseño de muebles, generando un movimiento en torno a ella en el que se privilegiaba el uso de la abstracción absoluta; es decir, la completa eliminación de cualquier referencia a los objetos de la naturaleza.

Expresionismo: Se puede definir como el recurso de la distorsión y las exageraciones para dar mayor expresividad emocional a la obra. Como movimiento, comenzó hacia finales del siglo XIX en Europa, sobre todo en su parte norte, siendo Edvard Munch, Van Gogh y Ensor los artistas que más influyeron en su desarrollo.

Expresionismo Abstracto: Término que equivale a menudo al de action painting y se aplica sobre todo a los pintores americanos de esa tendencia. Las características de esta pintura son su virulencia en el gesto de pintar y en la voluntad de expresar a través del color y las formas estados de ánimo particularmente intensas.

Empreites: Acumulaciones de objetos en superficies planas que por sus características matéricas forman superficies a menudo caprichosas similares a las que surgen - del método del frottage.

Frottage: Método inventado por Max Ernst que consiste en poner un papel sobre una superficie y frotar con un lápiz o color marcando las texturas de dicha superficie en el papel.

Fotomecánica: En general, el proceso de crear una imagen mediante una cámara y una película fotosensible u otros materiales sensibles a la luz.

Futurismo: Movimiento italiano al que pertenecieron Umberto Boccioni y Carlo Carrá el cual atacaba a los museos y academias, el culto a lo antiguo y a todo el arte italiano de otros tiempos, y exigía un nuevo concepto artístico basado en la dinámica de la velocidad, que para los futuristas era fundamental y peculiar de la vida moderna.

La pintura futurista tiene mucha similitud con el cubismo analítico por la fragmentación de formas.

**Huecograbado:** (Calcografía): técnica de grabado que abarca una serie de variantes, las cuales tienen la característica de incidir en un diseño en planchas metálicas, que luego se entintarán para transferir la imagen al papel. La diferencia con la técnica de impresión en relieve es que la tinta que forma la imagen es la que queda en los huecos de la plancha.

**Impresión en Relieve:** Técnica de impresión que consiste en transferir una imagen desde una superficie saliente previamente entintada a una hoja de papel u otra superficie capaz de retener tintes.

**Impronta:** Huella o marca de algún objeto que se imprime en una superficie de yeso o alguna sustancia similar que en un principio sea líquida y después endurezca.

**Informalismo:** Término sinónimo de abstractismo no geométrico. Se puede identificar con el tachismo, un arte autre y la action painting. El término "informal" se aplica - más a la indicación de una ausencia de formas definidas, por lo que también se puede hacer figurar en este sector cierta pintura "figurativa", como la de Dubuffet, precisamente por el uso particular que ha hecho de una materia

análoga a la de los más típicos artistas informales -  
(Wols, Tápies, Fautier, etc.)

**Metal Graphic:** Placas de metal elaboradas con restos de maquinaria soldados a ella para ser impresas como huecograbado. Fueron utilizadas por Rolf Nesh en 1930.

**Mixografía:** Término con el cual Rufino Tamayo designó al sistema de impresión que consiste en una plancha de cobre fundido sacada de un molde de cera que se puede entintar a mano y el cual tiene la característica de registrar relieves más pronunciados que el grabado tradicional (hueco y relieve).

**Nuevo Realismo:** Nuevo tipo de pintura figurativa que se vale de todas nuevas conquistas derivadas de un intenso interés por la materia. No usa técnica verística y perspectiva, teniendo predilección por la asimetría, el color tímbrico y la complejidad de los medios expresivos. El Nuevo Realismo es un grupo de pintores Europeos reunidos en 1960 que persigue la identificación del arte y la vida y la inclusión de los objetos banales de producción y consumo en el proceso artístico.



Neosurrealismo: Es un movimiento similar al de los Nuevos Realistas y equivalente también al Combine Painting, - trabajando mensajes más crudos y trágicos que éste - último.

Neográfica: Modalidad de gráfica experimental que se desarrolla en México a partir del año 1968 y que engloba impresos artísticos que usan industrialmente la mimeografía, sellos y cualquier otro proceso no ortodoxo de impresión. La Neográfica pone especial énfasis en las - imágenes que se determinan a partir de la Fotografía.

Objeto Surrealista: Mientras los objetos cubistas apelaban a nuestro sentido del diseño o de la forma, los objetos surrealistas -extraños, oníricos, absurdos, insólitos y enigmáticos- poseen un interés fundamentalmente psicológico. Son objetos de una "irracionalidad concreta".

Op-art: Significa el triunfo de las teorías de la ilusión óptica en el terreno artístico dentro de un extremismo formalista y una adhesión casi necesaria a la tendencia abstracta geométrica. Sus obras tratan de afectar el mecanismo del ojo mediante efectos preconcebidos y estudiados, en los que las formas y su coloración "atacan" prácticamente el órgano de la visión sin otro propósito que el del puro juego visual.

**Papier-collé:** (Papeles pegados): Braque y Picasso nombraron en un principio al Collage como "papier-collé" al utilizar en sus cuadros tapices, recortes de revistas y telas para producir efectos ópticos en sus cuadros - cubistas.

**Pintura Matérica:** El material usado como medio expresivo en pintura y escultura que ha venido asumiendo una particular importancia en el arte contemporáneo. El arte matérico utiliza además de los colores normales materiales no comunes, como maderas quemadas, láminas oxidadas, etcétera.

**Plancha Matriz:** Plancha de grabado de madera o metal que es utilizada como la que determina zonas de color que llevará un grabado trasladando su imagen a las placas auxiliares de color.

**Placa Auxiliar de Color:** Placa de grabado que sirve como complemento de la plancha matriz, y que define zonas de color que serán definidas con la impresión de la última placa que es la plancha matriz.

**Plancha Collagráfica:** (Gráfica de un collage) Placa de grabado elaborada con materiales pegados o empastados que puede ser impresa en hueco o relieve, y que por lo regular sirve como plancha matriz cuando se integran varios colores a una collagrafía.

**Pop Art:** Tendencia mayormente norteamericana y que más tarde cuajo en Europa con el nombre de "novorrealismo" (Res-tany). Este término fue elegido por primera vez por Laurence Alloway. Se basa en la inclusión en la obra de elementos que se toman prestados de la sociedad de consumo (botellas de coca-cola, latas de cerveza, diversos elementos objetuales de uso común y a menudo trivial) frecuentemente con intenciones desmitificadoras, pero también con frecuente recuperación de materiales Kitsch.

**Proun:** Creación de Nuevas Formas en el Arte. El Lissitzki denominó de esta forma a las construcciones geométricas que valoraban los materiales tomando en cuenta sus cualidades industriales y técnicas, como por ejemplo hormigón, acero, hierro, vidrio, etc. Siendo esto un seguimiento de las ideas de Malevitch (Suprematismo).

**Ready-mades:** Es un objeto no-artístico y cotidiano cuyo traslado a un espacio dedicado a las obras de arte obedece a la voluntad de cuestionar ideas sobre éste y de

señalar la consiguiente realidad ideológica del mismo. En ningún caso, pretende pasar por obra de arte con sus respectivos atributos formales, en otras palabras, se autoerige en propuesta conceptual; lo importante es la idea del traslado de tal o cual objeto y los conceptos que compromete.

**Stencil:** Tela enmascarillada, tensada a un bastidor y que sirve para ser impresa con el proceso serigráfico.

**Serigrafía:** Método de impresión que consiste en hacer pasar pintura a presión sobre un enmascarillado (plantilla) - que se ha montado sobre un trozo de seda tensada en un marco.

**Suprematismo:** Concepto que desarrolló Kasimir Malevitch partiendo del cubismo al llegar con su famoso lienzo Cuadrado blanco sobre fondo blanco (1919) a una etapa en que la representación figurativa no tenía cabida.

**Xilografía:** Sistema de impresión en relieve en el que se utilizan planchas de madera para realizar el grabado.

## BIBLIOGRAFIA

- Busset, Maurice. La técnica moderna del grabado en madera. Librería Hachete, S.A., Argentina 1951.
- Chamberlain, Walter. Manual de grabado en madera y técnicas afines. Hermann Blume, España 1988.
- Dawson, John. Guía completa de Grabado e Impresión técnicas y materiales. H. Blume Editores, España, 1982.
- Dorfles, Guillo. Últimas tendencias del arte de hoy. Editorial Labor, S.A. Barcelona España 1976.
- Everitt, Anthony. El expresionismo abstracto. Editorial Labor, S.A. Barcelona, España, 1984.
- Hurlburt, Allen. Diseño Fotográfico: interacción del diseño con la fotografía. Editorial Gustavo Guili, Barcelona España, 1985.
- Pla, Jaime. Técnicas del grabado calcográfico y su estampación; con unas notas sobre bibliofilia. Editorial Blume, Barcelona España 1977.
- Tibol, Raquel. Gráficas y Neográficas (Nuevos caminos en la gráfica). Editorial SEP/UNAM, México 1987.
- Wenniger, Mary Ann. Collagraph Printmaking. Watson-Guption Publications/New York Pitman Publishing/London, 1975.
- Wescher, Herta. La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, Editorial Gustavo Gili S.A. 1976.
- Westheim, Paul. El grabado en madera. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.