



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL MILAGRO DE LA ESTAMPA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES
PRESENTA

LYDIA PEÑA GONZÁLEZ

TESIS CON
FALLA DE COPIADO

MÉXICO, D.F. 1994



SECRETARÍA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

Y me sentaré a ver el río
hasta que desaparezca en el horizonte,
generosidad, frescura y perseverancia.

Mis padres, mi hermana y hermano.

Colibrí que bebe néctar
y al volar cae una gota de rocío.

Mi Dante.

ACADEMICIA

**"El maestro camina
brindando elementos y recursos
a quienes deciden descubrir la fuerza propia"**

^ mis maestros

I N D

Justificación

Llegar a la imagen a propósito de la técnica

Capítulo 1

Antecedentes

1.1 El grabado y la ilustración social

(mediados del siglo XV)

1.2 La crítica social del expresionismo alemán

1.3 El grabado como un arte de masas

José Guadalupe Posada

Vicente Gahona "Pincheta"

El esteroidentismo

1.4 La reacción pop a la sociedad de consumo

I C E

Capítulo 2

Historia de la neográfica

2.1 Los años setenta en el mundo

2.2 Los años setenta en México

Capítulo 3

Proyecto de gráfica hacia numerosos recursos y posibles descubrimientos

Conclusiones, soluciones técnicas

Otras posturas

Visión de una nueva generación de grabadores

Bibliografía

Imágenes



Me acercamiento al grabado fue un
lento y trabajoso proceso. La car-
tafeta, el marino, el blanco y el
negro permitieron jugar con los per-
sonajes.

La figura con el labio trazo a trazo
se perfiló en el
plano. El
aparece en realidad
en la intencional
sación que hizo con
en ella.

Claro que para el
trazo había que
partir de la
bilidad de la
figura. La sea que
a un trazo por la
luz.

En ocasiones es un
problema que me
hecho a un
vez a la
me. La
quiere de la
luz. En el

Partir de lo que es una realidad que

me imagino; todo alrededor de intensos
trazos que hacen huella, al incidir la
gubia buscando la luz que contorneará la
imagen.

Evento que heredo de la sobriedad con la
que el blanco y el negro enfatizan y
arraigan lo que es, lo que quiere con-
fularse con un

tiempo paratelo al
nuestro como tes-
tigo.

La necesidad de
diferentes formatos
se deriva de la posi-
bilidad que brindan
cada una de las
composiciones por
las maneras tan
asombrosas en que
se van conformando
las circunstancias.

Delineadas por el pincel hasta conformar
una imagen, la talla respeta el carácter
del trazo haciendo de cada incisión una
particularidad del lenguaje gráfico.

Los grabados son un instante en que se
une la coincidencia con el mundo, con mi
tiempo...

JUSTIFICACION



Cómo aclarar las ideas y llevarlas al nivel de imágenes sin que éstas pierdan continuidad y frescura con las que fueron concebidas?

Inmediatamente me viene a la mente la palabra **herramientas**.

Todo parece indicar que los objetos se hacen cómplices de la imagen; que cada navaja, cada prensa, la misma tinta y la personalidad del soporte serán unidas en un sólo tiempo en donde la conjunción y comunicación entre el cuerpo y la conciencia del que realiza la idea a nacer fomentarán un estado de concentración para descifrar exactamente lo que quiere empaparse de luz.

Las circunstancias varían enormemente en cada caso particular; las superficies, en las que serán develadas las silenciosas y acusadoras conclusiones pueden recorrer el linóleo, la piedra, el metal, la madera, el acrílico, es así, como cada epidermis exigirá distintos tiempos, procedimientos, presiones, pulsos y ritmos. Dando, por lo tanto diferentes texturas, atmósferas, relieves y reflexiones.

Uno de los elementos naturales vitalmente necesarios es el agua, ya que su presencia determinará la calidad de impresión. Es asombroso cómo la temperatura, el tiempo y el líquido preparan al papel dándole la humedad y elasticidad suficientes para reanimar sus fibras y ser receptoras de cada uno de los detalles de la talla o el tramado según sea la superficie de que se trate.

Aparece otro elemento importante que determinará el tiempo de trabajo y talla. El banco que soportará la superficie a trabajar dará claridad de las herramientas.

con las que contamos en este preciso momento habrá que mencionar las gubias, navajas curvas, planas o en punta V, así como con diferentes cuchillos, calidades, líneas, áreas, claros-cúros y demás volúmenes que se quieran obtener.

Con respecto al dibujo y al calco sobre la superficie en relieve específicamente del grabado en madera es difícil ofrecer un método riguroso. No se trata tanto de un problema técnico, hay varios métodos sencillos de dibujar en la madera, sino de una cuestión básica sobre si debe o no colocarse dibujo alguno en la superficie y en caso afirmativo, qué importancia se le debe dar y con qué fidelidad hay que seguirlo. Después de todo, la línea tallada con gubia o cuchillo sobre una tabla de madera guarda poca relación con una línea hecha con un lápiz, tinta, pincel o marcador de cera, no ser que se adapte el dibujo al medio xilográfico y las herramientas de corte lo limiten.

También hay que tener presente que cualquier imagen dibujada directamente saldrá invertida.

Algunos grabadores en relieve piensan que los dibujos preparatorios, ya sea sobre papel o sobre la propia placa, constituyen un estorbo, prefieren tallar directamente la madera, respondiendo a su naturaleza particular, en lugar de imponerle un enfoque preconcebido. Muchos grabadores realizan probablemente algún tipo de dibujo preliminar, pero en la mayoría de los casos no sirve más que de guía para indicar la disposición de las líneas y masas principales, evidentemente no hay ningún planteamiento que sea mejor que los demás, cada grabador, después de familiarizarse con las diferentes herramientas y practicar la talla, seleccionará su propio método de trabajo.

Habría sin duda la necesidad de imprimir los resultados en el cual necesitamos rodillos, tinta, espátulas para distribuir la tinta en la mesa de entintado, estopa,

aguarás, pinzas de papel grueso para manipular el papel humedo y mantener la suficiente limpieza apoyando así la calidad de la imagen.

Después de los resultados es importante hablar de numeración y firma de la edición. El sistema generalmente aceptado para numerar una copia que pertenece a una edición limitada es indicar el orden de impresión y el número total de copias que componen la edición, uno sobre el otro, por ejemplo 1/125 y así sucesivamente hasta el límite de copias 25/25.

Los números se escriben con un lápiz medio y se colocan normalmente en la parte inferior izquierda de la copia.

El título se coloca en el centro del margen inferior y la firma del artista, seguida de la fecha, más a la derecha. La numeración de las copias no significa que los números bajos tengan más valor, simplemente se atiene al orden de impresión.

Se llama copia de estado a cada una de las que saca el grabador para comprobar el estado en que se halla un grabado.

Una firma sobre la copia significa que la persona ha dado una aprobación a la calidad y autenticidad de esta, pero no necesariamente que la haya imprimido el mismo.

Por último se mencionará un libro de registro en el que anota los datos y las cifras correspondientes a la producción, distribución y venta de las copias.

Tal vez siempre existan más detalles en el aspecto técnico de esta disciplina y corresponde al interés personal de cada quien complementar los datos y teorías respecto de la necesidad que vaya surgiendo en la inquietud de desarrollarla.

■ **WAPITUKO** ■

■ **SEINERBEITIM** ■

El grabado y la ilustración social mediados del siglo xv-siglo xix



mediados del siglo XV tuvo lugar una invención técnica muy decisiva, que produjo efectos en el desarrollo del arte y no en este tan sólo: la invención de la imprenta. En Occidente la impresión de grabados precedió a la de libros en varias décadas.

Anteriormente se habían impreso pequeñas hojas con imágenes de santos acompañadas del texto de las oraciones, para ser repartidas entre los peregrinos y para las devociones privadas. Fue el mismo método que se desarrolló más tarde para imprimir las letras. Se tomaba un trozo de madera y con un cuchillo se sacaba todo aquello que no debía aparecer en el grabado. En otras palabras, todo lo que tenía que aparecer blanco en el resultado final, tenía que ser extraído y todo lo que tenía que aparecer negro tenía que quedar formado por finos salientes, se cubría la superficie con tinta para imprimir, hecha con aceite y negro de humo, y se apretaba contra la hojilla. Podían hacerse gran cantidad de reproducciones de cada grabado antes de que se gastara. Esta sencilla técnica de reproducir dibujos se llama GRABADO EN MADERA, o Xilografía (del griego *Xilos*, madera y *Graphos*, dibujo). El arte del grabado se extendió por toda Europa y se convirtió en otro medio gracias al cual los artistas y la gente común en Europa aprendían uno de otro sus ideas. Es como reconoceremos la necesidad inherente a esta disciplina, de la conciencia colectiva y su compromiso con los sucesos del momento planteando así una memoria, tanto del artista como de la realidad vivida.

El grabador formula un concepto, un concepto popular y viviente recurriendo a medios ilustrativos en cuanto sean indispensables para caracterizar, pues esto es lo que importa; no narrar ni entrar en detalles psicológicos.

El xilógrafo tiene que pensar constantemente en la traducción a la plancha de madera como procedimiento en relieve; la vida interna de la superficie, la disposición de las masas, la relación de las partes con el todo y su ritmo prestan a la obra a la imagen plenitud de mensaje.

La madera es un material primitivo (úbico por primitivo, que se muestra ante nuestras manos en su forma más directa de cómo fue extraída de su fuente: EL ÁRBOL) y vasto, por lo que el grabador está sujeto al carácter del material haciendo mención de que por ello no se le concibe como limitante, sino como invaluable poder de descubrir nuevos rastros de atmósferas y personajes. A propósito de mi trabajo en la "serie de los monjes", elaborada entre los años 1989 y 1990, la sugerencia y aparición de sus pasajes fue, en gran medida, por la constante insinuación del material y sus caprichosas formas, de las cuales yo imaginaba paisajes.

Posibilidad de matizar es la que más se persigue, como ha sucedido y sucede, creyendo que de ella depende la expresividad de un método gráfico; entonces no hay que asombrarse de que la xilografía se halle considerada como una técnica pobre dentro de las posibilidades de cambio de la misma.

Hecho importante es el de subrayar que eran pintores los que suministraban sus dibujos al grabador considerando el procedimiento gráfico útil, poniéndolo al servicio de sus intenciones artísticas. Sin embargo, al quererlo igualar con las cualidades propias de la pintura fracasaban, ya que la naturaleza misma de la madera se resistía a los efectos detallados y profundidades dadas por otro material de diferente cuerpo y consistencia, como lo era la pintura al óleo, acabando por provocar un declive dentro de la historia de la xilografía.

El grabador primitivo, se habla interesado única y exclusivamente por el significado objetivo de su tema lo que le importaba era dar una idea cabal del asunto en sí; hacer visible el asunto de un suceso, mostrar, en fin, su contenido conceptual. El procedimiento era un medio para lograr un fin, el fin de hacer patente este sentido y una enseñanza creando una imagen que subsistiera más allá de la muerte.

El artista del siglo XVI cede esta misión al teólogo, mientras él aspira a ser especialista en su propio campo. Nuevos puntos de vista pasan de pronto al primer término: como problema más importante, el de la forma y la creación artística. Lo que absorbe el interés es la hechura y la factura, la destreza técnica, la interpretación subjetiva, la originalidad.

El artista ya no juzga su tema por el peso de su significación intrínseca, sino que lo examina exteriormente con el fin de averiguar las posibilidades que ofrece a su arte, de ver si sirve para desplegar sus habilidades y refinamientos.

Dürero se acercó al suplicio de los diez cristianos exclusivamente desde lo formal: el desnudo, el movimiento, la perspectiva del dominio del espacio mediante el manejo seguro de escorzo; aunque toque el tema bíblico la verdadera preocupación es la forma, siendo su propósito crear algo propio y original, algo que todavía no haya existido, individualista. Su ambición es presentarse como sutil inventor, como conversador lleno de ideas.

El interés estético predomina sobre el contenido objetivo, todos los esfuerzos y reflexiones del artista están encauzados hacia el problema formal. Se empieza ahora a estimar un rasgo antes no apreciado, la originalidad. Desde entonces y

1. Wessheim paul. El grabado en madera FCE p. 116

hasta los tiempos más recientes, el éxito de la obra de arte se debe a la originalidad de la representación, pero más aún a la invención temática. Se aspira ser original cueste lo que cueste.

*Si hubiera llevado una vida ejemplar
podría tranquilo y en paz descansar.
Mi cuerpo que tanto gustaba pecar
es ya de gusanos sabroso manjar.
Mi ánima ardiendo es presa infernal
¡Terrible escarmiento para ti, oh mortal!*

Este racionalismo perdió la fuerza de lo visionario y con ella la de la monumentalidad plástica. El hombre gótico, henchido de religiosidad simple e ingenua, posee una inagotable imaginación que daba a su mundo la extensión de lo infinito. La nueva visión se dejaba cautivar cada vez más por la apariencia exterior de las cosas. Su meta era conocer y explorar el objeto en sus detalles, tenía dirigida su mirada hacia el mundo. Y es cierto que el mundo estaba cambiando: la magna vivencia del hombre de esa época es el descubrimiento de la realidad, más allá del océano se sospechan nuevos continentes; Colón, Magallanes y otros atraviesan los mares, descubren tierras incógnitas. La realidad de las cosas y sucesos adquiere inmensa importancia y absorbe al hombre íntegramente. El ojo, entrenado de esta suerte para mirar y comprobar lo verdaderamente real, ve también en el arte ya sólo la comprobación de los hechos. El artista que antes vivía en un vasto mundo conceptual, ahora quebrantado, es empujado hacia ese mundo de realidad y no le bastan sus ojos ni sus manos para captar todos los fenómenos que le brinda. Como Leonardo, como Durero, se convierte en investigador, en explorador de lo visible.
2. Op. cit.

En su obra, el artista aspira a la fiel reproducción de la naturaleza; no le interesa tanto el mito sino el fenómeno terrestre y concreto. Sin embargo, Humanismo y Renacimiento sacrificaron la creación visionaria.

El hecho de que los artistas hayan recurrido una y otra vez a la xilografía, se explica por las inmensas posibilidades de difusión que les brindaba. El grabado en madera era el libro de estampas del humilde. De las ferias y mercados llegaba a los hogares donde se contemplaba con no menor aprecio y atención que la Biblia y el calendario. No solo el arte llegaba así al conocimiento del pueblo, los pliegos sueltos le presentaban también en palabras e imágenes todo lo demás que le interesaba y emocionaba: los grandes y singulares acontecimientos, los sucesos raros y los hechos milagrosos. Divulgaban lo asombroso y lo edificante, el poema humorístico y la enseñanza moral. Un animal exótico exhibido en las ferias, las tribus extrañas sobre las cuales se exhibaba algún explorador; todo era objeto de representación. En las últimas décadas del siglo xv y las tres primeras del xvi, se convierte en la pasión de la época. A medida que aumentaba más la ambición del artista, a medida que este sometía al xilógrafo a exigencias cada vez mayores, el resultado era cada vez más deficiente. En la decadencia de la xilografía influyó como factor importante el intento de trasplantar a la plancha de madera los efectos pictóricos. Recuerdese una frase de Goethe que dice: *Podríamos compararlos con un trompeta, que con su propio instrumento se proponga imitar a un flautista.*

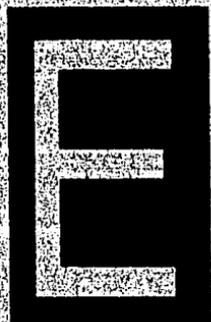
Así es que en el siglo xvii el grabado en madera quedó casi eliminado. En Alemania e Italia, en los Países Bajos, Inglaterra y Francia, había aún algunos cuantos especialistas que por apego a la tradición no renunciaron a él. Fueron ellos quienes conservaron la técnica, hasta que una nueva época les brindó nuevas posibilidades.

1. Westheim-paul, El grabado en madera FCE p. 116.

SECRET

SECRET

La crítica social del expresionismo alemán



El expresionismo no inventó un lenguaje figurativo, sino una nueva forma de comunicación entre el arte y su ambiente social. Los expresionistas anhelan penetrar hasta la esencia de las cosas, no les basta su apariencia. Consideran la misión del arte como el descubrir detrás de la apariencia la auténtica naturaleza de las cosas y adueñarse de ellas, convirtiéndola en experiencia espiritual.

EXPRESIONISMO. ¿Qué es lo que se quiere expresar? No los sucesos de la vida exterior, sino las vivencias internas en que se refleja el encuentro del individuo con el mundo. Se añora el retorno al alma, a los valores humanos y espirituales. Se comprende que el vicio de la época, causa de toda la desgracia, es la exagerada estimación de los efímeros valores espirituales.

El expresionismo es un movimiento artístico de tipo romántico. Su actitud ante la realidad es el sufrimiento. Del sufrimiento nace su afán de redención. Atormentado por las disonancias de la vida moderna, busca la armonía en lo trascendental. Desconfía del espíritu de observación y de esa ciencia que fue orgullo del siglo XIX y cuyo delirio de grandeza racionalista se jactaba de poder resolver los enigmas del universo mediante alambiques, tubos de ensayo y estadísticas.

Por muy distintos que sean los artistas expresionistas, todos ellos están convencidos de que la imaginación, la intuición acercan al hombre mucho más a esa incógnita que es la realidad. Comprenden que el factor creativo por excelencia es la fantasía, que sólo ella puede penetrar las profundidades en que se revela lo esencial.

Así es como el expresionismo logró crear de nuevo un arte religioso no por su temática, sino desde la íntima experiencia del individuo quiere provocar una vivencia no describirla.

Los expresionistas examinan las formas de la realidad a fin de averiguar en qué medida sirven para expresar una emoción humana. Lo que les parece inútil lo eliminan, lo que les parece insignificante lo intensifican, introduciendo en ello energías expresivas.

El grabado en madera tal como lo había practicado el xilógrafo medieval, es una de las posibilidades para volver al trabajo manual del artesano. Cortar la imagen en la placa de madera, arrancársela con la navaja, eso obliga a la autodisciplina, a la concentración en lo esencial. El expresionismo no es propiamente una escuela con sus normas y reglas que sólo se modifican y varían según el temperamento individual. Siendo un movimiento romántico en el que el hombre hace del sentimiento valor, parte del yo creador, de la personalidad soberana del artista. Precisamente ese carácter suyo tan extraordinariamente subjetivo y personal, impide que se pueda hablar de un estilo unitario. Expresionismo es un concepto colectivo que abarca manifestaciones plásticas de muy diversa índole que tienen todas ellas en común el afán de profundizar y espiritualizar la creación artística. Como precursores del expresionismo se mencionan Gauguin, Van Gogh y Edward Munch. Hubieron dos grupos de expresionistas, uno surgió en Dresde, Alemania, en 1905, llamado *Die Brücke*, al que pertenecieron Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein y Otto Müller. El otro grupo se fundó en Munich, en 1911, dándose a conocer como *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), siendo sus integrantes: Franz Marc, Macke, Kandinsky y Klee.

La visión y el pensamiento artístico tenían su origen, en parte, en el grabado japonés. La enseñanza del Japón no quedó limitada a la estructuración de la super-

ficie, los artistas europeos aprendieron de él también la sensibilidad para redescubrir la madera y sus detalles. El grabado japonés, que nace de la pintura con tinta de China, no se atiene tan exclusivamente al estilo lineal como los trabajos de los primeros xilógrafos europeos. En él la línea no es sino uno de tantos medios de expresión. Constituye sin duda alguna un factor importante, por lo general predominan los elementos formales propios del pincel que aplica la tinta. La masa delimitada por superficies, el contorno, la gradación del valor cromático que nunca llega a destruir la unidad de las superficies. Dibuja su modelo en finísimo papel de fibras vegetales. El grabador lo fija sobre la madera y talla siguiendo los contornos. En el año 1743 hace la aparición la cromoxilografía, introducida por Shigenaga inicialmente a dos colores. Apenas diez años más tarde ya está introducida la plancha del tercer color, y en la séptima década del siglo XVIII se producen grabados policromos, impresos con un considerable número de planchas. Así como el color implicaba un conocimiento profundo de su aplicación, el arte de la impresión determinaba la personalidad de la escuela o grabador.

Así es como de pronto los nuevos grabadores comprendieron que una superficie de madera entintada era algo por completo distinto de cualquier otro fondo de impresión, que la plancha de madera era porosa de un modo peculiar, no aceptaba ni reproducía la tinta uniformemente y tenía fibras que permanecían visibles, por mucho que se alisara la superficie. Y procuraron prestar sus estampas el carácter únicamente propio de la madera, practicando la estampación a mano, tal como la practicaban los xilógrafos primitivos y los del Asia Oriental.

Parte del proceso gráfico es el entintado, donde se puede lograr una abundancia de valores cromáticos con la meditada distribución de la tinta; una plancha de madera sabiamente manejada, puede dar fuera de los blancos y negros, infinidad de sutiles medios tonos.

Estos grabadores trabajan de tal modo que, al alternar tonos claros y oscuros, sugieran una policromía. La renuncia al color, con el fin de obtener un efecto de colorido, es una tendencia artística comparable a la aspiración de desplegar espacialidad tridimensional en la superficie de dos dimensiones sin recurrir a la perspectiva o al ilusionismo.

Y, precisamente este retorno a la artesanía, la comprensión de sus exigencias, la revivificación de sus supuestos y condiciones, constituyó el fundamento sobre el cual pudo desarrollarse el nuevo grabado en madera.

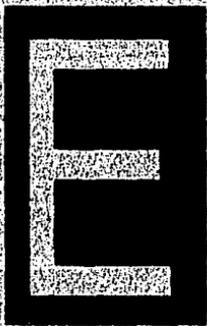
La porción de madera una vez quitada de la plancha, está irrevocablemente eliminada ya parece en la hoja como línea blanca, como fondo blanco. Esto obliga a un trabajo circunspecto y preciso; sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares.



THE END

SEINFELD

El grabado como un arte de masas. José Guadalupe Posada, Vicente Gahona "Picheta", El estridentismo



El estampador de imágenes es en México una vieja tradición. La América precolombina inventó la técnica de la impresión de imágenes, independientemente del Viejo Mundo. Los sellos conservados son casi todos de barro cocido; rara vez se encuentran ejemplares de piedra o de hueso. Es probable que también hayan existido sellos de madera, que con el tiempo fueron destruidos.

Se emplearon dos tipos de sellos: tablas cuadradas o rectangulares, o bien pequeños cilindros que permitían una impresión en rítmica sucesión. Algunos tenían la forma de un pie, y el dibujo se hallaba grabado en la planta.

Este último dato quizás aclare el origen del invento. El hombre observa que, al caminar, sus pies estampaban huellas en el suelo, produciendo una misma forma que se repetía indefinidamente; es posible que este fenómeno le haya sugerido crearse un instrumento que produjera, como el pie, la impresión de una forma.

Los sellos servían a diferentes propósitos. En la cerámica se empleaban para la decoración de las vasijas de uso diario. Como los dibujos se repetían una y otra vez, los artesanos simplificaban el trabajo imprimiéndolos en la superficie del barro en lugar de pintarlos. Se aprovechaban también para estampar tejidos y papel.

Diferentes fuentes de tiempos de la conquista informan sobre otro campo de aplicación de los sellos: "LA COSMÉTICA" explicando su frecuencia y asimismo la variedad de representaciones: se estampaban dibujos sobre la piel, dibujos que servían de insignias, de adorno o para identificación. No se usaban para acentuar los ras-

gos del rostro, sino para transformarlo en una máscara llena de sugerencias plásticas: las gentes se pintaban para el baile y la guerra.

Toda la fantasía, toda la destreza de los pueblos precortesianos se hacen patentes en los productos cerámicos. Predominaban dibujos geométricos, estilizaciones de flores, frutas, calaveras, seres mitológicos.

En los sellos, el procedimiento de estampación de imágenes ya está desarrollado; con el invento de la prensa y la plancha de madera imprimible, se consolida el grabado en madera.

Herencia de la cual emerge el grabado en madera después de la Revolución Mexicana, siendo el europeo y el norteamericano un capítulo diferente. Lo distingue de ambos no sólo la calidad del ingenio artístico, sino sobre todo los supuestos del que nace.

Las fundamentales transformaciones políticas, económicas y sociales que en el siglo XX entra a México, se traducen en el terreno del espíritu en una nueva orientación. El nuevo arte, en todas sus ramas, lleva el sello de la consigna **arte popular**; esto significa un arte dirigido a las multitudes. El nuevo grabado en madera en Europa y el de México, cabe decir que se manifiesta en una voluntad distinta: el grabado en madera de Gauguin y Munch arranca de una revolución del oficio; el "mexicano" de la renovación de los contenidos. De la tragedia que es la vida, de los conflictos y tensiones que provoca, deben surgir imágenes. Para que estas imágenes no se pierdan, debe haber un arte: éste es el dibujo.

El grabado se presta mejor para la tarea inmediata, para el comentario, la crítica, la burla. El arte mexicano, al que la situación política y social del país mismo, como necesidad —la renovación de los contenidos— descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transformar estos contenidos. La aspiración a cumplir con su tarea lo obligó a desarrollar su propio estilo.

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

1. A la Revolución, la más poderosa transformación por la que ha pasado y el país, y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional.
2. A una tradición, sin interrupción desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo.
3. A José Guadalupe Posada, quien supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo personal, que pudo transformarse en el México posrevolucionario no sólo de las artes gráficas, sino también de los murales.

De la Revolución mexicana surgió un nuevo tipo de artista: Orozco, Rivera, Siqueiros, y como grabador, Leopoldo Méndez, proponiendo una nueva finalidad artística, la "UTILIDAD SOCIAL".

La Revolución sacudió al pueblo en todas sus capas, proporcionando una creación llena de contenidos nuevos, comprensibles para todos. En el siglo XIX la xilografía había logrado un efecto relativamente amplio, ya sólo como ilustración de libros de gran divulgación. El nuevo grabado en madera procura ante todo conservar su popularidad limitándose a las cosas del momento y de la época. Algunos de los grabadores importantes de la época son Manuel Manilla y José Vicente Gahona.

Se ha dicho que gracias a la Revolución los mexicanos se descubrieron a sí mismos. En este sentido, José Guadalupe Posada (1852-1913) es uno de los más grandes observadores de la Revolución mexicana.

Posada fue un artesano. El oficio -el dibujo, la litografía, la xilografía, la impresión- lo aprendió en su ciudad natal, Aguascalientes, en una pequeña imprenta cuyo dueño, Trinidad Pedroza, era litógrafo y grabador en madera.

El rasgo singular en el arte de Posada, no es que sus grabados sean descripciones magisteriales del mundo de la gente pobre, de los diferentes tipos populares, de las escenas de la vida cotidiana. Lo extraordinario, aquello en que estriba su importancia social, histórico-cultural y también artística, es que haya logrado mostrarnos ese mundo tal como lo ven aquellos de que se compone: el hombre en la calle y en la pulquería; la mujer en la cocina, la comadre de los mercados. En esos grabados suyos, de tamaño pequeño, se expresa el pensar y sentir del pueblo mexicano.

Posada inventa para su producción un procedimiento propio. Con una tinta química especial dibuja directamente sobre las planchas de zinc, les da un baño de algún corrosivo y ya el cliché está listo para la prensa (Zincografía).

El punto de partida de Posada son los grabados mexicanos del siglo XIX, instrumentos de propaganda de la Iglesia y de la agitación política. Su estilo, que tiene la energía y monumentalidad del grabado en madera, se inspira sin duda alguna en la imaginería popular. Muchos de los elementos de sus grabados proceden de allá: el diablo con cuernos, garras y cola, las fauces del infierno que hechan llamas, etcétera. Todo su repertorio de formas y figuras está arraigado en las representaciones del pueblo. Su manera de referir hechos no es jamás mero reportaje, es concentración a lo esencial con el fin de lograr el más intenso efecto plástico. Su objetividad corresponde siempre al mundo imaginativo de las masas.

Y como reconoce el pensar y sentir del pueblo, sabe también lo que bastaría a la gente culta: la escueta comunicación del hecho no basta para la clase humilde. El pueblo necesita la emoción para comprender. Escoge siempre el momento de la más alta tensión dramática y encuentra la forma que lo convierte en vivencia.



No cabe duda que el efecto elemental del arte de Posada -y precisamente su efecto sobre las multitudes- se debe a esta estructura artística, que no es producto del azar sino creación consciente.

Posada, intérprete del dolor, la alegría y la aspiración angustiosa del pueblo de México. Ilustrador de los cuentos y las historias, las canciones y las plegarias de la gente pobre. Combatiente tenaz, burlón y feroz; bueno como el pan y amigo de divertirse, cuyo reducho fue un humilde taller instalado en la puerta de una cochera, a la vista pero al flanco de la Iglesia de Santa Inés y de la Academia de San Carlos.

¿Quiénes levantarán el monumento a Posada? Se pregunta Diego Rivera en su aproximación al grabado de Posada: Aquellos que realizarán un día la Revolución: los obreros y campesinos de México.

Posada fue tan grande, refiere, que quizá un día se olvide su nombre. Está tan integrado al alma popular de México, que tal vez se vuelva enteramente abstracto, pero hoy su obra y su vida trascienden a las venas de los artistas jóvenes.

Posada: la muerte que se volvió calavera, que pelea, se emborracha, llora y baila. La muerte familiar, la muerte que se transforma en figura de cartón articulada y que se mueve tirando de un cordón.

Todos son calaveras; desde los gatos hasta Don Porfirio y Zapata, pasando por todos los rancheros, artesanos y catrines, sin olvidar a los obreros, campesinos y hasta gachupines.

Si es indiscutible lo que dijo Augusto Renoir, que la obra de arte se caracteriza por ser "indefinible e inimitable", podemos decir que la obra de Posada es la obra de arte por excelencia. Ninguno imitará a Posada, ninguno definirá a Posada. Su obra, por su forma, es toda plástica; por su contenido, es toda la vida.

Se dijo que en el grabado mexicano predominan dos tendencias: la didáctico-popular y la de crítica social. A este respecto, es significativo que los artistas genuinamente

creadores del siglo XIX se dediquen a la caricatura y aprovechen el grabado para discutir los conflictos políticos y sociales que conmueven a la nación. Gabriel Vicente Gahona, "Picheta", seudónimo proveniente del italiano que adoptó el grabador para firmar sus grabados, según Carrillo Suárez pertenece en Yucatán a la posición liberal. ●

En Mérida vivió Vicente Gahona (1828-1899), fruto representativo de la clase media, realizó una crítica que es más valiosa cuando se considera que la hizo en plena Guerra de Castas, provocando confusión y desequilibrio en los conceptos fundamentales de Yucatán. Creó un gran número de grabados en madera para el periódico local, de carácter satírico.

El periódico causó escándalo entre los políticos, en cambio, el pueblo gozó con sus páginas el desahogo natural de quienes han sufrido por la presión de cínicos políticos. Los redactores de la revista no dejaron de sentir amenazas, desapareciendo la revista un año después.

Los grabados de "Picheta" son obras en las que la realidad está plasmada en forma objetiva. La actitud de las figuras, sus gestos, la expresión de sus rostros, cada uno de los detalles tiene la fuerza de lo vivido, de lo intensamente observado.

"Picheta" es diferente de Posada, que es hijo de una generación posterior. Posada representa a las grandes masas del pueblo,

y "Picheta" a la esfera intelectual-burguesa, igual que los grabadores y dibujantes franceses del siglo XIX. Desde este ángulo todo lo ve: hombres, cosas, condiciones sociales.

ALARMA⁴

Los árboles amarillos

boicotean las avenidas.

Las banderas negras de las fábricas

sobre la ira roja de las calderas.

Cañones antiáereos

con granadas de estrellas

y esa luna derretida

que acidula de azul los horizontes.

Por las calles paroxistas

la alarma riega su horror.

¡Dios mío! la angustia estrangula

todas las gargantas

y en esa laminé satánica

la epilepsia de los edificios.

La lujuria arrastra por mis venas

todo un rosario de brasas

y el chorro brusco de tus palabras

es un flagelo sádico.

Del Estridentismo (1921-1927) En verdad, el Estridentismo irrumpe durante los últimos días de diciembre de 1921 con la aparición de la hoja volante *Actual* N° 1 redactada y firmada por Manuel Maples Arce, la cual incluye al final un "Directorio de Vanguardia" posiblemente extraído de algunas revistas de la vanguardia internacional. No se puede hablar todavía de la existencia de un movimiento. Lo que sí

4. Estridentismo: Memoria y valoración FCE SEP 180, 1983 p. 134.

se percibe en esta hoja volante es un tono personalista que transmite un llamado público a los intelectuales mexicanos, a construir una sociedad artística amparada en una necesidad de testimoniar la transformación vertiginosa del mundo.

La sección más importante del manifiesto es la que contiene los catorce puntos que Maples Arce desarrolló con anarquía, extralados en especial de los manifiestos del futurismo de Marinetti y de algunas ideas del ultraísmo español. El poeta abordó el tema de la técnica en el punto número dos; al afirmar que cuando los medios de expresión *son hábiles e insuficientes para traducir nuestras emociones personales -única y elemental finalidad estética- es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y deshucar los switches*.⁵ El punto número siete es acaso uno de los más importantes de este manifiesto: en la medida en que Maples Arce no cree en ninguno de los *ismos más o menos teorizados y eficientes*, y propone, en cambio, *una síntesis quinta esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y patrnte*.⁶ En el siguiente punto vuelve a cuestionar el significado de la emoción como fuente primordial de la creación artística. Luego de afirmar que el hombre *no es un mecanismo de relojería*, sostiene que la emoción sincera *es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico*.⁵ Afirma que *ya no es posible tenerse en capítulos convencionales del arte nacional*, *puesto que el telegrafo, el ascensor eléctrico, las locomotoras que se atragantan de kilómetros, los vapores que humean hacia la ausencia*, transforman y modifican el medio histórico a la vez que influyen la vida cultural de los pueblos, creándose *la unidad psicológica del siglo*.⁶

5. Schneider Mario Luis. El Estridentismo, México 1921-1927 UNAM p. 150.

6. Op. cit. p. 240.

En cuanto a la crítica, la mayor parte se atenía a la idea de que el estridentismo era una secuencia bastarda del futurismo de Marinetti, pero Maples Arce rechaza la idea del futuro como un concepto histórico en el arte, tanto como desdena el pasado. Para él sólo existe *"el vértice estupendo del minuto presente, atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y único instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre"*. El estridentismo se conformó no sólo en puras teorías estéticas, sino también en un plano social y político, buscando afirmarse en una verdadera realidad nacional. El estridentismo, aduce Maples Arce, no es una escuela ni una tendencia, ni una mafia intelectual, es razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.⁷

El segundo manifiesto estridentista aparece el 1 de enero de 1923 en la ciudad de Puebla. Además de los nombres de Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, los acompañan Salvador Gallardo, Moisés Mendoza y otras doscientas firmas, frase esta última a simple vista falsa, pero hecha con un justificable propósito sensacionalista. Este segundo manifiesto, mucho más breve que *Actual N° 1*, es, sin embargo, más violento, más agresivo, pero menos conceptual en sus fines estéticos. Es posible que los autores hayan preferido lo primero, pues la intención general que se advierte en el texto es sólo la de producir un sacudimiento y un impacto en el medio ambiente provinciano, con el propósito de demoler el espíritu conservador, al mismo tiempo que el de atraer el interés de la juventud.

En un esfuerzo por difundir la estética del grupo, el sábado 12 de abril a las cinco de la tarde, se inauguró en el "Café de Nadie", la primera exposición del estridentismo. El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica. Leyeron poesía Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de

7. Op cit. p. 317.

Fermin Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón-Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco.

La nueva realidad del mundo, mejor aún, la nueva sensibilidad de la civilización occidental, ha transformado no sólo el concepto del hombre, sino la perspectiva de sus manifestaciones, llegando a desacreditar "el analitismo racionalista" que testimonia en una preferencia del hombre por los valores primitivos. Es decir, que la estructuración de las grandes ciudades modernas, la trepidación de las máquinas, las manifestaciones fonéticas que éstas producen, obligan a que el hombre contemporáneo tienda a reproducir en la estética un nuevo concepto.

Detrás del panorama revolucionario se destaca una estética de la ciudad, que en última instancia conforma la expresión poética de la obra y la concepción de imágenes de carácter futurista. La glorificación de la lucha revolucionaria tiene su contrapartida en la exaltación de la ciudad como objeto de belleza vanguardista.

En 1925, Maples Arce se traslada a Xalapa ocupando el cargo de Juez de Primera Instancia en el Distrito Judicial de Xalapa.

Las actividades del estridentismo en Xalapa fueron verdaderamente arrolladoras. Actividades culturales, exposiciones, creación de una revista, la más importante que tuvo el movimiento, y ediciones de obras de ficción, políticas y de divulgación. De esta forma, Xalapa dejó de llamarse así para pasar a ser ESTRIDENTOPOLIS.

El estridentismo incursionó en la protesta, utilizó -y no asiduamente- un lenguaje de solidaridad con la causa obrera o campesina de México, pero en definitiva es fácil advertir que se trata más bien de un grupo con una definida mentalidad de clase media liberal, además siendo vanguardistas, toda defensa o creencia en un cambio de estructura de la sociedad, la intentaron más por un congénito espíritu de rebeldía o subversión que por una íntima y clara concepción social, o una adhesión razonada a los principios y métodos marxistas.

Pretendían ser hombres universales, cosmopolitas, comprender sentimentalmente los más dispares y contradictorios sucesos mundiales, pero por la vía de la abstracción sentimental. De ahí proviene la moral dual del estridentismo, y la que aparece también por lo general en toda escuela vanguardista. Por un lado jugaban con el orden imaginativo, y por otro deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. La contradicción, que por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos; en la sátira y cierto escepticismo.

Noche Verde⁸

Mariposas espirituales...

los átomos alados se embriagan de luna.

Los astros son pájaros eterizados

que cantan la melodía del día

y esa lucidez interplanetaria es un orfeón de voces de oro

que llena de alegría el espacio de cristal.

La luz se ha vuelto música para las almas

y es el eco tembloroso de algún canto universal.

Noche Verde

esmeralda fría

De lado a lado

atravesaré todas tus horas

cruzaré a nado todas tus luces

Diáfanas corrientes magnéticas

me llevarán a descansar sobre los arrecifes del espacio

y así, lentamente,

iré cruzando a nado todas las horas verdes de la noche

Los estridentistas escriben no sólo para combatir, sino también para ridiculizar. El arte pasa a ser la principal acción de la vida humana; y se cree en él, no sólo como anhelo de la libertad en el proceso creativo sino, además, como único sistema libertario de la raza humana, ya que así se puede romper con las normas y los prejuicios morales y los dogmas. El arte y el tiempo son casi una entidad.



1974

SEINERHEIT

La reacción Pop a la sociedad de consumo

El término ARTE POP se refiere a un acontecimiento estilístico ocurrido en el arte occidental, aproximadamente entre 1956 y 1966 en Inglaterra y Estados Unidos. Durante el mismo periodo se produjeron en Europa manifestaciones paralelas como el ARTE POP, HAPPENINGS y el BODY ART.

El arte Pop tiene tres importantes características que lo distinguen. En primer lugar, es figurativo y realista; la práctica del arte debía tener la implicación de hacer que sus facultades se refieran a las ideas y objetos del periodo que les ha tocado vivir. Estar en situación de trasladar las costumbres, las ideas, las apariencias de mi tiempo. Esta idea vitalmente importante de que el artista debe tratar tanto su mundo contemporáneo como la vida en su arte, también es la base del Pop.

En segundo lugar, el arte Pop fue creado en Nueva York y Londres, y por lo tanto el mundo al que tiende la mirada es el mundo muy especial de las grandes metrópolis de mediados del siglo XX. El Pop está enraizado en el entorno urbano. No sólo eso, sino que el Pop contempla aspectos especiales de ese medio ambiente urbano. No sólo eso, sino que el Pop contempla aspectos especiales de ese entorno, aspectos que debido a sus asociaciones y a su nivel cultural parecen en principio ser temas imposibles de expresar en el arte. Estos eran los siguientes: revistas de Comics y de fotografías, anuncios publicitarios de toda especie, el mundo del espectáculo popular, incluyendo películas de Hollywood, música Pop, parques de diversiones, radio, televisión y periódicos sensacionalistas, artículos

durables de consumo (en especial neveras <refrigeradores> y automóviles), autopistas y estaciones de servicio, alimentos (en especial *hot dogs*, helados y pasteles), y por último -pero no menos importante- dinero.

En tercer lugar, los artistas Pop tratan sus temas de forma sumamente especial. Por un lado, insisten en que el *Comic* o la lata de sopa o lo que fuere, son simplemente un motivo, una excusa para una pintura. El resultado fue una especie de arte que combinaba lo abstracto y lo figurativo de una manera novedosa.

Episodio que influyó en esta actitud, fue la llegada de Marcel Duchamp a Nueva York, de París en 1915. Duchamp había empezado a producir obras llamadas *READY-MADES*. Eran trozos de realidad, por lo general objetos manufacturados por el hombre, pero a veces tomados de la naturaleza, presentados como arte, ya fueran modificados o con no más participación del artista que una inscripción o la firma. El primer *READY-MADE* data de 1913, rueda de bicicleta que Duchamp montó sobre un taburete. Los *READY-MADES* intervenidos ilustran la propuesta de que la obra de un artista, cualquier artista, consiste esencialmente en la reunión de materiales preexistentes que perfectamente pueden ser *READY-MADES*. Los verdaderos *READY-MADES* van aun más lejos en la demostración de que la creación del arte no necesita obligatoriamente ser una operación manual, sino que es cuestión simplemente de tomar decisiones. Estas fueron ideas retomadas por Robert Rauschenberg y Jasper Johns, transmitiéndolas a los demás artistas Pop.

El término popular implícito en la expresión *Pop Art*, no tiene nada que ver con el concepto europeo de la creatividad del pueblo. Se trata de una concepción desencantada y pasiva de la realidad social contemporánea.

La carga de ironía y ambigüedad que caracteriza el *Pop Art*, procede de Duchamp, de todo el movimiento *Dadá* y del surrealismo, que le transmitieron su espíritu intuitivo e incitaba a borrar la frontera entre el arte y la vida.

La finalidad del Pop Art parecía consistir en descubrir todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención, y todavía menos, propio del arte: la publicidad, las ilustraciones de las revistas, los muebles de serie, los vestidos, las latas de conserva, los hot-dogs y los Comics; se había roto con todos los tabúes.

Pero el resultado real del Pop Art ha sido una visión de la sociedad industrial avanzada, sutilmente irónica y desencantada; los seres reales mediatizados por los estereotipos y mitos, no existen. Se trata de una parábola sobre la dificultad de comunicación en las sociedades altamente desarrolladas. **El gran desnudo americano** (Tom Wesselmann); se torna en gigantescos desnudos femeninos pintados con colores planos, lisos y brillantes, cuyos contornos cada vez ha ido recortando con mayor dureza y precisión. A pesar de sugerir una febril alegría de vivir, algunos cuerpos no tienen rostro y otros lo tienen sólo sumamente indicado; lo cual crea una atmósfera de erotismo distanciado con una rara tensión entre la solicitud al contacto y la imposibilidad de comunicación humana.

Las nuevas posibilidades que ofrecía fueron adoptadas por los artistas Pop de Nueva York, en parte como reacción contra la dominación del expresionismo abstracto. Este tipo de pintura estaba basado en la idea de que el arte debía ser un registro directo de impulsos interiores y de los estados mentales del artista; en consecuencia, era un arte intensamente personal y espiritual, en realidad precisamente lo opuesto al arte Pop. Se manifestaba en una variedad de formas enmarcadas entre los dos extremos de la pintura dinámica y acción gesticuladora de Jackson Pollock y los campos de color estáticos de Mark Rothko. Fue Roy Lichtenstein quien mejor definió la actitud de los artistas Pop a propósito del expresionismo abstracto cuando dijo: *el arte se ha vuelto extremadamente romántico e irreal, se nutre de sí mismo, es utópico; y, al mirar al interior, tiene cada vez menos que ver con el mundo.*⁹ El problema entonces era doble: el arte había vuelto la mirada al interior

y a la irrealidad, por otro lado, la explotación comercial lo había envilecido. La solución de los artistas Pop fue volver a poner el arte en contacto firme con el mundo y la vida, y buscar una temática que aceptaría un grado de inaceptabilidad.

Hace una década parecía imprescindible mantener una perspectiva amplia para analizar las obras impresas realizadas por los artistas de los sesenta y setenta. Desde el arte Pop, las técnicas e imágenes gráficas inundaron el ambiente artístico. El movimiento gráfico de aquellas décadas, fue no sólo un medio de difusión de la obra de los pintores, sino también un aliciente que favoreció la organización y expansión de los talleres de impresión, mismos que adquirieron cierto carácter de industria artística. Aunque el mayor crecimiento se dio en Estados Unidos, en aquel momento pintores y escultores de todo el mundo se vieron involucrados con la obra impresa. Así fue que comenzaron a combinar las técnicas de impresión tradicionales con las basadas en la reproducción fotográfica y con otros métodos utilizados comercialmente.

En el corto lapso de dos décadas, existieron sin embargo pocos ejemplos del esfuerzo realizado por los expresionistas abstractos norteamericanos en materia de obra gráfica, en comparación con sus contrapartes europeas, más experimentadas en este campo. En cambio, fue posible analizar la imaginaria y peculiaridad de los artistas, que en Estados Unidos e Inglaterra abrieron el camino al arte Pop. El neo-expresionismo de final de los setenta, con su retorno a la figura, se difundió de inmediato, sin embargo, no llegó a sobrepasar significativamente la apreciación general lograda por la mayoría de los estilos anteriores. Los artistas alemanes mostraron su tradicional maestría en la elaboración de impresiones dentro de esta nueva corriente, y alentaron a pintores con intereses estéticos similares, a involucrarse también con la gráfica. Quienes emergieron al fina de los años setenta, con-

tribuyeron más aún que sus antecesores a la promoción de la producción masiva en la gráfica, que marcaría los años venideros.

Algunos de los artistas dentro de este panorama son: Jim Dine, David Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist y Frank Stella.

El interés primario se centraba en el arte, y el comercializar el producto acentuaba la confianza personal depositada en el artista, por sobre las ganancias materiales y financieras. Circunstancialmente, el mercado de obras únicas creció y el costo de los equipos gráficos se incrementó, requiriendo de mayor personal técnico.

Algunos sectores de la economía norteamericana decidieron que el negocio de las impresiones podría entrar en el mercado del arte.

La idea de invertir en impresos para obtener ganancias, ya estaba ciertamente en la mente de quienes organizaron los clubes de los coleccionistas en el pasado, pero en estos años el coleccionismo de gráficos se convirtió en la meta fundamental de más de un asesor de inversiones. La creación de la imaginaria se dio casi al mismo ritmo que en la década anterior.

Los métodos de los impresores y sus respectivos estudios, así como las experiencias vividas en estos talleres en cuanto a asesoría, criterio, materiales, instalaciones, ambiente, relaciones personales y remuneraciones, varían tanto de uno a otro taller que resulta imposible medir exactamente el impacto particular de cada artista.

Se encuentran algunas obras que incorporan papel elaborado o diseñado por el mismo artista; esto es un legado experimental de los setenta vinculados a diversos procesos asociados con la impresión. Los diferentes inventos llevaron al incremento del tamaño de las prensas, a la creación de nuevos tipos de lámina sobre las que imprimir; a los métodos industriales, a la experimentación con tintas, etcétera. Todo esto influyó en el estado final de los impresos. El deseo de obtener mayor for-

mato en las obras gráficas, coincide con la proclividad de trabajar en grandes formatos.

En los ochentas se sumó una nueva palabra al vocabulario artístico norteamericano: APROPIACIÓN. Dentro del idioma no muy gentil de una sociedad cuyas relaciones humanas se encontraban en estado de serio deterioro, el término significó la identidad adquirida a partir de imágenes prestadas. Sin embargo, la palabra "apropiación" implica el tomar algo sin la intención de devolverlo o de dar algo a cambio; el tomar prestado, apropiarse y robar, son palabras que están irremediablemente y en lo más hondo ligadas al decoro social, siempre y cuando se apliquen al trabajo de otros artistas. En cambio, son inapropiadas cuando el material prestado se considera anónimo, de patrimonio común o extrartístico.

Es así como la gráfica se renueva en nuevos contenidos, en otras circunstancias a las ya exploradas por el arte gráfico en México, caracterizado por su actitud política y social, multiplicando para educar, cambiando del blanco al negro para captar la forma depurada en el momento de descubrir y aceptar esa realidad; la industrial, los símbolos sexuales, el agua convertida en refresco bautizada por Coca-Cola, héroes de facultades suprahumanas, dando a la imaginación colectiva una aventura, un gran canal de medios para integrarse tan sólo a la gran odisea moderna.



Los años setenta en el mundo.



La sucesión de los acontecimientos de la gráfica en Norteamérica tiene, si se quiere, un mayor dramatismo. Los decenios de la posguerra llevaron al arte del grabado en norteamérica, a algo que muchos han llamado un "renacimiento". Sin duda, el surgimiento de la gran actividad que desde mediados de los sesenta se vive en la gráfica norteamericana, tiene mucho de espectacular. En los Estados Unidos no había la tradición ni las bases del oficio que había en Europa.

Es cierto que en el periodo de entreguerras, el influjo del arte mexicano - y en particular la presencia de Jean Charlot - había dado un lugar destacado al grabado entre los artistas activos en los Estados Unidos, y en especial en la corriente de los artistas radicales y los regionalistas. Pero no obstante los antecedentes, hacia fines de los años cuarenta el grabado, y en especial la litografía, estaba en un momento de grave decadencia. Por un lado, como también ocurría en Europa, los talleres comerciales de grabado cerraban ante el empuje de las nuevas técnicas de reproducción gráfica.

Por otro lado, el surgimiento de las nuevas generaciones artísticas norteamericanas, y en particular el despegue del Expresionismo abstracto, no tuvieron en su origen una vinculación con el arte gráfico. Muy por el contrario, las artistas de la llamada ESCUELA DE NUEVA YORK manifestaron un marcado desprecio por el grabado, que llegaba al pleno antagonismo.

El espíritu individualista, el gusto por obras de tamaño monumental y el afán de espontaneidad que estaban detrás de las acciones de los expresionistas abstractos, estaban totalmente en contra del tipo de trabajo que se realiza en un taller de impresión; sólo el acto directo de pintar sobre el lienzo parecía complacerlos. Pero eso no era todo. Muchos se oponían a hacer grabados por el nexo que los artistas mexicanos habían ayudado a crear entre el arte gráfico y el arte público. Franz Kline llegó a declarar: *"Realizar grabados está relacionado con actitudes sociales, políticas y con un público, como con los mexicanos de los años treinta. Imprimir, multiplicar, educar, no puedo ni pensar en ello. Yo estoy ocupado de la imagen privada"*.¹⁰

Para muchos, el grabado acabó por ser ni más ni menos que la manera más baja de expresarse. Y por tanto, las categorías de los pintores y grabadores se diferenciaron. La litografía estaba casi totalmente abandonada, y los pocos grabadores de los años cuarenta y cincuenta trabajaban en las técnicas del INTAGLIO y estaban segregados de los grupos artísticos principales. Unos pocos artistas intentaban instalar talleres en las universidades y revitalizar la enseñanza de las técnicas. La paradoja estaba en que, precisamente, era el público norteamericano el que había aglutinado a los maestros europeos. No parecía probable el auge que el grabado, y sobre todo la litografía, tomaron en los años sesenta. No obstante, en poco tiempo la gráfica se convirtió en factor esencial de la primacía estadounidense en el arte internacional. Por un lado, surgieron en Estados Unidos talleres e impresores que lograron vencer los prejuicios contra la gráfica y, más aún, crear un estilo de trabajo, netamente "norteamericano" (grandes formatos, intenso trabajo de colaboración,

10. Clinton Adams, *American Lithographers 1900-1960. The artist and Their painters*. Albuquerque: The University of New Mexico Press p. 160.

continua innovación técnica, etc.) Por otra parte, los nuevos movimientos artísticos tenían una afinidad natural con los medios de la reproducción técnica.

La abstracción geométrica de trazos duros y sobre todo el Pop Art, tuvieron en la gráfica un territorio estéticamente congruente.

Los artistas Pop, por ejemplo, como partían de las imágenes multiplicadas de los medios, no tuvieron ningún problema en ocuparse asimismo de la popularización impresa de sus obras. Incluso, llevaron los procedimientos de la gráfica a los territorios de la pintura. Andy Warhol "pintaba" en serigrafía los trazos fundamentales de sus obras únicas, en tanto Lichtenstein imitaba el punteado del fotograbado barato de las tiras cómicas.

Sin embargo, el "renacimiento" de la gráfica norteamericana debe atribuirse sobre todo a los esfuerzos de dos mujeres, Tatyana Grosman y June Wayne, quienes establecieron las dos artes en los Estados Unidos. Se hace referencia a la UNIVERSAL LIMITED ART EDITIONS (ULAE) de la Grosman, y al TAMARIND LITHOGRAPHY WORKSHOP fundado por June Wayne. Dos instituciones con estilos diferentes, pero además, situados en los dos extremos artísticos y geográficos de los Estados Unidos: al este y al oeste, en las inmediaciones de Nueva York, California y Albuquerque-Nuevo México.

En ambos casos, el destino pareció crear las circunstancias. Tatyana Grosman se había tenido que decidir a hacer reproducciones de alta calidad en serigrafía, cuando su esposo, el artista de origen judío Maurice Grosman, sufrió un ataque cardíaco a mediados de los años cincuenta. Impulsada a la edición de originales por dos curadores de enorme prestigio, Walter Lieberman y Carl Zigrosser, Grosman emprendió su primera edición de litografía. Claro, se trataba de algunas de las tantas piedras litográficas que fueron desechadas por los talleres de litografía comercial, que cerraron tras la introducción de métodos avanzados de impresión. Más allá

del milagro y su pasión por la gráfica, el mérito de Grosman estuvo en estimular a algunos artistas abstractos norteamericanos (como Sam Francis, Hellen Frankenthaler, Robert Motherwell y Bill de Kooning), y a algunos de los pioneros del Pop (Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine y Claes Oldenburg), a utilizar los medios gráficos y así hacer que los artistas de un país repensaran su actitud ante la gráfica. Fueron especialmente los artistas de la transición entre expresionismo abstracto y el Pop Art, quienes dieron a la ULAE su gran prestigio. Algunas de las obras de su taller se convirtieron en verdaderas leyendas del arte vivo de Norteamérica.

Los talleres Tamarind surgieron de un modo completamente distinto. En 1959, June Wayne recibió una beca de la Fundación Ford para establecer un taller que sirviera de centro difusor de la litografía en los Estados Unidos. En los años anteriores, Wayne ella misma artista y grabadora, se había percatado del enorme atraso que su país tenía en el campo de la litografía frente a los europeos. Su proyecto consistía en crear una corporación independiente y no lucrativa, que imprimiera litografías comercialmente, a la par que enseñaría a los artistas y artesanos a dominar con plenitud la técnica, de modo que posteriormente pudieran por su parte establecer nuevas empresas gráficas.



Los años setenta en México



Mientras los artistas organizaban sus salones, los estudiantes de las dos escuelas de arte más importantes del país, San Carlos y La Esmeralda, dejaron de la discusión de por sí caduca de cuál camino estilístico tendría que seguir. La marcha del silencio (más de 100 mil personas desafiando el autoritarismo de Díaz Ordaz) sacudió por un tiempo quizá demasiado breve la desmoralización colectiva que sufría el país, resultado de una incapacidad de participación de los asuntos políticos. Trabajar para el movimiento haciendo pancartas, mantas, volantes, inventando métodos de impresión rápida, surgió como una alternativa más apasionante y puso sobre la mesa nuevamente el debate de la función del arte y del artista que por otra lado y desde varios puntos de vista, puede trazarse como una preocupación central del arte mexicano.

A partir de 1968, los estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de la tradición. Pretendían seguirla, pero con un aprendizaje que los llevara a abandonar la pura representación por un proceso más dinámico que incluya el concepto del espacio y del público.

Hacia mediados de los setenta, empezó a surgir en México uno de los fenómenos más interesantes de la década: los grupos.

Los artistas que trabajaban con distintos medios y con distintos fines se asociaron. Hubo fotógrafos, escultores, ambientalistas, neomuralistas, *performers*, allegados al libro objeto, a la poesía urbana, al grabado con contenido social. La mayoría

no se preocupó por continuar en estas posturas artísticas de los 70's. Podría decirse que les movían necesidades concretas que surgieron del enfrentamiento con la cambiante realidad del país: la agudización de los conflictos sociales, el apocalíptico medio ambiente, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información. Estos y otros factores los llevaron a descubrir otros métodos de expresión, puesto que los medios tradicionales no servían para sus propósitos.

Los grupos surgieron por una necesidad de hacer un arte interdisciplinario y trataron de corporeizar –idealmente– su oposición al último reducto de la tradición renacentista: el individualismo del artista. Finalmente, esta intención puede considerarse como la respuesta a la joven escuela.

De distintas maneras restablecieron un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional, pero entendiéndola no como una representación abstracta de valores, sino como un proceso dinámico y concientizador. Revelaron la producción artística, muchos de ellos están aún fuera del circuito del mercado, de la idea del buen gusto y de la exaltación de la calidad. Han introducido nuevos modos de reproducción en sus obras, entre los que se encuentran el Xerox, y se alimentan muchas veces de una cultura urbana que surge de la pobreza.

Su intención de comunicarse con un público más amplio, los sacó de los espacios cerrados (museos y galerías) y realizaron eventos en la calle. Se encontraron en muchas ocasiones con un público receptivo; sin embargo, en la mayor parte de los casos no pudieron continuar una labor más allá de la curiosidad eventual propia de los espectadores.

Pero quizás, a pesar de la carencia de un proyecto concreto, influyeron en la concientización de los museos estatales frente a la necesidad de informar, atender y hacer participar al público.

Muchos de esos grupos duraron poco tiempo, lo que implica la necesidad de reformular más a fondo de qué se trata el trabajo grupal y el verdadero alcance de sus proposiciones.

Surgieron más de quince grupos en los últimos diez años. Reunieron casi a 100 artistas o trabajadores de la cultura, como muchos prefirieron ser llamados.

Hay cuatro asociaciones que sería útil considerar, porque fueron más constantes y por sus propias diferencias. Se trata de PROCESO PENTAGONO, SUMA, TALLER DE INVESTIGACION PLASTICA (TIP) Y TEPITO ARTE ACA.

También sería interesante mencionar al espacio escultórico, obra realizada por seis escultores: Escobedo, Felguérez, Goeritz, Hersúa, Sebastián y Silva.

Este grupo se ha diferenciado de los demás por ser el único encuadrado institucionalmente, mientras que la labor de los otros ha sido espontánea y casi siempre está o estuvo enfrentada a las instituciones.

La formación del grupo PROCESO PENTAGONO se inicia, según distintas versiones, en 1973 o 1976. Desde entonces los miembros fueron cambiando, de pronto eran siete (José Antonio, Víctor Muñoz, Carlos Fink, Felipe Ehtemberg, Lourdes Grobet, Carlos Aguirre y Rowena Morales), y de pronto solo eran dos (Muñoz y Fink). Su medio fundamental fue la documentación y la ambientación, y su temática persistente los procesos de liberación y los desaparecidos políticos.

Las obras, a pesar de la desintegración constante del grupo, mantuvieron cierta coherencia. Sus ambientaciones se distinguen por la sobriedad, producen una expectativa a través del silencio y de situaciones interrumpidas; los objetos están calientes mientras los cuerpos, que no vemos pero advertimos por ciertas señales, yacen fríos. Sus proposiciones se vuelven convincentes por medio de la dialéctica de la ausencia-presencia de lo cotidiano, asaltado por los signos semiocultos de la Violencia.

SUMA se forma en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1976, dentro del Taller de Investigación Visual de Pintura Mural coordinado por Ricardo Rocha. Como los otros grupos, también estuvo sujeto al vaivén de sus participantes. Han integrado SUMA, además de Ricardo Rocha, Oliverio Hinojosa, Santiago Rebolledo y Gabriel Macotela entre otros.

Posiblemente se trate del grupo que más se interesó por la urbe. Empezaron pintando las bardas de lotes baldíos, lo curioso fue que pintaban desde el informalismo, lo cual impide por sus características la resignificación de espacios diferentes. Su intento fue ganar la calle y utilizar materiales paralelos: el desecho industrial y el reprocesamiento de la imaginación de los medios masivos. El grupo SUMA pareció estar más interesado en la investigación (en procesos) que en el producto, y experimentaron una evolución interesante que empieza con el informalismo como pintura mural, pasando por la "grisaille" del Xerox y distintas técnicas de reproducción industrial, hasta un interés por el campo y las raíces culturales para indagar en el origen de los hábitos como forma primordial de cultura.

EL TALLER DE INVESTIGACION PLASTICA (TIP entre 1973-1976) José Luis Soto, Isa Campos, Juan Manuel Olivos, Eleazar Soto Campos, José Luis Gutiérrez Peña, Ariadne Gallardo, René Olivos, es, al contrario de los anteriores, un grupo que procede de provincia. El TIP se ha dedicado sobre todo al mural comunitario y a la práctica de un arte sociológico. Su gran éxito como grupo que se interesa por un arte de participación, es el hecho de trabajar en contacto con una determinada comunidad. Como los pintores ambulantes de la Rusia del siglo XIX y algunos pintores del muralismo mexicano, van a los pueblos, proponen un proyecto de mural que es decidido y ejecutado en conjunto.

Otras actividades del TIP están directamente ligadas a los problemas políticos de la comunidad, para lo cual han inventado actitudes y objetos que modifiquen la

conducta a través de la aplicación de un comportamiento inesperado. Los disturbios en Santa Fe de la Laguna, que culminaron en la matanza de dos campesinos, la protesta no fue atendida hasta que intervino el TIP. Fabricaron rápidamente dos figuras de yeso y las ensangrentaron con pintura roja, las envolvieron en una manta y organizaron una procesión. Los supuestos cadáveres fueron cargados hasta el zócalo del pueblo. Lo que se inició como una marcha de escasas personas, se convirtió en una manifestación política que tuvo que ser atendida por las autoridades.

La importancia de los grupos radica en su afán por contrariar el énfasis con el objeto como obra de arte y como mercancía, su intento de transformar la idea de la contemplación (lo visual), siempre con un carácter un tanto jerárquico a favor de la experiencia, es decir, de la participación que incluye la idea de los espacios alternativos, de manera un tanto tímida han difundido en México el posmodernismo, y podríamos añadir que independientemente de la falta de coherencia en muchos proyectos, sus proposiciones han sacudido la visión acrítica del muralismo como un arte social, y por otro lado, su comportamiento como artistas ha incitado a la revisión del sistema del arte.

No menos importante es su utilización de apoyos no tradicionales en un país fuertemente arraigado precisamente en lo tradicional.

Entrevista al maestro Felipe Ehrenberg

¿Qué es la neográfica: un problema técnico o una postura artística ante la sociedad?

Las dos cosas. La neográfica no es un problema técnico, son soluciones técnicas. Y en la postura en que la medida es una solución, es porque recurre uno a tecnologías que no existían hace 300 años, las tiene uno a la mano ahora y que si las tienes a la mano debes usarlas, para que reducirte a los instrumentos que habían anteriormente. Alguien te contestaría que porque el arte se inscribe dentro de ciertos parámetros y la respuesta a esto, diríase que los parámetros los establecemos los artistas, somos los que inventamos el arte a final de cuentas, no la crítica, ni la crónica, ni la historia del arte. Entonces, no podemos ser aislados en la historia, es decir, el arte no es una religión, el arte es mucho mayor que eso; entonces, no puede exigirle a sus servidores una obediencia como lo hace la religión.

Es una postura artística, no ante la sociedad, es nada más una postura artística, ante la sociedad es todo, o sea, en la forma en que te pones un par de zapatos es ante la sociedad, entonces no me preocuparía por la sociedad, es una postura artística en la que refleja el espíritu de búsqueda tanto en contenido como en la forma como en las herramientas que se usan. Es decir, es una contradicción en términos que las exigencias aparentes en el arte exijan innovar contenidos, innovar formas y te limiten en cuanto a los materiales y las herramientas. Ya no estamos en esos problemas.

2. Al introducirse en el proceso gráfico, ¿aparece primero la imagen y después los medios, o se van complementando?

La tienes contestada tu plenamente, te la contesto porque está escrita, pero te la contesto después de ver tu obra, tú ya la contestaste.

¿El contenido es por sí mismo neográfica o lo determina el uso de la tecnología?

La tecnología, la tecnología... espérame... la tecnología moderna, porque el óleo es tecnología entonces. El contenido es por sí mismo, ¡no!, el contenido no tiene nada que ver, es contenido no es neográfica, neográfica es la forma en que material y soporte subrayan la vehemencia del material elegido, subrayan a la idea que promueve la obra, es decir, hay cosas que sólo se pueden decir con una forma. Sería necio pintar lo mismo que hay cosas que sólo se pueden decir, cosas que hoy día solamente se pueden decir con recursos llamados neográficas. Me apartaría un poco del problema de la neográfica para meterme al problema del arte, cuanto tiempo va a ser neográfica, no es nuevo, ya a estas alturas del juego la neográfica no puede ser considerada nueva, entonces es gráfica nada más, será neográfica el primer grabado en que se hizo, era neográfica en esos momentos, ojo.

¿En qué medida la tecnología se introduce al lenguaje gráfico?

Esa tácheta, ¡wag!, ya sabemos.

¿Cree que la tecnología ha llevado al hombre a una separación de sí mismo con la naturaleza?

Sí y no. La maravilla de la ambigüedad, es que al hombre o a la mujer, no se sí al hombre, sí lo ha llevado a una separación y a la mujer no... bueno.

No, mira. La tecnología no enajena, nada enajena a sí mismo, lo que enajena es el uso que le das, si tú hicieras de la neográfica o de la tecnología que usas, regla de oro inquebrantable, entonces sí te estarías enajenando. Ahora, ¿a cuál naturaleza te refieres, a la naturaleza humana, a la de los arbolitos de la tierra o al problema de la ecología?

Díganos, a todo lo que estamos involucrados, a nuestra naturaleza, a nuestra imaginación y también a lo que está sucediendo alrededor, a los procesos naturales.

Mira, nosotros estamos viendo los daños que se le hacen a la tierra entera, los

ves tu por la tele, es decir, la televisión es tecnología; tú crees que la televisión te está enajenando de la naturaleza, cuando ves problemas de contaminación de ríos ¿me explico? no es la tecnología sino el uso que hacen de ella, eso no te enajena, nada te enajena y el artista menos, porque a final de cuentas uno es manual, uno empieza a entender al universo que lo rodea por medio de las moléculas, tú sabes, como funciona la tinta encima de los pelitos, de una piel, de una zalea. Entonces estás entendiendo tú, a ti misma, sientes las manos igual de sudorosas cuando vas a hacer una obra o cuando vas a hacer otra cosa de lo que ya te conté (RISA), es decir, esas son cosas naturales.

¿Cree que la tecnología libera la mente humana y abre nuevos caminos, algunos inconcebibles?

Tampoco. La tecnología ni se separa ni se abre caminos, es nada más un medio, nosotros somos los que hacemos la tecnología y la hacemos para poder abrir caminos, pero somos nosotros los que usamos la tecnología para abrir caminos, no la tecnología. ¿crees que podrías decir que la mente humana se puede liberar, puede ser liberada a través de la tecnología, pero no necesita la tecnología para abrirse caminos inconcebibles, o sea, es nada más un incidente melódico en la vida.

¿Se confrontan en la neográfica intuición y tecnología, teniendo en cuenta que esta se ha concebido con un fin determinado?

No, hay nada que sea concebido, nada, probablemente, es como si dijeras "acaso, se inventó la rueda y el que la inventó lo hizo con un fin determinado", acaso el que descubrió el fuego, que son avances tecnológicos, lo hizo nada más para asar carne; no, pues el fuego se ha usado para prender cigarrillos, para quemar víctimas, para... no, no, no. La tecnología es un sistema de conocimientos acumulados, cada vez que usas una cuchara, que imprimes con ella, la cuchara es un instrumento muy primitivo de la tecnología humana, comienza cuando el humano agarra

una rama y le pega a un tigre en la cabeza en vez de pegarle con la mano entonces si lo entiendes de esa manera te das cuenta por dónde va el rollo es decir, la bomba atómica aparte de destruir a Nagasaki y a Hiroshima también fotografía a las víctimas contramuros ¿me explico? Entonces, tú podrías comenzar a decir "bueno, entonces voy a usar la bomba atómica para fotografiar a gentes en el instante de su muerte". Bueno, intuición y tecnología no se contraponen: la intuición va por encima de todo, de todo: intuición-osadía, por eso uno de mis últimos ensayos se llama "La Desobediencia", como método de trabajo la palabra "DESOBEDIENCIA" es muy importante, pero la palabra método es más importante todavía, porque si vas a obedecer, generalmente la gente cree o se concibe que la desobediencia es un caos, pero si tú haces de la desobediencia un método, estructuras un nuevo sistema de leyes, de reglas y todo, entonces si tú estás continuamente desobedeciendo y metodologizas la desobediencia, no hay problema, todo eso lo rige la intuición.

En estos momentos, ¿qué camino cree usted que tome la gráfica en medio de un panorama tan diverso y abierto en aceptación a otras culturas?

Hay tantos caminos como gente que están experimentando, así de sencillo. Lo que te podría contestar es el tuyo ¿qué camino?, pues el tuyo. Pitonisos y futurólogos son igual de... En aceptación a otras culturas ¿a qué te refieres con aceptación a otras culturas? México siempre ha sido el más recipiente de otras culturas, menos de las propias.

¿En qué medida podrá seguir siendo visión y expresión del momento?

En toda la medida.

■ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ■

■ 2 3 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ■

■ 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ■

■ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ■



nte este mundo actual, ubico una gran tecnología y me pregunto: ¿la tecnología ha llevado al hombre a una separación de sí mismo con el medio ambiente? Reitero un mosaico de posibilidades directas (viajes, lo cotidiano) o indirectas (información o influencias); el ritmo de desarrollo es demasiado rápido, es velocidad y humanamente prefiero caminar, pintar y grabar con mis manos y mis ideas en ellas.

No tengo prisa, el concepto o el objeto los incorporo con espátula o pincel, sin embargo, veo a largo plazo la posibilidad de utilizar otros medios de mi tiempo como la fotografía y el video. Tal vez hasta la televisión.

La transformación del medio ambiente por crecientes necesidades de sobrevivencia humana, afecta a la naturaleza y como medida de equilibrio e interacción para crear conciencia colectiva de cuidados y soluciones, la ecología abre un nuevo campo de participación.

El hombre debe adquirir conciencia de su dependencia de los otros seres vivos y de que solo puede sobrevivir en la medida que asegure la supervivencia de los demás.

El hombre prehistórico no era ningún científico, pero para sobrevivir tuvo que comprender algunas relaciones entre plantas, animales y ambientes. Domesticó a los animales que necesitaba para alimento y otros fines.

Así, antes de que se llegara a un estudio formal y ordenado de la ecología, el hombre se transformó en un ecólogo práctico.

Los naturalistas de los últimos quinientos o seiscientos años, hicieron grandes contribuciones a la ciencia de la ecología, tales como Carolus Linaeus, Charles Darwin y Alfred Wallace, quienes tomaron nota de cuanto veían en sus viajes. Lentamente se acumuló el conocimiento y los científicos comenzaron a comprender las relaciones entre los organismos y sus habitantes.

A finales de la década de 1860 se acuñó la palabra "ecología", proveniente de las antiguas palabras griegas que significan "estudio del medio".

El hombre moderno forma aún parte integral de su propio medio ambiente, pero por intereses económicos y gran demanda de la tecnología, el hombre no marcha ya de acuerdo con el mismo. He aquí la razón por la cual es esencial que comprendamos el sistema ecológico del cual formamos parte.

Tierra, aire, agua y sol (fuego) - los cuatro elementos de los filósofos de la antigüedad son los componentes del mundo viviente. De ellos dimana la vegetación de la cual procede la energía de todas las demás formas de vida. Dentro del amplio panorama de la evolución, donde quiera que la lluvia caiga en cantidad suficiente, la tierra se cubre de un manto verde. La existencia y bienestar de todas las criaturas vivientes, depende de la próspera supervivencia de esta capa de color verde.

Todos los ambientes de la tierra contienen cierto potencial para la vida y la evolución tiende constantemente hacia el eficaz aprovechamiento de este potencial. Sin la evolución de las plantas, tal vez no hubiesen existido los animales. Sin los hongos y las bacterias para descomponer los restos de los organismos muertos y hacer de nuevo asequibles los minerales encerrados en ellos, la vida pronto se extinguiría. Cada organismo está adaptado al papel que desempeña en el sistema evolutivo, la biósfera, del que forma parte. Las zonas de vegetación del globo son las manifestaciones del *status quo* evolutivo, como los organismos vivos que la integran.

Cada zona se encuentra capacitada a su nivel particular para explotar el potencial terrestre dentro, no obstante de los límites señalados por los recursos básicos de la tierra, el aire, el agua y la luz solar de que dispone en cada una.

Una vez que el hombre se dé cuenta de que su carne, como toda carne, es hierba, de que forma parte de la biosfera en evolución y de que su éxito en el panorama evolutivo está condicionado por las mismas reglas y recursos aplicables a todas las demás formas de vida, entonces y sólo entonces podría comprender el verdadero significado del más apto.

Aunque numerosos grupos humanos han alcanzado ya un alto grado de bienestar, siguen luchando incesantemente por la meta espejismo de una riqueza aún mayor con lo que es posible que realmente se estén dirigiendo hacia un desequilibrio ecológico.

Para que un mecanismo complejo pueda seguir funcionando, todas las piezas deben trabajar en común y sin gran esfuerzo. Así, la vida primitiva del hombre estaba adaptada a su medio (cazaba en los bosques y recogía frutos), pero no consumían los recursos naturales con tanta rapidez, seguramente por el factor numérico, y estos podían remplazarse. El hombre moderno forma aún parte integral de su propio medio ambiente y es esencial que comprenda el sistema ecológico del cual forma parte.

Todos tenemos algunas opiniones intuitivas sobre la innovación tecnológica. Lo que cada hombre ha experimentado determina sus ideas y cada hombre tiene ideas muy diferentes. Ante todo, no hay cosa alguna que pueda llamarse innovación en sí, porque hay muchas formas en que podemos innovar. Se tiende a simplificar demasiado y pensar que, de algún modo, la sencilla aplicación de la ciencia lleva automáticamente a la solución de todos los problemas, aunque naturalmente es algo mucho más complicado que eso.

La ciencia es la búsqueda de conocimientos más o menos abstractos, mientras que la tecnología es la aplicación de los conocimientos organizados para ayudar a la solución de los problemas que haya en nuestra sociedad. Se tiende a olvidar que, aun ahora, una gran cantidad de tecnología -por ejemplo muchas cosas de mecánica y de ingeniería civil- pueden no depender de la ciencia. Hay muchas actividades importantes, creadoras e innovadoras, que si dependen de la ciencia es solamente incidental. Por largo tiempo esto fue cierto en casi toda la tecnología. Luego, tan pronto como la gente comenzó a comprender un poco la electricidad y la química, se exploró ese conocimiento para crear mecanismos destinados a fines especiales, por ejemplo, el motor eléctrico, el telégrafo, el teléfono y los plásticos.

Casi todos esos inventos no los hicieron los hombres de ciencia (que estaban más interesados en comprender los fenómenos naturales), sino gente que de algún modo aprendió algo sobre un campo científico específico, que vio la oportunidad de hacer algo relacionado con un problema existente y que quiso explotar una nueva idea para hacer un invento basado en los nuevos conocimientos.

La invención es todavía el ingrediente básico de la innovación. Todavía necesitamos gente que tenga la mente apropiada, el interés, la inspiración y la capacidad creadora para ser inventores.

Los primeros inventores aprovechaban los hechos del mundo diario en que vivían y confiaban en artificios y procesos mecánicos que podían observar.

El tecnólogo moderno que produce un transistor, un nuevo plástico o un nuevo antibiótico no es menos inventor, pero tiene que vivir en un mundo especial y tener conocimientos especiales en los que pueda basar sus creaciones; pero la posesión de un fondo científico no convierte a cualquier persona en un inventor.

En casi todo el mundo civilizado abrigamos una fe que está justificada, aunque sea difícil de probar estadísticamente: que la proporción de crecimiento de nuestra

economía está ligada de algún modo con la cantidad de investigación y desenvolvimiento y, especialmente, con las investigaciones que hagamos. Nadie pondría en duda el hecho de que si no hubiéramos efectuado gran cantidad de investigación básica y creado de ese modo los conocimientos científicos en que se basa nuestra tecnología, no tendríamos nuestra creciente sociedad industrial.

Se debe estar convencido de que las cosas que se buscan se necesiten realmente. Esa precaución es necesaria, en parte, porque los nuevos conocimientos, la comprensión fundamental, forman un activo indestructible que puede emplearse en cualquier época futura, partiendo del fundamento de que el valor de los adelantos tecnológicos tiene un decidido factor de tiempo.

¿Hay alguna conexión precisa entre la proporción de los desembolsos para investigación y desenvolvimiento y la proporción de crecimiento económico? ¿Podemos dar un valor a los resultados de la investigación? En algunos casos como entes industriales, sí, en el caso de vacunas y grandes beneficios a la humanidad, no. En Estados Unidos existe la creencia general de que a medida que aumenta la productividad industrial y que disponemos de más fuerza humana, una de las cosas que se hacen es crear nuevos productos y nuevas industrias. Además, se pretende que las antiguas industrias se vuelvan más eficientes para ayudar a elevar el nivel de vida.

Cuando se trata de comprender por qué algunas industrias son muy dinámicas y otras no lo son, encontramos que muchas de las menos dinámicas no han empleado verdaderamente en cierto modo la tecnología, ya sea para mejorar su productividad y sus productos o para crear otros nuevos.

La innovación es un proceso muy complejo, no basta con tener una nueva idea y demostrar su posibilidad, lo complejo es contribuir y delimitar el campo al que llegará. Así que es indispensable una persona con la inspiración necesaria para hacer algo nuevo. Los innovadores técnicos son hombres que no sólo tienen algunos

conocimientos científicos, sino que poseen la inspiración necesaria para aplicarlos a cualquier idea nueva que encuentren.

Ahora, existe el planteamiento de que si los hombres de ciencia se convertirán en innovadores a fin de satisfacer las necesidades y se reunieran un grupo de hombres de ciencia durante un periodo de tiempo, en ocasiones se tiene algún problema específico que resolver y se logran resultados muy importantes.

Hay periodos de más o menos veinte años entre el descubrimiento de un principio científico y su potente influencia en la sociedad: el transistor. Otros se mueven más aprisa, pero hay muchos que son todavía más lentos.

Las computadoras se basan en descubrimientos de física y ciencia fundamental de hace treinta, cuarenta o hasta cincuenta años. ¿Cuáles serán los resultados de nuestra ciencia contemporánea, es decir, de las investigaciones que estamos efectuando en la actualidad? Sencillamente no se sabe, pero hay un fin, el equilibrio entre el hombre y sus conocimientos, y éstos con la naturaleza.

Vuelvo a preguntarme: ¿la tecnología ha llevado al hombre a una separación de sí mismo con el medio ambiente? No necesariamente, aunque se considera con frecuencia que tanto la ciencia como la tecnología son enemigas de la conservación, puede también lograrse que laboren en favor de los defensores de la naturaleza.

La conservación es algo más que la preocupación por una vida silvestre en peligro de extinción, o la salvación de un árbol de gran rareza. Pretende poner de manifiesto la interdependencia de todos los organismos vivos y la limitación de los recursos naturales, de los que tanto ellos como nosotros dependemos para nuestra supervivencia.

El ámbito de la conservación traspasa muchas de las fronteras convencionales, pasando de la biología a las artes y a la pura emotividad. No hay duda que la aplicación de la ciencia biológica es un ingrediente esencial de la conservación, y es

bien sabido: que muchos esfuerzos por salvar una determinada especie fracasaron por una simple falta de conocimientos científicos. Habida cuenta de la creciente intrusión de las zonas desérticas en tierras que una vez fueron fértiles y la irreversible destrucción de las riquezas de los mares, los problemas de conservación con los que hoy nos enfrentamos quizá sean los más importantes de nuestra era.

Se habla mucho de conseguir el VERDOR de los desiertos, pero hay muy pocos programas que estén basados en la ciencia ecológica. En los últimos cien años se ha abusado de los recursos de la tierra y la actual crisis económica es consecuencia directa del hecho de que las necesidades de una población masiva han de ser satisfechas con unos recursos que se pueden distribuir al modo de equilibrar nuestra participación en la cadena biológica (armonía).

Por lo tanto, he decidido hacer uso de esa herencia con el fin de hacer sensibles los medios, tales como la cámara fotográfica, la televisión y el video, para replantear una realidad.

Momentos de sonidos y formas nuevas que se rescatan en lo que fueron: viva voz de un canto, de una comunión, traspasar su humedad en gotas que caen apareciendo en otras danzas celebradas por su encuentro; inquietante a la vez por no saber, por no conocer; deleitable y reconocible porque en tu ser está inmersa la imaginación de inmediates, el deseo, el placer.

La asimilación de otros cuerpos, sudores, puntos de voluntades y encontrando en su gama de posibilidades otra más: el saberse voluntades abiertas a su renovación.

Pues en toda reanudación el deseo de progreso da el verdadero valor del instante inicial que hecha a andar un hábito, pues [no en vano resucitamos]. La repetición no está hecha en absoluto de un siempre eterno, siempre idéntico a sí mismo; nuestros actos cerebrales y nuestros pensamientos se retoman según el rito

de árboles (hábitos) cada vez más adquiridos y se invisten de fidelidades físicas cada vez mayores.¹¹

La realidad que en cierto sentido tiene una existencia externa al hombre, se convierte en una realidad humanizada; lo que es más, en una realidad social. En este proceso, hombres y realidad se transforman.

En el terreno de los hechos no se trata de un hombre, sino de hombres coexistiendo en una realidad y transformándose mutuamente.

Las circunstancias cambian a los hombres y los hombres cambian a las circunstancias en un proceso histórico social.

*Momentos pasados que me defienden y
me refieren al mundo, los quiero y los intento,
pero lentamente como corre un río dejando su
rastros en las rocas, su huella en la tierra
y el sonido en mis oídos.*

En la práctica es donde la reflexión teórica va a lograr la demostración; constituye el criterio de verdad, lo que significa que es necesaria la confrontación de la teoría y de la práctica.

La apariencia no determina al contenido y es por la acción y por el modo de vivir, así como en cualquier disciplina, el proceso es unión y es resultado. Luego, libre de las facultades, redefinición en la libertad de apariencia, es un no estar determinado desde lo exterior, y un estar determinado por sí mismo, la necesidad interna de la forma.

11. Bachelard Gastón. *La intuición del instante*. FCE

*Estoy en la naturaleza, mi cuerpo y mi imaginación
son parte de ella...*

*Y rozaban en sólidos conjuntos
sedientos de caminos,
como el aire en una hoja
que continúa su curso imparcialmente
al abrigo de la confianza.*

*Semilla y el otoño son
y el instante los celebra,
se fortalece el frescor
del agua que roza un cuerpo.*

*Respeto lo que se es
y vivir del encuentro continuo;
puntas que nunca son falsas,
que siempre se unen
y nada las detiene.*

*para una existencia
en la calma de saberse
y el rigor de continuar.*

Lo cotidiano es el murmullo de los árboles, las ideas encontrando un destino y nuestra voluntad forjándose de nuestros encuentros: jardín, paisaje y movimiento; intención de arraigo a las historias que hemos escuchado y escucharemos y -como palpó una vez Gauguin- lo importante es el momento de creación frente a la naturaleza: *"No copien demasiado la naturaleza, el arte es una*

abstracción, sacada de la naturaleza, sonando ante ella y pensad más en la creación que en el resultado."

De las Pielés

Se hará un recorrido por tres pieles. Tres porque este mundo está hecho de encuentros y desencuentros.

Cuando dos cuerpos se unen, siempre surge una tercera esencia y es el terbero que se forma por las emociones: la excitación, el miedo, la sorpresa, la duda, etc. Estos cuerpos al unirse se vuelven cómplices del azar, ya que es el principal motor de movimiento, cambio y asombro.

En la piel estará inmersa una imagen, la gráfica, que como milagro se incorpora a la lectura de tres superficies.

Toda piel posee en sí su único: manchas, lunares, rugosidad, aspereza, suavidad, brillo, opacidad y mientras se mantenga expuesta al cambio, cualidad de naturaleza, harán presencia nuevas formas, siempre latentes en la disposición de provarlas o descubrirlas.

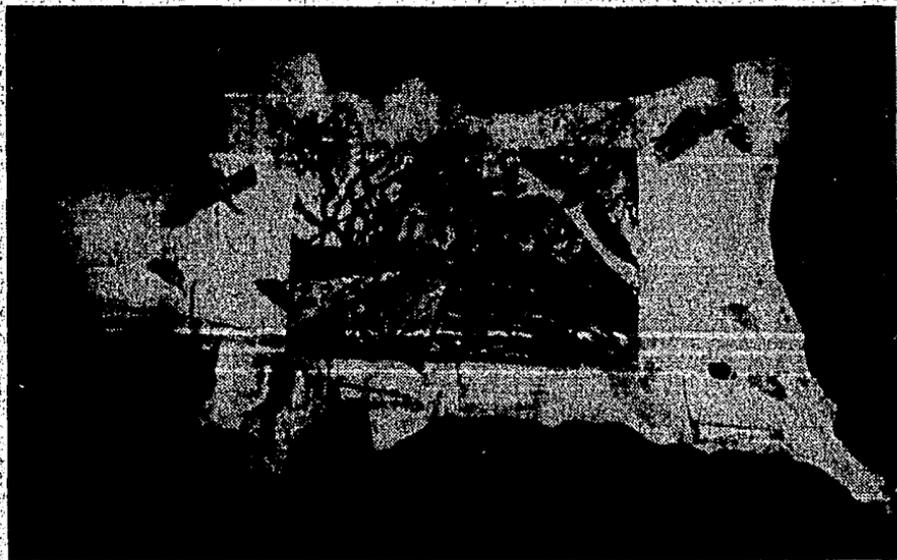
Las pieles por las que transitan mis cinco sentidos, además de la intuición, son la animal, el metal y la textil.

De nuestros orígenes al contexto de mi ciudad, esto es, de la piel animal que nos protegió, la tela que nos protege, el metal, tejido de reacciones, las cuales edifican moradas.

DEJAR que los resultados de la unión y provocación de diversos materiales (alambre, placas de zinc, fotografías, fibras, pieles de animales y telas de formatos varios) justifiquen su distribución, ya sea en mosaicos o tableros, repitiendo en dife-

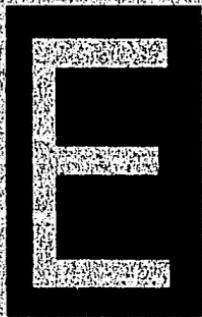
rente orden una imagen, evidenciando las variadas posibilidades de contexto y significado.

Así pues, se contempla como un homenaje al papiro, a la piel, superficie sin la cual no hubiésemos concebido el primer testimonio de la conciencia del ser humano y su pensamiento: la imagen como palabra, la idea como imagen, el sueño como diario.



CONCLUSIONS

Plática con Eloy Tarcicio



Estuve con Eloy Tarcicio, en Santa Teresa La Antigua, por Lic. Verdad. Fui a ver una exposición en lo que esperaba a Eloy: Ray Smith.

Eran formatos monumentales y me gustó mucho; había personajes femeninos en los cuales el pintor reconoce que a nosotras las mujeres nos pasan cosas muy chistosas; mientras que a los hombres lo único que aparentemente les preocupa es marcar territorios.

Toda la atmósfera del pintor fluita alrededor de fábulas, fábulas en el sentido de que los personajes principales eran animales con gestos y actitudes humanas. ANIMALES, eso me refiere a una solución técnica muy personal en estos momentos, estos empezando a trabajar con pieles; en un instante pensé que recreando nuevos paisajes dentro de esas pieles: paisajes en los que me imagino que pudo haber estado el animal que ahora es piel, que después es zapato, mochila, reata, escritorio, muebles... son procesos muy largos.

En fin, la pintura de Ray Smith era irónica pero con una atmósfera en la que se podía convivir en la laguna con un ganso de gesto agresivo, con la rana extendiendo su gran lengua hacia una presa, o simplemente con el colibrí, urracas o personas, el cual era el título de la pintura: **LA GRAN COTORRIZA**.

Llegó Eloy a las 10:30. Le propuse si podía grabar la conversación y me dijo: "no seas mañosa, usa tu memoria". Igualmente fue bueno, porque despertó en mí una reflexión.

El grabado por sí mismo está representando un soporte, era el soporte de lo que quería decir y, ¿qué quería decir?, ¿qué quería comentar?, imágenes, historias, calles.

La superficie era la madera, pero después no me bastó y empecé a fotografiar porque quería rescatar instantes tal cual los veía, tal cual los vivía. Notaba que al momento de traspasar esas mismas imágenes a la madera, se transformaba por el mismo material; a mí me gusta hacer caso del material, sin embargo se transformaba. Después quise complementar esas imágenes tan llenas de mi pulso, de mi mano, de mí y esa fotografía que se enfrentaba a mí... en ese momento me entusiasmo la idea de que pudiese haber un diálogo entre la fotografía y el grabado; pero ¿cuál sería el soporte?

Una vez imprimiendo, me di cuenta de la presencia del papel húmedo, del papel húmedo que admitía la tinta, la placa, los relieves; era como una piel. Y es que en un momento fue superficie para que el hombre escribiera y empezara a dar razón de su conciencia entre él y el mundo exterior. La imagen como palabra, la idea como imagen, pensé en el papiro, esas grandes bibliotecas en donde estaban las reflexiones, las observaciones, las experiencias mismas, nuestros asombros.

Me dijo Eloy: *veo en tu última propuesta de trabajo, como una disonancia de imágenes, ha tantas cosas y todavía la piel del animal habla por sí misma, que el espectador no tiene oportunidad a que tu verdadero mensaje llegue a él.* En ese momento algo se modificó en mí: ¿cuál era mi mensaje?

El mensaje ya no eran esos personajes (monjas, gallos, árboles, etcétera) que brotaban de la madera mientras grababa. Ese asombro al descubrir a la materia, a la madera, ¡ya no!

Ahora no es eso lo que quiero decir, ahora me preocupa aquel animal, "LA PIEL", ¿por qué? Porque antes, el sacrificarlo significaba una ofrenda, una intención mágico-religiosa. Ahora puede no tenerla pero significa y toma forma en otra medida. La piel cubría al ser humano, lo cubre, nos alimentamos, calzamos y vestimos de ella. Ahora somos muchos, no nos podemos detener, por supuesto que no. De repente se me ocurre que tenemos otras alternativas que ya no seguir extinguiendo a esos seres que comparten el mismo planeta.

Alguna vez quise ser oceanógrafa o bióloga, con el fin de convivir y conocerles. Y todo lo pienso desde una gran ciudad, desde el Distrito Federal, en el que hay edificios, pavimento, automóviles. Sin embargo, tuve muchos viajes en la infancia, viajes que me permitieron conocer, respetar y convivir, simplemente estar con el árbol, el pasto, los hongos, aves, insectos, calor, humedad y ahora ¿qué pretendo? Tuve una formación académica, técnica, pero es importante nunca perder de vista el ¿qué quise decir? Creo que aprendió el cómo, pero ahora ese cómo no me satisface, no se complementa con mi interior.

Debo reconocer que este proceso continúa y es mi responsabilidad, continuar fuera de las instalaciones donde me inicié, descubriendo al mundo.

El hacer por experimentar sin saber qué decir, no siento que sea lo propicio. Sé qué decir y es la convivencia de otros modos de vida y expresión distinta a las nuestras (habló de su representación).

En este momento tropiezo con una nota anónima: ¿Quiero gritar que ya no maten a los animales, respeten al mar, ya no más derrames de petróleo? vuelvo a mi intención de querer hacer algo, ¿decirlo con imágenes? Tal vez esa fue la intención primordial que me llevó a la piel: recrearla, comentar con los demás.

José Miguel González Casanova me comentó acerca de mis pieles y su carácter antiecológico. En ese momento no lo entendí, es más, hasta me enojé porque, al contrario, yo pensaba renovar a esa piel que legaba a mis manos de esa forma, su paisaje, su aire, su laguna; el pájaro que pasaba por encima de él. Pero me di cuenta que el soporte mismo, solo, sin nada, sin una imagen grabada, hablaba demasiado.

Ahora ubico mi voz y la piel en una gran instalación, diciéndole a ella todo lo que me inspira. Repasar los momentos de vida y entornar por medio del video y secuencias narrativas de sus características propias y paisaje.

Quiero decirle y hablarle mientras grabo las imágenes. Grabar imágenes con otras herramientas (eso es), como lo comenté con Felipe Ehrenberg, ¿por qué no utilizar los medios que me ofrece mi tiempo?

La situación que me tocó vivir es de mercado, comercio, productos, industria, pero el hecho de que un objeto llegue a mi persona transformado, no significa que me tenga que limitar a su estado, por ende puedo transformarlo por iniciativa propia.

Inicio en el grabado y el asombro me lleva a provocar otros materiales y herramientas, mientras las imágenes "fluyen" siempre en el concepto que me guía: el reencuentro y transformación de una sensación o circunstancia cotidiana.



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CONFIDENTIAL

Visión de una nueva generación de grabadores



Alejandro Pérez Cruz

Envuelto de sonidos de reconstrucción en la Catedral comenta haber nacido en 1966.

La ciudad es una serie de encuentros, de reencuentros, de caminar y reconocer cosas que suelen pasar desapercibidas, descubres hechos dentro de todas las ruinas. La ciudad gráficamente es fuerte (se escuchan las campanas) te marca visualmente y la gráfica negra, digamos, el grabado en madera, sería como hablar de una transformación de la ciudad.

Lo que siempre he creído es que vivir en la ciudad te hace destruirla más que cuidarla y en la gráfica quiero decir que se está destruyendo, que no la cuidamos y que habría que rescatarla de sus ruinas. La gráfica con su alto contraste es un llamado de atención, una crítica social, es como una fotografía de nota roja, que te dice claramente que hay un daño y que trata de llegar más al sentimiento de la gente, pues en la ciudad se pierden los sentimientos sociales.

La gráfica para mí es como un modo de vida, que me permite expresar todos esos sentimientos sociales. La gráfica para mí es como un modo de vida, que me permite expresar todos esos sentimientos. Esta técnica se satisface así misma a pesar de que se hace pintura, cuando se les convoca para hacer algo en un acto público, lo primero, lo primero que hacen es algo muy gráfico, ya no manejan manchas de color, si no líneas de color y eso es muy gráfico.

Estos actos públicos vas a fotografiarlos y estos se van a reproducir, es cuando entran los valores gráficos, la fotografía, es gráfica, el hecho de sacar fotocopias

para divulgar todo esto, en un libro o periódico enfatiza el carácter de la gráfica y que nunca se va a acabar.

La tecnología tiende a destruir a lo otro; creo que en este caso que están equilibradas, la gráfica responde a lo que quiero expresar con imágenes religiosas, sin imágenes celestiales que de alguna manera son institucionales, son imágenes con las cuales has crecido, has creído en ellas pero sin tener la suficiente fe personal, yo creo que primero había que creer en nosotros y después proyectarlo hacia esa imagen, la mentalidad de los ciudadanos es acercarse a esas imágenes cuando creen necesitarlas, lo mejor sería acercarse a uno mismo para poder hacer algo y para poder creer.

La gráfica es un medio con el cual yo puedo proyectar estas reflexiones que tienen un fin hacia los demás, no son personales, las estoy haciendo para que todos las vean, para que todos reflexionen también.

Zocalo

Sueño matinal y entonces

la realidad ya ha cambiado

tiempo determinado

tiempo marcado

tiempo espacio

Despierta

Apresuradamente hojea un libro de poemas que nunca abandono desde la salida del metro y lee en voz alta:

La materia deshecha

Vuelve a mi boca

sílabo lenguaje

que lo perdido nombra
y reconstruye,
vuelve a tocar
palabra vasallaje
con tu propio fuego
te destruyes,
regresa pues canción
hasta el paraje
donde el tiempo
acaba mientras fluye
no hay monte o muro
que su paso ataque
lo perdurable no
el instante huye
ahora te nombro
incendio y en la hoguera
te reconozco
viento y llamarada
lo destruido lo remoto
arbol fugaz de selva calcinada
palabra que recobra
en el sonido la materia
deshecha del olvido

José Emilio Pacheco

Fin de siglo : Otros poemas *

Sergio Ricano

El todavía pertenece a los 60's específicamente 1966.

La gráfica para mí es un medio, es una manera de contar cosas y de ir buscándome dentro de ella sin embargo existe una necesidad de ahondar en otras formas de expresión como la fotografía, la escultura, instalación y llevar a la gráfica fuera de sus límites, por que estamos viviendo una época.

Partiendo de que la gráfica es un medio y tenemos el temperamento para usarla se busca una idea inmediata, un contraste por ejemplo.

La madera es un medio de expresión simple, es una técnica, es un oficio y la época te está brindando otros medios, duplicadoras, rayos láser, líquidos fotográficos, por lo cual todo se amplía, es empezar a manejar también nuestro presente, la gráfica tuvo su función en el pasado y la época la utilizó para expresarse, es bueno recordar que empezó como un medio de reproducción, en la medida de que se reconozcan otras posibilidades puede llegar a rebasar sus orígenes.

Existe una dualidad, la gráfica como mera reproducción y la gráfica como modo de expresión, ambas características se fusionan al dirigirse a un campo más amplio en el que el espectador o espectadores se encargan de diversificar el mensaje inicial, no siempre se está dispuesto a recibir la imagen, sin embargo, la fuerza central de su origen, la imaginación se mantiene potencialmente abierta a ser descifrada.

En este sentido diría que soy totalmente egoísta, yo no espero que mi obra tenga una connotación masiva, no es una finalidad, es entonces como la gráfica se extiende dependiendo de la visión o experiencia individual las finalidades son muchas, para mí una finalidad, es un cuestionamiento muy personal, es como ir caminando y encontrando cosas, siento que si me tuviera que parar y ver si la gente que está ahí entiende o no lo que estoy queriendo decir, me tendría también y no pretendo interrumpir la fluidez de mi andar, se va logrando un lenguaje, una escritura.

Creo que este lenguaje va a tener un eco como simple consecuencia, no lo ambi-

to, sino que me motiva para indagar en lo cotidiano. Al afirmar que soy

que estoy aislado, que hay un medio, que salgo a la calle y convivo con muchas personas, y que la conducta, su manera de ser, en cierto modo, influyen en mi actitud, mi cuestionamiento es una respuesta, pero no es que esté encapsulado. No antepongo un proceso de expresión creativa con un proceso de crecimiento humano, una cosa es el resultado de la otra y viceversa.

En cuanto al panorama actual de la gráfica, es difícil esquematizar, o estructurar, algo de lo que todavía no se tiene la distancia y el tiempo para salirse de lo aconteciendo diariamente con tu conciencia puesta en vivir y sobrevivir día con día. Es como si todo empezara.

No por ello hay una indefinición, nada aparece aislado, todo te lleva a algo, nadie va a entender más que tú, el proceso personal. Una persona puede ser ajena a todo, y de repente venir y cuestionar el orden o los elementos que elegiste desde que te significaron algo, pero si tú lo sabes, no hay problema, ya que es una respuesta directa de tu sentir y pensar ante lo que circunstancialmente se te va presentando, por esa opinión no hay que negar el criterio propio.

Si hay un lenguaje adecuado la extensión de la idea va a contabilarse con el mensaje y eso es algo muy tuyo, se va intuyendo y encontrando con el proceso.

De repente logras la libertad de empezar a hablar, a decir tus primeras frases, seguramente muy sencillas y con el tiempo, trabajo y cuestionamiento, hay posibilidad de nombrar lo intangible de rozar la poesía. Pero todas las cosas a su tiempo.

Cuando logres esa poesía va a seguir siendo muy subjetivo lo que digan las gentes, la cuestión es tener la conciencia de ir creciendo. Las afinidades y las estrellas se dan por el mismo anhelo.

Se presentan opciones y medios, estamos en el momento para contestar el acertijo de qué es lo que en realidad quieres.

Paola Uribe

Nació en 1970, la circunstancia que me orilló a determinar el acercamiento a la gráfica fue fundamentalmente por la gran actividad que observé en el taller de xilografía del maestro Pedro Ascencio quien ha desarrollado un método de acercamiento a la técnica por medio de ejercicios básicos al mismo tiempo que incidir en la imagen personal.

He desarrollado imágenes que giran alrededor de personajes que delatan o enmascaran una actitud, técnicamente se convirtió en un proceso dentro del cual investigo formas y espacios que me atraían de otros artistas, los retratos de Rembrandt, resaltando el manejo del claroscuro, las imágenes ambiguas e ironicas de Bruegel, el manejo de la luz y atmosfera de Corzàs, la obra de Goya, dirigiendo las reflexiones hacia el retrato.

Ahora es cuando surge la inquietud de preguntarnos la posibilidad de funcionar otras técnicas y herramientas a la xilografía por mencionar: fotografía, trasposición de fotocopia, diversos soportes.

No estoy ni en contra ni a favor, es una búsqueda para complementar la técnica, sin embargo muchas personas abundan la reflexión a partir del grabado en madera ya no como una obra en sí, el cause lo torna complemento yo lo que quisiera es que no fuera un complemento.

La ambigüedad es el punto de partida, con la tecnología el hombre ha aprendido a conocer mejor su naturaleza, más a fondo, y en ese momento cuando te abres a ella empiezas a desnaturalizarla un poco, en ese sentido no se puede decir que nos estemos volviendo más tecnológicos y menos naturales, creo que siempre van a ir en armonía, será válido complementar una visión interna que cada quien busca?

Es totalmente válido, buscar algo más, encontrar la respuesta de lo que nos significa la realidad, precisamente esa imagen que pretende ser descubierta, no importan los medios.

Siempre estas en la búsqueda, habrán resultados interesantes al integrar técnicas del pasado con otras vigentes, es el hecho de encontrar algo diferente, apesar de que ya se haya hecho en otro tiempo o que otras personas lo esten haciendo, para ti va a significar algo nuevo, no estoy en contra del planteamiento de otros panoramas.

En este sentido hay que apoyar la técnica ortodoxa pero así mismo reconocer otras formas.

En cuanto a la gráfica como modo de expresión ya sea individual o colectiva, depende de la actitud de cada quien para hacerla válida.

Marzo 1994 Xochimilco

SECRET

Allen, Robert. *El Hombre y la Naturaleza*. Barcelona: Editorial Montaner y Simon, S.A. 1978. p.p. 290.

Bachelard, Gastón. *La Intuición del Instante*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986. pp. 150.

Burton, Andrew John. *Naturaleza y Vida Urbana*. Barcelona: Editorial Montaner y Simon, S.A. 1978. p.p. 156.

Castleman, Riva. *Seven Master Print-Makers: Innovations in The Eighties*. New York: The Museum of Modern Art. 1991.

Crawford, Michael. *La Conservación del Medio Ambiente*. Barcelona: Editorial Montaner y Simon, S.A. 1978. p.p.

Díaz de León, Francisco. *Gahona y Posada, Grabadores Mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. 1985.

El Alcaraván. Volumen I. Boletín Trimestral núm. 5. Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Abril-mayo-junio 1991.

El Alcaraván. Volumen II. Boletín Trimestral núm. 9. Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Abril-mayo-junio 1992.

El Alcaraván. Volumen III. Boletín Trimestral num. 11 Instituto de Artes
Gráficas de Oaxaca. Octubre-noviembre-diciembre 1992.

Elger, Dietmar. *Expresionismo*. Alemania. Editorial Benedikt Taschen
1990.

<Autor> *Estridentismo. Memoria y Valoración*. México. Fondo de Cultura
Económica. SEP/80. 1983.

Fiz Marchan, Simón. *La Estética en la Cultura Moderna*. Barcelona.
Editorial Gustavo Gili. 1982.

Gombrich. *Historia del Arte*. Tomo 1. 5ª edición. España. Editorial
Garriga. 1975. p.p. 335.

Hirsch, Charles. *El Arbol*. Barcelona. Editorial Plaza & Janes. Colección
Los Símbolos. 1989. p.p. 170.

Racionero, Luis. *Textos de Estética Taoísta*. Madrid. Alianza Editorial.
1983. p. p. 160.

Reas, Herber. *Imagen e Idea*. 2ª edición. México. Fondo de Cultura
Económica. p.p. 145.

Rivera, Diego. *Posada. Monografía. Mexican Folkways*. México: Talleres Gráficos de la Nación. 1930.

Schneider, Mario Luis. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1985.

Tibol, Raquel. *Gráficas y Neográficas en México*. México: SEP/UNAM. 1987.

Wallace. *Adaptación*. México: Editorial Uteha. 1967.

Warner, Morse. *La innovación Tecnológica y la Sociedad*. México: Editorial Uteha. 1967.

Westheim, Pauli. *El Grabado en Madera*. México: Fondo de Cultura Económica: Col. Breviarios. 1981.

Westheim, Paul. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*. 3ª edición. México: Editorial Era. 1986. p.p: 380.

Wilson, Simon. *El Arte Pop*. España: Editorial Labor. 1983.





