

42
29



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**LA UTILIZACION DEL COLOR Y LA LUZ
COMO FORMA DE EXPRESION EN LA GRAFICA
DE TRES GRABADORES MEXICANOS.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A:
SANDRA LAURA SANCHEZ HERNANDEZ



**SECRETARIA
ACADEMICA**
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

México, D. F.

1994.

**TESIS CON
FALLA DE CUBIERTA**



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

LA UTILIZACION DEL COLOR Y LA LUZ
COMO FORMA DE EXPRESION EN LA
GRAFICA DE TRES GRABADORES MEXICANOS.

SANDRA LAURA SANCHEZ HERNANDEZ

INDICE

	<u>Pag.</u>
INTRODUCCION	1
- CAPITULO I	
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LUZ Y EL COLOR Y SU MANEJO EN LA PINTURA.	5
A) EL COLOR	5
B) VALOR Y VALORES TONALES	6
C) USO DEL COLOR Y LA LUZ EN LA PINTURA DE CARAVAGGIO	6
D) USO DEL COLOR Y LA LUZ EN LA PINTURA DE REMBRANDT	8
E) USO DEL COLOR Y LA LUZ EN LA PINTURA DE VERMEER	11
- CAPITULO II	
EL GRABADO A COLOR	17
A) ANTECEDENTES GENERALES	17
1.- XILOGRAFIA	25
2.- HUECOGRABADO	25
3.- SERIGRAFIA	28
- CAPITULO III	
DOS ASPECTOS DE LA GRAFICA MEXICANA.	29
A) SELLOS PREHISPANICOS.	30
1.- LUGARES DEL CONTINENTE AMERICANO EN DONDE SE USARON	32
2.- DIFERENTES USOS DE LOS SELLOS	35
B) EL GRABADO EN LA REVOLUCION MEXICANA	36

	<u>Pag.</u>
- CAPITULO IV	
EL USO DE LA LUZ Y EL COLOR EN TRES GRABADORES CONTEMPORANEOS	55
A) LUIS GUTIERREZ G.	60
B) MANUEL FELGUEREZ	68
C) ANTONIO DIAZ CORTES	81
- CONCLUSIONES.	97
- BIBLIOGRAFIA.	99

INTRODUCCION

Uno de los elementos plásticos más importantes en los medios de comunicación gráfica contemporáneos, lo es sin duda el color. En casi todos los medios impresos, tiene un papel de primera importancia, a tal grado, que el medio que prescindiera de él puede verse afectado en su funcionalidad. Sin embargo, en el terreno de lo que se ha dado en llamar la "gráfica" nacional, no ha podido desarrollarse al paralelo de los medios comerciales. Sea quizá por las condiciones técnicas o porque los artistas visuales han recurrido a la pintura cuando deseen elaborar obras cromáticas, como quiera que sea, el grabado a color tiene hoy un peso menor que el realizado con las técnicas tradicionales en blanco y negro. Por otra parte al parecer -y a pesar de los adelantos enormes que el campo tecnológico ha tenido-, los conceptos de luz y color que el artista tiene, distan mucho de los que debieran tener, pues es evidente un desfase que provoca el disloque de la información al respecto, es decir, el artista actual debería poseer una idea más rica de lo que el color es, pues cuenta con mayor información al respecto, pero desafortunadamente, pareciera que el terreno ha perdido interés para él; no se diga de la investigación que realiza la crítica nacional con respecto a temas como el de la luz y el color que escapan a su universo de comprensión. En general podemos observar un escaso número de publicaciones que nos hablen acerca del manejo de la trama lumínica en la obra de algunos artistas. -- En lo que respecta al color, por fortuna ha habido un socorrido número de investigadores que ha abordado el tópico. Algunos de ellos -curiosamente los menos ostentosos- han logrado establecer metodologías de trabajo para entender el comportamiento general del color; por fortuna no se han conver-

tido en falsos exégetas, sino que han logrado involucrar al interesado en formas de trabajo que de manera sencilla demuestran y explican los fenómenos y las decepciones cromáticas.

La práctica artística ha demostrado que el arte no puede enseñarse a través de ejercicios específicos. El fenómeno artístico tiene constantes como la disciplina en el trabajo o la forzosa autoreflexión, pero ellas no aseguran siempre la comprensión que el concepto "arte" engloba. Esta investigación no intenta volver "artista" a nadie, sino alumbrar un poco sobre un campo que no ha sido lo suficientemente tomado en cuenta como lo es el manejo de la luz y el color en el grabado. - ¿Qué importancia puede tener esto en la gráfica nacional contemporánea? Creo que mucho, pues contempla la percepción del ordenamiento cromático de la obra desde otro punto de vista.- Desde principios de siglo en Europa se ha pugnado por la separación de la forma y el color; no obstante, en México ese movimiento cultural o artístico no tiene el suficiente arraigo. La plástica nuestra tiene un espíritu distinto al que evoca dicha búsqueda. Si bien no podemos separarnos de la influencia enorme que ejercieron los movimientos artísticos de la Europa de principios de siglo, su aceptación no implica que debamos ceñirnos mansamente a los conceptos que inspiraron dichas corrientes y menos que neguemos nuestro pasado plástico. Es por esto que no se niega la importancia de la cultura de Europa. De hecho esta investigación inicia dando elementos generales del color y la luz con el fin de adentrarse en el manejo que les dieron algunos de los máximos exponentes en la plástica de aquellas latitudes. La intención es introducir al lector a través de una semblanza general de tres pintores ampliamente conocidos por su manejo en los fenómenos cromolumínicos, para así demostrar la importancia que conlleva el comprenderlos juntos.

A continuación se proporciona información acerca de tres disciplinas gráficas en las que es factible el uso del color y la luz. Ellas son:

- . La Xilografía
- . El Huecograbado y
- . La Serigrafía

Cada una lleva mencionado su proceso técnico con la idea de que el lector se familiarice con las viscosidades técnicas que la elaboración de estampas de cada una de ellas implica. No están descritas con exceso de detalles, pues la intención no es hacer un manual técnico para su ejecución.

Por lo que respecta a la tradición nacional en la estampación se habla de la elaboración de Sellos Prehispánicos, que si bien es cierto que no jugaron un papel protagónico en el desarrollo del grabado, no dejan de constituir un antecedente histórico de considerable importancia. La conquista del continente rompió con una serie de elementos culturales que seguramente hubieran encontrado un desarrollo interesante en el arte nacional e internacional. Lo importante en este punto es que hoy se cuenta con el antecedente. Sobre esto cabe precisar, que a través de la historia se ha podido constatar que ha existido un subconsciente colectivo que mantiene presentes en la memoria una serie de elementos históricos, que en cada individuo se manifiestan de diferente forma al poner en marcha su juicio intelectual, de ahí que considero justificable su inserción en esta investigación. De igual forma se comentan los lugares del continente en donde se usaron, pues es necesario estar conscientes de que constituyeron un elemento con presencia común.

Para complementar la semblanza, en el ámbito nacional se proporcionan comentarios acerca del grabado durante el período de la Revolución Mexicana. Aquí la cobertura intenta tener presentes a las personalidades de todo el país y abordarlas de acuerdo con su grado de importancia y respetando su orden cronológico. Quien esto escribe piensa que de esta forma, el lector percibirá un desarrollo orgánico de la disciplina que hará percibir su profundo enraizamiento, para de ahí tomar impulso y entrar de lleno al capítulo destinado al análisis de tres de los artistas nacionales que elaboran su obra "gráfica", haciendo un manejo particularmente interesante de la luz y el color. En ellos existen concomitancias en la concepción que producen similitudes en el aspecto estético, pero también aparecen divergencias que enriquecen el conjunto de la obra de cada uno. Se vierten comentarios expresados por ellos mismos, acerca de la concepción de luz y color y cómo ambos elementos son aplicados como parte fundamental de cada pieza artística. La versión establecida directamente por el artista, estimula notoriamente el entendimiento que cada espectador tiene de las propuestas; así percibimos mejor y entendemos con mayor profundidad. Debido a la constante especialización que exigen las leyes de la división del trabajo, el arte ha sido llevado a subdivisiones que tienen como fin su estudio y análisis, por lo que se hace imperativo el abordar cada una ordenadamente y finalmente armonizarlas como conjunto.

Se inicia esta investigación con la esperanza de crear un punto de vista diferente, desde el cual el productor plástico perciba la luz y su manejo, así como el concepto en el uso del color en su obra, o bien, como mínimo, propicie la reflexión en dichos niveles.

CAPITULO I.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LUZ Y EL COLOR Y SU MANEJO EN LA PINTURA.

A) El Color.

Se denomina estímulo de color a las ondas electromagnéticas visibles que producen un efecto de visión en el ser humano. Estas oscilaciones pueden llegar al ojo, sea directamente desde una fuente de luz natural o artificial, ya sea a través de una materia que la refleja o deja pasar. (1)

La sensación del color es la experiencia o impresión cromática que se produce en el cerebro del observador, en el momento de ocurrir el proceso de la visión mediante el estímulo de color. Por lo tanto, la SENSACION DE COLOR es el resultado de un proceso fisiológico. El color primario es cualquiera de las sensaciones de color de los fundamentales; magenta, amarillo y cyan, perceptualmente irreductibles, de las que se derivan los demás tonos. Los colores secundarios son aquellos colores formados de la mezcla de dos primarios o fundamentales.

Se llama color complementario a las radiaciones cromáticas que por mezcla óptica restituyen a la luz blanca. Los colores elementales según Harald Koppers, son las ocho posiciones extremas de impresión del órgano de la vista, las designamos con el nombre de "colores elementales". Dos colores elementales acromáticos y seis colores elementales cromáticos. Los colores acromáticos son el blanco y el negro.

Los colores elementales cromáticos reciben el nombre de: amarillo, magenta, cyan azul, violeta, verde y rojo-naranja.

1) Küppers, Harald. Fundamentos de la Teoría de los Colores, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982. Pag. 23.

B) Valor y Valores Tonales.

El Valor y los Valores Tonales son grados de claridad u oscuridad que existen en un color entre dos extremos, por ejemplo blanco y negro. El valor pone de manifiesto un mayor o menor grado de la posibilidad lumínica, ligada ésta siempre a la claridad u oscuridad del mismo. Juntando y separando a los puntos, líneas, planos entre sí sobre un campo dado blanco, se puede lograr una gama muy extensa de valores. Las imágenes nacen a consecuencia del espaciamiento o de la densificación de los elementos que las componen. "Se denominan valores tonales a los diversos grados de luz y de sombra que pueden representar los colores. Mediante el uso adecuado de la colocación de estos valores tonales sobre el campo gráfico, se pueden producir las sensaciones visuales ilusorias de espacio y de volumen en la percepción del espectador". (2)

C) Uso del Color y de la Luz en la pintura de Caravaggio.

El interés de esta tesis consiste en hacer ver cómo han manejado la luz y el claroscuro, como un elemento de composición lumínica algunos artistas a lo largo de la historia del arte. Para ese propósito mencionaré algunos artistas que en sus obras han utilizado la luz como elemento principal de su composición plástica. Escogí tres maestros de la pintura que en distintas épocas de la historia del arte, manejaron en su propio estilo la luminosidad, jugando con la luz y sombra para crear un efecto que marcaría su intención de interpretar el contenido de su obra.

Fue Caravaggio (1573-1610) quien inició la ruptura de la "manera".

2) Küppers, Harald. Fundamentos de la Teoría de los Colores. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982.

Manierismo "Forma del arte que se manifestó en Italia en el siglo XVI, caracterizada por su falta de naturalidad y su afectación, revelando una ruptura tan grande, que resultaba para sus contemporaneos no sólo revolucionaria, sino también subversiva, rompiendo con mitos que hasta ese momento habían inspirado y disciplinado una producción figurativa".- La transformación de Caravaggio proponía ir a lo más profundo de una temática vuelta a inventar; él trataba de llegar a la conquista del medio expresivo por medio de la luz. Primero usó la síntesis del volumen con el objeto de devolver la forma corporea a la imagen. Segundo, pintó superficies que ya no están vinculadas al claroscuro o al dibujo, sino a la fijación de la luz que las individualizaba y destacaba mediante un procedimiento rápido, haciendo que la luz incidiera de manera aislada, determinante para la visión de ella misma. Esto quiere decir que es una luz que revela, identifica y crea imágenes. Un ejemplo es el cuadro de "San Mateo y el Angel" (Roma). "El luminismo es la conquista más audaz de la madurez de Caravaggio y puede ser tomada como una caracterización de ese nuevo lenguaje creado para fijar la forma en el momento expresivo más significativo de un mundo plástico nuevo" (3). El desarrollo directo de la realidad - (el naturalismo) y la determinación del valor de la luz sobre la imagen pintada. El luminismo al más alto nivel de - tensión expresiva, llega a ser una novedosa exigencia de volumen y color. Caravaggio es cada vez más novedoso y moderno, cambiando el módulo de la escena, la relación entre figuras y ambiente, también la dimensión de los personajes es propicia para que el espacio circundante aumente sus posibilidades expresivas; pinta fondos oscuros que tienden

3) Manierismo y Barroco. Los Grandes Maestros de la Pintura Universal, Pag. 99.

a ensancharse, grandes huecos de sombras en los interiores, usa el color que era esencial de la época romana, es ahora nulificado en la enunciación de los efectos luminosos; esto es, repentinas claridades que rompen las profundas sombras y de los negros densos y compactos, se pasa a medios tonos enrarecidos a algunas zonas cromáticas y llenas de tonalidades amarillentas, rojizas o verdosas.

D). Uso del Color y la Luz en la pintura de Rembrandt.

Otro maestro en el arte de la luz es Rembrandt (1606-1669) que dotado de una destreza técnica virtualmente sin paralelo en su tiempo, Rembrandt retrata con realismo la Holanda del siglo XVII. Nadie pudo capturar mejor que él en un lienzo los contrastes entre la luz y la sombra. Los tonos de su paleta se combinaron para crear formas, incapaces de dejar esta importante labor simplemente al dibujo. Su profundo conocimiento de la anatomía, de las virtudes y defectos del cuerpo humano, le permitieron ir más allá de lo externo. Se ha dicho que Rembrandt fue un pintor del alma humana. -- Rembrandt pinta desde el principio con gran naturalidad las expresiones de sus personajes y muestra una preocupación mayor por captar el detalle en general. En la "Cena de Emaús" (Pag. 10) aparte de la expresión de sentimientos de sorpresa y de espanto, añade la utilización de un fuerte efecto de claroscuro con fuente de luces indirectas. Se trata de una luz que no surge de una fuente precisa, sino que se desprende de la propia acción representada; una luz emana de improviso de la pared en la que se apoya Cristo. No es una luz reveladora de los personajes, sino encendida por el personaje y su gesto. Aquí Rembrandt representa sus sentimientos religiosos que consisten en la aparición perturbadora del misterio o en la iluminación interior de la meditación.



San Mateo y El Angel.- Roma, San Luis de los Franceses en 1602. La versión más antigua de este tema se perdió durante la última guerra en el Museo de Berlín.



Cena de Emaús (1648).- París, Museo del Louvre.



Ronda Nocturna (1642). Amsterdam, Rijksmuseum.

Tal vez sea esta la obra más controvertida de Rembrandt.

Para finalizar se puede decir que Rembrandt fue un gran maestro de la luz, las sombras y del claroscuro.

E) Uso del Color y de la Luz en la pintura de Vermeer.

Las obras de Vermeer (1632-1675) se constituyen en otro ejemplo del manejo de la luz, de lo que se ha mencionado anteriormente, estas obras son de una calidad extraordinaria. -- Destaca en ellas el uso del color y de la luz, con una destreza que sobrepasa con mucho la lograda por la mayoría de los grandes maestros de su tiempo. Dentro del desarrollo de la actividad pictórica de Vermeer cabe notar, cómo paulatinamente sus obras fueron haciéndose más fotográficamente realistas. A esta última etapa se le caracteriza desde el punto de vista del estilo, por la aparición del claroscuro para individualizar la forma, anteriormente lograda solo por medio de sutiles variaciones tonales; pueden referirse obras como "La Dama escribiendo una carta y la criada" (4) (Londres) y las dos versiones de "La Dama de la Espineta" (5) (Londres). "Después de su muerte, el nombre de Vermeer, tan poco divulgado cae totalmente en el olvido y después de la subasta de 1696 se pierde el rastro de sus pequeños cuadros" (6). Solo después de doscientos años, hacia mediados del siglo XIX, comienza la revaloración y el descubrimiento de la obra de Vermeer. La crítica oficial parece no notar esta revelación, en cambio poetas, escritores y pintores (como Gautier, Pissarro, Van Gogh) lo comprenden y lo aprecian. Vermeer no da cabida en sus pinturas a la imaginación, por lo que la realidad cubre cada uno de sus cuadros. Los delicados y luminosos acordes de color, las calibradas estructuras especiales y los firmes ritmos compositivos, expresan dotes imaginativas

(4) Amsterdam, Rijksmuseum.

(5) Londres, National Gallery.

(6) La Gloria del Arte Flamenco, Los Grandes Maestros de la Pintura Universal. Pag. 131

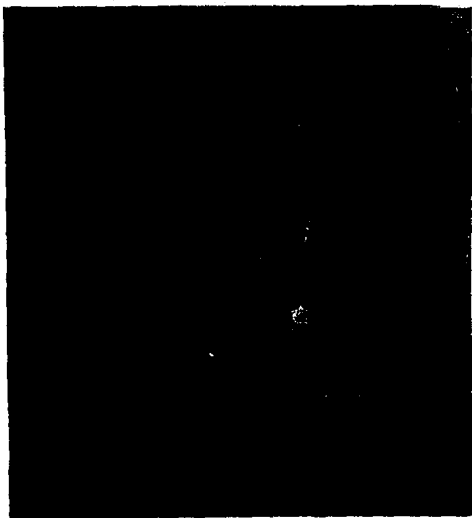


La Carta.- Londres, National Gallery.

de Vermeer, que siempre las carga con una exhaustiva observación de la realidad del mundo concreto. En Vermeer la ubicación de los elementos en el espacio y su singular situación respecto de la luz, determinan formalmente la diversidad de lo exterior y las distintas soluciones estilísticas traducen en términos representativos, los datos visuales relativos a la percepción. Por ejemplo, la barca de pesca que está sobre la derecha en "La vista de Delf" (7), revela una indecifrable iridiscencia de gotas de luz, pero que definen a una distancia adecuada la apariencia de los reflejos de luz de una manera realista. Vermeer refleja sobre la tela los aspectos cotidianos de las personas y luga-

7) La Haya, Mauritshuis.

res. Pero su espejo selectivo, solo sensible a lo que impresiona su espíritu sediento de armonía y timidez, de proporciones limpias y concretas, entonces este espejo toma el colorido de los tonos más encantados, descubre las más inesperadas alquimias cromáticas, revela las relaciones compositivas más equilibradas de lo que observa. Toda su confianza e interés reside en este objetivo, que es descubrir mediante la infalible sonda luminosa y recreada en una forma representativa, totalmente verídica a la experiencia cognositiva que tuvo en un momento determinado, Vermeer.



La Dama a la Espineta.
Londres, National Gallery.

Caravaggio, elige el dramático enfrentamiento con el mundo que lo rodea. En cambio Vermeer prefiere una serena y natural concordancia de ese mundo con él. Si Caravaggio ve las cosas y las figuras con los violentos contrastes de luces fulgurantes y abruptas, Vermeer se hechiza por la luminosidad burbujeante de los rayos solares. En la pintura "El soldado y la muchacha sonriente" (8), Vermeer toma el tema realista, entonces muy de moda; busca el equilibrio de la composición, cuida la precisión de los detalles, disfraza la forma dentro de la acalorada discusión de las sombras con luces, casi alegóricamente divididas en dos por el plano horizontal de la mesa.

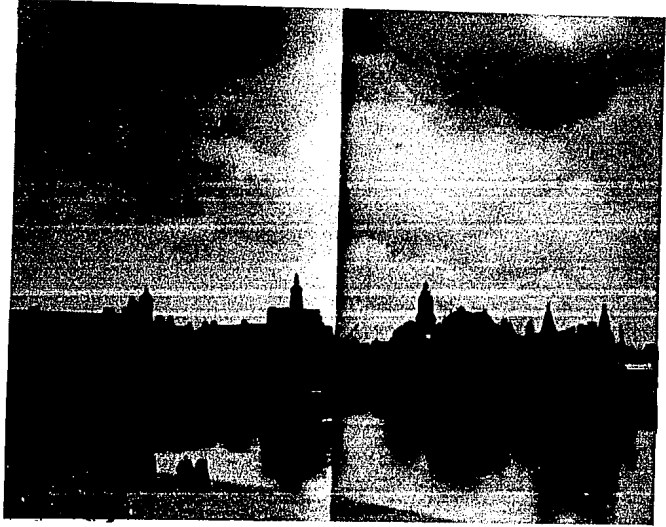


El soldado y la muchacha sonriente.
Nueva York, Colección Frick.

8) Nueva York, Colección Frick.

Respecto de las figuras del hombre con sombrero de ala ancha, la referencia es a Rembrandt; Vermeer, quien comprendiendo que se perdía en una búsqueda demasiado dispersa, la delimita y profundiza. Imponiendo una acción a los intérpretes de la escena distrae de la concentración en la vida que emanan los objetos de la imagen, la contemplación de las mudas manifestaciones de la luz; reduce la iluminación a una sola fuente, la ventana. Esto es la individualización precisa de las apariencias, en la representación ópticamente de la atmósfera y de los efectos luminosos. En este último se puede reconocer una polémica respuesta a la pintura de -- Rembrandt, que viene destruyendo la forma en la luz, con la forma, la apariencia óptica de la realidad. Si, aparte, las modalidades representativas -el estilo- de los pintores, divergen notablemente o solo pueden compararse en detalles marginales, se debe a que Vermeer carece del acervo de la enseñanza de Rembrandt que le hubiera brindado un destino diferente de aquel para el cual fue formado. Sin embargo, se considera como indiscutible una afinidad de problemática estilística y de actitud, que, tal vez, constituye el hecho de mayor gravitación en la formación del pintor de Delft.

Con esto se puede finalizar este punto que nos describe a tres grandes maestros de la pintura, y que cada uno de ellos con su propio estilo, nos representan las escenas que les interesarón en su tiempo con sus técnicas del manejo de luz y sombra en cada una de sus obras.



Vista de Delf.- La Haya, Mauritshuis.

CAPITULO II.

EL GRABADO A COLOR.

A) Antecedentes del grabado.

Al inicio de cada civilización en los continentes, aunque en periodos distintos, el ser humano en todos los casos se mostró inclinado a trazar animales y seres humanos, ya en color (un ejemplo son las pinturas rupestres) con instrumentos de sílex, ya sobre la roca viva y en guijarros, etc. Estas pinturas son indicios de la cultura artística. La impresión en relieve es un término general que se aplica a varios procesos: la superficie que crea la imagen impresa está en relieve y el resto del bloque está recortado. El diseño en relieve se entinta y la imagen se pasa a un papel aplicando presión al bloque. En otros y en particular los países asiáticos, el grabado estaba presente. En el Egipto se practicaba la estampación de tejidos en el siglo VI. Esta técnica de impresión, por llamarla así, fue la más primitiva en la India y China o sea en el lejano oriente. La impresión más antigua que se conoce en China, es una ilustración budista del año 828, mientras que en Europa no hay datos de que se hiciera antes del año 1400. Este retraso se debió a la necesidad de la fabricación de papel, que se perfeccionó hasta el siglo XIV. Se produjeron naipes, calendarios, imágenes religiosas, libros, siendo una característica de los mismos, que a veces se imprimían textos en el mismo bloque de madera. - Se cree que los hebreos se iniciaron en el arte del grabado al lado de los egipcios, durante su cautiverio en ese país y que los fenicios eran los artistas grabadores en todo el mundo oriental de aquel entonces, dedicándose al oficio de empresarios para toda clase de trabajos artísticos. Por otra parte, se dice que la forma más antigua de impresión en relieve que se conoce, es la de sellos empleados en las culturas asirias y mesopotámicas.



"El centurión y dos soldados"
La más antigua xilografía que se conoce. Año 1370.

Durante muchos años se consideró esta estampa xilográfica de San Cristóbal como la más antigua. Año 1423.



Ninguna de las civilizaciones orientales prescindió del grabado. Su aplicación lo llevó regularmente a realzar el valor e importancia de las piedras preciosas y de sus imitaciones; en los metales aparece a menudo el grabado que conocían y practicaban todos los pueblos de la antigüedad. En ciudades de las civilizaciones asiria babilónica, egipcia, griega y romana se practicaba el grabado con un verdadero dominio de este arte.

El grabado en el siglo XII se supone que ya era practicado en algunos monasterios. Se cree que en aquellos tiempos varios monjes se dedicaban en secreto a la estampación sobre tejidos en donde aplicaban dibujos decorativos.

En el siglo XIII era ya conocido en Europa el grabado para estampar con tintas. El comercio marítimo de los catalanes e italianos fue muy importante en este siglo, ya que entre sus puertos y los países de oriente se llevaba papel de algodón y telas muy variadas en calidad, unas ricas en ornamentación, otras estampadas a mano, grabadas en madera o tal vez con el método oriental por medio de patrones encimados.- Existen unas estampas primitivas grabadas por un sistema negativo, esto es, por medio de trazos del dibujo, abierto en la superficie de la plancha y la superficie negra. A esta estampación los franceses la llamaron "gravure en creble" o de creba, pues los puntos blancos son su característica (9). En estos grabados se utilizó el buril, pero fueron mal dibujados, viéndose negro y pesado. La historia del grabado es la génesis de la invención de la imprenta, por lo cual en el período Xilográfico se introdujo el arte de imprimir por medio de los tipos movibles. A partir de esta técnica el grabado de estampas sueltas conservan todavía la ingenuidad primera de los trazos duros y rectilíneos de la Xilografía, que, por otra parte, se graba también modelando pliegues en los ropajes y dando mas grosor a la línea del talle. Estas tendencias son de estilo gótico y fue la característica del grabado europeo en todas las naciones que imprimieron desde la invención de la imprenta. con excepción del grabado italiano. La imprenta fue la consecuencia del progresivo desarrollo del grabado; la fabricación del papel era bastante común a fines del siglo XIV y muy generalizada en el siglo XV.

9) Rubio Martínez M. Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación, Pag. 139.

La imprenta tuvo una gran importancia para el desarrollo del arte de la impresión. En esta época, se imprimían libros de texto e ilustración por medio de planchas grabadas. La imprenta y el grabado fueron juntos en la producción mecánica-industrial. España fue influenciada en la estampación por Alemania, un poco por la escuela francesa y bastante por la italiana. En Milán, Nápoles y Venecia no estamparon obras ilustradas antes de 1478; en Romo se imprimió el primer libro ilustrado en 1467; en Ginebra en 1478; en Amberes en 1484 a 1487; en España y concretamente en Barcelona en 1493; en Burgos en 1496 a 1499, etc. Tres cuartos de siglo la estampa japonesa surgió en Occidente provocando admiración en los medios artísticos por su refinamiento y gusto excepcional en su técnica.

El arte japonés culmina en el género del grabado en madera a colores, obteniendo admiradores y coleccionistas en el mundo occidental. La influencia de este arte refinado, se dejó notar entre los artistas de fines del siglo pasado, especialmente entre los impresionistas. Es curioso que el Japón haya cuidado hasta hace un siglo sus tesoros artísticos, ya que no concedió mayor interés al comercio de estas obras de arte, especialmente a la estampa, permitiendo la salida sin límites a sus grabados. Fue hasta fines del siglo pasado (1875) que se fundó el primer Museo japonés, logrando formar grandes colecciones públicas de grabado en madera. El principio del UKIYO-E (el mundo que flota, la vida efímera, lo cotidiano, mundano y pasajero), se atribuye al artista Matabu o Matahei Imasa en 1578 y 1650, a quien se le considera como el "primer fundador" del grabado popular (10) Los resultados del Ukiyo-E se dejan sentir hasta mediados del siglo XIX que por fenómenos políticos y sociales la estampa japonesa empieza a decaer, esto es en la transición de la revolución de 1868. Cabe mencionar que el Gobierno de

10) Instituto Nacional de Bellas Artes. Exposición de Estampas Japonesas UKIYO-YE.

Tokio hizo decretar un edicto en 1842 ordenando que no se publicara una estampa más de cortesanos, geishas, vida galante, etc. Esta prohibición por supuesto, afectó al comercio de estos grabados que duró 12 años. Esto fue para devolver al pueblo japonés sus tradicionales virtudes de sereni-



Hokusai. Amantes. Decenio de 1790. En una nevada tarde la cortesana del Yoshiwara Azuma retoza con su joven amante Yogoro en la ventana de una casa de citas. Estampas de una serie de ocho de parejas de amantes famosos. Firmado con el diminutivo de Hokusai "Kako".

dad, honestidad y autosacrificio. Debido al cambio político tan grande que se dió, es como nos explicamos el florecimiento de este arte UKIYO-E. Tanto el teatro y los artistas, como la vida galante del Yoshiwara, el barrio alegre y romántico de la ciudad de Yedo, fueron los temas predilectos de los artistas, haciendo un arte tan refinado y exquisito, tan sutil y delicado como el de la estampa grabada en madera. En la historia del arte oriental no se dan con frecuencia los Moronobu, Kiyonaga Utamaro, Hokusai y tantos más... pero este fin de periodo llega y la técnica se debilita quedando solo unos cuantos artistas discípulos de Hiroshige y Hokusai, pero ya no había público para ello. Estos grabadores atraídos por la novedad, habían dejado de emplear los colorantes vegetales por colorantes de anilina que llegaban del extranjero. De esta manera es como decae el arte de la estampa. Sin embargo, queda en la historia del arte japonés esta incomparable época de gloria del Ukiyo-E. Para mi gusto, dos artistas japoneses que hicieron estampas maravillosas fueron Hokusai (1760-1849) al que llamaron "el viejo loco del dibujo" por su sorprendente facilidad para el dibujo; cambió de nombre muchas veces pero dejó una inmensa obra en estampas, dibujos, ilustraciones de libros, aunque su fuerte fue el paisaje, las costumbres y la naturaleza, haciendo cien vistas del Monte Fuji en ilustraciones. Se dice que en sus sesenta años de trabajo hizo 30,000 dibujos e ilustró unos 500 libros. El otro fue Utamaro (1756-1806); él fue extraordinario dibujante de insectos, flores y pájaros y nunca superado por la elegancia de sus estampas dedicadas a las mujeres galantes del Yoshiwara. Es reconocido como el primer colorista del Japón. Los artistas del Ukiyo-E muestran su excelencia no sólo por objetos de la naturaleza sino por la figura humana, la espontaneidad, la dignidad, la ternura, la gracia, la elegancia suprema, todo esto se encuentra en las creaciones de estos maestros, así como en el color demostraron una estupenda gracia y una deli-

cadeza exquisita. ¡Cómo aprender de aquellos sutiles coloristas que consiguieron las más fantásticas armonías cromáticas en sus estampas modestas y baratas!

Como ya he mencionado anteriormente, el grabado se realiza en dos formas distintas, al igual que sus herramientas no son semejantes, las formas de trabajar son diversas, así como los medios de expresión de cada una y los efectos gráficos y cromáticos.

A continuación se mencionará el procedimiento de las técnicas de la Xilografía, Huecograbado y Serigrafía. Los grabados se realizan en formas distintas, las herramientas que se usan no son semejantes, las formas de trabajar son diversas, así como los medios de expresión de cada uno, los efectos gráficos y cromáticos.



Suzuki Harunobu (1725-1770).
Onono Komachi en traje de corte,
1766-1768. Diez tacos en color,
con sobreimpresión.



Kitagawa Utamaro (1753-1806). "Amantes", de
El poema de la almohada, 1788.

IMPRESION EN RELIEVE.

Una impresión en relieve es una imagen transferida desde una superficie saliente y entintada a una hoja de papel u otra superficie. Las planchas están preparadas de modo que las zonas blancas de la imagen se han recortado, dejando el diseño positivo como una zona que se puede cubrir de tinta para transferirla al papel; se pueden hacer impresiones con objetos naturales cuya superficie tenga una textura característica; también se pueden utilizar superficies preparadas y diversas técnicas como la Xilografía, el Linograbado, la talla de metal y el aguafuerte en relieve.

- + Como complementación, para una mayor información de la aplicación de esta técnica, se podrá consultar el libro de Xilografía, Historia y Técnicas del Grabado en Madera. G. Larraya, Tomás. Ed. Rosellón, 76 Barcelona.

IMPRESION EN HUECO.

El grabado en hueco se basa en principios del grabado en relieve. Se aplica tinta a la plancha grabada introduciéndola en los surcos y enseguida, limpiendo todos los restos de tinta de la superficie en relieve. Para este proceso se utiliza un rascador o bruñidor para expandir la tinta o en otro caso, se utiliza un trapo para que quede lo más limpia posible la superficie. Enseguida se coloca un papel sobre la plancha y se pasan por la prensa (es necesaria una prensa potente para que haga penetrar el papel en los surcos de la plancha) y así recoger la tinta, quedando impreso en el papel sólo lo que se grabó en hueco.

- + Para completar la información de estas técnicas y de su material, consultar la obra John Dawson, The complete Guideto. Prints and Printmaking Techniques and Materials.

SERIGRAFIA

Todavía no se ha podido establecer una historia incontestada de la Serigrafía, aunque ya se dispone de elementos que permiten hacer un camino que recorre varios siglos.

La Serigrafía es el sistema de estampación que ofrece mayores posibilidades para efectuar tirajes en cualquier clase de superficie, material y formas sin limitación en cuanto a uso de colores y de tintas se refiere. Se trata en realidad de la aplicación moderna del antiguo procedimiento del "estarcido". Parece imposible negar la relación entre la Serigrafía y la plantilla de estarcir, que es probablemente la más antigua técnica de expresión gráfica. Se dice que la aparición de la plantilla de estarcir data de 30,000 años antes de nuestra era, esto es, en las pinturas rupestres en donde se encuentran ejemplos de estampados al estarcido; manos humanas marcadas por el espolvoreado de tierras rojizas sopladas con un canuto de caña alrededor de la mano colocada sobre la roca, haciendo la mano, de esta manera, el papel de plantilla.

El estarcido consiste en estampar sobre una superficie con plantillas de metal o de papel, previamente recortadas, por medio de una brocha o un rodillo cargados de tinta. Los egipcios utilizaron el estarcido en la decoración de murales; también los chinos como muchos otros pueblos, la han utilizado para la estampación de tejidos. En Japón han utilizado la Serigrafía para vestidos y kimonos de ceremonia, que decoraban desde hace mucho tiempo con plantillas de estarcir. Una antiquísima tradición sitúa el origen de la Serigrafía en esta costumbre japonesa en la edad media. Por los siglos XIX-XX en Europa, la plantilla de estarcir tuvo gran populari-

dad, tanto en la decoración de naipes como en la imaginería popular religiosa; también se utilizaba mucho en esta época para la decoración mural o para la impresión de sedas y brocados para tapizar las paredes; también en Francia se utilizó para la ilustración de libros y tiraje de estampas por el procedimiento llamado "pochoir" (11) y, en particular, para la estampación en telas en las fábricas textiles de Lyon por lo que dichas telas reciben el nombre de "lionesas".

A partir de 1960 se extiende a España, Portugal y países de Europa Oriental, Medio Oriente y África del Norte y después a África Negra. Desde los Estados Unidos pasa a México, América del Sur, sobre todo Brasil y Argentina. Para esto, en Estados Unidos, Serigrafía artística y Serigrafía industrial se desarrollaban simultánea y armoniosamente; no ocurría lo mismo en Europa continental. Esto ha engendrado numerosas confusiones, no siempre disipadas en nuestros días, entre serigrafía de reproducción, industrial y serigrafía original. En la actualidad, Serigrafía consiste fundamentalmente en un marco sobre el que se monta un tejido de seda o nylon a través de cuyas mallas se hace pasar la tinta a la superficie que se va a estampar. Ciertas mallas del tejido quedan libres y otras son tapadas por algún procedimiento. Este juego de mallas libres y tapadas es el que da lugar al dibujo que se estampa, ya que las mallas tapadas no dejan pasar la tinta y dan lugar a los blancos, mientras que los libres dejan pasar la tinta y se obtiene el dibujo.

La finalidad del marco consiste en mantener estirada la tela del tavuz. Los marcos de madera, metal o aluminio, los primeros se pueden construir fácilmente, no así los segun-

11) M. Rubio Martínez. Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación. Ediciones Terraco. Impreso en España, 1979. Pag. 211.

dos, cuya construcción se efectúa en talleres especializados, por lo que nos vamos a referir a los marcos de madera. Esta debe ser de dureza media que permita engrapar y desengrapar con facilidad y totalmente seca.

El tamaño del marco depende del formato del original a estampar. Para comodidad durante el tiraje, es fundamental dejar unos márgenes laterales amplios para que el rasero corra libremente.

- Impresión en Serigrafía.

En el procedimiento serigráfico el color ha encontrado un medio óptimo para prodigarse en los impresos, aunque resulta costoso. Las tintas que se necesitan son cubrientes y en algunos casos transparentes; poseen una gran variedad en su fuerza cromática, que se adapta a las exigencias del arte actual.

- La luz ambiental.

Hay colores diferentes que en determinadas condiciones son iguales o sea, que pueden variar según la luz bajo la que se observen y son llamados "colores metámeros".

La luz ideal para ver los colores es la luz del sol, pero los trabajos siempre se realizan en lugares con luz artificial, por lo que se debe dar máxima importancia a la iluminación ambiental, usando lámparas que tengan igual emisión en todos los sectores del espectro (lámparas de xenón)+.

+ Para complementar esta información, consultar el libro John Dawson, The complete Guide to Print and Printmaking Techniques and Materials.

CAPITULO III

DOS ASPECTOS DE LA GRAFICA MEXICANA.

En este capítulo voy a mencionar lo que es el estampado de imágenes en el México antiguo, donde es una vieja tradición y se puede decir que es una de las más antiguas. Las pintaderas y los sellos, son pequeños objetos de barro cocido destinados a reproducir mediante la impresión del dibujo grabado en ellos. (12)

Se han encontrado partes de estos sellos pertenecientes a las culturas llamadas arcaicas, como Tlatilco, que tuvo su época de florecimiento hace aproximadamente tres mil años y el hecho de que se han seguido encontrando en todas épocas y regiones, nos prueba que la práctica de estampar imágenes estaba ampliamente difundida en el México antiguo. - Este procedimiento de imprimir dibujos por medio de los sellos, se ha usado desde tiempos inmemoriales en el continente asiático, por ejemplo en China, Caldea, Asiria y Persia. En Europa no se conocía hasta el siglo XII de nuestra era, cuando se empezaron a utilizar cilindros de madera en el estampado de telas. Se puede suponer que en la América precolombina se inventó la técnica de impresión de imágenes independientemente de los continentes europeo y asiático.

En México se usaron los sellos hasta la llegada de los es-

12) Jorge Enciso. Sellos del Antiguo México, Pag. 13.

pañoles. También se encuentran en otras regiones como son Estados Unidos, Las Antillas y en América del Sur en Colombia, Ecuador y Brasil.

Por otra parte, también mencionaré la influencia de la Revolución Mexicana en el grabado.



El estampado de imágenes en el
México antiguo

A) Sellos Prehispánicos.

En los pequeños objetos de barro cocido llamados por lo general sellos y pintaderas, su variedad y su originalidad son muy interesantes. Su proceso empieza restirando un papel delgado sobre el ornato y, repasando el lápiz horizontalmente, se obtenía una fiel reproducción. Después de algún pequeño retoque en los lugares en que alguna depresión o, - por destrucción original no permitía que llegara fácilmente la punta del lápiz, sólo quedaba entintar la huella obtenida.

Como ya mencioné, estos sellos regularmente son de barro cocido con excepción de dos que son de piedra, procedentes de Yucatán; uno de cobre, de Pátzcuaro y otro de hueso que pro

cede de Xochimilco. Los que se labraron en piedra fueron es casos; los fundidos en oro o plata si los hubo, han desaparecido. Los esculpidos en madera o hueso no han resistido al tiempo; en cambio, se conservan en gran cantidad los fabricados en barro cocido. En México, podemos decir que los más antiguos sellos cocidos fueron modelados directamente, pero la creciente demanda produjo el empleo de moldes que aceleraban la producción. El barro que usaban estaba compuesto de arcillas plásticas y una pequeña cantidad de arena cuarzosa. Esta mezcla se cernía, molía y con la cantidad de agua suficiente, se dejaba por algún tiempo hasta obtener una especie de fermentación y finalmente se moldeaba o se producía el ornato de los moldes. La cocción se hacía en hornos primitivos calentados con leña, semejantes a los de los actuales alfareros. La forma de los sellos nos indican claramente su aplicación; los planos y los cilíndricos, ser vían para impresiones sobre superficies planas; los cóncavos sobre superficies convexas; los convexos sobre superficies cóncavas. Los sellos planos, los cóncavos y los convexos, tienen en la cara opuesta al ornato, agarraderas apiladas o planas, algunas veces es una especie de asa de canasta y otras en forma de bulbo con cascabel. De los cilíndricos algunos son perforados en toda su extensión (tubulares) para colocar un eje, rodarlo y facilitar la impresión; otros sólo tienen en sus costados una depresión para guiarlos con dos dedos. Entre los cilíndricos los hay que tienen sus extremos apilonados para poder usarlos con ambas manos. La huella, es decir, la impresión que deja el sello, se uti lizaba frecuentemente en la decoración de la cerámica aplicándola al objeto cuando éste estaba aún en estado plástico reproduciendo el ornato en relieve.

En Cuernavaca la loza de San Antón es decorada todavía con

relieves obtenidos por la impresión de sellos y en algunos casos se utilizan moldes completos que imprimen no sólo el decorado, sino moldean la pieza en su totalidad. Se usan también sellos en el Estado de México y de Jalisco. Para hacer la impresión que se realizaba sobre la piel, tela o papel, el sello se entintaba y la impresión quedaba coloreada. Los antiguos indígenas conocían una gran cantidad de colores vegetales y minerales. Los más usuales para entintar los sellos eran: entre los colores negros, el humo de ocote, ocotl; la tierra negra, tlayacac o el carbón de olote. Entre los colores blancos, la tierra blanca o tizate, tizatlali el yeso chimaltizate. Entre los rojos el achicote colorado, achiotl, la cochinilla, nochist y la savia del árbol de sangre, escuahuitl. Entre los amarillos, la tierra amarilla, tecozahutli, la savia del chicalote "Amapola Espinosa" y el zacatras parásito de ciertos árboles de tierra caliente. Entre los azules, el añil, el azul turquesa se obtenía mezclando el añil, un poco de blanco y alumbre. Los colores bien molidos se revolvían con aceite de caia o de chicalote, o bien, con alumbre, tlalxocotl. Las huellas de los sellos planos, cóncavos o convexos, tienen por lo general por más cuadrangulares, circulares, elípticas, triangulares o irregulares. Según los diversos usos, las "pintaderas" cilíndricas daban su impresión entre dos líneas paralelas del largo que se requería y se utilizaban en la impresión de fajas o cintas (13). Su tamaño variaba según el lugar del objeto que se decoraba; los más pequeños que se encontraron son planos y miden aproximadamente un centímetro por lado, y el mayor, que es un tubular procedente de Tlatilco, es de unos 23 cms. de ancho.

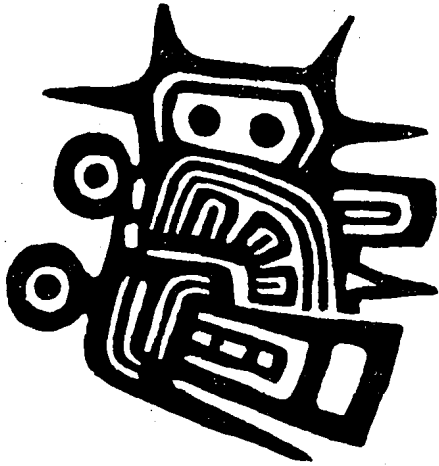
1. Lugares del continente americano en donde se usaron.

Hay que hacer hincapié en que siendo los sellos objeto de

13) Jorge Enciso. Sellos del Antiguo México, Pag. 13.

comercio, no siempre en donde se encuentran es el lugar de su origen. Sin embargo se clasificaron solamente los objetos del lugar en donde fueron descubiertos. En Estados Unidos se usaron antiguamente los sellos en los estados de Indiana, Illinois, Ohio, Michigan, Arizona, Nuevo México y Florida. En México, principalmente en la altiplanicie central, en el estado de Guerrero y en la vertiente del Golfo; muy pocos en el Pacífico; en el Sur el Istmo de Tehuantepec y en la península de Yucatán. También se usaron en Las Antillas, Puerto Rico entre los indios taínos y en los países de la América Central. En Colombia entre los indios Quimballas; al poniente del Río Canco, entre los sellos que proceden de este lugar, algunos son en piedra y lámina de oro; en el Ecuador; en el Brasil, en la margen del Río Negro se usaron sellos de madera y en el Perú al norte de Trujillo, se labraban sellos en calabazas. Estos sellos si no fueron traídos a América por inmigrantes de otros continentes, ya que los sellos cilíndricos y planos se usaron en las remotas culturas mediterráneas, se puede afirmar según los estudios estratigráficos realizados en las capas más profundas, que entre los restos de las culturas "primitivas" se encuentran sellos y estos presentan características especiales (14) en Tlatilco y en Los Remedios entre los vestigios de la cultura Olmeca. Entre los Mayas aparecen aunque escasamente en el viejo imperio; al igual que en Montealbán y Teotihuacan en la época IV, los olmecas y teotihuacanos, los nahoas y Totonacas fueron quienes más los usaron. Después de la conquista se han usado muy poco, sólo en caso de imprimir marcos u ornatos en la cerámica, en la confitería popular y en algunos lugares como identificación. Los más antiguos sellos son geométricos y aún siendo abstractos, se ejecutan con mayor facilidad. También hay ornamentos que reproducen formas natura

14) Ibid. Pag. 13.



Ehécatl. Sello precortesiano.

Sello de Azcapotzalco



Mariposa. Sello precortesiano

les como plantas, flores, animales y la figura humana. Estas formas se combinan con los motivos geométricos. Estas formas naturales se llegan a simplificar hasta formar signos como las grecas y por último, se crean con los anteriores elementos ornatos fantásticos, simbólicos o ceremoniales y figuras artificiales tomadas de su industria, ritos o costumbres.

2. Diferentes usos de los sellos.

Estos se fabricaban para dos usos diferentes: estampar con color o imprimir en relieve. Este estampado se hacía sobre la piel como adorno, como un distintivo o para identificación; sobre la tela de los trajes, papel, etc. se usaron como ornamento según los ritos y costumbres. Se imprimían en relieve para aplicar ornatos en la cerámica o directamente en su alfarería para embellecerla, también se imprimían en algunos alimentos y en objetos de cierta plasticidad. La cualidad principal de la ornamentación de los sellos, de acuerdo con su carácter primitivo, está en su equilibrio, tan perfecto como el de un muro. Las estilizaciones de la flora y la fauna y los motivos geométricos son todavía una enseñanza, su fuerza y simplicidad de su técnica, nada quitan a su cualidad expresiva y nos revelan con claridad la belleza original de culturas desaparecidas.

Así, deben ser tomados como un antecedente estrechamente ligado a la gráfica, puesto que presuponen su diseño para obtener reproducciones múltiples. Es evidente que existen diferencias técnicas naturales que desvían ligeramente la utilización de este tipo de expresiones plásticas y, aunque si bien es cierto que muy probablemente pasaron por los artistas gráficos nacionales de fines del siglo pasado e ini-

cios de éste, no dejan de constituir un paralelismo digno de tomarse en cuenta. El hecho de que ambos -sellos y grabados- coincidan en la elaboración de "matrices" para su reproducción, no puede imaginarse su conceptualización como producto sólo de un pensamiento "industrial" que busca resolver el problema de una demanda numerosa que cubrir, sino que conlleva inquietudes estéticas tan particulares como ambiciosas. En la sociedad industrial de hoy, existen ejemplos altamente sofisticados del uso del principio del sello y justamente podemos considerar más valioso el principio que la sofisticación misma. De igual manera es factible que acontezca con el grabado. Puede suceder que la investigación aún no se haya planteado en los términos correctos o que tal vez los elementos necesarios para su desarrollo no hayan aún convergido para lograrlo. Como quiera que sea, la presencia de dichos elementos no deja de tener su peso y como tal deben ser valorados.

B) El Grabado en la Revolución Mexicana.

Si observamos el grabado en madera que surgió en México después de la Revolución, y lo comparamos con el europeo y el norteamericano, se puede ver que son muy distintos, y no sólo por su ingenio artístico, sino sobre todo por las causas de donde nacen.

Las fundamentales transformaciones políticas, económicas y sociales que el siglo XX trae a México, se traducen en el terreno del espíritu y del arte en una nueva orientación.- A este nuevo arte se le considera como arte popular; esto quiere decir un arte que se dirige a las multitudes. En este tiempo el cuadro de caballete era un diálogo entre el artista y el espectador, por lo cual se consideraba impor-

tante para éste, siendo esto un motivo para que lo rechace la exaltación revolucionaria por ser privado, burgués, anticuado y reaccionario. En uno de los manifiestos del sindicato de artistas, constituido en 1922, se dice sin exagerar: "Ya sólo pintaremos en los muros o sobre el papel de excusado" (15). Esto alude a la gráfica, sobre todo en el grabado en madera y aun más, al grabado en linoleon, preferido por algunos artistas mexicanos por ser barato y reproductibilidad prácticamente ilimitada y, por lo tanto, un método excelente para transmitir sus mensajes a las multitudes.

Volviendo a la comparación entre el nuevo grabado en Europa y el de México, cabe decir que en éste se manifiesta una voluntad artística distinta. El grabado en madera de Gauguin y Munch parte de una renovación del oficio, el mexicano, de la renovación de los contenidos. "El grabado -dice Luis Gardoza y Aragón en Pintura Mexicana Contemporanea- se presenta mejor para la tarea inmediata rápida, para el comentario, el ataque, el elogio, la crítica, la burla. Sirve a la vez para la interpretación épica y grandiosa de los acontecimientos. Se presta, con función natural, a ser ilustración por la fuerza de su expresión. Por su elocuencia, hasta transformar el texto en comentario del grabado o servirse -texto y grabado- armónica y eficazmente..." (16). El arte mexicano, al que la situación política y social del país impulsó como necesidad la "renovación de los contenidos", descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transmitir estos nuevos conocimientos.

La originalidad artística del nuevo grabado en madera, se debe a tres factores:

15) Paul Westheim. El Grabado en Madera. Fondo de Cultura Económica. Pags. 227 y 229.

16) Ibid.

1) A la Revolución, por la que ha pasado el país y gracias a la cual el pueblo mexicano eleva su nivel de conciencia nacional.

2) A una tradición jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación popular.

3) Al fenómeno José Guadalupe Posada que fue el espíritu creador que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto, un estilo tan personal que pudo volverse en el México posrevolucionario, base de toda la producción artística de las artes gráficas y también de los murales.

En el siglo XIX el grabado había logrado un efecto relativamente amplio ya solo como ilustración de libros con mucha divulgación y, en cierto modo, los grabados de Posada fueron también ilustraciones, los cuales fueron corridos impresos en hojas volantes.

El nuevo grabado en madera, cuando entra de lleno en el tratamiento de los problemas planteados en la Revolución, procura ante todo conservar su popularidad sin la cual no puede sostenerse y menos en México, el estilo traído de España tanto con la técnica, no cambia esencialmente, cuando en el año 1788 se abre en la Casa de Moneda una escuela de grabado en la que el Director es el español Gerónimo Antonio Gil. En esta época, como a fines del siglo XVI, se utiliza poco el trabajo del indígena. Son grabadas láminas para libros de carácter religioso. Estos grabados en madera no dejaban margen a la imaginación personal; es probable que el trabajo de los artesanos indígenas se haya limitado sólo a un trabajo mecánico y exacto de modelos dados. Con la Independencia se inicia tempestuosamente la producción gráfica, sin desaparecer la imaginaria.



Manuel Manilla: Escena de Amor.



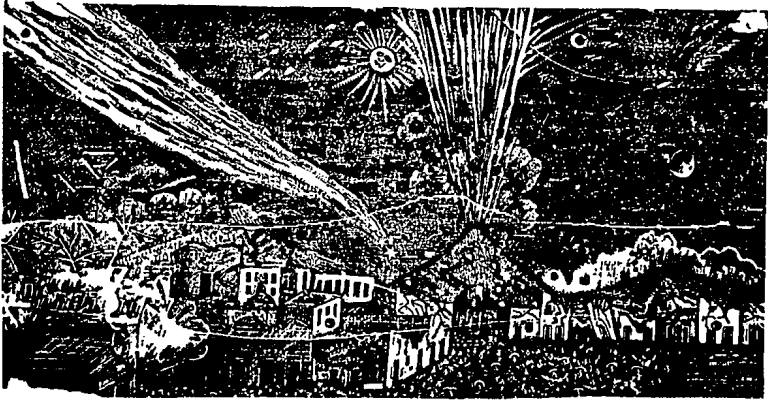
Picheta: Monos en actitud
y tren de literatos.

En la época de la Reforma surge un gran número de artistas interesantes, a quienes la gráfica brinda la oportunidad y esta es aprovechada con entusiasmo para dar expresión a las opiniones espirituales, políticas y sociales de la época. Entre ellos se encuentran los litógrafos Constantino Escalante y Santiago Hernández, el grabador en madera Picheta y en grupito Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. El romanticismo corriente que predominaba a mediados de siglo en la literatura y las artes plásticas, se adueña también de México. La poesía romántica inspira a los grabadores a crear ilustraciones, pero sobre todo, expresan en forma polémica y militante su postura ante los problemas sociales de un país en transformación. En esa época en el grabado mexicano predominan dos tendencias: la didáctica popular y la de crítica social. Esto significa que los artistas genuinos creadores del siglo XIX se dediquen a la caricatura y aprovechen el grabado para discutir los conflictos políticos y sociales de la nación: Picheta perteneciente a Yucatán y a la oposición liberal "fruto representativo de la clase media" -escribe Jaime Orosa Díaz (17). Posada el gran crítico social de su época, objetivo claro e irónico. Es significativo que estos artistas en lugar de grabar estampas sueltas, recurrieran al periódico mismo - que asegura a sus trabajos la más amplia divulgación. Las revistas en las que colaboraron fueron: La Orquesta, La Patria, El Quijote, El Hijo del Ahuizote. (Estas dos últimas sirvieron de tribuna a Posada). Para Manilla y Posada el camino a las masas son los volantes, los corridos, etc. - editados por Venegas Arroyo que en ese entonces gozaba de enorme difusión. "La Calavera", hoja volante que aparece el Día de Muertos, se aprovecha para hacer burla de las personalidades dirigentes de la vía pública, de las grandes calamidades de la época y en general de todo lo que

17) Paul Westheim. El Grabado en Madera. Fondo de Cultura Económica.

ocupa y preocupa al pueblo. Se dice que fue Santiago Hernández quien publicó las primeras "calaveras" litografiadas; según otros, Manuel Manilla es el inventor del género. Este alcanza la cima artística con José Guadalupe Posada cuyas numerosas "calaveras" son de sus obras maestras.

He aquí la tradición de como surge el nuevo grabado mexicano del siglo XX. Ha cambiado el estilo, han cambiado los contenidos, pero las dos tendencias hacia lo popular y lo actual subsisten; por la Revolución han cobrado mayor energía y profundidad. Se ha dicho mucho que gracias a la Revolución, José Guadalupe Posada (1852-1913) es uno de los más grandes y geniales precursores de la Revolución Mexicana. Por otra parte es extraordinaria la importancia social, histórico-cultural y también artística, que logró mostrarnos ese mundo tan pequeño como el nombre en la calle y en la peluquería, la mujer en la cocina, la comadre de los mercados y esto no es más que el sentir y el pensar del pueblo mexicano. Posada inventa para su producción expresa un procedimiento propio. Con una tinta química especial dibuja directamente sobre las planchas de cinc, les da un baño de algún corrosivo y ya el clisé está listo para la prensa. Su manera de referir hechos no es jamás mero reportaje, es concentración a lo esencial, simplificación y potenciación a lo esencial, con el fin de lograr el más intenso efecto plástico; todo esto corresponde al mundo imaginativo de las masas. El pueblo necesita la emoción para comprender, de ahí parte la expresión artística de Posada. Siempre escoge el momento de la más alta tensión dramática y encuentra la forma que lo convierte en vivencia óptico-sensible. Aprovecha los escasos recursos que le ofrece la hoja para producir dentro de la superficie, mediante una estupenda distribución de los blancos y negros, movimientos dinámicos, contrastes, ritmo, tensión.



José Guadalupe Posada: Balada del Fin del Mundo



José Guadalupe Posada:
Amor pecaminoso

José Guadalupe Posada:
Eleuterio Mirafuentes



También por 1888 Manuel Manilla ya tiene muchos años al servicio de la editorial de Venegas Arroyo. En 1892 Manilla deja de trabajar y en 1895 muere aproximadamente a la edad de sesenta años. Se conocen de él algunos centenares de estampas grabadas en planchas de una aleación de plomo y cinc. Nacido en pleno romanticismo, es romántico por su época y -- aunque gran parte de su producción es convencional, se considera una cantidad de trabajos por encima del nivel contemporáneo. Sus estampas son asombrosas por su estructura, en las cuales figuran escenas de toreo y de circo. En sus calaveras llenas de ingenio, una escritura artística del todo -- propia y personal.

Gabriel Gaona de Mérida, Yucatán (1828-1899), con el seudónimo de Picheta (tomado del vocablo francés Pichet, según dice Jaime Orosa Díaz en su monografía del artista (18) hizo varios grabados en madera para el semanario satírico-político Don Bulle Bulle; quince de estas estampas, por su trabajo tan fino, perfección técnica y su tamaño pequeño, son obras maestras que se encuentran en el Museo de Mérida. Picheta fundó una academia de pintura en 1880; fue designado Presidente del Ayuntamiento de Mérida, pero nunca adquirió renombre más allá de Yucatán y cayó pronto en el olvido. Después lo descubrió Francisco Díaz de León que lo presentó como lo que era, uno de los más buenos grabadores mexicanos de los tiempos modernos. En los grabados de Picheta podemos ver la realidad y supo plasmarla en forma objetiva y exitante. La actitud de las figuras, sus gestos, la expresión de sus rostros, cada detalle tiene la fuerza de lo vivido, la delicadeza y la energía expresiva. Picheta es diferente a Posada, éste representa a las grandes masas del pueblo, Picheta a la esfera intelectual-burguesa, igual que los grabadores franceses del siglo XIX.

18) Paul Westheim. El Grabado en Madera. F.C.E.

En casi todos los estudios sobre el nuevo grabado mexicano, se refiere que Jean Charlot, que llegó en 1921 de Francia a México, trajo un álbum de estampas modernas: un viacrucis grabado por él en madera de hilo lo que sirvió para que muchos artistas mexicanos se pusieran a experimentar en la plancha de madera. Algunos de ellos fueron Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Orozco Romero.

Francisco Díaz de León (1897) es un enamorado del blanco y negro, fecunda su pasión por todo lo que es estampa, impresión, tipografía y muy especialmente por todo lo que en México se trabaja. Existe un ensayo publicado en la revista Arquitectura (1951, N.º. 5) en el que desarrolla un panorama histórico del grabado moderno en México. Un artista arraigado en lo más hondo del oficio y un pedagogo excepcional que tiene el raro don de enseñar "el arte del oficio". A este último talento debió que en el año de 1929 obtuviera una plaza de maestro en la Academia de San Carlos, en donde transformó radicalmente la enseñanza de las artes gráficas. En 1937 funda la Escuela de Artes del Libro, en la cual se enseñan todos los procedimientos gráficos. En 1921 Alfredo Ramos Martínez fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán en donde la enseñanza del grabado en madera estaba a cargo de Fernando Leal, Charlot y algunos otros. A juzgar por las estampas conservadas, se intentaba desarrollar un estilo gráfico natural y expresivo que partiera de los supuestos del oficio.

De Gabriel Fernández Ledesma (1900) se puede decir que en esa época varias estampas interesan, como la de "La Puerca con sus Cochinitos", un grabado ejemplar en el que el contraste fuerte a la vez que sutil de los blancos y negros, revela un extraordinario dominio del medio de expresión.



Picheta: Lolita y Panchito



Fernando Leal: Danza de la "Media Luna"

Los grabados de Fernando Leal son de lo mejor que este artista ha creado. Por debajo de su dibujo se expresa el fondo con sus manchas y manchitas negras, porciones de madera que en la talla no se han eliminado, que se han dejado en la plancha por casualidad, pero en realidad con toda intención, a fin de hacer hablar a la madera y de lograr así una gracia y vivacidad de un particular encanto. Otro grabado en madera con las mismas características, es "El Cabaret" de 1925 de Ramón Alva de la Canal (1892).

Francisco Castillo Nájera procuró impregnar a los grabados el ambiente de la centuria pasada, pero alcanzó mucho más. - Mediante ingeniosa distribución de los blancos y negros logró crear espacio, perspectiva y atmósfera. Un maestro que se ha mantenido aparte, independiente de todo, así como también de las corrientes que predominan en las pinturas mexicanas, es Carlos Alvarado Lang (1905), grabador de asombrosa habilidad; domina igualmente todos los procedimientos gráficos y al decir domina, es con toda la intención y es el caso suyo, que la técnica que determina el estilo de expresión, más bien es la actualidad o la visión del grabador la que se refleja en su técnica, aunque por otra parte aprovecha todos los recursos y posibilidades que le brinda. Lo característico es su imaginación al contrastar los valores, al crear matices muy delicados, movimiento, profundidad y hasta colorido.

Otro grabador de madera es Abelardo Avila (1907), que con sus cortes meditados y sus tallas finísimas, saca de la plancha contrastes de claridad y oscuridad. Las masas se destacan y compenetran y empujan hacia adelante y volver a retroceder con una movilidad que no se para en ninguna parte de la superficie; así crea un ritmo en la imaginación.

Rufino Tamayo (1899) recurre muy rara vez a la gráfica. En 1951 terminó una serie de cromolitografías y de 1935 existen algunos grabados en madera al hilo.

Introducir en las artes gráficas un contenido popular y hacerlas de nuevo a amplias masas, es la idea en que se inspiró el Taller de Gráfica Popular. Otras de sus finalidades es brindarle al artista gráfico una oportunidad de poder imprimir sus trabajos él mismo, con lo cual queda asegurada la plena conservación de su idiosincrasia artística. A pesar de sus escasos recursos económicos, el Taller de Gráfica Popular se ha convertido en impulsor de las artes gráficas mexicanas. Este taller existe desde 1937. En él se ejecutan trabajos gráficos en que se funde la tendencia a lo popular-didáctico con intenciones artísticas. Se fundó gracias a la iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, a quienes se agregó después un numeroso grupo de grabadores mexicanos entre ellos Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Angel Bracho, Fernando Castro Pacheco, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Isidro Ocampo, Antonio Pujol, Everardo Ramírez, Alfredo Zalce y muchos otros. En el Taller se editan varios libros ilustrados, por ejemplo "Incidentes Melódicos del Mundo Irrracional" de Juan de la Cabada, publicado en 1944; un relato poético de tema maya con cuarenta grabados en madera de Leopoldo Méndez, en parte policromos.

Pero la obra monumental del Taller de Gráfica Popular, es la serie "Estampas de la Revolución Mexicana" (1947), un álbum de ochenta y cinco grabados al linóleo, cortados por dieciseis miembros del taller. Un informe gráfico de la Revolución hecho con el propósito de volver leyenda la historia documental y de contribuir a mantener vivo el entusiasmo con el que el pueblo mexicano había ido a la lucha li-



Gabriel Fernández Ledezma:
La Puerca con sus Cochinitos



Francisco Díaz de León:
De Francisco Castillo Nájera:
El Gavilán



Rufino Tamayo:
El Angel

bertadora. Si Posada es el fiel intérprete de las penas y alegrías del pueblo mexicano, de su alma y espíritu, Leopoldo Méndez es indudablemente su heredero espiritual y artístico, y lo que Orozco significa como pintor muralista, lo significa Méndez en el campo de las artes gráficas. Algo que escribió Siqueiros: "Méndez es el grabador potencialmente más representativo y valioso del movimiento moderno de las artes plásticas de nuestro país".(19)

Méndez nace en México en 1902, cuando se derrumba la dictadura de Porfirio Díaz. A su generación le toca conservar y defender las conquistas de la Revolución. Posada, luchador contra el porfirismo, había dedicado la mayor parte de su trabajo a los pequeños sucesos del día. La humanidad pasó por la Primera Guerra Mundial y luego por la Segunda, así que los mexicanos hicieron su Revolución con los tremendos sacrificios, con las esperanzas y decepciones, por lo tanto Méndez al vivir en esta época, tiene un temperamento político cuya actitud fundamental es la inconformidad y la rebelión contra toda clase de injusticias y por ello adquiere esta actitud en su obra. Alguna vez dijo Méndez: "enlazo mi obra con la lucha social, pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago todo por ennoblecerla" (3). En el año de 1920, Méndez es alumno de la Academia de San Carlos sin aprender gran cosa, sino que él mismo se forma su estilo gráfico al igual que su técnica.

La enseñanza del grabado en madera comenzó en 1853 y hasta 1913 la enseñanza se impartió únicamente en la Academia Nacional de San Carlos ubicada en el centro de la Ciudad de México.

19) Ibid.

Por otra parte, aparecen las escuelas populares de pintura y las escuelas al Aire Libre, que llenarían la necesidad y el entusiasmo por el arte de los barrios pobres y el campo, de donde saldrían artistas de reconocida capacidad.

En 1913 se funda la escuela en el barrio de Santa Anita, abriéndose posteriormente otras en Chimalistac y Coyoacán, así como también en varias ciudades de la República. En 1922 en la Escuela de Coyoacán se utiliza la madera de hilo en los grabados, marcando el surgimiento del grabado en nuestro país. De esta forma dio principio una era trascendental en la plástica mexicana.

En 1925 surgen los talleres de grabado Escuela de Pintura al Aire Libre, Centro Popular de Pintura "Santiago Rebull", Centro Popular de Pintura "Saturnino Herrán".

Otro antecedente importante en la introducción de la enseñanza del grabado es la Escuela Central de Artes Plásticas en 1928. La enseñanza en esta escuela contribuiría espléndidamente a la difusión del grabado y desde entonces los acontecimientos se han desarrollado eficientemente. El paisaje, el hombre y los grandes sucesos, han sido utilizados definitivamente en la expresión plástica bajo la influencia de Posada. (20)

Se estableció el contacto espiritual con el pueblo, difundir sus costumbres, tradiciones y sus tragedias diarias. - Los fenómenos sociales que se experimentaron en el país han sido constantes para la imaginación de los grabadores.

20) Hugo Covantes. El Grabado Mexicano en el Siglo XX. Primera edición, 1982. México



Leopoldo Méndez: Zapatistas



Leopoldo Méndez: Lo que no debe venir

El grabado también intervino en libros pedagógicos, literarios, históricos, a base de maderas, lámina, linoleo. También ha tenido importancia el grabado en periódicos, folletos, volantes, etc.

Se han realizado y siguen efectuándose, exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero.

Esta sociedad busca la renovación en las técnicas del grabado y un nuevo aliciente para el Taller de Gráfica Popular, ya que para estas fechas empieza a decaer; esto sucede cuando en 1947 salen "Estampas de la Revolución Mexicana" y en 1949 se edita el libro del resumen de los Doce Años de Actividad Artística.

Otro punto que influyó en el cambio, fue la entrada de nuevos alumnos artistas con nuevos conceptos de creatividad y muy alejados de las tendencias políticas del Taller y sus fundadores.

Algunos de ellos son Leo Acosta, Carlos García, Mariano Paredes y Francisco Moreno Capdevilla, trabajando lo tradicional y lo moderno; a esto se debe el cambio de las diferentes épocas, así como también a cambios estéticos e ideológicos en la plástica.

En 1954 se da la exposición del grabado mexicano contemporáneo en el Museo de Bellas Artes. Tal acontecimiento constituye el interés del medio artístico en la capital.

En cuanto a la renovación formal y contenido en esta época, fue importante, y al término de la Segunda Guerra Mundial se da el cambio de contenidos filosóficos, políticos,

económicos y sociales, debido a la influencia del surrealismo, el arte interiorista y el estallido del expresionismo abstracto.

Un acontecimiento importante es la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958. Es el inicio de la internacionalización de los grabadores mexicanos y con esto se da un nuevo estímulo a la obra gráfica.

Aun habiendo cambios, se han mantenido en la línea con todas las libertades del arte contemporáneo.

Para poder ubicarse en una autenticidad del arte mexicano, tuvo que tomar del extranjero elementos y se han criticado estas influencias, ya que de hecho han llegado con bastantes años de retraso. Aun así la personalidad del artista latinoamericano ha luchado por tener su propio estilo. Podemos ubicar a Tamayo, González Camarena, Toledo y otros más, que realizaron una obra en donde la expresión personal de cada uno se conserva.

Al celebrar la Sociedad Artística sus 20 años de vida en 1968, Justino Fernández escribía:

"En 1965, año simbólico del arte abstracto en nuestro país, es derrotado el figurativismo tradicionalista; para entonces han pasado tres bienales interamericanas en el Palacio de Bellas Artes. Esto exigía cada vez más la afrontación en el terreno del modernismo y la experimentación, dando paso a los movimientos de vanguardia".

En esta época los grabadores jóvenes empiezan a participar en las bienales internacionales de grabado. Algunos de ellos son Susana Campos, Moreno Capdevilla, José Luis Cuevas, Carlos García, Carlos Olachea, etc. El más activo, José Luis Cuevas, quien obtiene importantes premios.

Se ha profundizado en la diversidad creativa que ha alcanzado el grabado mexicano y un elemento importante y básico es que el público lo acepta y lo ubica dentro de un esquema general como obra de arte única y original.

Hoy en día la gráfica ha conquistado el mercado y sobre todo la participación en grandes exhibiciones de arte.

Los artistas contemporáneos tienen dos procesos: uno es la necesidad de expresión nueva de la forma y la otra es la posición de crítica de las formas tradicionales; a esto se dice que los artistas se enajenan en las corrientes extrangeras de vanguardia. Como diría Octavio Paz, nuestro arte se despliega en muchas tendencias y personalidades contradictorias, cuya dificultad de definición no procede de la ausencia de estilos, sino de la presencia de muchos.

Los jóvenes grabadores están cuestionando a las generaciones anteriores. Piensan que ahí, en la década del 80, el grabado ha llegado al umbral de un nuevo resurgimiento. -- Así lo expresaron Miguel Castro y Jan Hendrix, ambos triunfadores de la Bienal de 1981.

Quizá lo más importante para los jóvenes artistas es el medio de expresión y el interés por la investigación y, aún más interesante, la experimentación plástica que se lleva a cabo en la obra gráfica tomando importancia lo técnico que lo formal.

Así es que de esta manera se utilizan distintas técnicas y asimismo distintos materiales, tanto en soportes de madera luminosa como nuevos soportes de experimentación.

CAPITULO IV

EL USO DE LA LUZ Y EL COLOR EN TRES GRABADORES CONTEMPORANEOS.

A partir del descubrimiento de la descomposición de la luz en siete colores, obtenido en 1666 por el inglés Isaac - Newton, los conceptos de iluminación y manejo del color en la pintura han cambiado paulatinamente. Cada día la visión o comprensión de ambos ha tendido a ser más científica. Cu riosamente el manejo de la luz en la pintura no ha sido un tema de investigación muy socorrido por los críticos o comentaristas de arte. Existen numerosos libros sobre composición geométrica y su diversa aplicación que tuvo con dis tintos pintores, sin embargo, sobre composición lumínica son contados aquellos que intentan su abordaje.

Por lo que respecta al campo cromático -que debe entenderse como natural consecuencia de la composición lumínica, toda vez que ha quedado establecido que el color es luz- se han escrito un buen número de textos, desde los que comentan sus orígenes, pasando por los clásicos de interpretación psicológica del color, hasta los contemporáneos que versan sobre su incipiente estructura semiótica. Sin embar go ambos puntos -iluminación y color- al parecer no se con templan unidos. En la realidad objetiva la luz posibilita la percepción del color, pero en la pintura o grabado la disposición de los colores genera la estructura lumínica de la obra.

La pintura impresionista conoció perfectamente este punto, pues sus principales autores aprendieron a trabajar la luz entendida como color. La yuxtaposición de colores, constan

tes por su complementariedad, así como por mezcla óptica, los llevó a conseguir ese particular sentido de luminosidad que hoy admiramos. Más adelante -cronológicamente hablando- los postimpresionistas llevaron a un tratamiento sumamente rígido el manejo del color en la corriente de los puntillistas. Los miembros de esta corriente son por excelencia pintores "científicos", pues basan su proceso metodológico del uso del color en las leyes del contraste simultáneo de Michel Eugene Chevreul, químico alemán que llegó a ellas tras un arduo programa de investigación en el campo cromático.

Dichas leyes estipulan que:

- a) Un color rodeado de negro parece más claro que rodeado de blanco: cambia la luminosidad pero no el color.
- b) Un color rodeado de su opuesto: cambia luminosidad y color.
- c) Un color rodeado de su alterno: cambia luminosidad ligeramente y color intensamente. Cada color tiende hacia el opuesto del otro.

Como quiera que sea, la concepción de lo que el color es y cómo debe usarse ha cambiado con el devenir del tiempo, asimismo el avance en la tecnología de la química ha permitido la obtención de numerosos nuevos matices con lo que el universo cromático que el artista maneja, se ha tornado más complejo. Por otra parte, los sistemas físicos de iluminación artificial también han cambiado; esto pudiera parecer no tener conexión con el tema aquí tratado, sin embargo existe la característica de que las obras por lo regular pasan un período considerable de su vida expuestas a este tipo de condiciones. De igual forma esta

blecen una serie de premisas conceptuales que contribuyen a la idea que el artista tiene del mundo de la luz.

Dentro del mundo del grabado existen peculiaridades técnicas -las cuales ya se han explicado- que introducen limitantes de consideración para su desarrollo multicromático. De hecho algunas de ellas han conducido al artista a producir su obra con determinadas características que suelen ser marcas difíciles de evitar. Es en la relación que se establece entre sujeto y objeto que el "estilo" se define. El "estilo" artístico de un individuo no es más que el producto de dicha relación, el equilibrio de fuerzas entre el creador y su material.

En general podemos decir que el grabado a color de este siglo, ha recurrido al uso del color plano aprovechando con ello los valores atmosféricos que le son propios.

En este sentido existe desde principios de siglo, el análisis de los diversos elementos plásticos que componen la obra y su consecuente tratamiento, en modos que tienden a aislarlos entre sí. No hay así una fácil convergencia de todos ellos en un solo artista, sino que cada uno de estos trabaja poniendo especial atención ya sea al geométrico o al gestual o al cromático, etc. Cada uno de estos planos o niveles de la estética contemporánea tienden a disgregarse, con lo que se generan formas y/o estilos nuevos.

A través del abismo el artista terminó por definir lo que la superficie pictórica era para él, el concepto de largo y ancho y cómo debe ser enfrentado y asimilado. El legado de semejante revolución estética aún hoy no llega a su fin, las repercusiones son múltiples, pues no solo compren

den el campo de la pintura, sino que reverberan en todas las artes plásticas. Uno de los múltiples elementos que contribuyeron al proceso reflexivo que los artistas de fin del siglo pasado e inicios de éste tuvieron con respecto al espacio y su manejo, así como del color y la concepción lumínica, fue el grabado japonés conocido como UKIYO-E. De hecho el grabado contemporáneo no podría explicarse fácilmente sin mencionar los numerosos aportes que dicha corriente hizo al arte occidental. Solo el carácter disciplinado del japonés pudo llegar al manejo virtuoso del arduo y complicado proceso.

Hasta antes de la llegada de los primeros ejemplos de grabados japoneses a Europa -vía Holanda-, el grabado occidental era coloreado mediante técnicas auxiliares como la acuarela; sin embargo, la placa original se imprimía en negro para funcionar como soporte. Con el arribo de las estampas orientales el artista de occidente se dió cuenta que forma y color podían ir juntas, y que no era necesaria la representación mimética absoluta, ya que el color por sí mismo tiene la suficiente fuerza visual que evoque al objeto representado. La síntesis en la representación gráfica ganó así terreno y generó la aparición de imágenes como los "affiches" de Toulouse Lautrec a algunos grabados en madera de Gauguin y Aristide Maillol.

Esta pretende ser una introducción muy general de algunos de los sucesos históricos que intervinieron en Europa para llevar al grabado hasta lo que es hoy en día, todo esto con la intención de servir como un marco de referencia que ayude al lector a entender el contexto en el que se ha venido desarrollando.

Por otra parte en el México prehispánico, como ya se comentó, la existencia de los sellos como "plancha" matriz no deja de tener su peso en la historia del devenir artístico nacional, pues sienta un precedente que en pocos países existe. Si bien es cierto que por azares del destino que ya conocemos, no pudo concretarse una continuidad en el desempeño de los artífices que los hicieron posibles, como presencia de una tradición artística anterior es un peso considerable el que esto conlleva. Asimismo, la obra elaborada durante el período revolucionario por personalidades como José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, contribuyó a que nuestro país se presentara como una revelación en el arte de este siglo.

Más cercano a las generaciones de grabadores jóvenes se encuentra el Mto. Francisco Moreno Capdevilla, quien ha contribuido a elevar el nivel de grabado en México de manera significativa.

A continuación habremos de hablar de tres productores gráficos de singular relevancia en el manejo de la gráfica a color. Cada uno de ellos presenta distintos modos de enfrentar la práctica artística, así como diferente manera de conceptualizar la luz y el color en su obra.

Cada uno también trabaja en distinta técnica de grabado. - Esto se hace con la intención de proporcionar al lector un ejemplo de cada una de ellas. Mientras uno aborda el hueco grabado, otro la serigrafía y uno más la xilografía, estos detalles no dejan de tener su importancia, pues delimitan de alguna manera los perímetros prácticos que el artista tiene durante la ejecución de su obra. Lo que en una técnica se puede realizar con la mayor facilidad, en la otra requiere del despliegue de un alto número de habilidades técnicas.

LUIS J. GUTIERREZ GOMEZ

Empezaremos por analizar el uso de la luz y el color en la obra de Luis Gutiérrez, artista tampiqueño (Jun.4.1944) que inició sus estudios originalmente en la Facultad de Arquitectura y que, a decir de él mismo, ha marcado su producción en las artes plásticas. En su tesis de Licenciatura expone la posibilidad de transpolar lo que originalmente fueron diseños de arquitectura a planos bidimensionales típicos de la pintura o el grabado. No parece gratuita la transpolación si, como él argumenta, se toma en cuenta que tanto pintura como arquitectura son artes del espacio. En dicha disertación él defiende como propia tal posibilidad y logra distender concomitancias conceptuales entre ambas. Si bien es cierto que el arquitecto trabaja bajo premisas perfectamente claras en cuanto a la necesidad de cobertura de situaciones específicas, tales como la proyección de espacios en una casa, en un centro de trabajo, en un lugar para el trabajo, en un lugar para el recreo, etc. no puede dejar de lado que estos equilibrios prácticos se traduzcan en equilibrios estéticos. Como algunos críticos comentan acerca de su obra como artista visual, que percibe un manejo muy inteligente de la composición en el plano bidimensional producto de su formación como arquitecto, esto no deja de ser sano para su obra. Esto mismo contribuye a definir el concepto que él mismo tiene del arte.

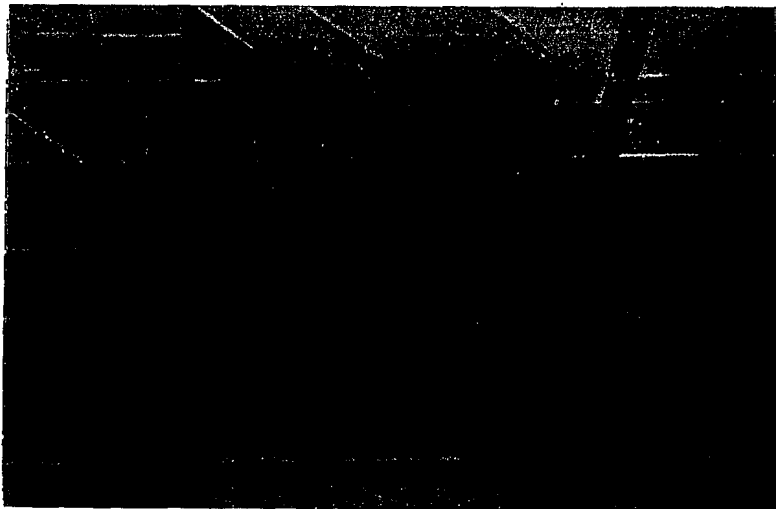
Sus actividades lo han llevado a participar en amplias exposiciones en diversas latitudes, lo que ha contribuido a su solidez profesional. Dentro del campo de la gráfica no se puede decir que sea un principiante, pues desde la época en que estudiaba los últimos semestres de la licenciatura, ya se había ganado el puesto de ayudante en el taller de litografía; de hecho, algunas de sus primeras exhibiciones las realizó mostrando trabajos en esta técnica.

El valor de estos primeros trabajos le valió una serie de comentarios elogiosos por parte de algunos críticos y sirvió como trampolín para que en el año 1980 se hiciera acreedor a una beca en el extranjero, que lo llevó a la Escuela Nacional Superior de Artes Visuales, La Cambre en Bruselas, Bélgica a estudiar maestría en Huecograbado, Pintura e Investigación Tridimensional. Más adelante asistió al curso que impartiera el célebre maestro Krishna Reddy, Jefe del Departamento de Grabado de la Universidad de Nueva York, en nuestro país, teniendo como sede la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" y cuyo tema fue el uso de la impresión simultánea de varias tintas por medio de su viscosidad. Como puede verse, la formación que tiene es muy sólida y se puede decir que la asistencia a este último curso marca una directriz más en su desarrollo, pues hoy está identificado como uno de los pocos grabadores en metal que utilizan el color fundamentalmente.

Una de las características evidentes en la obra del Mto. Gutiérrez, es el sentido del equilibrio tonal, situación que es típica de un artista que ha madurado a través de la reflexión constante de su obra. El color está estudiado de acuerdo a sus valores naturales; lumínico, dinámico, atmosférico y el matiz. La aplicación es plana pues en opinión de él mismo, la utilización de degradados introduce elementos "efectistas" que podrían involucrar en la obra significados contrarios a los buscados.

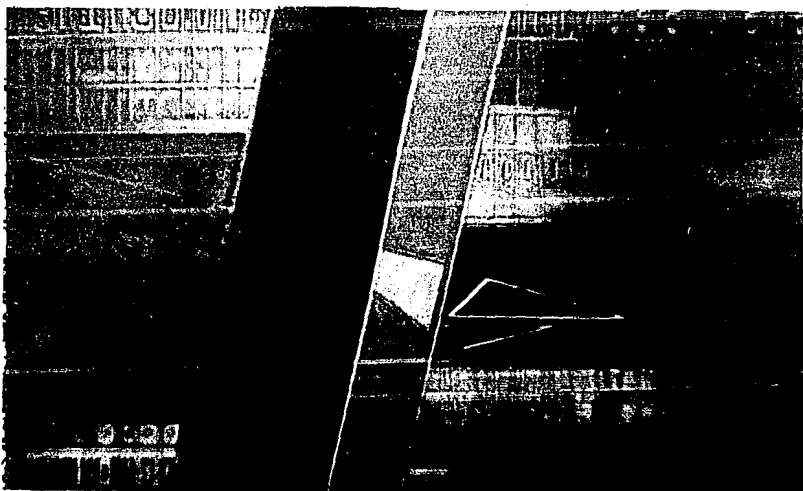
Es evidente el uso recurrente de monocromías posiblemente como producto de la aplicación de las tintas por capas superpuestas que funcionarían como veladuras. Quizá aquí convenga abrir un paréntesis para explicar brevemente cua

les son las características técnicas del proceso que él maneja, y que no es otro que el propuesto por el maestro Reddy, pero adaptado a los juicios estéticos de Gutiérrez. El trabajo se realiza sobre placas metálicas de cinc o cobre las cuales pueden ser grabadas con métodos directos o indirectos. Los primeros involucran el uso de herramientas de corte como el buril, o de marca como la punta seca, así como máquinas-herramienta como el moto-tool. Los segundos se realizan echando mano de resinas, gomas y barnices sobre los que se dibuja para su posterior ataque con ácidos; en las maniobras suelen haber una serie de detalles técnicos que exigen el perfecto conocimiento del material para la obtención de un buen resultado. A través de estos procesos, el grabador puede conseguir varios niveles de profundidad en la placa, lo que da posibilidad para aplicar una



Teotihuacán. Serie "Los Pictogramas" Encuentro de la Gráfica, Foro de Arte y Cultura, Guadalajara J.

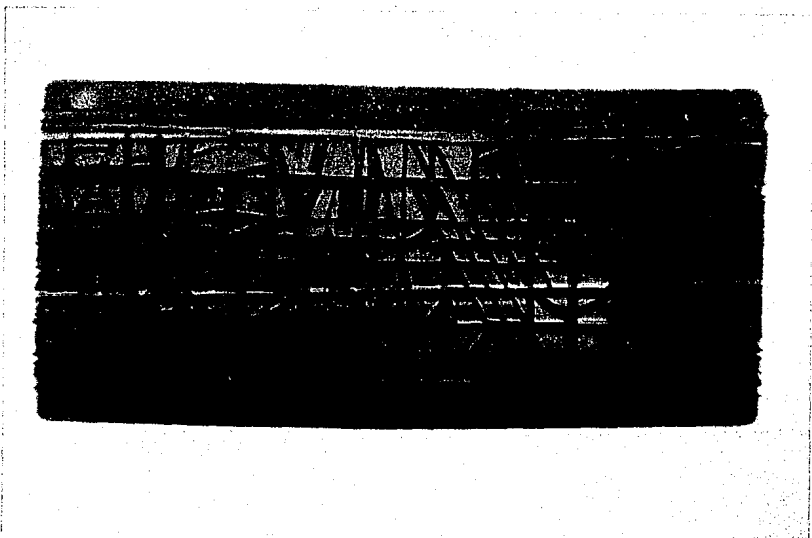
tinta por cada nivel grabado. La aplicación de tintas puede hacerse directamente con la mano o bien con la ayuda de rodillos de diferente tamaño y dureza. En este proceso la consistencia o viscosidad de la tinta juega un papel muy importante. Así pues, las últimas tintas suelen aplicarse con rodillo como capas generales que cubren y unifican a todas las demás. El manejo lumínico que da Gutiérrez a sus grabados, puede decirse que es frontal pero no plano, ya que no existe una confusión entre las formas por él expuestas, los diversos planos que se generan son nítidos y bien organizados, no existen propiamente confusiones formales, todas las secciones geoméricamente bien distribuidas se complementan a través del uso de colores acertadamente seleccionados. No existe tampoco un uso indiscriminado del



Chicomostoc. Grabado sobre zinc (Mención Honorífica, Bienal Diego Rivera, 1984)

color en el sentido de que haga uso de un gran número de colores, situación que lo acercaría a una gran confusión cromática y a un consecuente ensuciamiento del color. Todo lo contrario, sus obras son luminosas y vibrantes. Quizá esto último sea uno de los factores más importantes de este tipo de proceso, ya que la vibración del color es a menudo uno de los elementos plásticos más difíciles de dominar, pues supone largas horas de estudio previo y hace patente por ende la sensibilidad del artista al campo cromático.

Luis Gutiérrez hace hincapié a través de su obra, en la necesaria relación entre color y forma, ya que ambas deben complementarse sin que una prevalezca sobre la otra. Como ya se acotó en la Introducción de este capítulo, este fue uno de los "defectos" que la gráfica antigua tuvo, pues en



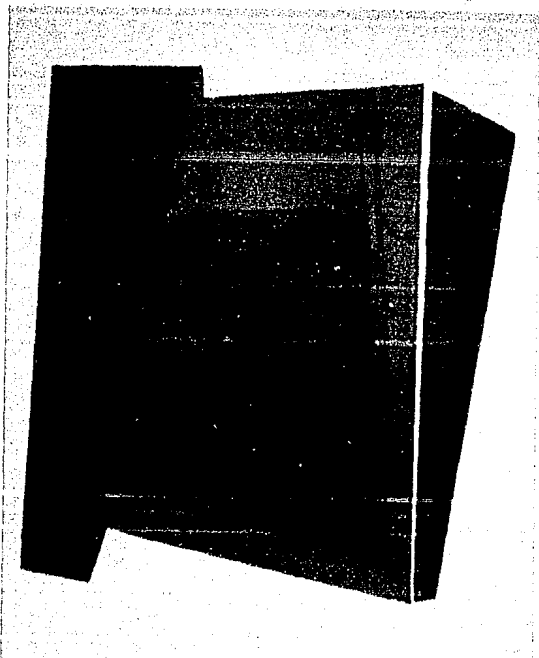
BONAMPAK. Serie "Los Pictogramas". Grabado sobre cinc.

ella el color se aplicaba como un artificio final. Para el tampiqueño el color mismo es la forma y no pueden quedar dislocados uno del otro, deben convivir y ser una unidad indivisible. La recurrencia a tonos acromáticos le permite contrastar con pequeñas áreas de color casi puro que establece un carácter dinámico a la obra, de esta forma no se vuelven estáticas o monótonas.

Al parecer no hay una relación demasiado evidente entre el color y el tema o título de la obra. Esta última nace con vida propia que no exige referencias miméticas claras para aludir el objeto representado, en tal sentido el tema se vuelve un pretexto para la génesis de aquella.

Si bien es cierto que la superposición de tintas en películas finas de color, permite la obtención de matices o cambios de tono muy finos, no deja de ser cierto también que el grupo de colores así manejados debe estar perfectamente clasificado. En el uso de colores neutros como los pardos (rojo óxido, siena tostada, siena natural, sombra natural, etc.) este tipo de cambios de entonación permite obtener tonos en "sordina", los cuales son muy atractivos. No es común en la obra de este grabador limitarse al uso de unos cuantos colores para sustentar toda su obra, ya que puede verse en el conjunto de ella lo mismo azules que verdes, que amarillos o rojos o violetas, etc. En cada obra en lo particular sí existe un rigor y ascetismo en su uso, pero no así en la obra en su conjunto. Por otro lado es una característica de esta técnica la presencia de textura real en las impresiones, por lo que aquí el recurso de la utilización de la luz real contribuya a la complementación de la obra. Es obvio que todas las obras plásticas requieran de la presencia de la luz para ser admiradas, pues quién es capaz de observarlas en la obscuridad, pero

aquí el comentario no se refiere a tan evidente situación sino que se requiere hacer énfasis en la manera en que la iluminación exterior requiere ser manejada y puesta de la mejor manera, para que la obra se vea complementada en su correcta dimensión. Puede tratarse de la superficie del papel con la impronta de la placa sin entintado alguno, lo que involucra al sistema de iluminación que la obra tendrá al ser exhibida, pero aún tratándose de la superficie impresa con algún color la textura contribuye a subrayar la

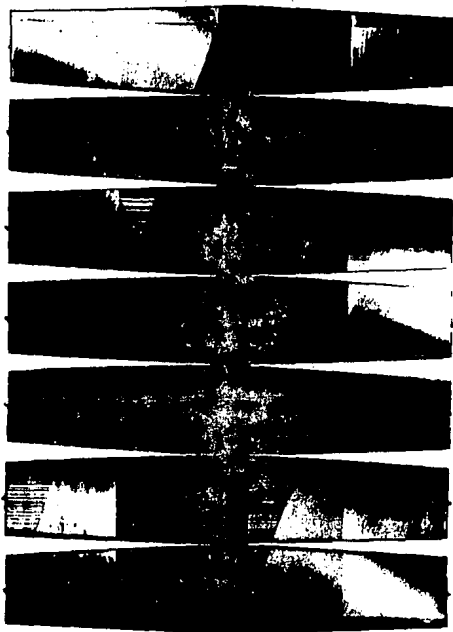


Código Indio sobre zinc (Premio adquisición, Bienal de Grabado 1985, INBA).

calidad cromática general. Tal como se ha mencionado con anterioridad, color y forma constituyen una unidad; aquí el color actúa equilibrando superficies y en algunas obras no está conformando una superficie rectangular, sino que se ha distribuido por la superficie del papel buscando nuevos equilibrios gracias únicamente a su peso visual. Es - así que está bien entendida la mencionada relación forma-color pues de otra manera las composiciones tenderían a ser desequilibradas. Este es un ejemplo de cómo un productor plástico contemporáneo hace uso del color y la iluminación o manejo de la luz en su obra, un productor que aún es joven y que seguramente continuará en el avance y evolución del grabado en color.



EPSILON
GRABADO SOBRE
COBRE

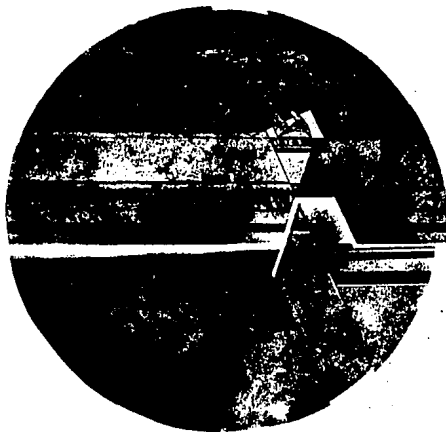


LAS 7 CHAKRAS
GRABADO SOBRE COBRE

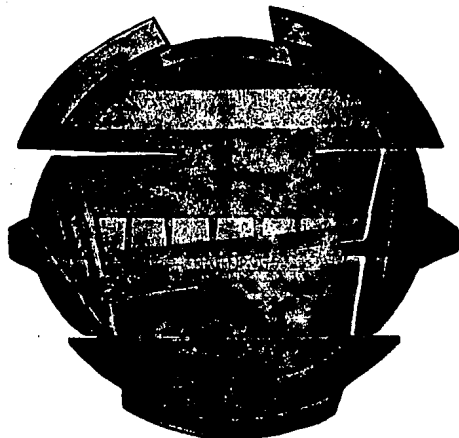


GAMMA

GRABADO SOBRE COBRE



SOL DE BARRO
GRABADO SOBRE
COBRE



LOS SATELITES
GRABADO SOBRE COBRE

MANUEL FELGUEREZ

Manuel Felguérez (Zacatecas, 1928) es un artista mexicano contemporáneo más que divide sus actividades entre la pintura, la escultura y la gráfica. En esta última la técnica que utiliza primordialmente es la serigrafía. Dentro de su formación profesional se encuentra la asistencia a la Escuela de Medicina, al Instituto Nacional de Antropología, a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, a la Academia de la Grande Chaumiere, a la Academia Colarossi, París, etc. En estas dos últimas tuvo como maestro al célebre escultor constructivista Ossip ZadKine. Al respecto Felguérez refiere que después de pasar siete años aproximadamente acercándose a varias escuelas, ninguna le convenció e inició su primera etapa profesional como un informalista de carácter gestual, en la que investigó composición a través de elementos premeditadamente no geométricos, situación que a la postre resultó paradójica, ya que lo llevaría a reflexionar sobre el carácter organizativo de aquellos elementos que inicialmente parecían aleatorios y en contadas ocasiones hasta caóticos. Sin embargo es en este periodo que Felguérez parece conformar las primeras letras de su abecedario lumínico. En las pinturas de este carácter informal, los elementos que se reparten el cuadro, no buscan ni siquiera vagamente el aparecer como formas definidas sino que en el momento de la praxis pictórica, el artista cubre y/o distribuye aleatoriamente manchas sobre el cuadro que bajo su juicio estético se van equilibrando.

En este punto tanto Felguérez como Gutiérrez coinciden en sus inicios, pues ambos surgen como informalistas. Es justamente el nacimiento del arte a través del desorden, si-

milar a la labor del Demiurgo que del caos hace surgir el orden máximo. Si se observa con detenimiento resulta fácil entender cómo a través de este tipo de trabajo, el productor plástico aprende a componer su cuadro a partir casi exclusivamente del manejo de la luz o, puesto en otras palabras, a través del contraste tonal. Tanto las grandes masas como las pequeñas, deben tomarse en exclusiva con su valor tonal, pues su masa está íntimamente ligada con el peso lumínico que posee. La luz se reparte el cuadro sosteniéndolo a partir de contrastes unas veces bruscos y otras sutiles, el artista así termina por sensibilizarse a los cambios de luminosidad. Las obras poco a poco van ganando variedad en ese terreno hasta lograr equilibrios sumamente efectivos como complejos. Conviene mencionar que esta etapa fue precedida por otra en la que Felguérez se ocupó de la escultura primordialmente y en la que seguramente se formó un criterio muy agudo con respecto al volumen y al espacio. La escultura, al tener como base el trabajo tridimensional, resulta un arte del espacio por excelencia. En ella la luz tiene también un carácter protagónico pues al bañar suavemente o violentamente las formas, contribuye a exaltarlas y complementarlas. Aunque pudiera parecer extraño aún dentro de la etapa informalista el proceso de ejecución de la obra contiene elementos constructivistas, pues la elaboración requiere de la adición paulatina de elementos plásticos.

La asistencia a los talleres de ZadKine, Brancusi y Moore habla de la afinidad de gustos del zacatecano con ellos, escultores todos con una fuerza vibrante en su obra. El acierto de Felguérez consiste en el traslado de la tectónica de la escultura a su pintura, pues si en la primera modela con gubia y martillo, en la segunda cincela con

luz y color el cuadro. En realidad son pocos los productores plásticos hoy en día que trabajen ambas disciplinas y menos aún, los que lo hagan con soltura y conocimiento, lo importante es que la primera etapa escultórica de Felguérez de raigambre cubista, da paso a una pintura con la misma fortaleza en la disposición de planos y volúmenes, en la pintura gana así también la estructuración de atmósferas a través del manejo acertado de gamas finas y violentas de color. Lo mismo se conjugan grandes áreas de colores oscuros con ligeros acentos claros que grandes engamados de colores neutros, ferreos junto a timbres fríos y translúcidos.

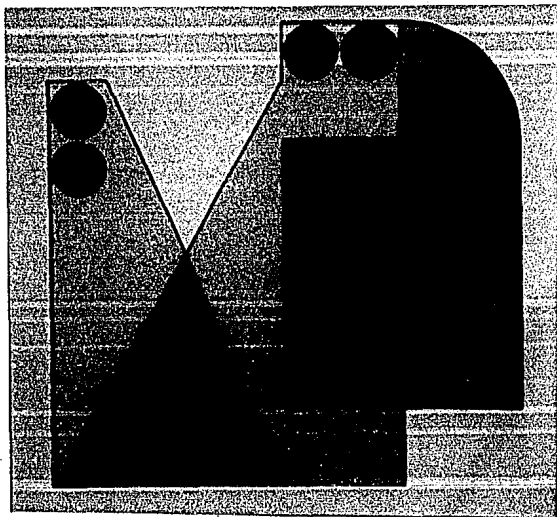
Después de esta etapa de investigación exhaustiva, le sucede otra de reflexión profunda sobre lo obtenido como resultado en la primera. Las expectativas en torno a la pintura cambian, así como su concepto de lo que el arte debe ser. Diez años de trabajo intenso han quedado atrás. A estas alturas este artista se ha hecho de un sólido prestigio lo que le ayudará para hacer frente a una serie de proyectos que nutrirán, apoyarán y definirán su posterior trabajo en la gráfica, punto modular del interés de esta investigación. De este punto en adelante se inicia otra etapa que está marcada por la reflexión de lo logrado con anterioridad. Dicha reflexión lo lleva a preparar un proyecto de singular interés, pues constituye un caso único en el mundo del arte contemporáneo. Felguérez decide seleccionar una serie de 25 cuadros de una de sus últimas exhibiciones con la intención de encontrar, si es posible, una serie de constantes que le lleven a tener la información necesaria para alimentar un programa de computadora y que éste a su vez, arroje variantes de esas constantes. El proceso de investigación contuvo una serie de particularidades técnicas

que no viene al caso mencionar, pues resulta excesivo. Este proyecto fue de inmensa importancia en su formación, - pues lo llevó a decantar sus conocimientos previos para así definir su futura ruta de trabajo. Tal proyecto recibió el nombre de "Espacio Múltiple" e hizo posible la obtención de un material que con posterioridad se exhibió en el Museo de Arte Moderno. El "Espacio Múltiple" obligó a Felguérez a poner en claro una serie de conceptos acerca de cómo debe entenderse y manejarse el espacio, el color, la forma, la estructura, etc. Las variantes obtenidas gracias al auxilio de la cibernética, debieron pasar aún por la supervisión del pintor que seleccionó de manera subjetiva cuales eran las mejores y de nueva cuenta se le dieron éstas como información a la máquina para que elaborara nuevas variantes. En este proceso convergen diversos conceptos novedosos:

- 1º. La máquina produce variantes de la manera de crear de un artista, una obra.
- 2º. El artista ahorra tiempo en la producción, pues ahora él solo selecciona.
- 3º. La máquina hace patentes las constantes "estilísticas" dentro de la diversidad formal.

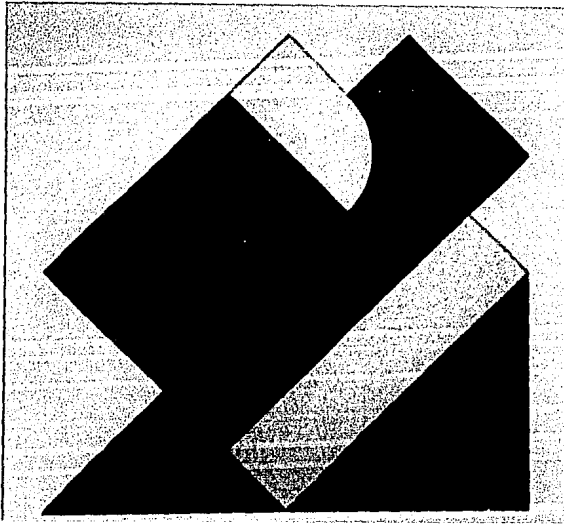
Para el artista cada uno de estos puntos lo llevó a concebir el acto creativo como la puesta en acción de un lenguaje. Retoma algunas teorías estructuralistas y otras de la escuela semiológica para interpretar el acto creativo como un lenguaje plástico. Al respecto comenta como prólogo a su exposición "Espacio Múltiple":

"partir de unos cuantos conceptos geométricos simples: como círculo, el triángulo o el cua



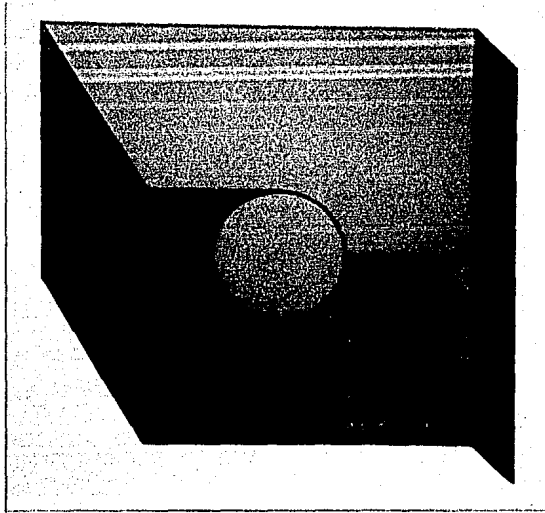
drado organizarlos hasta producir una forma-idea. Después con un lápiz dibujar sobre el papel esta forma-idea y darle un orden".

La idea hasta aquí es ordenar los elementos geométricos como se ordenan las palabras para formar una oración. Pero estos elementos geométricos no son más que una estructura incipiente que no introduce necesariamente la idea de espacio. Este solo surge hasta la aplicación del color que forma o sugiere planos. De aquí en adelante existirá la conciencia de que en la obra de este artista hay siempre un fondo y una forma. La alusión siguiente solo menciona los planos, pero al surgir estos supone la idea de espacio, espacio que se manifiesta a través de la materia cromática. Más adelante dice:



"Pensar en el color plata y rodearlo de unos cuantos colores fríos , pensar en el color oro y rodearlo de unos colores cálidos; en ambos casos organizar el color, darle un orden, una lógica. Tomar el pincel y aplicar el color sobre el dibujo creando así un diseño formado por planos".

Si nos atenemos a que el color solo se hace manifiesto a través de la presencia de la luz al aceptar al primero estamos involucrando por fuerza la segunda. Por lo tanto aclara:



"Todo plano contiene potencialmente infinitos volúmenes. Optar por uno de ellos y crear un relieve; el color también tomará esta dimensión. Después tomar el volumen y desarrollarlo en el espacio y mostrar que el concepto pintura-relieve-escultura está obsoleto, desgastado; que forma-color es uno solo dentro de espacios relativos".

A pesar de que en el primer párrafo él se refiere a la aplicación del color por medio del pincel, está claro que esto solo fue en su momento remanente de la actividad artesanal hasta entonces conservada, quizá porque introducir el elemento color en la computadora hubiera hecho infinito el número de variantes o tal vez porque no existían las máquinas

impresoras adecuadas. Como quiera que haya sido el siguiente párrafo aclara perfectamente que Felguérez no entiende al color desligado de la forma o como un aderezo de ésta.

"Quisiera hacer la forma mas ya no la forma en el espacio, sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple".

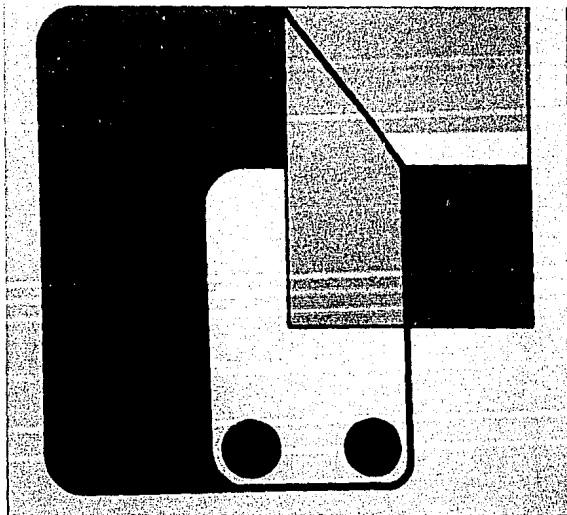
Lo que hasta antes del Espacio Múltiple fuera arrojó y violencia con la puesta en práctica de esta nueva forma de hacer a través de la cibernética, aparece un manejo más estricto y ordenado del color, de la luz y del espacio. La paleta se reduce para ganar en sutilezas lumínicas. Existen degradaciones en los matices a través de su fractura en tonos análogos, que al ser yuxtapuestos generan sensaciones volumétricas que no por sencillas son menos artísticas. Pareciera que la luz baña la forma de manera escalonada y aquí esto no puede atribuirse a un impedimento de carácter técnico, pues en la serigrafía es posible la obtención de engamados continuos durante el proceso de impresión, ciertamente es un problema mediano pero que un buen impresor de serigrafía puede resolver con relativa facilidad. Cabe hacer notar que la impresión de las gráficas no las realiza el artista, sino que solo proporciona el diseño en color para su ejecución por el impresor. Esto no debe sorprender pues a través de la historia siempre ha sucedido así. Los grandes maestros grabadores de la antigüedad acostumbraban, como el mismo Felguérez lo menciona, "diseñar"

las imágenes para su posterior ejecución por técnicos especializados.

El hecho de que Felguérez mencione la combinatoria implica que está involucrando la teoría de conjuntos de Cantor para la selección de color. En la aplicación de dicha teoría cada color es un elemento dentro de un sistema, pero dicho elemento adquiere su valor de ese sistema más que imponerlo. Es por eso que este artista encuentra coincidentes las teorías semióticas con el arte plástico. Como en el lenguaje escrito sucede con las palabras, el color en las artes plásticas encuentra su valor definitivo al interrelacionarse con otros colores-formas. Si la pintura -y la gráfica a color- es un arte que ordena el espacio y el color queda atrapado en formas, las formas también son importantes - pues son las que sostienen la extensión del color. Así un amarillo extenso -color considerado liviano por su claridad- puede resultar más pesado (precisamente por su extensión) que un violeta reducido. De esta manera el color puede establecer un discurso sumamente extenso, tan extenso como permutable. Por otro lado tal concepción del color deriva de las teorías de la interacción del color de Joseph Albers. Para Albers como para Felguérez y la Gestal, el hombre aprende a codificar y decodificar información a través de bloques de ideas más que de palabras, las palabras con los elementos mínimos con los que se pueden establecer significados, pero desunidas poco pueden decirnos acerca de la vida y su valor fundamental lo toman de la manera en que se interrelacionan, entonces la lógica es que más importantes que las palabras mismas, son las formas o los sistemas en como ellas se interrelacionan para establecer un discurso significativo. Para el manejo del color se aplican similares criterios y el esquema plantea

do al inicio de este capítulo es bastante elocuente al respecto.

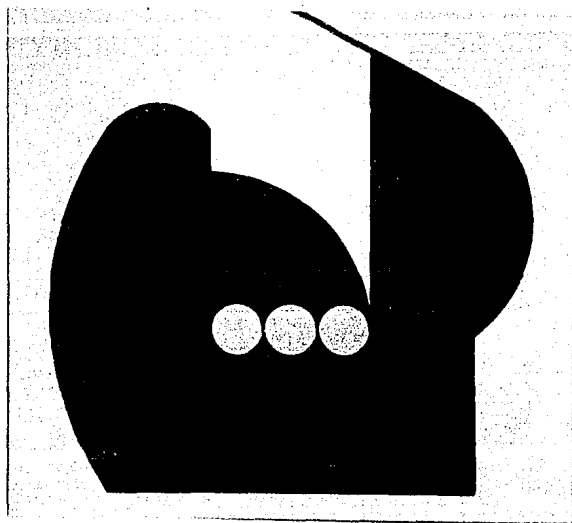
De esta manera cada cuadro evoca un significado distinto dependiendo de los colores que involucre, como el mismo - Felguérez dice, el diseño puede ser el mismo pero el hecho de aplicar diferentes colores lo transforma lo suficiente para que al espectador lo decodifique de manera - distinta. Por otra parte el color dentro de un solo sistema se deja influir por los demás elementos, pero también al exterior puesto que una obra no se puede desligar del conjunto de la producción total del artista, como tampoco del medio real en el que sea exhibida. El color está entendido como parte de un cristal o plano falso tal como más adelante lo evocará en su exposición La Superficie -



Imaginaria, allí el cromatismo debe construir todo el espacio virtual, la superficie de la tela es el soporte, pero el meollo, el punto principal se desarrolla detrás de ellas, como diría Ortega y Gasset "los marcos de las pinturas - son dorados porque son como ventanas, ventanas que nos - permiten ver a otros mundos". Así la obra no se agota en superficialidad sino que a través de la superficie se hace posible la aparición de mundos que de otra manera difícilmente conoceríamos, de mundos y de espacios. Es por esto que no hay posibilidad de escisión entre forma y color. Si bien es cierto que en la gráfica de este artista prevalece el elemento geométrico puro, esto se debe aquí sí a limitantes técnicas pues las características de los diseños exigen que sea a través de procesos serigráficos que se haga su elaboración.

Todos los elementos constituyen así un continuum dialéctico "Materia y energía" estructuran el espacio. En las artes objetuales la materia es forma y el color existe en cuanto energía que entra en contacto con la forma; es luz que descubre al ojo ciertas cualidades de la materia. "No existe forma sin color, como tampoco existe color sin forma". (Pag. 22, La Máquina Estética", Manuel Felguérez y Mayer Sasson, UNAM, 1983).

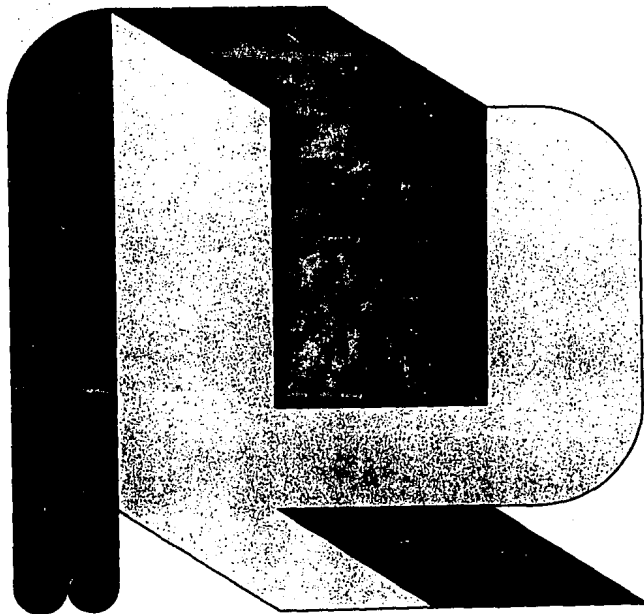
Para Felguérez existe la posibilidad de reducir los elementos formales que constituyen el espacio, para él son: -- círculo, triángulo y cuadrado y por lo que respecta al color, azul, rojo y amarillo. De hecho tanto los elementos formales como los cromáticos, constituyen constantes de la obra del zacatecano. Lo verdaderamente importante es cómo enfrenta y resuelve la forzosa diversidad para no caer en monotonías rayanas en lo artesanal. Curiosamente y paradó-

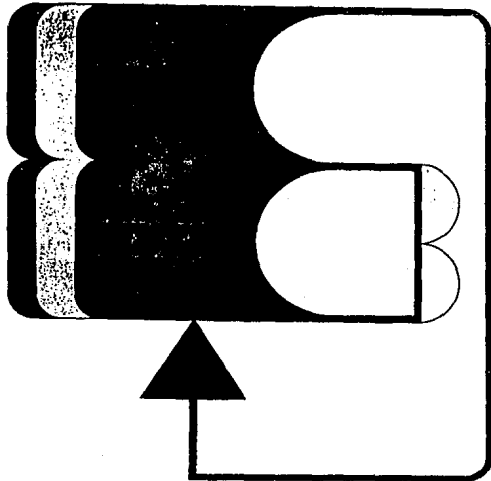
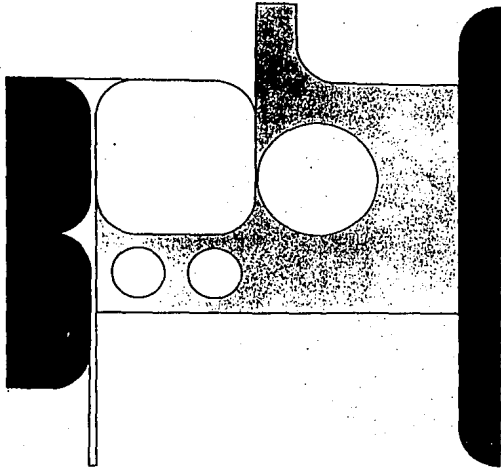


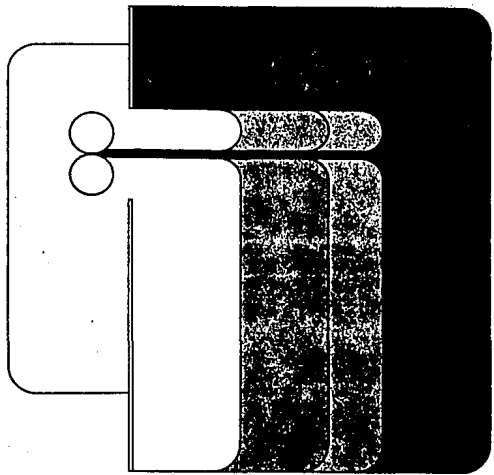
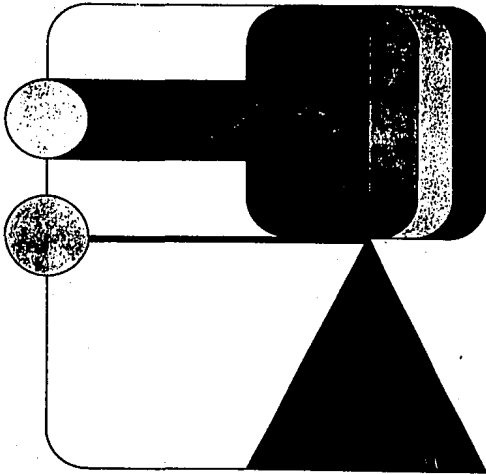
jicamente este evitar ser repetitivo surge de un proyecto de ascetismo y búsqueda de un corolario estético. Recuerda la reflexión del monje Lao-Tse que termina por aseverar que en el caso de los vasos de la nada surge su valor, - pues si no tuvieran un espacio vacío, no podrían contener un líquido. Todo este resumen de elementos ha dado como - producto una de las maneras más novedosas de hacer arte y los avances en la concepción de la gráfica a color son variados, podemos decir que son los primeros ejemplos del - trabajo mancomunado entre la cibernética y el arte plástico. Los resultados obtenidos podrán desembocar en tantas variantes como artistas los enfrenten. Constituye una ma-

nera por demás moderna de hacer gráfica pues hace converger en su programa con una lógica muy rigurosa, una serie de elementos culturales totalmente actualizados y pone al arte gráfico de cara al futuro con una serie numerosa de elementos de juicio totalmente nuevos. Contribuye de igual forma a nutrir el ambiente gráfico nacional con un lenguaje formal totalmente inédito.

Demos paso pues a analizar a nuestro último artista, mexicano también y con una presencia sólida en el arte gráfico nacional.





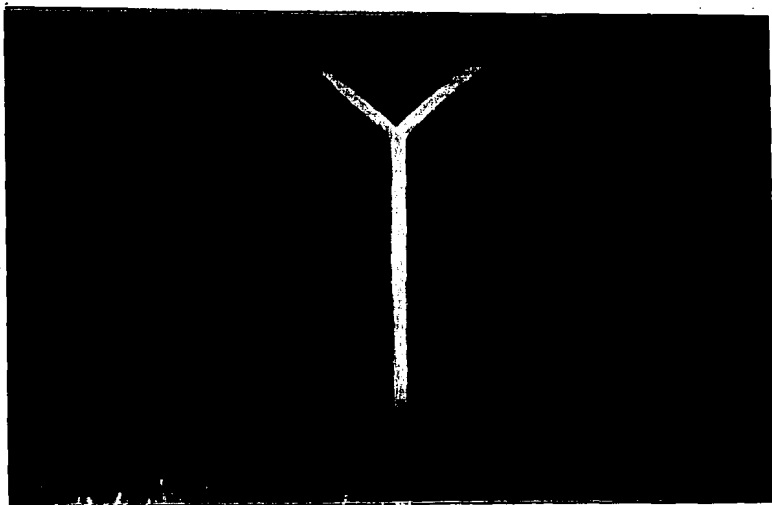


ANTONIO DIAZ CORTES

Antonio Díaz Cortés (San Luis Potosí, 1935) inició sus estudios como artista plástico en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda". Más adelante realizó una Maestría en Pintura en la Universidad de Wisconsin, E.U.A. y posteriormente asistió a la Universidad de Artes de Tokio, Japón a estudiar grabado en madera. Este último viaje a Oriente es sin duda alguna un parteaguas en la producción artística de Díaz Cortés. Es en Japón que estudia, desarrolla y perfecciona las técnicas de impresión de xilografía a color, una técnica que en México tiene escasos adeptos tanto en la crítica como en la ejecución. Algunos críticos han enfatizado que Díaz Cortés es de los pocos artistas latinoamericanos que conservan rasgos evidentes de origen oriental en su obra. Su estancia en aquel país duró dos años durante los cuales aprendió los procesos de elaboración e impresión originales de la mejor estampa japonesa. El enfrentamiento con una cultura milenaria debió provocar en él una impresión muy fuerte, ya que propiamente le hizo olvidar la actividad pictórica. La parte medular de su trayectoria está centrada en su desarrollo como grabador y se le reconoce como un artista que ha contribuido enormemente en el avance técnico y conceptual de la xilografía a color. En Oriente no sólo conoció la ortodoxia del grabado en madera, sino que hizo importantes aportes en el campo de la impresión; a él se debe el uso del tórculo como máquina-herramienta para imprimir, así como el auxilio de la caladora de cinta para el corte de las placas de madera.

Estos elementos técnicos le han permitido modificar el concepto de grabado en relieve a color y han contribuf-

do a aumentar sus logros a nivel internacional en esta disciplina. Sus grabados son perfectamente distinguibles, pues logran transmitir una fuerza poco común en este tipo de trabajos, pero también es factible encontrar sutilezas que solo son creíbles si se imaginan elaboradas por un japonés. La calidad de su obra es in



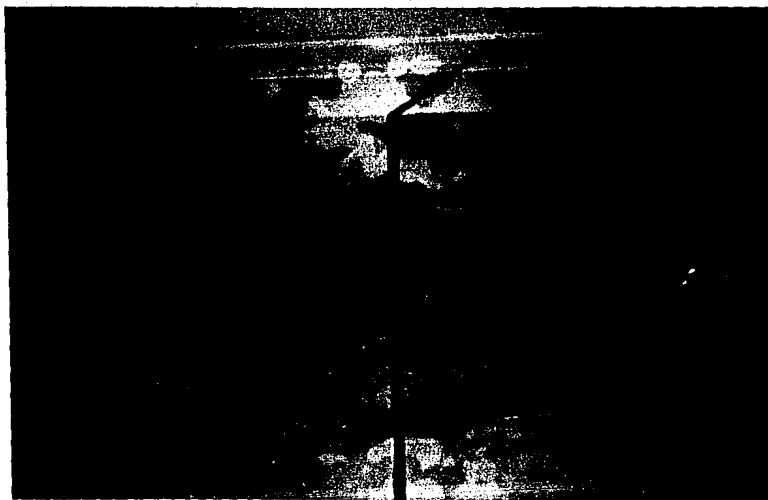
ÍNDIGO

Acrílico sobre tela 92 x 122 cms.

negable y prueba de ello es que se encuentra localizada en importantes acervos internacionales. Ha recibido premios igualmente importantes que avalan el valor de su obra. Algunos sitios en los que se encuentra su obra son: The Art Institute of Chicago; la Bibliotheque Nationale de France, París; Museo de Arte Moderno de México; Texas, Quaterty Collection, The Bradley Collection; Museo del Palacio de Bellas Artes; AGPA colección de Cartón y Papel de México; Library of the Congress en Washington, D.C., etc.

La obra de Díaz Cortés ha venido a dar un sentido profundo de modernidad a la técnica, pues amén de que los sistemas técnicos por él empleados sean novedosos, el concepto que alimenta su obra es sumamente singular en el ambiente nacional. Es un concepto estético que gira en torno al color como productor de espacio y atmósfera producto de una síntesis formal y una composición rigurosa. Definitivamente la técnica xilográfica multi color no es para improvisados, contempla numerosos problemas técnicos que exigen una metodología de trabajo perfectamente establecida, no acepta dudas o resoluciones de última hora. Debe pensarse que por cada color programado en la obra debe existir una placa particular, el proceso de entintado exige también el uso de rodillos distintos por cada color empleado, así como el correcto manejo en la viscosidad de las tintas además de cuidar la correcta humedad del papel a la hora de imprimir. Del óptimo manejo de todos estos elementos ha salido avante este artista y ha puesto de manifiesto que una técnica considerada marginal por una gran cantidad de artistas se pueden obtener obras de primer orden. En este punto se puede considerar que la asimilación de la cultura oriental por su parte, ha sido sui géneris pues la ha hecho propia de una manera casi natural. La estética de sus obras en mucho recuerda los conceptos japone--ses del espacio creados a través del juego sensual del color y la degradación.

En la manufactura de las estampas no ha sucedido algo - muy diferente, pues es común encontrar en ellas elemen--tos que denotan un respeto por el material casi animista.

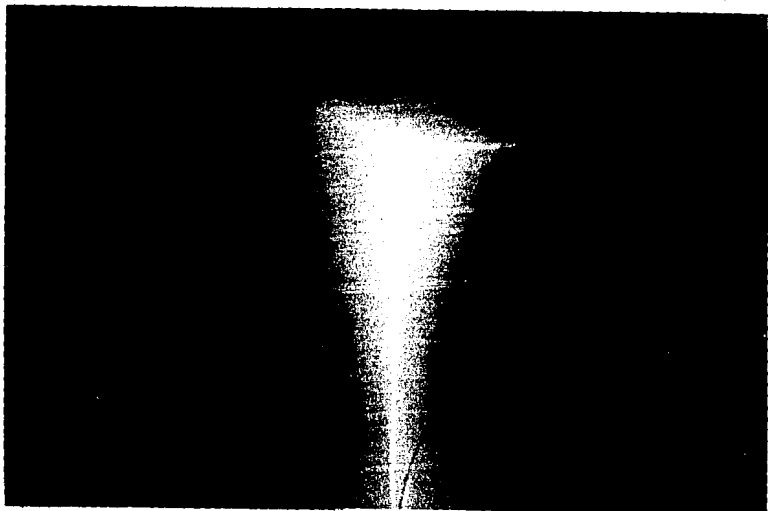


VISION SUBMARINA

Oleo sobre masonite 67 x 98 cms.

Aquí casi brinca la paradoja pues por un lado en algunas de sus obras ha llegado a grados de disciplina en la técnica que se antojan masoquistas, pero que han dado como producto estampas de una sutileza inefable. Pero por fortuna no ha caído en academismos u ortodoxismos pues ha contribuido también de manera notable al desarrollo de la colografía, disciplina menos rigurosa en el aspecto técnico que no en el conceptual. En la colografía se hace uso de materiales muy diversos y que generalmente se adhieren a la placa con medios plásticos, como pueden ser las pinturas acrílicas. Algunos de estos métodos no pueden considerarse como grabado propiamente dicho y por esta razón se retomó parte de la palabra "collage" para hacer notorio que es una combinación o mezcla de procesos

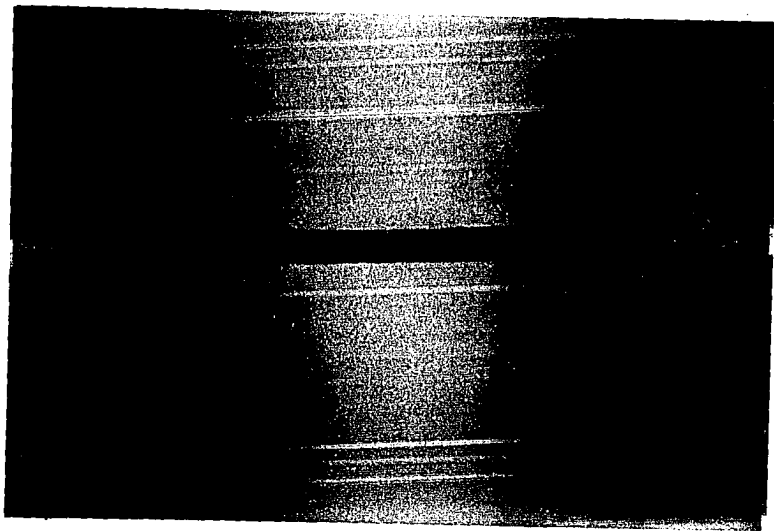
externos a la placa. Con esta variante técnica se pueden obtener a su vez variantes formales sumamente ricas e interesantes; ciertamente exigen un cuidado extremo en el proceso de impresión, pues por lo regular la placa matriz es dueña de un relieve muy acentuado.



TEMA DEL 78 Acrílico y algodón sobre tela 92 x 122 cms.

Otra de las aportaciones sumamente importantes que ha hecho Díaz Cortés a la Xilografía multicolor, es la adaptación del proceso de entintados simultáneos por medio de la viscosidad de tintas iniciado por Stanley W. Hayter y perfeccionado por Krishna Reddy. Este aporte puede considerarse de singular importancia.

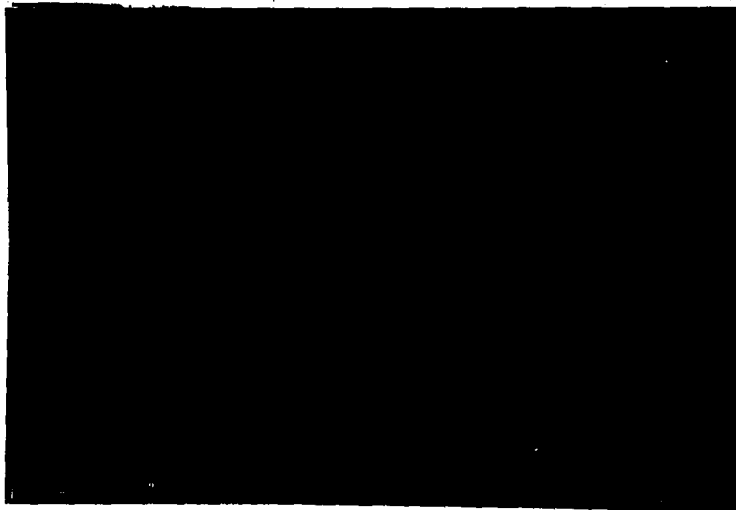
De igual forma ha sucedido con el concepto de grabado, -
pues ha sincretizado tanto los elementos técnicos como -
los estéticos. Uno de los elementos estéticos que ha toma
do de oriente son los degradados de color que arman atmós
feras evanescentes, columétricas y etéreas. La selección
de los colores es muy amplia pues no se reduce a utilizar
solo algunos; dentro de las obras sí existe un estudio de
luminosidad muy profundo que le permite llegar siempre al
óptimo resultado. Para los japoneses el espacio no está
entendido de la misma forma que en occidente, por lo tan
to la representación que se hace de éste en las artes -



SOBRE RECTANGULO AZUL

Acrílico y algodón sobre tela 92 x 122 cms.

plásticas evidentemente también es distinto. Uno de los puntos principales en los que difiere un sistema espacial del otro, es que para occidente existe una especie de sfn drome del espacio lleno, no es fácilmente asimilable un espacio en el que halla zonas descubiertas o demasiado am plias, priva siempre un horror al vacío, en tanto que para oriente esto no constituye el menor problema de acceptación. No se contempla al creador como una individualidad fuera de la naturaleza, sino que de acuerdo a las ideas religiosas zen-budistas, se busca afanosamente la "fusión con el universo", de esta forma de pensamiento surge la necesidad vital de enfrentar las cosas en lo que tienen de sencillo. Evidentemente se puede llegar a un grado de profundidad, pero siempre a través de un trabajo sencillo. Aquí radican las bases para entender su apego a la naturaleza y la estética de su arte. Es por esto que no extraña al espectador contemplar espacios "vacíos" en la obra, - existe una plena conciencia de la "falsedad" de la escena y justamente debido a esa conciencia de "falsedad" el es--pectador puede acceder y disfrutar otros niveles en ella.- Los grabados de Díaz Cortés mantienen una sólida composición geométrica y que a través del color busca enfatizar las características del espacio dentro de la superficie - del papel, aprovecha al máximo las propiedades de perspectiva aérea connaturales a los colores que esté manejando, de esta forma la sensación de atmósfera dentro de la obra toma un grado superlativo. Los colores van de un punto a - otro disolviéndose suavemente, permitiendo que el ojo que los percibe logre un ejercicio "relajante". En la gráfica de este artista el manejo técnico refuerza el concepto temático pues es evidente la recurrencia a escenas con cierta carga de sensualidad. Los puntos de luz dentro de las



REENCUENTRO EN ROJO

Acrílico sobre algodón 92 x 122 cms

obras suelen ser diversos, no hay propiamente un constreñimiento que obligue a iluminar la escena sólo desde un punto determinado.

Por lo que toca a los matices, estos están bien seleccionados logrando contrastar en lo lumínico y armonizar en lo cromático, pero el manejo de la luz no se reduce al interior de las obras, sino que en algunas busca también la participación de la luz exterior. Esto se hace patente en aquellas gráficas impresas en papeles brillantes que establecen una relación lúdica con la iluminación. Si la mayoría (por no decir todos) de grabadores en color recurren al trabajo directo sobre la madera para establecer sus relaciones de claroscuro, Díaz Cortés habilidosamente deja ese trabajo al entintado con rodillo. El manejo que hace -

del color degradado durante el proceso de entintado es magistral, pues aunque otros grabadores consideran que es un recurso que "trampea" la técnica, la forma metódica y sistemática que él domina lo lleva definitivamente a niveles difícilmente alcanzables. Los motivos espaciales no buscan ser demasiado complicados, de modo que quien los vea no se complique la vida analizando un sin fin de detalles, toda la obra se reduce a unas cuantas formas que por lo regular permiten que la percepción sea rápida y relajada. La luz baña las formas suavemente para destacarlas sutilmente; otras obras recurren al efecto de contraluz para generar efectos más vigorosos. Díaz Cortés juega con planos netos cuidadosamente cambiantes cuando alude a las múltiples variantes de diseños en los géneros y, su sentido de la abstracción, de la gran economía de medios, señala la extensa posibilidad de su técnica, soltura que oculta aparentemente la riqueza de variaciones empleada. En muchas estampas las grandes manchas oscuras valorizan certeramente la composición.



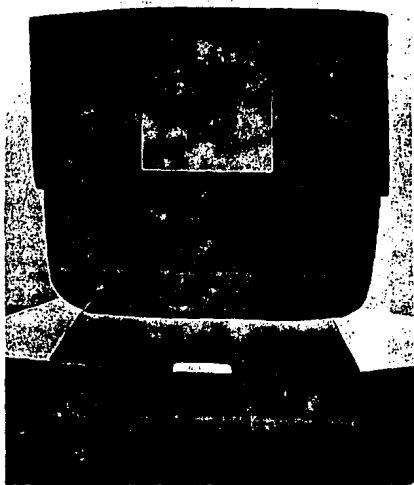
HOMBRE DE LA NOCHE
SERIE AFRO-AM
GRABADO EN TABLA
E.E. U.U. 1964



FIGURA SENTADA
SERIE AFRO-AM
GRABADO EN TABLA
E.E. U.U.1964



TU Y YO E.E. U.U. 1963



HOMENAJE AL ARBOL

CONCLUSIONES .

Con el advenimiento del desarrollo económico posterior a los movimientos armados de principio de siglo en el mundo, se sentaron las bases sociales que propiciaron la aparición de distintas corrientes artísticas que diversificaron notablemente el plano cultural a nivel internacional.

Con ello se avanzó en la personalización cada vez más - profunda de cada una de estas corrientes. Por otra parte, desde fines del siglo pasado han estado presentes ciertos factores ideológicos que involucran la destrucción de los antiguos valores con los que se acostumbraba evaluar el arte pictórico. Así, no resulta extraño pues que se haya generado un ambiente en el que cada autor constituya una corriente artística por sí mismo. Tal panorama ha provocado que los estudiantes de arte hoy se sientan en un principio confundidos acerca de la forma en que deben enfrentar su aprendizaje y su inclusión dentro del medio profesional. Algunos de ellos no logran vencer todos los obstáculos interpuestos y terminan sucumbiendo.- Las cantidades exorbitantes de información que se manejan a diario en los medios de comunicación, contribuyen a enrarecer aun más la atmósfera en la que se desarrollan.

La situación lógica sería que si poseen más información, dicha información debiera propiciar una obra más completa y mejor estructurada. Sin embargo, es tal la cantidad de datos que el joven artista debe manejar, que termina por confundirse dando pie a la generación de obras flojas e igualmente confusas.

Si bien es cierto que ninguna metodología asegura el éxito completo, no deja de tener importancia el hecho de manipular y digerir la información de forma ordenada. En particular aquí se han tratado los aspectos referentes a la luz y sus manifestaciones dentro del campo de la gráfica, situación poco atractiva para la gran mayoría de comentaristas de arte. La clave pues, radica en asimilar el mencionado universo informativo en forma ordenada y siempre enfrentándolo por la parte sencilla que presente. El juicio y la interpretación que del color tiene el artista contemporáneo, difícilmente pueden librarse de ciertos elementos derivados de la ciencia pero debe estar consciente de que el fenómeno artístico no se rige en exclusiva bajo estas premisas. La metáfora representa el principal campo al que él acude en busca de transformaciones en el significado de las cosas, observa bajo otra óptica el devenir del mundo, selecciona una forma y color y los traslada a otro contexto conformando con ello una nueva realidad o sería mejor decir, nuevas realidades. En este paso a menudo desmenuza y disecciona el objeto de su reflexión con la intención de introducir cambios en alguno de sus niveles estructurales, sea forma, color, masa, etc. Es común que en el caso de la gráfica los cambios deban realizarse teniéndose el mayor cuidado posible en el nuevo orden en que deben estar inmersos. Los factores compositivos presentes en la sintaxis de la imagen, le obligan a vigilar escrupulosamente el orden en el que deberán desarrollarse y hacerse patentes en la superficie; - una condición impostergable en los ejemplos gráficos aquí tratados es la planeación en la distribución y equilibrio de las formas allí inmersas.

La geometría encausa los motivos estructurales en una obra. Sin embargo, es casi siempre necesario el equilibrio por ma

tices y grados de luminosidad, los cuales son introducidos sólo a través de un estudio consciente de la distribución y composición lumínica. Desde los primeros intentos de Massacio para dotar a las formas de volumen a través del claroscuro, pasando por las leyes del "sfumato" de Leonardo, las composiciones "manieristas" del Greco, los alardes tenebristas de Caravaggio y José de Ribera, la transparencia del alma humana en el genial manejo lumínico de Rembrandt, la sentida alegría de la luz impresionista hasta los experimentos con luz neón del francés Tajis o el holandés Mario Merz, los artistas plásticos han estado maravillados por el mundo de la luz.

Paradójicamente, la luz es el elemento plástico invisible que hace visible cualquier obra y en la gráfica es exigencia su manejo racional y medido. Cada autor aquí expuesto muestra un manejo muy personal que aplica en la elaboración de su obra, la intención de cada uno es muy distinta a la de los otros dos, así como con la de los más importantes artistas a nivel nacional. Como con cualquier otro elemento plástico, el grabador puede aplicar y conceptualizar de manera distinta el fenómeno lumínico cromático. El deseo de esta investigación es mover a la reflexión del artista para que lo utilice como un fuerte recurso compositivo que mejore su discurso visual.

La moneda está en el aire ...

BIBLIOGRAFIA

Arce G., Francisco, Tapia, Pilar. Enciclopedia Los Grandes Maestros de la Pintura Universal, La Gloria del Arte Flamenco. PROMEXA, 1980.

Carreón, Enrique. Vocabulario de Dibujo. Ed. Escuela Nacional Preparatoria, UNAM.

Caza, Michel. La Serigrafía. Ed. R. Torres, Barcelona; Colección Oficios Artísticos, Primera edición, 1975.

Cortés Juárez, Erasto. El Grabado Contemporáneo.

Covantes, Hugo. El Grabado Mexicano en el Siglo XX. Primera edición, 1982, México.

Enciso, Jorge. Sellos del Antiguo México; Dibujos del autor, 1947.

Fabris, S., Germani, R. Color, Proyecto y Estética en las Artes Gráficas. Ediciones Don Bosco, Barcelona, 2ª edición, 1979.

Felguérez, Manuel. El Espacio Múltiple. UNAM, Coordinación de Humanidades, 1978.

Fernández, de Lara, Martín e Hinojosa, Carmen. Enciclopedia Biográfica Universal V.I.; Cien Personajes en el Mundo de la Pintura. PROMEXA, 1982.

Luis Gutiérrez, Javier Cruz, Luis René Alva. Tres Grabadores de San Carlos. División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.

G. Larraya Tomás. Xilografía, Historia y Técnicas del Grabado en Madera. Sucesor de E. Meseguer, Editor Rosellón, 76 Barcelona - 15.

Hermann, Blume. Manual de Grabado en Madera. Graficinco, S. A., 1988.

John, Dawson. The Complete Guide to Prints and Printmaking. Techniques and Materials. Copyright 1981 Quill Publishing Ltd. First Published in the USA. 1981, New York, New York.

Klinger, Max. Pintura y Dibujo. Alemania, Ed. 1891.

Cont. Bibliografía

Richard Lane. Maestros de la Estampa Japonesa. Editorial Herrero, S.A., México. Plaza & Janes, S.A. Editores.

Rodríguez de Lecea, Francisco. Enciclopedia Protagonistas de la Civilización; Rembrandt. Debate/Itaca, 1983.

Rubio Martínez, M. Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación. Tarragona, 1979.

Westheim, Paul. El Grabado en Madera. Fondo de Cultura Económica.

- - - - -