



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

00265

12.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
PLANTEL SAN CARLOS

VIGENCIA DE LA SERIGRAFÍA
EN LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO

TESIS QUE PRESENTA EL ALUMNO
RAÚL SÁNCHEZ TRILLO
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
(COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO)

DIRECTORA DE TESIS
MTRA. EN A.V. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

*Todo arte está condicionado socialmente, pero
no todo en el arte es definible socialmente.*

Arnold Hauser

Honrar a la imagen lleva al prototipo.

San Basilio contra los iconoclastas

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. LA SERIGRAFÍA Y EL UNIVERSO DE LA GRÁFICA	8
A. Gráfica, artes gráficas y grabado	8
B. Sistemas de reproducción	11
1. Impresión en relieve	12
2. Impresión en hueco	16
3. Impresión planográfica	21
4. Estarcido	23
5. Neográfica	24
6. Gráfica digital	25
II. LA SERIGRAFÍA PROCESO GRÁFICO Y EFECTOS VISUALES	28
A. Breve historia de la serigrafía	28
B. Clasificación de la serigrafía según sus aplicaciones	30
C. Descripción general del proceso de impresión	34
1. Prototipo de partida	35
2. Positivos y estenciles	36
3. Impresión	40
4. Terminado	45
5. Limpieza	45
D. Efectos visuales de la serigrafía	46
1. Por impresión	46
2. Por el tipo de estencil	48
III. LA SERIGRAFÍA EN EL ARTE	51
A. Inicios de la serigrafía artística en Estados Unidos	51
B. El Arte Pop y la serigrafía	57
C. El Arte Óptico y la serigrafía	62
D. La serigrafía después del Pop y el Op	67
IV. LA SERIGRAFÍA Y LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO	73
A. Panorámica de la gráfica mexicana	73
B. La serigrafía y los artistas mexicanos	83
C. Los talleres de serigrafía	90
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	106

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis surgió de una preocupación individual por ubicar a la serigrafía entre los demás procedimientos gráficos como un medio de expresión artística, dado mi desempeño como maestro del Taller de Serigrafía en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Preocupación que tal vez en el contexto de la capital del país u otros estados de la república pueda resultar ociosa, pero no en la localidad en que laboro. Al respecto habría que acotar que en el Estado de Chihuahua no existe una tradición gráfica como en otras partes. La estampa y sus procesos son de reciente difusión y hoy se dan apenas en el nivel de la enseñanza artística.

Mi primer contacto con la serigrafía ocurrió en 1969, durante el reflujo del movimiento estudiantil del 68 que en Chihuahua había sido apoyado por la mayoría de las escuelas

universitarias. Este repliegue trajo consigo la proliferación de grupos contestatarios en todas las universidades y la de Chihuahua no fue la excepción. Fue en uno de esos grupos que me tocó ver por primera vez como se imprimían carteles empleando la serigrafía. Se trataba de un procedimiento muy rudimentario: a un marco de madera se le había tensado una trama de organdi suizo con tachuelas y sobre esa pantalla se había bloqueado con goma laca el dibujo y la tipografía. La impresión se realizaba con un trozo de zoclo arrancado de la pared de la casa en la que se hacían esas actividades. El sorprendente resultado se veía magnificado por lo burdo de todo el equipo empleado. Era maravilloso y emocionante ver como de aquel tejido salían cientos de carteles de colores impresos en papel revolución. Desde luego que aquello se debía en buena medida a la habilidad para dibujar del compañero encargado de elaborar los estenciles y, un

poco también, al ambiente conspiratorio en que realizábamos aquella actividad.

A partir de entonces siempre que hubo la oportunidad participé en la impresión de carteles en serigrafía. Más adelante la novedad fue la película de papel Ulano que adheríamos con thinner sobre el organdí. En 1973 en un viaje que hice a la ciudad de Puebla y en una visita a la universidad me tocó ver algo todavía más sorprendente: carteles impresos con fotoestencil. Eso sí que era lo “máximo”, pensé. Me preguntaba con qué misterioso procedimiento era posible hacer aquello. No tuve oportunidad de conocer ese proceso hasta muchos años después cuando reanudé mis estudios en la Escuela Superior de Comunicación Gráfica. Ahí realicé varios cursos orientados sobre todo hacia la serigrafía publicitaria.

En 1994, Claudia Brow, Coordinadora del Área de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de la UACH, me solicitó que elaborara el programa de serigrafía para la licenciatura en Artes Plásticas. “Con orientación artística”, me dijo la maestra después de que charlamos. ¿Y eso? A poco la serigrafía puede ser arte, pensé. Hasta entonces las únicas serigrafías de un artista que yo había visto eran las de Andy Warhol en reproducciones de libros y revistas. Por ahí inicié, por Warhol y por investigar en la historia del arte cuales artistas usaron la serigrafía y qué tipo de trabajo realizaban con ella. Junto a los artistas Pop encontré a los del Op, con obras que ya había visto

pero que ignoraba se habían hecho recurriendo a esta técnica ¿Bueno y en México y América Latina qué? Me pregunté. En el transcurso de la investigación encontré la publicación *Actualidad Gráfica-Panorama Artístico, obra gráfica internacional 1971-1979*, de la revista *Artes de México*, me di cuenta, entonces, de que la serigrafía era una técnica muy utilizada en el medio de la gráfica. El tema despertó mi interés y me dediqué a coleccionar cuanta noticia hubiera de la serigrafía en el arte. No fueron muchas, desde luego. Mi inquietud inicial se topó con un primer obstáculo: no sólo no había gran cosa sobre la serigrafía sino, incluso, sobre la gráfica.

En 1997 hice la solicitud de ingreso a la Maestría en Artes Visuales de la ENAP-UNAM. Uno de los requisitos a cubrir era presentar un proyecto de investigación. Pensé que podría ser una buena oportunidad para desarrollar aquellas inquietudes de 1994. Fue así como entregué el proyecto *Vigencia de la Serigrafía en la Gráfica Contemporánea de México*. Me preguntaba entonces si la serigrafía continuaba siendo vigente después del agotamiento de las vanguardias que le dieron origen y ante el surgimiento de nuevos medios como la gráfica digital. El presente trabajo tiene como objetivo principal responder a esa pregunta, pero también, con él espero realizar una modesta aportación a la historia de la estampa mexicana al reunir y sistematizar la información dispersa en diferentes libros y publicaciones. Ya que la

bibliografía que aborda el desarrollo de la serigrafía en México, aparte de su dispersión, sólo lo hace de manera fragmentaria. Por ello, pienso que se justifica reunir toda esa información y presentarla en conjunto aún y cuando sea de manera general y aproximada. En este mismo sentido se hace la recopilación de un buen número de obras que muestran tanto los procesos como los resultados de la puesta en práctica de la serigrafía, así como sus virtudes plásticas, a fin de complementar, de manera visual, el recuento informativo al que hago mención. Los contenidos del presente trabajo tienen pues carácter descriptivo e informativo, sobre todo.

En lo que respecta al marco teórico-metodológico, la investigación se desarrolló en el contexto de la historia social del arte. Esta concepción tiene como filosofía el materialismo histórico, según el cual para explicar históricamente un fenómeno es necesario investigar y poner de manifiesto de qué forma éste se encuentra ligado a una determinada sociedad y a las relaciones de producción que la rigen, y cómo esa sociedad constituye la premisa de la aparición de una determinada orientación en el desarrollo del arte y sus transformaciones.

Este planteamiento sirvió como hilo conductor general sin perder de vista la dialéctica que existe entre el artista como voluntad individual y las circunstancias sociológicas que determinan su obra, a fin de

no caer en un determinismo vulgar; pues los fenómenos del arte, al igual que todos los de la superestructura de una formación económico social dada, no son un reflejo mecánico de la base económica (fuerzas productivas y relaciones de producción), sino que hay una interacción dialéctica entre ellos y en la cual actúan lo mismo fenómenos superestructurales (filosóficos, religiosos, artísticos) entre sí, como fenómenos de la base con los suuperestructurales. Teniendo en cuenta esta complejidad de relaciones se buscó dilucidar en qué momentos históricos se desarrolló la técnica de la serigrafía y bajo qué determinadas relaciones superestructurales y de base se convirtió en un medio de expresión artística.

El trabajo se divide en cuatro temas básicos de investigación documental. El primero titulado *La serigrafía y el universo de la gráfica*, lo inicié con una revisión de varios conceptos empleados en la literatura del tema como gráfica, grabado y artes gráficas. Luego expongo los cuatro procedimientos de impresión y ubico a la serigrafía dentro de este ámbito general de la gráfica. Al hacer un recuento de las particularidades que tiene cada estampa y su lenguaje, generado por medios técnicos distintos, hago una comparación implícita de la serigrafía con las demás técnicas gráficas.

En el segundo capítulo, *La serigrafía proceso gráfico y efectos visuales*, me aboco a realizar una descripción del proceso

gráfico de la serigrafía, para lo cual parto de una breve historia en la que destaco los hitos más importantes por los que ha atravesado la técnica y expongo, también, la clasificación de la serigrafía según sus usos. En otros dos apartados describo propiamente el proceso de impresión serigráfico, el equipo y materiales que se emplean y los pasos a seguir; finalmente se destacan los recursos visuales de la serigrafía a partir de los diferentes estenciles, tintas e impresión.

Aunque estos dos primeros capítulos pueden resultar tediosos por su carácter técnico, los considero necesarios con el objetivo de proporcionar información a personas no especializadas en temas de la gráfica artística. Por otro lado, como ya se dijo, se apoya la información con ilustraciones que complementan visualmente lo expuesto.

En el tercer capítulo, *La serigrafía en el arte*, documentó los primeros usos no comerciales de la serigrafía que se dieron durante la efervescencia de las artes sociales útiles en Norteamérica, en los años 30 en un período de crisis económica y dentro de la política artística del New Deal, programa económico emergente del presidente Roosevelt. Luego paso a destacar la importancia que tuvieron las corrientes del Pop y el Optical Art para la incorporación plena de la serigrafía a las artes visuales. En esta parte el análisis se centra en los planteamientos y concepciones de dos artistas insignia en el uso de esta técnica:

Andy Warhol y Víctor Vasarely. Por último se expone la extensión en el uso de la serigrafía posterior a los años setenta en otras partes del mundo y obedeciendo a los planteamientos teóricos de diferentes corrientes artísticas del arte contemporáneo, planteamientos que, por supuesto, se exponen de manera general, pues una profundización en ellos rebasaría los límites de este trabajo.

En el cuarto capítulo, *La serigrafía y la gráfica contemporánea de México*, se parte de una visión panorámica de la historia de la estampa mexicana a fin de comprender, siguiendo ese desenvolvimiento, bajo qué condiciones del desarrollo social del país y de qué planteamientos teóricos de sus artistas, se produjo la incorporación de la serigrafía a la gráfica mexicana. Se destaca también la personalidad de varios artistas y la corriente a que pertenecen como pioneros en el uso de la técnica mencionada. Por último se exponen las experiencias de tres talleres significativos en la historia de la serigrafía en nuestro país: *Ediciones multiarte*, *Real imprenta de los trópicos* y *el Taller de Jesusa*.

Con el desarrollo de estos cuatro temas espero poder demostrar que la serigrafía es una técnica vital y vigente en la gráfica contemporánea y que todavía posee grandes potencialidades como medio de expresión, mismas que están más allá de las modas o las necesidades que el mercado del arte demanda.

I. LA SERIGRAFÍA Y EL UNIVERSO DE LA GRÁFICA

A. Gráfica, artes gráficas y grabado.

La serigrafía es un procedimiento para la producción de estampas y como tal pertenece a un universo de técnicas inventadas por el hombre para ese fin. Estas técnicas emplean herramientas y procedimientos distintos, mismos que dan por resultado efectos visuales diferentes, los que constituyen su lenguaje característico. Para comprender la serigrafía es necesario ubicarla en el universo al que pertenece. Así al describir de manera general las otras técnicas se estará en condiciones de realizar una comparación implícita y destacar su significado y aportaciones a la gráfica artística. Pero antes de entrar a describir estos procedimientos es necesario clarificar algunos conceptos.

En el terreno del arte existe un tipo de obras que tienen como característica presentársenos como un edición en serie,

a las que se les ha llamado originales múltiples. Cuando leemos sobre el tema o escuchamos hablar de estos originales múltiples nos encontramos con los términos gráfica, artes gráficas y grabado que se usan de manera indistinta para designarlos. Así, se habla, por ejemplo, de una división de las artes plásticas en tres géneros: pintura, escultura y grabado, quedando incluídas el tipo de obras en mención en este último género. De igual forma se habla de las artes gráficas para referirse lo mismo a obras de carácter artístico como a las que se producen con fines más comunicativos que expresivos.

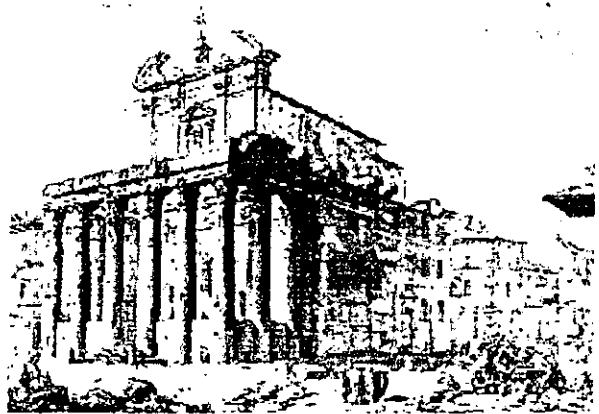
Relacionado con el arte, el término grabado se emplea por costumbre para designar a todo el conjunto de obras presentadas en una edición con un número determinado de ejemplares, lo cual en la actualidad no es del todo correcto, ya que dentro del género intervienen otras técnicas que no enca-

jan en la definición de grabado pues este, según la *Enciclopedia Universal*, es el “arte de realizar dibujos en relieve o en hueco sobre madera, metal u otros materiales, para su reproducción por medio de la impresión. El mismo nombre recibe la plancha dispuesta de este modo para la reproducción y la estampa conseguida en la impresión”.¹ Es decir, grabar implica la incisión o devastación de una superficie a fin de realizar un estampado de ésta, concepto en el que no tienen cabida la litografía, la serigrafía, lo que se ha dado en llamar neográfica y, tampoco, lo que comienza a conocerse como gráfica digital.

Existen, por otro lado, también los conceptos de gráfico y pictórico como estilos extremos, entendiéndose por gráfico el predominio del uso de la línea activa y a veces de la mancha distendida y por pictórico el predominio de los planos activos logrados por el sombreado o la acumulación de lí-



Estos naipes grabados a cuchillo son un claro ejemplo de icono de lectura sumaria.



Este aguafuerte de Piranesi puede verse como gráfica pictórica y en contrapartida el Guernica de Picasso sería un pintura gráfica.

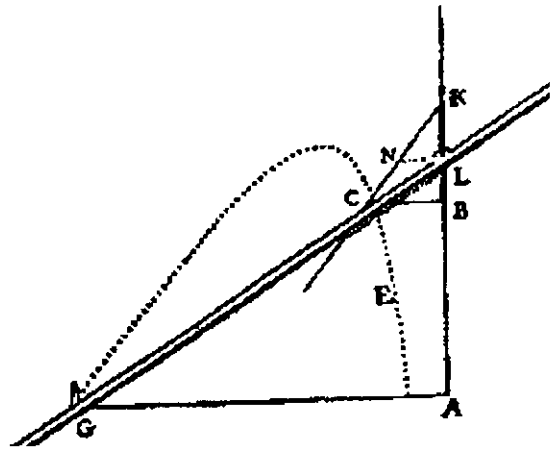
neas. Las imágenes pictóricas o, lo que es lo mismo, fotográficas contienen información visual que se acerca en cantidad y calidad a la del espejo, en cambio las gráficas son por definición esquemáticas y de información enrarecida.² El término gráfica se derivó de gráfico, del griego *graphé* (escribir, dibujar) y suele identificarse como icono de lectura sumaria, característica que tuvieron las primeras obras producidas en serie ya que por motivos de tipo técnico lo representado debía realizarse de manera simple y esquemática.

De aquí devienen los términos de “artes gráficas” y “gráfica” que nos permiten en global, aún y cuando estos tienen dos significados, de una manera menos limitada que el de “grabado” el universo de la reproducción y los originales múltiples. Sin embargo es necesario aclarar que las obras actuales de este universo no son todas necesariamente “gráficas” en el sentido expuesto en

el párrafo anterior, pues por razones de la evolución de las técnicas, así como en los cambios conceptuales en el terreno artístico hoy es posible encontrarnos con gráficas pictóricas y pinturas gráficas.

“ El término “artes gráficas” comprende la reproducción de imágenes o palabras que bajo un proceso total o parcialmente mecánico se imprimen sobre diversos materiales (papel, tela, piel, pergamino, etc.) con el objeto de obtener varias copias iguales. Las artes gráficas están ligadas, fundamentalmente al diseño industrial en su forma más primaria y antigua y abarcan desde contenidos de significación social hasta inquietudes puramente estéticas ”.³ Las artes gráficas se derivan al parecer de la tecnología y los usos comunicativos que tuvo el grabado en la época medieval, época en la que llegaron a realizarse libros xilográficos aún antes de la invención de la imprenta de tipos móviles. Sin embargo el grabado perduró y se perfeccionó, incorporando con el tiempo otras técnicas como la litografía, con fines puramente estéticos y con gran autonomía respecto a las imprentas. De este modo se estableció la rama artística de las artes gráficas. A esto se debe que utilizemos el término lo mismo para obras de carácter comunicativo o artístico, lo cual a veces se presta a confusiones.

El concepto gráfica tiene dos acepciones, una ligada a la ciencia y otra al arte. Según Moles la gráfica como ciencia en desarrollo es “la manera de representar mediante



Gráfica de una ecuación.

dibujos o esquemas de mapas o figuras, cierto número de fenómenos o relaciones entre magnitudes o disposición de los objetos”⁴. Es decir se trata de un sistema de comunicación destinado a proporcionarnos gráficamente una información de un modo eficaz, de un lenguaje preciso o un sistema de signos y códigos determinados. Así tenemos la gráfica de una ecuación o la representación gráfica por líneas o barras de la inflación o los resultados de una encuesta.

Por otro lado, de acuerdo al diccionario Larousse, “la gráfica se relaciona con el arte de representar los objetos por medio de líneas o figuras” definición que abre la posibilidad de construir un lenguaje desde la expresión artística. Desde este último enfoque la gráfica se relaciona con las artes plásticas



*Plekaballis graphicae, 2000.
Gráfica digital de José Nuño.
El termino gráfica es el que
se ha venido imponiendo
para designar a las
impresiones de carácter
artístico. Incluso a las nuevas
expresiones como ésta.*

y los sistemas de estampado, constituyendo un concepto que nos permite abarcar todas las expresiones que se dan en el hueco grabado, el grabado en relieve, la impresión planográfica, el calado, la neográfica y la gráfica digital, sistemas de los que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

De acuerdo a lo anterior el término grabado implica obras producto de la incisión o devastación de una plancha; el de artes gráficas los trabajos con fines preponderantemente comunicativos, relacionados con las imprentas, y el de gráfica al conjunto de obras en serie realizadas como medio de expresión artística.

B. Sistemas de reproducción

La difusión de las artes gráficas está siempre en relación directa con las sociedades donde los conceptos de individualismo, de genialidad, de pieza única y original no son tan importantes. La gráfica florece donde existe un interés colectivo sea religioso o sociopolítico que está por encima del indi-

viduo en su aislamiento. Este medio es empleado por los artistas cuando requieren establecer una mayor comunicación con el público. En este sentido en la gráfica artística han imperado dos corrientes una de postura crítica y comprometida y, otra, al margen de las inquietudes sociales, orientada hacia la decoración y el adorno o la búsqueda de soluciones de carácter formal únicamente.

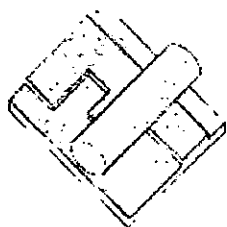
La historia de la gráfica y la impresión está ligada al desarrollo científico y técnico de la sociedad, es decir a la invención de nuevas tecnologías, materiales y herramientas, pero también a la dinámica histórica en la que las artes se han venido desarrollando, a partir del Renacimiento. Su evolución está determinada pues por la conjunción dialéctica de la base material de la sociedad (la manera de producir) y la superestructura ideológica de la misma (para que se produce), es decir la cuestión conceptual e ideológica de la que los artistas son copartícipes.

Tradicionalmente se ha venido hablando de cuatro procedimientos gráficos fundamentales: relieve, hueco, plano y estarcido. A los tres primeros suele llamárseles procedimientos "clásicos" porque han sido conocidos y usados desde hace mucho tiempo, tienen en común que la impresión se logra por el contacto entre el papel y una superficie que lleva la imagen a reproducir, que es transferida por presión. En cambio en el estarcido, la impresión pasa a través de la

imagen que ha sido recortada en una plantilla.⁵ A estos sistemas tradicionales habría que agregar los de otros medios, como el mimeógrafo, la xerografía y los sellos, que a principios de los años setenta se comenzaron a utilizar bajo el concepto de neográfica e, igualmente los que se realizan con herramientas electrónicas llamados electrografías o gráfica digital.

1. Impresión en relieve

Una **impresión en relieve** es una imagen transferida desde una superficie saliente y entintada a una hoja de papel u otra superficie.



La placa, plancha o bloque están preparados de tal modo que las zonas blancas de la imagen se han recortado, dejando el diseño positivo como una zona en relieve que se puede cubrir de tinta para ser posteriormente transferida a una superficie receptora por medio de presión o frotamiento. La xilografía, el grabado en madera a contrafibra, el linograbado, el aguafuerte y el fotograbado en relieve, así como el grabado en metal en relieve son las formas que adopta este tipo de impresión.

a) Xilografía. El grabado en madera es el más antiguo de estas técnicas y se cree que ya se practicaba en el siglo v en Oriente, principalmente para la decoración de teji-

dos. De Oriente la xilografía pasó a Europa, en el contexto de la Guerra Santa, acontecimiento que, como todos sabemos, tuvo como fin no sólo el rescate de los lugares santos sino también la apertura de las rutas de las especies. Se cree que fue Marco Polo quien, a su regreso de Oriente en 1295, comenzó a difundir la técnica del grabado en madera de cerezo en Europa, donde su uso comenzó a generalizarse a mediados del siglo xv con la expansión del dominio de la Iglesia Católica y el feudalismo⁶. Los usos primordiales que se dieron a esta técnica fueron para la producción de imágenes religiosas y juegos de cartas. La xilografía alcanzaría la cumbre con artistas como Hans Holbein, Alberto Durero, Lucas van Leyden y Tiziano, para luego decaer y ser desplazada por las técnicas más sofisticadas del grabado en hueco. No obstante la xilografía ha vivido redescubrimientos que la han puesto al orden del día en diferentes épocas y luga-

Xilografía fechada en 1370, uno de los bloques de madera más antiguos que se conocen.

Curiosamente no es alemán sino francés y junto con otros dos compone una escena de la crucifixión.





Barcas Piloto, 1958, Paul Shaub.

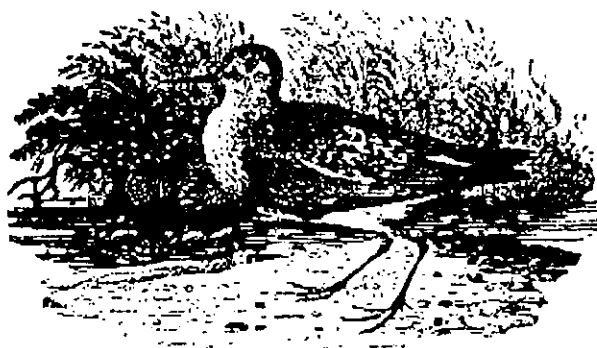
En esta xilografía al hilo puede apreciarse la veta de la madera, lo que es aprovechado por el artista para lograr un efecto visual adecuado al tema.

res del mundo, como ocurrió a mediados del siglo XIX con pintores como Gauguin y Edvard Munch que contribuyeron a su renacimiento o como en el caso de México con Jean Charlot.

La xilografía se ejecuta de dos formas que dependen del tipo de madera y las herramientas que se utilizan. Si el bloque que será la plancha a grabar se obtiene del corte longitudinal de la madera (madera de pie) se le conoce como **grabado en madera a contrafibra**. Si por el contrario, la plancha se obtiene de un corte siguiendo la fibra se le conoce como **xilografía al hilo**. La dureza del material determina diferentes herramientas con las que se logran medios expresivos peculiares y por ende diferentes efectos gráficos⁷.

La **xilografía al hilo**, cuya plancha a grabar es más blanda que la de contrafibra, se trabaja con cuchilla y gubias, herramientas que pueden ser de diferentes calibres. Con la cuchilla se realiza una incisión siguiendo el diseño y luego un contracorte para hacer el surco. Con la gubia se corta la madera suprimiendo en una sola operación porciones determinadas de acuerdo con el ancho y forma de la herramienta. En la actualidad se tiende a utilizar más las gubias para ejecutar completamente un grabado. En algunos grabados de este tipo se destaca la visibilidad de las fibras de la madera, lo cual acentúa la condición xilográfica de la obra además de aligerar los planos oscuros con la textura característica.

Al **grabado en madera a contrafibra**, se le conoce también como grabado en madera de pie, grabado de testa, grabado de punta, grabado a contrahilo y grabado al boj, este último nombre tomado del tipo de madera que



Aves Británicas, 1797, Thomas Bewick.

Por su dureza, la madera grabada a contrahilo, permite un trabajo de líneas más finas, las cuales se realizan con un buril.

más se ha usado, la del boj que es dura y compacta de fibra. Los bloques de madera de boj se venden ya preparados siendo los pequeños de una sola pieza y los más grandes formados por varios trozos bien ensamblados. La herramienta básica para el grabado a contrafibra es el buril, una barra de acero templado de 10 a 12 centímetros de longitud, cuya punta cortada oblicuamente forma un triángulo isósceles alargado o bien un rombo si la barra es cuadrada. Esta barra se inserta en un mango o fuste cónico de cabeza semicircular. Hay varios tipos de buriles los que se utilizan para lograr diferentes efectos en este tipo de grabado, cuyas cualidades estéticas y medios de expresión se logran por la dureza de la madera y las características peculiares de las herramientas en juego.



La manda, 1937, linóleo de Leopoldo Méndez. De lenguaje similar a la madera, el linograbado fue un buen sustituto de la misma, con la salvedad de que es más blando, pero más compacto por lo que se pueden realizar trabajos mucho más finos.

La impresión xilográfica puede realizarse por presión en prensa tipográfica o *roll* de pruebas si los tiros son grandes, o con una cuchara o plegadera si son menores. Para este último fin se puede utilizar también otro tipo de instrumento como el **baren**, de origen japonés, que consiste en un disco de esparto entretejido, con un diámetro de 6 a 10 centímetros, cubierto con una hoja seca de bambú, cuyos extremos se unen en la parte superior formando la agarradera. La frotación se realiza siguiendo las nervaduras de la hoja de bambú.

b) Linograbado. La aparición de nuevos materiales industriales en el siglo xx dio origen al linograbado como una variante de la xilografía, sustituyendo la placa de madera por una de linóleo. El inventor de este material fue el inglés Federico Walton, quien le dio el nombre formado por las palabras latinas: *linum* (lino), *oleum* (aceite)⁸. Las materias primas con que se ha fabricado son aceite de linaza oxidado, resinas, gomas, creta, corcho pulverizado, madera triturada, sustancias pigmentarias y colorantes y un tejido basto de yute que le sirve como armazón. El linograbado se trabaja con las mismas herramientas de la xilografía y se imprime igual. El linóleo es más blando que la madera de hilo pero más compacto por lo que se pueden lograr trabajos finos y detallados, tiene bajo costo y una gran capacidad de reproducción. Como técnica semejante se trabaja también la **suelografía** en la que se emplea como placa el hule neolite de la suela sintética para zapatos, de

ahí su nombre. Se pueden considerar como principales exponentes de esta técnica a Matisse y Picasso y en México a Leopoldo Méndez.

c) Relieves en metal. En el siglo xv, al inicio de la xilografía, se intentó grabar en metal con el mismo procedimiento que la madera. A este grabado se le llama **criblé** (acribillado o en criba) y se realizaba de manera rudimentaria utilizando las mismas herramientas que los plateros. Este grabado no tuvo mucho éxito pero se conservan varios ejemplares, tiene como características zonas punteadas por numerosos alvéolos combinadas con un grabado lineal. Se han grabado también en relieve otras superficies de metal como el cobre o el zinc y otras más blandas como aleaciones de plomo que son más fáciles de tallar. Pero en general los metales son poco usados en el grabado en relieve siendo su mayor uso en el grabado en hueco.



San Bernardino de Siena.
1406.

El grabado criblé es una de las pocas técnicas del grabado en relieve en metal. Esta obra se grabó con punzones y otras herramientas de joyero, de ahí su apariencia acribillada.

d) Aguafuerte en relieve. Fue empleado por primera vez por William Blake y con-

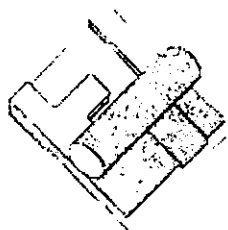


*Orfeo domando a los animales, 1630, anónimo.
El relieve al aguafuerte fue inventado por William Blake, con la finalidad de imprimir imágenes y texto al mismo tiempo. Es otro de los raros ejemplos de relieve en metal, ya que éste tiene más aplicación en el huecograbado.*

siste en corroer ciertas zonas de una plancha de cobre o zinc, sumergiéndola en un baño de ácido, dejando en relieve la imagen⁹. Este procedimiento se utiliza más para definir zonas que para producir línea. Una variante de esta técnica es el **fotograbado en relieve** que consiste en transportar un diseño a la placa emulsionada con una sustancia fotosensible. Una vez realizada esta operación la placa se sumerge en el ácido. Por este medio es posible la reproducción de fotografías con medios tonos gracias a una trama de puntos al igual que en los periódicos.

2. Impresión en hueco

El huecogrado comenzó en Alemania a mediados del siglo xv y tuvo como antecedente la talla de líneas ornamentales practicada por los orfebres, los fabricantes de armaduras, los decoradores de platos, cálices y escudos. A algunos de estos artículos se les aplicaba *niello*, técnica que consiste en llenar los surcos con un compuesto negro de azufre para resaltar los diseños. Estos artesanos fueron los que idearon las herramientas y técnicas que emplearían los futuros grabadores que alcanzaron su cumbre con la obra de Durero y el holandés Lucas van Leyden¹⁰.



La aparición de esta técnica revolucionó el lenguaje del grabado. Lo cual puede apreciarse fácilmente comparándolo con la xilografía. Se puede decir que históricamente el grabado en relieve corresponde más a la expresión medieval, mientras que el calcográfico será una técnica más acorde con el renacimiento. El primero, se caracteriza por la severidad y simpleza de sus líneas e imágenes de identificación sumaria en correspondencia con el nivel de conocimientos públicos de la época, traducidos gráficamente a símbolos reconocibles; el segundo, por la sofisticación de técnica y

herramientas, así como por los avances en la forma de dibujar y el grado de ilustración de la época tiende al realismo.

El huecogrado consiste en hacer incisiones en una plancha metálica de cobre, acero o zinc. Durante mucho tiempo se utilizó casi únicamente el cobre, razón por la cual se le conoce como **calcográfico** de etimología griega en relación con dicho metal y que tiene también como sinónimo **calcotipía**. El grabado en hueco se trabaja de dos formas diferentes: cuando el metal es intervenido con herramientas como la punta seca y el buril se le llama **entalladura o talla dulce**; cuando se emplean otros medios y procedimientos como los ácidos y barnices se conoce como indirecto y se le denomina aguafuerte o aguatinta y, finalmente se le llama mezzotinta cuando intervienen herramientas como la cuna y el bruñidor, para granear la placa y sacar luces.



Tres cruces, 1630,
grabado en metal de Rembrandt que combina las técnicas de aguafuerte y punta seca.

Para imprimir con estas técnicas se entinta toda la plancha y después se limpia, de manera que la tinta sólo quede en el interior de los surcos grabados. Esta limpieza se realiza con un rascador en los procesos industriales y con una tela de tarlatana en los pequeños talleres artísticos. La impresión debe hacerse con una presión fuerte para que el papel húmedo penetre

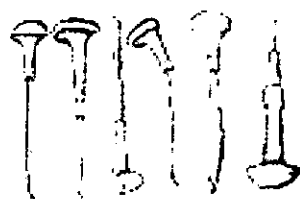
en los surcos entintados. Esta presión se realiza con una prensa llamada tórculo que deja la marca de la placa en el papel así como



Tórculo.

los bordes algo elevados de las líneas grabadas, lo cual es característica distintiva de este tipo de grabado. Pertenecen a éste método el grabado al buril, la punta seca, el aguafuerte, la aguainta, la mediatinta y el fotograbado en hueco.

a) Grabado al buril. Fue la primera técnica que se empleó para el grabado en hueco, su nombre viene de la herramienta que se usa y que ya se describió cuando hablamos del grabado en madera a contrafibra. El procedimiento es similar en los dos grabados, solo que en el caso del grabado en madera se tallan los blancos y en el metal los negros. La punta del buril esta cortada en un ángulo de 45° lo que proporciona una punta aguda y tres filos cortantes que diferencia la línea del grabado al buril de la línea a la punta seca. Las sombras, oscuros y tonalidades se



Diferentes tipos de buriles

dan por medio de líneas y tienen que ver con la profundidad de las incisiones del buril (más profundo más oscuro) y la proximidad o entrecruzamiento de las líneas para los medios tonos, sombras y negros.

En el grabado al buril se debe coordinar muy bien el metal, la herramienta y la mano del artista, requiere de un gran dominio de la técnica y del dibujo. Es de los procedimientos difíciles pues se necesita mucho tiempo de aprendizaje para dominarlo, quizás a ello se deba el olvido en que se encuentra actualmente.

Abbeville,
Claude Mellan (1598-
1406).
*El grabado al buril
exige ser cultivado con
gran virtuosismo y es
el grabado en metal
por excelencia.*



b) Punta seca. Es la técnica más directa del huecograbado. La forma más común de realizarse es con una aguja de acero cuya punta debe ser redonda de manera que no arranque al metal. Es así como se da la característica principal de este tipo de grabado, ya que la punta al incidir sobre el metal crea un surco con una minúscula rebaba, lo que da a la línea un carácter aterciopelado muy peculiar. Estas líneas pueden tener diferentes calidades dependiendo del ángulo en que se incida el metal: si la punta está derecha se producirán rebordes iguales a los dos lados, dando como resultado una línea suave; si la punta se inclina hacia alguno de los lados se producirá solo un reborde y la línea tendrá un efecto borroso o difuminado.



Defensas del puerto, 1941, Anthony Gross.
El grabado punta seca es la más directa de todas las técnicas. Consiste en hacer incisiones con una punta sobre la plancha. Cualquier rayita grabada a la que se le aplique tinta transferirá su impresión al papel.



Diferentes tipos de puntas.

Al igual que en el grabado al buril las líneas más oscuras son las que tienen mayor profundidad; las tonalidades, sombras y negros se dan por separación o entrecruzamiento de líneas. La punta seca tiene un aspecto muy similar al dibujo a lápiz y suele utilizarse en combinación con otras técnicas como el aguafuerte y la aguainta para acentuar las zonas más oscuras.

c) Aguafuerte. Comenzó a utilizarse hacia finales del siglo xv y tiene sus orígenes en la decoración de armaduras. Consiste en grabar una placa recurriendo a la acción de un líquido corrosivo (ácido) en un principio llamado aguafuerte, de ahí su nombre. Para tal efecto la placa se recubre de un barniz que puede ser líquido, blando o duro. Una vez dado el barniz se procede a ahumar la placa para igualarlo y endurecerlo así como también hacer más sencillo el proceso del dibujo sobre la superficie ennegrecida. Sobre este barniz se dibuja el diseño levantándolo con una punta sin incidir la placa, luego se somete a un baño de ácido a fin de que el dibujo se grave por la acción mordiente del ácido. Mientras más tiempo dure la placa en el ácido mayor será la profundidad de las líneas y por lo tanto más oscuras; por



El aguafuerte consiste en grabar la plancha por medio de ácidos, las líneas no tienen el acabado aterciopelado de la punta seca.

otro lado con agujas de diferente grosor se obtienen líneas de carácter distinto y, se puede proceder a varios baños de ácido, repintando con el barniz las líneas que desean conservarse más finas, para obtener diferentes profundidades que se traducirán en tonalidades distintas. Una vez obtenida la profundidad deseada se remueve el barniz y se limpia la plancha para proceder a la impresión.

En cuanto a las consistencias de los barnices, éstas tienen cualidades específicas y formas diferentes de aplicarse. El barniz duro resiste más tiempo en el baño del ácido y debe aplicarse calentando la plancha. El barniz blando se aplica en frío con rodillo luego de dársele consistencia en un vidrio de manera similar que a la tinta para impri-

mir; este barniz puede ser empleado para capturar texturas de objetos cuya huella queda grabada en él. El barniz líquido se aplica también con brocha o bañando directamente la placa en una charola; se utiliza también para retocar o cubrir partes cuando se dan varios baños con el fin de lograr cierta gama de profundidades.

d) Aguatinta. Se emplea para imprimir zonas de tono. Técnicamente consiste en grabar en la plancha una trama de puntos para lograr un efecto similar a las fotos de las revistas. Para lograr tal cometido se recurre a espolvorear sobre la placa polvos de resina que son fijados en ella con calor. Esto se puede hacer de dos formas: una por medio de un tamiz o muñeca y la otra, que da mejores resultados, utilizando una caja de resinas. Este dispositivo consiste en una caja que gira sobre un eje, dentro de la cual se depositan polvos de resina. Cuando la caja

Sin título,
Aguatinta, 1968, de
Raúl Cabello y
Ana Iturbide.





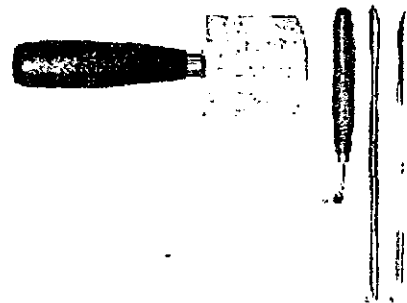
La cierva, s/f.
Aguatinta al
azúcar de Pablo
Picasso. Una
solución
azucarada se
aplica a la
plancha con
pincel para lograr
un efecto de
espontaneidad.

es rotada se produce en el interior una polvareda de resina, lo que se aprovecha para introducir la placa para que el polvillo quede depositado sobre ella. Posteriormente estas pequeñas partículas son fijadas por calor en la placa, mismas que son resistentes al ácido. Al introducirse la placa al ácido éste actuará sólo alrededor de las partículas de resina grabándose de esta manera la trama de puntos irregulares característica de esta técnica. Sobre esta trama se puede grabar una imagen con otros medios (punta seca o agua fuerte) o bien la trama servirá para dar tonalidades a imágenes ya grabadas con los medios mencionados.

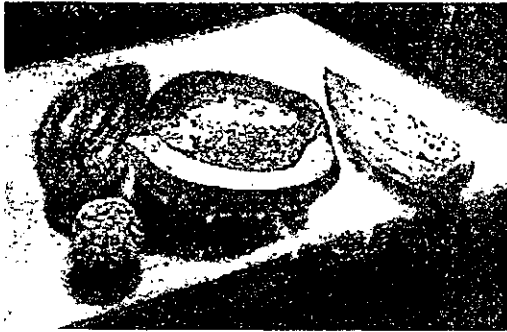
Existe otra técnica que es el aguainta al azúcar en la cual se mezclan tinta y azúcar, solución con la que se procede a pintar directamente sobre la placa con pincel, posteriormente se cubre toda la superficie con barniz y se deja secar. La plancha se sumer-

ge con agua caliente y se frota suavemente con un pincel. Para disolver la solución azucarada que levantará el barniz en las partes en que fue aplicada. Se seca la plancha y se graban a la aguainta las zonas de metal desnudo.

e) **Mediatinta.** Se le conoce también como **mezzotinta, manera negra o grabado al humo.** Se realiza grabando en la placa una trama cuya impresión nos da el negro profundo. Para tal fin no se recurre a la acción de los ácidos sino a granear la placa con una herramienta especial llamada *berceau*, cuna o graneador, la cual se hace oscilar sobre la placa en distintas direcciones hasta granular toda la superficie. La imagen se trabaja sacando luces y grises en el negro profundo utilizando el raedor y el bruñidor. El resultado es similar a la fotografía en blanco y negro. Las imágenes de la mezzotinta son sumamente bellas y dramáticas por los contrastes de los claroscuros que se pueden lograr con ella.

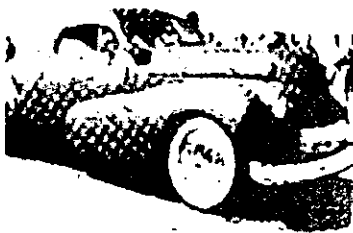


Herramientas para mezzotinta: *berceau*, ruleta y bruñidores.



Papaya, 1995, mezzotinta de Luis Nishizawa.

f) Fotograbado. Para el fotograbado de placas en hueco se necesita un positivo de la imagen en alto contraste de línea o semitonos. El positivo de semitonos es similar al de las fotos de los periódicos y se puede lograr por medios fotomecánicos o digitales. Además de esto se requiere de una sustancia sensible a la luz, un revelador y un dispositivo de exposición. La placa se emulsiona con la sustancia y posteriormente se coloca el positivo sobre ella y se expone a la luz. Se revela, se retoca y finalmente se expone al baño del ácido que actuará en las partes que la emulsión, por la acción de la luz, dejó descubiertas.



Poder y belleza No 3, 1968, Colin Self
Fotograbado, se realiza con un positivo de medios tonos dados por la descomposición de la imagen en puntos.

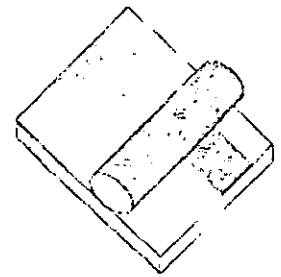
3. Impresión planográfica.

Existen dos formas de impresión plana, esto es, que la plancha matriz no se encuentra grabada ni al relieve ni al hueco: el off-set y la litografía.

El primero se deriva de la litografía inventada en 1796 por Aloys

Senefelder y es la forma de impresión que más se emplea

en la actualidad en periódicos, revistas y todo tipo de impresos comerciales. Ambos métodos de impresión planográfica se basan en el principio químico de que el agua y las grasas se repelen.



La palabra litografía viene de los vocablos griegos *lithos*: piedra; *graphos*: dibujo. Su descubrimiento fue movido por la necesidad de Senefelder, músico de profesión, de publicar sus partituras con un procedimiento diferente al huecograbado en cobre, entonces demasiado caro para los recursos del inventor. Tradicionalmente la impresión se realiza con piedras calizas, de las que Senefelder descubrió que eran un material idóneo, pues su superficie permite dibujar con un grano fino que retiene la grasa, mientras la porosidad absorbe el agua. El agotamiento de las canteras y lo incoasteable de su explotación hizo que se utilizaran también planchas de zinc y aluminio, desde lue-



Vidente, 1974.
Francisco
Corzas,
litografía
monocroma en
la que puede
apreciarse la
mancha
distendida como
efecto.

go que los resultados gráficos, aunque parecidos, no son del todo iguales, pues la granulosidad de la piedra es la que aporta la característica típica de este medio.

La litografía consiste en dibujar sobre la superficie de la piedra con materiales que contienen grasa o jabón en forma de ácidos grasos. Estos pueden fabricarse por el mismo impresor o recurrir a los que ya existen en el mercado, diseñados específicamente para el dibujo litográfico y que son crayones litográficos (en diferentes grados de dureza del 1 al 5), lápices litográficos, tintas líquidas y sólidas, bloques blandos de grasas (para frottages y texturas) y plumillas duras. Igualmente se emplean buriles, puntas, cuchillas y navajas para trazar dibujos en negativo.

Antes de dibujar, la superficie debe ser tratada, sobre todo si en esta ya existe un dibujo anterior, para limpiarla y darle un grano

adecuado. Esto se realiza frotando la piedra con otra con arena y agua hasta desaparecer el dibujo. El grano se le da tratando la piedra con abrasivos. Una vez realizadas estas operaciones se procede a dibujar con los materiales grasos en la superficie. Para las impresiones a color, igual que en las otras formas de impresión, es necesaria una plancha para cada color.

La litografía tuvo gran auge en las artes gráficas, antes de que la fotografía la desplazara. Como medio de impresión comercial se propagó rápidamente por el mundo. Fue empleada por muchos artistas entre los que podemos mencionar a Francisco de Goya, los románticos Géricault y Delacroix y, Jules Chéret, quien la utiliza para desarrollar el arte de el cartel, en el que posteriormente incursionaría el pintor Toulouse-Lautrec con sus *posters* litográficos tan conocidos.



El pan nuestro,
1991, litografía a
color de Octavio
Ocampo.

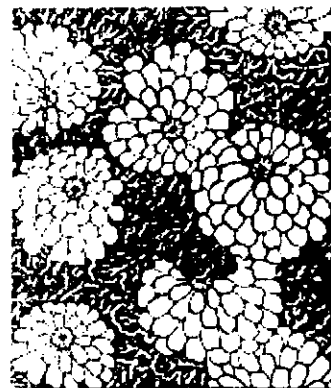
La litografía es, de todos los procesos de impresión el que más se asemeja al dibujo y a la pintura. El dibujo directo sobre la piedra con lápices o pinceles permite una gran libertad de expresión a quienes tienen un buen dominio de estos instrumentos. Por otro lado, dadas las características de la piedra, las reproducciones monocromáticas a lápiz difieren poco del dibujo original. También, los diferentes efectos de color que se logran con la técnica, gracias al uso de pinceles cuya textura puede ser reproducida prácticamente tal cual, dan a la litografía una gran riqueza cromática.

4. Estarcido

El estarcido es quizá la técnica de expresión gráfica más antigua. Según Francis Carr, de la School of Printing of London, se utilizó desde hace 30,000 años antes de nuestra era, afirmación que se apoya en los frisos de “manos” en negro y rojo de las grutas de Gargas en los Pirineos, realizados con tierra coloreada soplada sobre una caña alrededor de una mano colocada sobre la roca que hacía así de primera plantilla¹¹.

Posiblemente inspirado en las horadaciones hechas por insectos en las hojas, el hombre primitivo ideó sus primeras plantillas de impresión, mismas que fueron perfeccionadas y utilizadas por los egipcios en las decoraciones murales de los interiores de pirámides y templos. Con la expansión del budismo esta técnica fue empleada para las reproducciones masivas de la imagen de

*Estarcido Japonés
recortado en una
plantilla de papel.*



Buda, como las encontradas en las cavernas de Tun Huang, al Oeste de China, en las que se puede apreciar el uso de estarcidos para su realización. Es posible encontrar una gran variedad de plantillas a lo largo de la historia, desde los moldes con los que los niños romanos aprendían a escribir, repasando la letra recortada en éstos, hasta las placas de oro con que papas y emperadores estampaban su firma o iniciales¹².

Pero el mayor uso que se ha dado al estarcido es en la impresión de textiles, papel tapiz y rotulación. De esta forma se dice que los cruzados imprimían en sus tabardos blancos la cruz roja que les distinguía, aunque el proceso utilizado era sumamente rudimentario en comparación con las delicadas plantillas que chinos y japoneses usaron en la decoración de sus prendas de vestir.

Básicamente el estarcido es una hoja (metálica, de cartón grueso u otro material) en la que se ha recortado un diseño, a través del cual se pasa una tinta con brocha dura u otro

tipo de instrumento. El diseño, al contrario de los demás procedimientos de estampación es positivo y no necesita invertirse. El principal problema de los primeros estarcidos fue cómo mantener las islas flotantes en su lugar, por ejemplo la parte interior de la "O". Para ello se recurrió a puentes resolviéndose el problema pero limitando la calidad de los trabajos. Se cree que fue en Oriente donde se empezaron a usar tramas de hilo para el mencionado fin, lo cual permitió una mayor complejidad del diseño. En la actualidad siguen usándose los estarcidos primitivos para la rotulación de embalajes, decoración de muebles y paredes se les llama estenciles, calados, plantillas o *pochoir*.

Con el uso de una



Plantillas para rotular, uno de los usos más extendidos del estarcido. El problema de las islas se resuelve tendiendo puentes.

trama fina para soportar el diseño recortado en una plantilla nació la serigrafía, técnica que consiste en imprimir a través de un estarcido, plantilla, clisé o estencil, aplicado a una pantalla de seda que se restira sobre un marco rectangular rígido, mismo que se



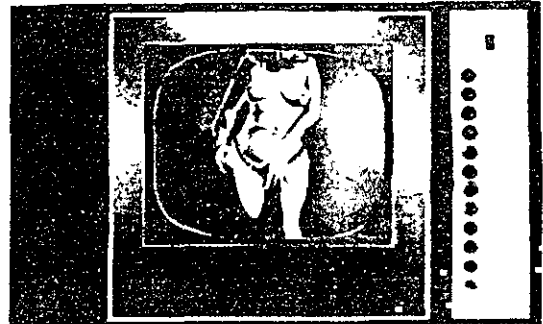
Serigrafía de Richard Hamilton con las características de color y tipo de imagen clásicos del Pop Art, 1967.

encuentra fijo en una mesa de impresión. La tinta se hace pasar hacia la superficie receptora extendiéndola con un instrumento llamado rasero, formado por una hoja flexible, generalmente de poliuretano, insertada en un mango de madera o aluminio. Dedicaré el próximo capítulo a dar una descripción más amplia de esta técnica motivo del presente trabajo.

5. Neográfica

Se conoce como neográfica a los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos, los estarcidos, la fotocopia, el fax o cualquier otro recurso no ortodoxo. O, como la define Felipe Ehrenberg, precursor y divulgador de la neográfica, "como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados en la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo"¹³

La neográfica es una expresión eminentemente urbana ligada al arte conceptual y al arte povera. Surge como parte de la experiencia que el movimiento estudiantil desarrolló con el uso del mimeógrafo como medio de comunicación y los ya antiguos estenciles de cera en los que se graban textos con una máquina de escribir y al que poco a poco fueron agregándose dibujos. Es Felipe Eherenberg el primero en aplicar con fines propiamente artísticos esta forma de reproducción. En 1972 por primera vez se aceptaron unas mimeografías suyas en la III Bienal Internacional de Gráfica de Bradford, Inglaterra. A la mimeografía pronto se sumaron la fotocopia, el fax, las plantillas y los sellos, elementos que dieron cierta peculiaridad a la gráfica producida por los grupos que florecieron en México en los años setenta como *Suma*, *Mira* y *Germinal*, por nombrar sólo unos cuantos de los cerca de quince que se tiene noticia.

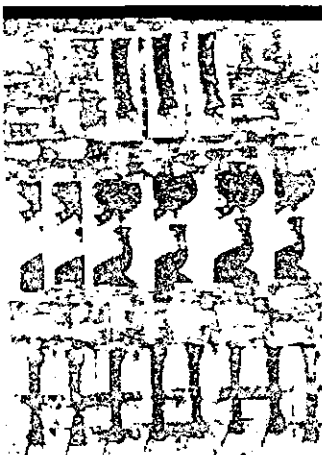


Felipe Ehrenberg, neográfica de la serie TeVedetes TeVestrellas.

La neográfica se empleó en ensamblajes y tuvo como característica el uso de materiales sumamente baratos (papeles de envoltura, revolución, etc.) por lo que su consistencia era bastante efímera. Surgió en épocas en que la crisis había adquirido carta de permanencia en todos los ámbitos de la vida, los productores crearon un nuevo lenguaje gráfico a partir de discursos y narrativas críticas de la polución, la carestía, las dictaduras del Cono Sur, la discriminación, la igualdad de las mujeres, etc.

6. Gráfica digital

La rápida difusión de la computadora y el perfeccionamiento de programas para la manipulación de imágenes ha producido una nueva forma de expresión artística: el arte digital. Ante la presencia indiscutible de este nuevo género los artistas, de acuerdo con Arnulfo Aquino,¹⁴ parecen dividirse en tres grandes bandos, los que que prefieren



*Oliverio Hinojosa.
Neográfica,
mimiografía y
ensamblaje.*

ignorar el hecho; los que le ven ventajas como medio auxiliar en su actividad artística y lo utilizan para bocetajes y, los que han decidido hacer de él un medio de expresión como la fotografía, el cine o el vídeo.

Quienes se encuentran inmersos en el medio mencionado le llaman infografía, electrografía, gráfica digital, gráfica informática o, más genéricamente, arte digital. Como sea estamos ante una nueva realidad, la del trazo con medios electrónicos cuyo resultado es un arte "no máterico" de carácter reproducible y reprogramable, con características distintas de las obras tradicionales como la no-linealidad, la simulación de elementos formales y el color lumínico.

Aunque la exhibición de este tipo de obras adquirió primero la forma de impresión, el



Filatis, 2000.

Gráfica digital de José Nuño, uno de los autores que se inclina por la impresión de la obra siguiendo las normas de la gráfica tradicional.

*Adriana Calatayud
autora en la
vertiente del arte
digital, cuyo soporte
es el monitor de la
computadora.
Gráfica de la
Exposición
Natura, espacio
relativo, 2000.*



hecho de que puedan crearse obras de carácter interactivo, almacenarse en CDs o exhibirse vía Internet, ha dado lugar a dos líneas de trabajo diferente: La de la gráfica digital que privilegia la impresión e incluso ha establecido reglas para normar la producción, que provienen de la gráfica convencional, tales como el tipo de papel e impresora a usarse, el número de ejemplares y su seriación, etc. y, por otro lado, la del arte virtual que privilegia la observación en el monitor en donde la obra conserva un carácter sensorial específico determinado por las cualidades de la computadora. Ambos, a mi parecer, tienen en común ser originales múltiples, alejados de la obra única de origen renacentista. Tal vez en un futuro los productos tradicionales de las artes gráficas, como los periódicos, libros y revistas tendrán mayor presencia virtual que física, ¿por qué la gráfica artística, que surgió ligada a estos procesos tecnológicos, no habría de tener el mismo destino?

¹ Nueva Enciclopedia Universal, tomo 12, Barcelona, Carrogio Ediciones, 1984, p. 4593.

² ACHA, Juan, *Crítica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1992 (reimp. 1997), p. 156.

³ RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Las humanidades en el siglo XX, las artes plásticas I*, México, UNAM, 1977, p.87.

⁴ MOLES, Abraham, citado por Arnulfo Aquino en "El tránsito del grabado a la electrografía", *Educación Artística*, México, año 3, núm. 10, julio-septiembre de 1995, p. 32.

⁵ HAINKE, Wolfgang. *Serigrafía, técnica, práctica, historia*, México, Ediciones la Isla, 1989, pp. 15-17.

⁶ RODRÍGUEZ Cristina et al., *El grabado historia y trascendencia*, México, UAM-Xochimilco, 1989, p. 18.

⁷ LOSILLA, Edelmira, *Breve historia y técnicas del grabado artístico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998, p.153.

⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁹ DAWSON, John (Coord.), *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Madrid, Tursen H. Blume Ediciones, 1996, p. 53.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹ CAZA, Michel, *La serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1974, p.94

¹² NIELSEN, G. Ross. *Serigrafía industrial y en artes gráficas*. Barcelona, LEDA, 1989, p. 5-7.

¹³ TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Coediciones SEP-UNAM, 1987, pp. 267-268.

¹⁴ AQUINO Casas, Arnulfo, "El tránsito del grabado a la electrografía", *Educación Artística*, México, año 3, núm. 10, julio-septiembre de 1995, p.36.

II. LA SERIGRAFÍA PROCESO GRÁFICO Y EFECTOS VISUALES

A. Breve historia de la serigrafía

La serigrafía, como ya dijimos, es un derivado del estarcido, pero esto no quiere decir que sea una técnica antiquísima, por el contrario, si se compara con el grabado en madera, el hueco y la litografía, es un arte joven que apenas tiene 100 años en su versión comercial y unos cincuenta en su forma artística. En todo caso podemos considerar a la serigrafía como el resultado del perfeccionamiento de esta remota técnica.

El hito principal que separa a la serigrafía del antiguo estarcido se dio al mantener en su lugar, con una fina trama, las islas flotantes del diseño y con ello eliminar los puentes. La leyenda dice que esto se logró con cabellos de mujer e incluso se documenta, ocurrió hacia fines del siglo XVII en Japón, dando lugar a la invención de la



Kimono de doce capas, *Haruyo*.

primera pantalla por Some Ya Yu Zen: “Se trataba de dos hojas de papel de morera aceitadas para hacerlas estancas; seguidamente se untaba de cola una de estas hojas y era fijada por esta sobre una red de cabellos tensos sobre un marco de cartón; la otra hoja, recortada del mismo modo, se contrapegaba en registro exacto encima de la red. Se hacía pasar el color a través de este conjunto mediante una brocha”.¹

El siguiente paso sería sustituir los cables o hilos por un tejido de seda, pero debieron pasar 150 años para que esto sucediera. Es así como en 1850 comenzaron a utilizarse en Inglaterra y Francia marcos de este tipo para la impresión en textiles. En 1907 se registró en Manchester por un artesano la patente de un tejido de seda que sostenía un estarcido sin puentes al que se le llamó *pochoir* de seda o pantalla de seda, *silk-screen* en inglés. En este último procedimiento la tinta se seguía pasando por medio de brocha dura, misma que después se sustituyó por un rodillo de fieltro y, posteriormente, por el rasero de caucho que se usa actualmente, sin que se sepa quien lo hizo ni en que momento sucedió. Por estos años se inicia su auge comercial en la costa Oeste de los Estados Unidos.

Para 1914 el proceso se emplea con profusión en las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos por su versatilidad en la impresión de banderas, estandartes y distintivos. En 1915 se produce la primera plantilla fotográfica, abriéndose mayores posibilidades a la técnica, la que ya había sido adoptada por los inmigrantes quienes, carentes de recursos, no podían adquirir maquinaria pero estaban decididos a utilizar y desarrollar cualquier procedimiento al que le encontrarán utilidad. Aletargada en Europa, el desarrollo de la serigrafía es netamente norteamericano.



Laurence Heller,
cartel, 1944.

No obstante su desenvolvimiento vertiginoso la serigrafía tenía ciertas desventajas frente a las impresiones tipográficas y litográficas, una de ellas era la falta de definición de las imágenes producto del propio proceso, ya que los perfiles de la imagen reproducían la trama de los tejidos empleados; desventaja subsanada por el invento de la película de recorte para plantillas que vino a perfilar una mejor calidad; otra desventaja tenía que ver con las tintas existentes en el mercado que eran de secado lento, lo cual impedía la producción automatizada. Con la solución al problema de la nitidez crecieron las expectativas comerciales de la técnica y los fabricantes de tintas se abocaron a perfeccionar sus productos. El otro ramo en el que se dieron también avances fue en el textil donde, dado un nuevo mercado, se desarrollaron tejidos de nylon y poliéster en sustitución de los de seda para cerner harina hasta entonces usados en la serigrafía

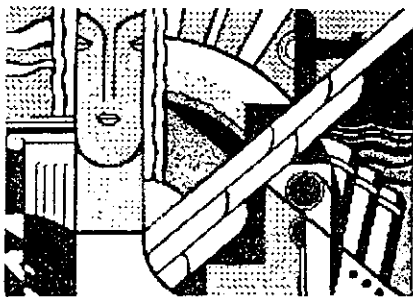
como pantalla para imprimir. Todos estos factores permitieron introducir esta técnica en campos donde la exigencia de calidad era elevada. La serigrafía estaba lista para la automatización, lo que dio pie a un nuevo florecimiento y su uso plenamente industrial.

Durante la Segunda Guerra Mundial la serigrafía se volvió a emplear para marcar el material de transporte, los bidones de gasolina, los cascos, los aviones, los obuses, etc. Al término de la guerra, los técnicos que formó el ejército aplicaron el procedimiento a la publicidad y en los años 50 se popularizó como técnica comercial en todo el mundo.

Pero los usos de la serigrafía no fueron siempre exclusivamente industriales o publicitarios, al respecto Jhon Dawson nos dice: "En los años 30 adquirió popularidad entre los artistas americanos, entre otras

razones porque durante la depresión les permitía llegar a un amplio público que deseaba comprar grabados originales, pero baratos. No obstante, fue en los años 50 cuando los artistas aceptaron plenamente este medio como una forma válida de comunicación. El Pop Art, interesado en las imágenes de la cultura urbana, encontró en la serigrafía un medio muy adecuado para la reproducción de sus temas."²

Y a propósito de su aplicación en las artes, es en este terreno donde se acuña el término serigrafía en 1940 por Carl Zigrosser, del Philadelphia Museum of Fine Arts, con la intención de separar conceptualmente a la serigrafía artística de la comercial. Tomando como ejemplo el de la litografía, el nombre de serigrafía fue dado del latín (*sericum*: seda y *graphos*: dibujar). Hasta entonces se le conocía como *silk screen process* cuando la finalidad del proceso gráfico tenía una base industrial y fines meramente comerciales. De hecho estas denominaciones de la serigrafía y *silk screen process* han sido las que se han usado durante más tiempo por sobre otras como *pochoir* de seda, tramografía, *process*, tamiz, pantalla, etc. Finalmente el vocablo serigrafía se ha impuesto a todos los demás y se usa para todas las aplicaciones de esta técnica lo mismo en las artes gráficas, la decoración y la industria que para la creación artística.



Roy Lichtenstein,
Modern Art Poster.
Serigrafía policroma, 1967.

B. Clasificación de la serigrafía según sus aplicaciones

Michel Caza en *Técnicas de serigrafía* clasifica a ésta en: la serigrafía arte gráfica, la serigrafía industrial y la serigrafía artística. Aclara luego que la división es arbitraria en vista de que hay determinados trabajos en el límite de la serigrafía industrial y la arte gráfica, como por ejemplo las aplicaciones ornamentales, decorativas y publicitarias en cristalería y cerámica, calcomanías y en algunas aplicaciones decorativas en plásticos³. De igual forma pensamos nosotros que hay trabajos en el límite entre la serigrafía arte gráfica y la artística, por ejemplo aún hoy se sigue discutiendo si los carteles de Peter Max, una de las figuras de la plástica y del *show pop*, pertenecen al ámbito del diseño o al artístico; por otro lado, no es lo mismo una obra artística concebida originalmente para serigrafía que



Aplicaciones comerciales de la serigrafía en las modalidades industrial y publicitaria.

la reproducción de una obra concebida para otro medio como la pintura. Tomando en cuenta pues, lo relativo de las clasificaciones y lo tenue de las fronteras entre ellas se tiende a clasificar más o menos de la siguiente manera a la serigrafía de acuerdo a sus aplicaciones.

La **serigrafía industrial** es la que se realiza con procesos automáticos, cuya producción en serie permite impresiones de millares a gran velocidad. Tiene aplicación en las industrias del vidrio, la textil, de los envases plásticos, la cerámica, la industria electrónica y los circuitos impresos, donde la impresión no transfiere colores sino sustancias conductoras de electricidad o resistentes a los ácidos sobre circuitos integrados. En el campo industrial se han desarrollado también, junto a la impresión plana tradicional, otros tipos de impresión como la cilíndrica, la redonda, por rotación, la electrostática, sin rasero y la multicolor; igualmente las máquinas especiales para ello, por ejemplo las máquinas para impresión de objetos tridimensionales, y las correspondientes calidades de tintas, estenciles y tejidos serigráficos.

La **serigrafía arte gráfica y publicitaria** es la más generalizada por su bajo costo y fácil instalación; forma parte de las artes gráficas donde se emplea en la producción de tarjetas de presentación, papelería, carteles, etc. Prolifera también en el campo de la publicidad donde su producción se circunscribe a artículos publicitarios como



Otra de las aplicaciones de la serigrafía sobre textil para publicidad.

llaveros, bolígrafos, playeras, engomados, etc. Sus procedimientos son manuales y ocasionalmente semiautomáticos, aunque hay empresas publicitarias y de artes gráficas con una producción automática industrializada.

Hasta aquí la clasificación se nos presenta con bastante claridad, no así cuando se trata de definir a la serigrafía artística, terreno bastante polémico como se verá a continuación.

La **serigrafía artística** según algunos autores se realiza por procesos manuales y escasamente semiautomáticos, por lo

mismo sus tirajes son limitados. Faine define la impresión artística como aquel trabajo trasladado o desarrollado a partir de una fuente (dibujo, acuarela o fotografía de un artista) o puede ser creado a través del medio mismo, en cuyo caso el artista hará cierto número de estenciles y progresivamente sacará pruebas hasta obtener una impresión satisfactoria. En este último caso el "original" es la impresión terminada. Las impresiones pueden desarrollarse a partir de conceptos, fotografías, dibujos, experimentación sobre la pantalla misma o simplemente al azar por yuxtaposición de imágenes.⁴

El problema de la estampa original y la de reproducción es una cuestión inherente a todas las técnicas gráficas. Existe cierta confusión entre una impresión "original" y una "reproducción". En serigrafía se han establecido varios criterios específicos al

Serigrafía de Peter Blake. El original es una acuarela de la cual Kelpra estudio hizo una selección de color. cada uno de los cuatro colores se imprimió en tres tonos. ¿Es una serigrafía artística o de reproducción?



THE TUAREG

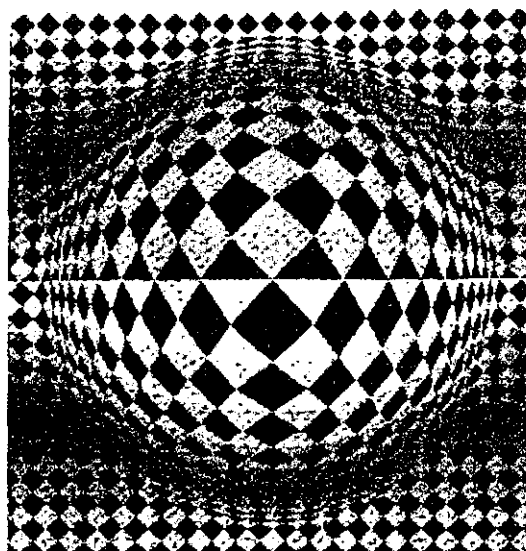
respecto para determinar si una impresión es original: "si los colores están separados individualmente y se imprimen uno después del otro, es un original. Si se usa el proceso de cuatro colores (selección de color) o de medios tonos sin ningún esfuerzo adicional de parte del artista, es una reproducción."⁵ Sin embargo, este criterio no se ha adoptado tan rígidamente y hay obras que se realizan con procesos fotográficos a partir de un trabajo preliminar concebido para su reproducción subsecuente.

En este caso otros autores definen el original como aquella impresión en la que el artista ejecuta él mismo el trabajo de realizar los estenciles, actuando directamente sobre la pantalla con técnicas manuales o bien realizando un diseño que el artesano serigrafo trasladará sobre la pantalla por procedimientos fotográficos. En este caso el artista vigilará de cerca la realización de los estenciles, la elección de los colores y la calidad de la impresión⁶. Otro requisito también apuntado para garantizar la originalidad, aparte de la participación directa del autor, es que la obra no pueda ser traducida a otra técnica.

En un afán por proteger la originalidad de la obra algunos talleres o productores adoptan las siguientes medidas: Las ediciones son reducidas y cada copia está numerada y firmada de puño y letra por el autor. Cada serigrafía se acompaña de una certificación firmada por una empresa editora o el propio artista donde constan los datos de la

obra: título, autor, fecha de realización, etc. Y, por otra parte, durante el proceso de impresión a medida que se avanza se destruyen las matrices, de manera que se vuelva imposible repetir la edición exactamente igual.

Sin embargo, la mayoría de estos criterios tienen que ver más con el mercado que con cuestiones de carácter artístico. Por ejemplo en lo que se refiere la edición limitada ¿en qué cambia lo artístico de la obra el hecho de que sean 10 o 1000 los ejempla-



Victor Vasarely
Album Vega No. VII, 1969.

res? En el caso del grabado en hueco sí se puede apreciar demérito por la presión de la prensa sobre la matriz, situación que por si misma impone ya una limitación en el tiraje, pero en la serigrafía no sucede lo mismo y las ediciones pueden llegar, sin afectar la calidad de la matriz, a un gran número de ejemplares. En cuanto a la

participación del artista en la ejecución, en la actualidad parece estar en disolución la dialéctica concepción-ejecución que por muchos años rigió la producción artística. Según Juan Acha “ya no importa quien ejecuta la obra de arte e, incluso, es inexistente la ejecución en los conceptualismos. Lo decisivo está en la concepción, quizás como sobrevalorización del trabajo intelectual y el consecuente menosprecio del trabajo manual”.⁷

En esta etapa de transición entre viejas y nuevas concepciones de lo artístico, habrá quien mantenga los criterios ya enumerados para juzgar si una impresión serigráfica es artística o no, y habrá también artistas que realicen su producción ateniéndose a los mismos. Esta postura puede ser respetable e incluso saludable para cuidar el mercado, pero por si misma no garantiza lo artístico, pues ello está más allá de la técnica y en todo caso tiene que ver más con la concepción creadora que con una serie de reglas a seguir impuestas de manera gremial.

Desde mi punto de vista una serigrafía puede ser artística lo mismo si se ajusta a los criterios ya mencionados y también aún y cuando no haya sido ejecutada por quien la concibió; se hayan empleado procesos automatizados o no en su producción, y su edición vaya más allá de lo que estamos acostumbrados a reconocer como “limitada”. Esto a condición de que sea innovadora y responda a las concepciones de su tiempo

o, como dice Juan Acha, concebida en la dialéctica del cumplimiento de los postulados de una tendencia artística elegida, por un lado, y la ruptura de los mismos por otro.⁸

C. Descripción general del proceso de impresión de una obra serigráfica.

La serigrafía consiste en imprimir a través de un estarcido, plantilla, cliché o estencil, aplicado a una pantalla de seda que se restira sobre un marco rectangular rígido, el cual se encuentra fijo en una mesa de impresión. La tinta se hace pasar hacia la superficie receptora extendiéndola con un instrumento llamado rasero, formado por una hoja flexible, generalmente de poliuretano, insertada en un mango de madera o aluminio.

El equipo básico de serigrafía consta pues de un marco con tejido serigráfico, un rasero, una mesa de impresión y ciertos dispositivos de secado. Se emplean, además de esto, diferentes tipos de tintas y medios



Equipo para impresión serigráfica.

auxiliares, así como el material que servirá de soporte a la impresión. Existen también, por otra parte, diversos medios para la elaboración de la plantilla o esténcil. El proceso de impresión de una obra serigráfica se circunscribe en términos generales a las siguientes etapas:

1 Prototipo de partida

Toda obra parte de un proyecto, diseño, boceto o simplemente una idea concebida por el artista, el cual puede llevar a cabo todo el proceso de la impresión o bien recurrir a un taller especializado. Este prototipo puede consistir en un "original" con los colores aproximados que llevará la impresión o un dibujo en el que se indiquen los colores, aunque también se puede prescindir del boceto previo y trabajar directamente sobre la pantalla de serigrafía de manera espontánea.

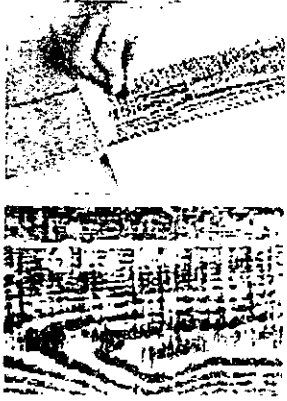
El boceto se analiza para determinar el abordaje de la impresión, pues de su complejidad depende el tipo de pantalla, tintas y esténciles que se vayan a emplear. Una vez hecho esto se determina su dimensión, el papel en que se va a imprimir, el número de tintas que llevará y si estas serán cubrientes o transparentes, así como el orden de la impresión de las mismas. En esta etapa se debe tener en cuenta el conocimiento de los siguientes implementos.



a) Marcos. Bastidores rectangulares generalmente de madera, aunque también los hay metálicos. El grueso y ancho de los lados estructurales del marco habrán de estar en relación con su tamaño pero deberán ser lo suficientemente fuertes para que resistan la tensión que la seda ejerce al ser montada y la presión del rasero; sus lados interiores con la seda montada formaran una especie de charola para evitar que la tinta se derrame o salga en el curso de la impresión.

b) Tejido serigráfico. Los tejidos se pueden diferenciar de acuerdo a las siguientes características: Por el grupo de tejido al que pertenecen, por la estructura del hilo del tejido, por el número de hilos y por la calidad de estos últimos.

Por el grupo del tejido, estos pueden consistir en fibras naturales (organdí, seda), fibras sintéticas (perlon, nylon, poliéster) o



Positivos realizados por frotación en papel albanene sobre madera. La textura puede ser trasladada a la pantalla con el procedimiento del fotoestencil.

hilos metálicos (bronce, acero inoxidable). Los tejidos naturales que fueron utilizados en los primeros tiempos del procedimiento, como el organdí (algodón) y la seda, han sido sustituidos en gran parte hoy en día por tejidos sintéticos de una sola hebra (monofilamento). Para distinguir el grupo se utilizan las siguientes abreviaturas: S = seda, P= Perlón, PES= poliéster, N= nylon, VA= acero inoxidable y Bz = bronce.

Por la estructura del hilo los tejidos se dividen en multifilares o monofilares. Los multihebra, como la seda, se componen de varias fibras individuales trenzadas, mientras que los monohebra tienen una estructura lisa y sencilla.

El número designa la cantidad de hilos por centímetro. Hay numeración desde 15 hasta 200 hilos por centímetro. Mientras más alto sea el número más finos son los hilos. Según el uso que se le va a dar es el número de hilos. Dentro del mismo número de los tejidos éstos se clasifican por el calibre o calidad con que fueron fabricados los hilos: *small* "S" baja calidad para casos especia-

les; *medium* "M", calidad baja a medio alta; *thick* "T", calidad medio alta; *heavy duty* "HD", calidad alta.

Los marcos ya tensados con el tejido correspondiente se rotulan de acuerdo a las abreviaturas ya anotadas en el siguiente orden: grupo de tejido, número de hilos, calibre del hilo y fecha de tensado. Por ejemplo la designación N 90 T 10. 11. 98, quiere decir que se trata de un marco con tejido sintético de nylon, de 90 hilos con calidad media alta que fue tensado el 11 de octubre de 1998.

2 Positivos y estenciles

El artista o el impresor con la colaboración estrecha del autor de la obra pasa a elaborar un estencil para cada uno de los colores a imprimirse. Los estenciles pueden hacerse directamente sobre la pantalla con bloqueadores, recortase aparte en una hoja de papel o película, o bien transportarse por medios fotográficos. Cuando se trata del último caso deben elaborar positivos, los



Fotopositivo de película de línea.

cuales se realizan sobre materiales transparentes como el acetato, el herculene o el albanene o bien por medios fotomecánicos en película kodalith. En este proceso el artista puede intervenir para crear los efectos deseados sobre los materiales transparentes como texturas, líneas, manchas, degradados etc.

De acuerdo a la manera de hacerse los esténciles se clasifican en directos e indirectos. Hay también un tercer tipo que es una combinación de las dos y que se realiza con sustancias sensibles a la luz: los fotoesténciles.⁹

a) Esténciles directos. El método más sencillo para elaborar un esténcil es usar una sustancia bloqueadora para pintar directamente sobre la pantalla. Primero se dibuja sobre esta y luego se bloquea la zona negativa (lo que no se desea imprimir), de



Esténcil directo realizado con bloqueador sobre la pantalla. En este caso la impresión será negativa.

modo que por las zonas abiertas pasará la tinta. Como bloqueador puede usarse goma arábica o los bloqueadores que las casas comerciales venden para ello. Hay bloqueadores de acuerdo a la naturaleza de la tinta que se va a emplear, por ejemplo si se usa tinta grasa el bloqueador debe ser de base acuosa. La aplicación puede hacerse con pincel, espátula, dedos, estopa, tarjetas o cualquier material de acuerdo a la cantidad de bloqueador a extender o a los efectos que quieran lograr

Otro método que tiene la ventaja de realizarse en positivo es dibujar imágenes directamente sobre la pantalla utilizando parafina, crayones, tusche para litografía (líquido o sólido) o simplemente con las mismas tintas para serigrafía. Una vez que estas sustancias secan se pasa por la pantalla una capa fina de bloqueador, aplicándose con un cartón rígido o una tarjeta telefónica. Posteriormente se pasa por ambas caras de la pantalla estopa empapada con aguarrás, para dejar finalmente obturado el diseño que se imprimirá.

b) Esténciles indirectos. El ejemplo más sencillo de este tipo de esténciles es una plantilla de papel. Este tiene que ser fino, resistente e impermeable. Primero se dibuja el diseño y luego se corta con cuchilla exacto (o con cualquier otra herramienta, incluso los dedos, dependiendo de el efecto que quiera lograrse), quitando las zonas que se quieran imprimir. A continuación se coloca



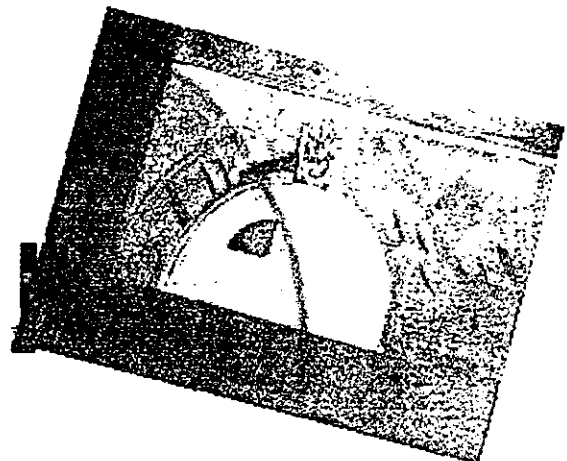
Esténcil indirecto en película de recorte. Este se traslada posteriormente a la pantalla.

cuidadosamente el papel debajo de la pantalla el cual quedará adherido al tejido, gracias a la viscosidad de la tinta, en la primera impresión. Este tipo de plantillas da muy buenos resultados para la impresión de colores planos y en tiradas limitadas. Otra ventaja es su bajísimo costo y la fácil recuperación de la pantalla.

Para mayores tirajes se emplean películas de recorte. Casi todas las marcas comerciales consisten en un material plástico sobre un soporte transparente que permite ver el diseño para facilitar el recorte. Estas Películas, una vez recortada se adhieren a la pantalla con una esponja húmeda, las que son de base acuosa, otros utilizan una mezcla de agua y alcoholes metilados o algún solvente, y un tercer tipo que se fija planchándolo en la pantalla. En todos los casos el método para hacer el esténcil es muy sencillo: se coloca el diseño debajo de la película, ésta se recorta con la cuchilla teniendo cuidado de cortar solo la capa superior. Se despegan las partes que se quieren imprimir levantándolas con la

cuchilla. Se coloca el esténcil una vez recortado bajo el bastidor y se adhiere a la pantalla con el líquido indicado de acuerdo a la naturaleza de la película.

c) Fotoesténciles. Los fotoesténciles son plantillas realizadas con una emulsión fotosensible, que al exponerse a una luz ultravioleta se endurecen haciéndose impermeables al agua. La luz que llega a la plantilla pasa a través de un positivo fotográfico, con la imagen opaca y el resto transparente, que deja pasar la luz hasta las partes de la plantilla que no se imprimirán y que quedan endurecidas por la acción de la luz. Al lavar la plantilla las zonas blandas que no han sido expuestas, por estar cubiertas por la imagen opaca, se desprenden dejando la imagen claramente definida. Existen tres métodos para la realización de fotoesténciles: directo, indirecto y directo-indirecto



Detalle de un fotoesténcil

- Método directo. Como ya se ha dicho, es el que se realiza directamente sobre la pantalla, para tal fin Tintas Sánchez maneja tres tipos de emulsión: *Sericrom*, *Diazo* y *Acuacrom*. Estos tres productos constan de emulsión y sensibilizador que se venden por separado cada uno de los dos elementos. Las que usan como sensibilizador el bicromato (*Sericrom* y *Acuacrom*) tienen una vida útil de un día por lo que se debe preparar la cantidad a utilizar, mientras que las de diazo se sensibilizan toda la emulsión con todo el diazo disuelto en agua. Todo el procedimiento para realizar un fotoesténcil se hace a partir de la sensibilización, en cuarto oscuro bajo luz roja o amarilla. La sensibilización consiste en mezclar proporcionalmente emulsión y sensibilizador. Una vez hecha la mezcla se deja reposar por 30 minutos para que se liberen las burbujas de aire. A continuación se aplica en el marco (previamente lavado, desengrasado y seco) en posición inclinada de abajo hacia arriba. Se deja secar al aire en posición horizontal con ventiladores. Los mejores resultados se obtienen cuando el secado es de 2 a 6 horas. Para la exposición y el revelado se coloca el positivo en contacto con la emulsión por el lado exterior en una mesa de vacío y se expone el tiempo necesario de acuerdo a múltiples variables que van desde el tipo de fuente de luz, la distancia de ésta, el grueso de la capa de emulsión, el color y el tipo de pantalla, la transparencia del positivo, etc. Se revela con agua tibia o fría, mojando suavemente por 2 minutos y después con presión para destapar las zonas de imagen.

Si al revelar se cae todo indica que faltó tiempo de exposición, si no destapa es que se sobreexpuso. Finalmente se pone a secar al aire o con ventiladores. Al terminar el trabajo se lava el esténcil con el mismo solvente con que se acondicionó la tinta, se desengrasa y se recupera la pantalla con un desemulsionador.

Preparación de una pantalla con emulsión fotosensible para transportar un positivo



- Método indirecto. El esténcil se prepara aparte de la pantalla y se aplica después de haberse expuesto y revelado. Estos esténciles se fabrican en forma de película y constan de dos capas. Una capa es la emulsión fotosensible y la otra un respaldo transparente que se quita después de la exposición. El positivo se coloca con su emulsión en contacto con el respaldo de la plantilla. Luego se expone todo a la luz, que atraviesa el positivo y la película, y después se revela con una solución de agua oxigenada o con un revelador comercial. Este proceso de revelado endurece aún más las zonas que quedaron expuestas a la luz. A continuación se lava el esténcil, para quitar

las partes blandas que dejarán libres las zonas por donde pasará la tinta. Finalmente se coloca la pantalla sobre la plantilla y se seca el exceso de agua. Cuando el estencil está completamente seco se despega con cuidado el respaldo transparente. Con este procedimiento se tiene la ventaja de reproducir con mucha exactitud detalles y texturas muy delicados, así como semitonos.



Revelado de un fotoestencil indirecto.

- Método directo-indirecto. Permite combinar la larga duración de los estenciles directos con la exactitud de los indirectos. Su aplicación es sencilla: se coloca la pantalla sobre el fotoestencil que está con la emulsión para arriba, luego se aplica a la pantalla un medio transferidor, que impregna la película en la pantalla. Esta es la diferencia con el método indirecto en el que la película sólo se adhiere con el proceso de secado. Cuando se ha secado el medio transferidor, se despega el respaldo

transparente y la pantalla queda lista para la exposición. A continuación se procede igual que en el método directo.

3 Impresión

Una vez que se tiene listo todo lo concerniente a lo que serán las matrices a imprimir debe tenerse en cuenta los siguientes factores que intervienen en esta parte del proceso:

a) Soportes. Se prepara en primer lugar el soporte que recibirá la impresión. Generalmente la serigrafía artística se imprime sobre papel de algodón por sus cualidades de resistencia a la luz, al paso del tiempo y condiciones climáticas. El papel se prepara para registrarse sobre la mesa de impresión, para ello se refina o bien se poncha, es decir se le hacen perforaciones que servirán para un registro preciso o bien si el artista no desea que se altere la apariencia del papel el registro se realizará con acetatos.

b) Tintas. Una de las particularidades de la serigrafía es que es una técnica de impresión con la que se puede imprimir casi sobre cualquier superficie, pero para ello es necesario utilizar una tinta determinada por la naturaleza del material sobre el cual se imprimirá. Las tintas de serigrafía se pueden clasificar por el tipo de secado, por el soporte en el que se imprimirán y por sus cualidades ópticas.

- Por el tipo de secado pueden ser: de *secado físico*, por la evaporación a la temperatura ambiente de los disolventes contenidos en la tinta cuyo secado al aire se da entre 10 y 50 minutos; de *secado por oxidación*, es decir por modificación química de su estructura molecular al contacto con el aire, su secado dura varias horas, pero una vez endurecida la capa de pintura es sumamente resistente a los disolventes; de *secado físico y por oxidación* que combina los dos procesos anteriores y cuyas tintas son sumamente resistentes a los agentes químicos y mecánicos; las de *secado químico* que se produce por reacción química de dos componentes (tinta y endurecedor), por secado al aire o al calor, y que son sumamente resistentes a los agentes atmosféricos y a los productos químicos.

- Por el soporte en el cual se va a imprimir: tintas para papel, cartón, cartulina, madera y sus derivados, vidrio, metal, cerámica, plásticos, tejidos, cuero etc.

- Por sus propiedades ópticas: mate, sedosas, brillantes, fluorescentes, fosforescentes de día o de noche, opacas, transparentes, etc.

Una vez determinada la tinta el impresor deberá decidir si las utilizará con toda su cualidad cubriente o algún grado de transparencia y con que tiempo de secado se va a trabajar. La preparación de la tinta implica en primer lugar la elaboración de una canti-



En el mercado hay una gran variedad de tintas para las impresiones serigráficas.

dad suficiente para toda la edición, esto porque hay mezclas que difícilmente pueden igualarse, control del brillo o mate y porcentaje adecuado de retardantes o acelerantes. Para ello se utilizan los siguientes auxiliares:

c) Medios auxiliares

-Diluyentes: Disolventes o mezclas de disolventes iguales o similares a los contenidos en la tinta con la finalidad de dar la consistencia adecuada a la hora de imprimir. En algunas tintas puede emplearse el agua, en lugar de los acondicionadores para la marca. Otras tintas, sin embargo, no admiten sustituto.

-Retardadores: Disolventes o mezclas de disolventes que retrasan el proceso de secado de las tintas durante la impresión para evitar que se sequen en la pantalla, por ejemplo en impresión manual lenta o en

talleres o recintos con temperaturas altas, o bien en estenciles con detalles muy finos.

-Sustancias secantes: Secadores rápidos, aditivos que aceleran el secado de las tintas serigráficas.

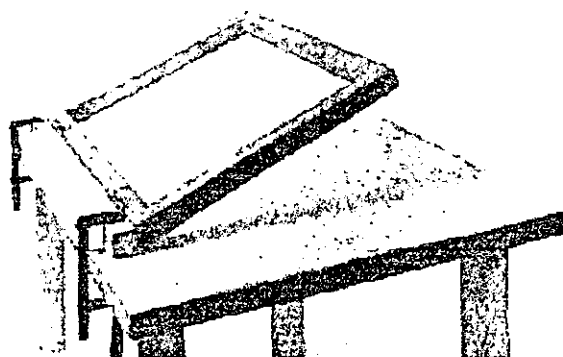
-Pastas de impresión: Agentes auxiliares o mezcladores de color neutro como son la *pasta transparente*, que se añade como medio extensor o de claridad de la tinta; *pasta cristalina* para hacer más traslúcida la tinta; *pasta de tramado* que mejora la imprimibilidad en trabajos de tramado fino; y la *pasta mate* que altera el grado de brillo de una tinta.

-Barniz de impresión: barniz claro mate, sedoso brillante, o muy brillante para la cobertura posterior de la impresión con el fin de protegerla de la suciedad la luz o los agentes atmosféricos.



Las tintas se preparan agregándoles retardadores o acelerantes, barnices o bases transparentes.

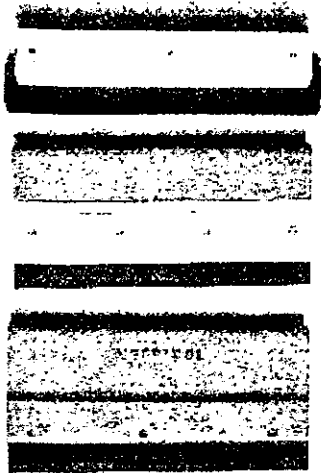
d) Bases de impresión. El dispositivo sobre el cual se realiza el trabajo de impresión manual en serigrafía puede ir desde una



Una mesa común y un sistema de bisagras sirven para construir la mesa más sencilla de impresión.

simple mesa, adaptada por uno mismo con bisagras o pernos, hasta un aparato con varias estaciones de impresión comúnmente denominado pulpo, que facilita la impresión de múltiples tintas, al disponer en cada brazo de un marco con una color determinado. Existen también los aparatos para impresiones en redondo; mesas con succión de vacío y rasero articulado; y mesas multiusos que lo mismo sirven para insolar, copiar e imprimir.

e) Raseros. Se les utiliza para el arrastre de la tinta sobre la superficie del tamiz y son considerados como uno de los elementos



Diferentes tipos de raseros. Una de las herramientas indispensables en la impresión serigráfica.

más importantes del proceso serigráfico. Están constituidos por un mango de madera o metálico y una gruesa lámina de caucho sintético que es la que, al comprimir la tinta, obliga a que ésta pase a través de la pantalla de seda y se deposite en el papel.

La consistencia del caucho puede ser blanda, dura o intermedia. El duro es utilizado para tintas muy espesas y que se transmiten con dificultad a través de la pantalla de seda, es también el más adecuado para impresiones de grandes formatos, líneas finas, impresiones tramadas y soportes blandos; el blando, con tintas fluidas o para dejar una capa gruesa y abundante en la impresión, para superficies grandes y desigualdades superficiales en el soporte y para soportes duros como vidrio, metal y plástico. El intermedio o semiduro es el que más se usa porque regulando adecuadamente la presión podrán ser obtenidos los resultados que producen las consistencias extremas.

Las dimensiones del rasero están relacionadas con el tamaño del bastidor y con el de la superficie a imprimir, debiendo ser 4 o 5 centímetros más estrechos que el interior del marco. Para impresiones manuales de gran formato se recomienda el rasero articulado, el cual aunque de empuje manual se monta sobre un dispositivo mecánico que sirve como guía.

Los raseros pueden tener un perfil o corte rectangular, afilado recto con cantos romos, afilado redondeado o semicircular, afilado en bisel y en doble bisel.

El más común para todos los usos serigráficos es el cuadrangular. Se usa para imprimir detalles y líneas finas, impresión tramada e impresión de contornos nítidos sobre papel y cartón



Diferentes perfiles de la hoja de rasero, cada uno de los cuales distribuye la tinta de diferente forma.

El de perfil recto con cantos romos para capa de tinta gruesa y opaca, impresión sobre fondos oscuros, tintas luminosas a la luz del día. La impresión no es de contornos tan nítidos como con el afilado recto.

El corte semicircular es utilizado cuando se pretende transmitir a la superficie a imprimir un grueso cuerpo de tinta, sobre todo en impresiones en textiles y materiales absorbentes, para superposiciones cubrientes o crear una impresión en relieve.

El afilado en bisel es utilizado en impresiones fotomecánicas o en máquinas que realizan las pasadas en un solo sentido, sobre materiales no absorbentes y duros, como vidrio, metal, cerámica y plástico.

El afilado en doble bisel tiene escaso uso en la resolución manual y solo es usado en la serigrafía industrial y con máquinas en la que el rasero se desliza verticalmente.

f) Otros auxiliares en la impresión

- Detergentes: Disolventes muy volátiles para limpiar los estenciles y los instrumentos de trabajo de tintas que contengan disolventes. Estos pueden ser la bencina o el thinner u otros detergentes especiales para limpiar pantallas ya sea de tintas frescas o secas.

- Limpiapantallas: Agentes limpiadores para remover las tintas secas que obstruyen la

Otros auxiliares empleados, además de solventes y detergentes para la limpieza son diferentes tipos de cintas engomadas para enmascarillar.

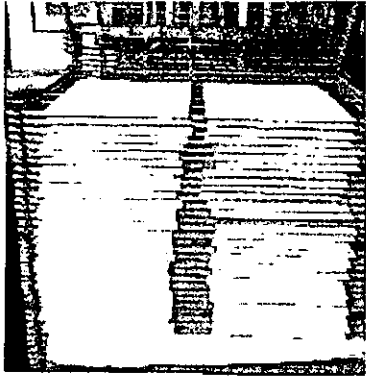


obturación de una pantalla cuando la impresión ha sido interrumpida, o bien cuando la impresión ha terminado y se requiere dejar la pantalla en optimas condiciones, sin emulsión o bloqueadores así como también sin residuos de tinta.

- Estopa y papel periódico: Elementos indispensables para la limpieza de pantallas e instrumentos de trabajo.

-Cintas adhesivas: para enmascarillar, o bloquear las pantallas, establecer registros etc.

Una vez que se tiene todo seleccionado y listo se procede propiamente a imprimir. Se coloca en la base de impresión el marco con el estencil del primer color. Se dispone sobre la pantalla la tinta necesaria y se extiende con el rasero para realizar la



Rack de secado de estudio, un dispositivo práctico para el secado de las impresiones.

primera impresión sobre un acetato cristal a fin de establecer un registro. Acto seguido se coloca el papel debajo y se establecen registros (pequeños cartones en las esquinas del papel, en caso de que no se use el sistema de "ponchado"). A continuación se realiza el tiraje del número que se determina para la edición más un porcentaje extra por las impresiones echadas a perder en pruebas de registro. La misma operación se realiza con todos los demás colores "casándolos" con las impresiones hechas en el acetato para mejor registro

g) Dispositivos de secado. El secado de las impresiones puede realizarse lo mismo en un tendedero, donde se cuelgan las copias con pinzas para la ropa, que en un "rack" de secado de los que comercializan por las diferentes casas distribuidoras de materiales para serigrafía. Otra opción puede ser la fabricación por uno mismo de varias rejillas apilables con delgados listones de madera.

4 Terminado

Una vez concluido todo el proceso anterior se revisan las impresiones una por una y se retiran las defectuosas. A continuación se numeran y se firman por el artista. Las impresiones defectuosas se destruyen y algunos artistas y talleres cancelan positivos y matrices a fin de garantizar la autenticidad de la edición.

5 Limpieza

Finalmente se limpian las pantallas de tinta y del material con que se realizó el estencil, para volverlas a utilizar en otra edición. Lo mismo se hace con todos los implementos que intervinieron en el proceso: espátulas, raseros, recipientes, mesa de impresión, etc.



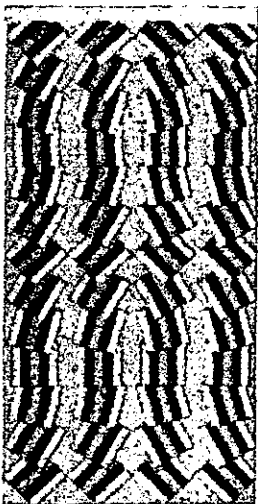
Al terminar se enumera la serie y es firmada por el artista.

D. Efectos visuales de la serigrafía

La gran variedad de efectos visuales que se dan en la impresión serigráfica están en función del tipo de impresión así como también del estencil. La combinación acertada entre estos dos factores es lo que hace de la serigrafía una de las técnicas gráficas con mayor potencial expresivo.

1. Efectos visuales por impresión

En lo que se refiere a la impresión Hainke¹⁰ señala 7 formas que se exponen a continuación:



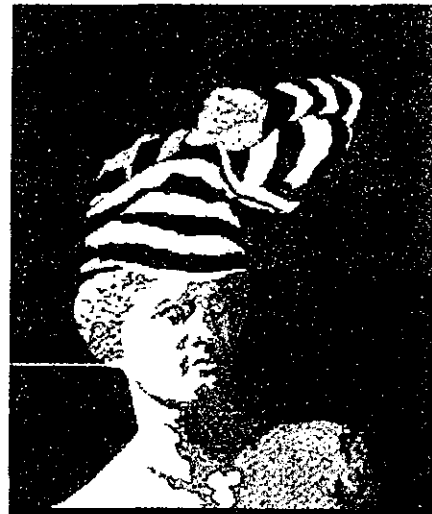
*Maromas, 1977,
impresión plana a 4
tintas de Fernando
González Gortazar.*

a) Impresión plana.

La impresión se realiza en una superficie plana completa en un solo tono de color. Su característica típica es zonas de color

uniforme de bordes nítidos bien contrastadas unas de otras y sin medios tonos. Las superficies impresas pueden estar al lado unas de otras o bien imprimirse superpuestas. El estencil más adecuado par este tipo de impresión es el de recorte ya sea de papel o película.

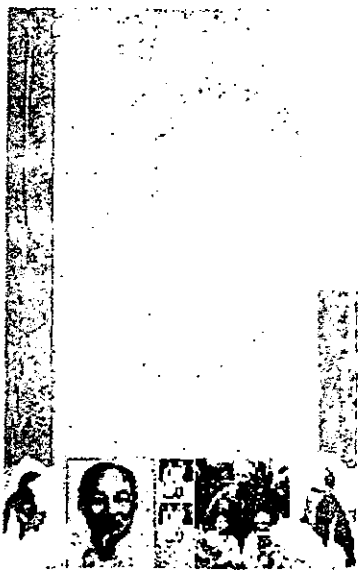
b) Impresión por etapas



*Brazo, 1971,
impresión por etapas a 5 tintas de Carlos Mensa.*

Esta se utiliza para la impresión de originales en los que se hacen necesarios los medios tonos sin necesidad de recurrir a las tramas. La construcción de la imagen tiene lugar por etapas. Cada una de las tintas individuales corresponde a una fase o escalón tonal de la obra. La impresión de tintas puede ser una sobre otra o bien una junto a otra en cuyo caso el efecto de medios tonos se da por adición. En este tipo de impresiones se utilizan tintas traslúcidas,

cuya superposición produce colores secundarios; tintas opacas que como ya dijimos producen el medio tono por adición o por superposición, y también una combinación de tintas opacas y traslúcidas.



Ho Chi Minh, 1970,
Joe Tilson,
impresión con
trama, Kelpra
Studio.

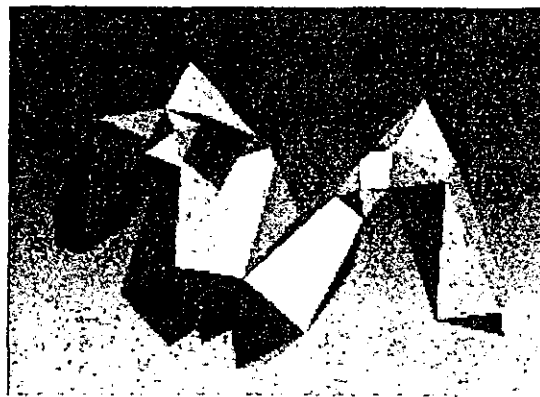
c) Impresión tramada

Estas son de dos tipos: monocromáticas y policromas. En ellas interviene un procedimiento fotomecánico o computacional, con el cual la imagen a reproducir es descompuesta en puntos. En las impresiones monocromáticas los medios tonos se reproducen con la impresión de una sola tinta. El proceso policromo se emplea para la reproducción a colores de una imagen con medios tonos y puede ser en tricromía, en el cual habrá un positivo por cada uno de los colores básicos (cian, amarillo y magenta) o por cuatricromía en cuyo caso se añade el negro para lograr mayor profun-

didad. Para la impresión de policromías se emplean tintas especiales, con determinada transparencia para lograr el efecto deseado. Para ambos tipos de impresión los factores a considerar son: la lineatura de la trama, que indica el número puntos o líneas en un centímetro lineal con que está compuesta la trama; el rango de luz y sombra que tiene que ver con la escala tonal del color o de grises si la impresión es monocromática, el tipo de punto, que puede ser cuadrado, circular o elíptico; la angulación de la trama por color ya que cada color lleva una angulación diferente para evitar el efecto *moiré*, y la angulación de la trama con la malla, pues ésta está compuesta también por líneas dadas por la densidad del tejido por centímetro cuadrado.

d) Fundido

Se usa para lograr transiciones de tonos sin escalonamientos. Con ella se consiguen

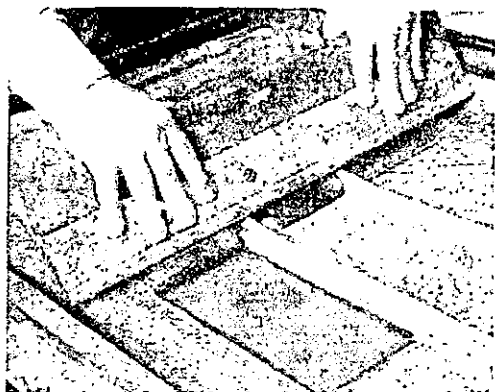


Cáncer, 1983,
impresión con fundido en el fondo de Sebastian.

degradaciones de un color a otro, por ejemplo del amarillo al rojo o bien del claro al oscuro en un solo color. Para ello se colocan en el marco de impresión las tintas elegidas y se imprimen al mismo tiempo en cuyo proceso las tintas se intercalan entre sí produciéndose una transición tonal.

e) Impresión simultánea

Se utiliza para imprimir al mismo tiempo dos colores sin que estos se mezclen, para



lo cual es necesario acoplar un dispositivo al marco de impresión.

f) Impresión transparente

Es la que se realiza con tintas traslúcidas o bien agregando a las opacas bases o geles transparentes. Como ya se dijo antes con estas tintas es posible lograr colores secun-

darios y efectos tonales. Por otro lado las tintas con determinada transparencia nos dan también efectos de luminosidad y profundidad muy especiales.



*Collage 10, 1970,
esténciles de papel desgarrados con colores
transparentes sobrepuestos, Maria Termini.*

g) Impresión metalizada

Se usa para determinadas impresiones especiales, para las que es posible disponer en el mercado de pastas metalizadas, doradas, plateadas o cobrizadas. Estas se preparan con barniz metálico o barniz para impresión simple.

2. Efectos visuales por el tipo de esténcil

Como ya se vio existen cuatro métodos principales para la realización de esténciles. Cada uno de ellos produce un determinado tipo de efecto visual.

a) Esténciles de papel

Son buenos para la impresión de grandes zonas de color, planas y con contornos bien definidos, aunque también se puede lograr cierta irregularidad cuando el papel en lugar de cortarse con navaja es rasgado. Tiene la limitación de que no se pueden dejar en el diseño demasiadas partes sueltas.



*Eclipse 8, 1970,
esténciles de papel
recortado,
María Termini.*

b) Esténciles de goma

Se pueden imprimir con ellos líneas gruesas, formas de pincelada, bordes irregulares, texturas, sombreado, goteados, chorreados, etc. Tiene la limitación que no se pueden imprimir líneas muy delgadas.



*Aye Eye,
impresión con
esténciles de
goma,
Bruce Mclean.*

c) Película recortada

Al igual que los esténciles de papel sirven para grandes zonas de colores planos, bordes muy nítidos, formas geométricas y ángulos precisos. Como estos esténciles se adhieren fuertemente a la pantalla se pueden realizar diseños con muchas partes sueltas a diferencia de los esténciles de papel, asimismo se pueden trabajar detalles muy finos. Con este tipo de estencil es posible realizar tiradas muy grandes.



*Otra impresión con
esténciles de goma,
sólo que en ésta se
han capturado
texturas en la
pantalla por
frotación con
materiales grasos.*



d) Fotoesténciles

Se pueden realizar impresiones de dibujos de líneas finas, de fotografías tramadas, de medios tonos y de alto contraste, siluetas de objetos opacos y planos como encajes, cordeles, plumas, plantas etc.



Jackie III, 1966,
fotoesténcil a 1tinta,
Andy Warhol.



San Gabriel, 1981,
impresión con fotoesténcil a 6 tintas, Carmen
Parra.

¹ CAZA, Michel, *La serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1974, p. 96.

² DAWSON, John, *op. cit.*, p. 125.

³ CAZA, Micahel, *Técnicas de serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1983, pp. 5-7

⁴ BRAD, Faine, *Nueva guía de serigrafía*, México, Editorial Diana, 1991, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ CAZA, *La serigrafía*, pp. 13-14.

⁷ Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*. – 3a ed.—México, Trillas, 1995, (reimp.2000). p. 68.

⁸ *Ibid.*

⁹ DAWSON, John (Coord.), *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Madrid, Tursen H. Blume Ediciones, 1996.

¹⁰ HAINKE, Wolfgang. *Serigrafía, técnica, práctica, historia*, México, Ediciones la Isla, 1989, pp. 250-255.

III. LA SERIGRAFÍA EN EL ARTE

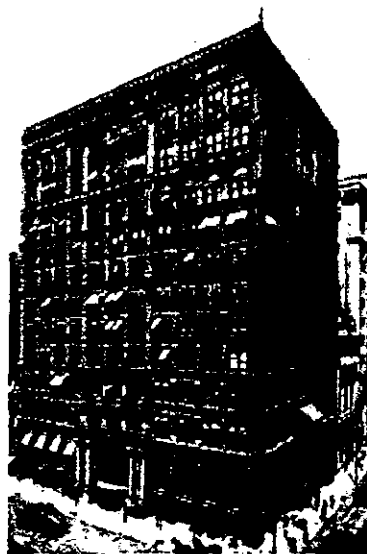
A. Inicios de la serigrafía artística en los Estados Unidos.

Todo indica que los primeros en emplear la serigrafía con fines artísticos fueron los norteamericanos, aunque parece ser que hubo intentos aislados en Europa, pero éstos no tuvieron gran impacto en la gráfica ni están suficientemente documentados.

Como ya se expuso anteriormente, después de la I Guerra Mundial se dio el florecimiento de esta técnica tanto en la industria como en la publicidad y las artes gráficas, en el marco de la expansión económica que vivía Norteamérica, recién salida de una guerra mundial en la que no había sufrido los daños de las naciones europeas y sí por el contrario había resultado beneficiada.

Algunos indicadores de este boom serigráfico fueron la gran producción de material de "punto de venta" barato y de alta calidad, gracias a la invención de los fotoesténciles, para las cadenas de tiendas de los años veinte; la necesidad, cubierta

por la serigrafía, de las nuevas industrias de un procedimiento para el estampado de sus marcas comerciales que fuera práctico y versátil y, la llegada de masas de inmigrantes que buscaban realizar su mejoría económica, para lo cual estaban dispuestos a echar mano de lo que fuera y la explo-



Chicago 1915.

El auge económico en los EUA, posterior a la I Guerra Mundial, posibilitó la explotación comercial de la serigrafía.



En los almacenes de los años 20 se usó la serigrafía como material de punto de venta.

tación comercial de la serigrafía fue uno de esos recursos. Así las cosas, a principios de siglo pasado la serigrafía era una técnica bastante conocida y en proceso de perfeccionamiento gracias a las innovaciones tecnológicas en los campos de las tintas, tejidos serigráficos y otros elementos, como materiales para estenciles, que estaban siendo desarrollados en vista de la expectativa económica que el procedimiento reprográfico generaba.

Pero la incorporación de la serigrafía a las artes visuales no viene dictada por la bonanza de la posguerra, sino por el contrario, por la pauperización que la crisis de 1929 trajo consigo. La crisis puso fin a la prosperidad y dio paso a una época de crítica social, de realismo, activismo y radicalización de las actitudes políticas¹. Una época de revolución social que precipitó a las masas a la acción política y las puso ante la alternativa de dos opciones ideológicas: fascismo o

bolchevismo, aunque hubo otras que intentaban preservar el capitalismo echando mano de medidas reformistas como el programa económico del “New Deal” (Nuevo Reparto) del presidente Franklin Delano Roosevelt.

El “New Deal” tenía por objetivo hacer frente a la gran depresión de 1929 con los recursos de las finanzas del Estado estableciendo un programa de obras públicas y asistencia social, a fin de romper el círculo vicioso carestía-desempleo en el cual se debatía Norteamérica por esos años, pues las primeras medidas tomadas ante el fenómeno recesivo fueron reducir la producción generando desempleo, el desempleo a su vez redujo más el consumo interno agravando la situación económica general. Esta situación era tal que en tres años quebraron 5,000 bancos y se calcula en 15 millones la cifra de desempleados, al momento de instrumentarse la política del “New Deal”².



Gente sin casa en la crisis de los años 30.



Cartel para un concierto, serigrafía de autor desconocido, dentro de los programas del New Deal.

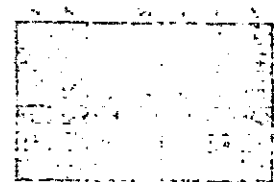
Aún y cuando esta política no dio cabalmente los resultados que esperaban sus creadores, marcó un hito muy importante tanto en la historia política como en la artística de los Estados Unidos. Primero por la intervención estatal, hasta entonces sin precedentes, en la regulación de la economía, al mismo tiempo que surgía un Estado de carácter asistencialista abocado a resolver los problemas de la sociedad. Segundo, porque dentro de los programas asistenciales y de obra pública del “New Deal” no sólo se trató de construir diques, carreteras y trabajos forestales para abatir el desempleo, sino que se crearon programas de apoyo a las artes de una manera inusitada.

Al respecto Joshua C. Taylor nos dice lo siguiente. “Con la depresión, los artistas se encontraron casi totalmente sin apoyo. Se contaba con un pobre patrocinio privado, y los puestos de enseñanza que durante algunos años les había proporcionado sostenimiento, se recortaron agudamente. En 1933

a instancias del pintor George Biddle, quien era gran admirador de lo que se había logrado en México, el gobierno lanzó un programa limitado, patrocinado con fondos de ayuda, el cual se llamó Proyecto de Artes de Obras Públicas (PWAP) [...] el programa fue formulado no sin dificultad, ya que tanto políticamente, como por el grupo conservador artístico, encontró oposición, ya que en manos de este último hasta entonces había estado el control de los encargos del gobierno. No obstante, a fines de 1933, artistas desempleados por todo el país fueron ocupados con salarios modestos para crear murales para los edificios públicos y también para pintar obras de menor tamaño”³³.

A este programa limitado siguieron otros de mayor alcance como el del Departamento del Tesoro en 1934, que dio a los artistas 1,371 encargos en su mayoría murales y en menor escala escultura que se realizaron en oficinas postales y otros edificios federales; y el Proyecto de Arte Federal (FAP) en

Calendario impreso en serigrafía acorde con la concepción de artes sociales útiles.





Cartel de Jerome Roth para el Proyecto Federal de Arte, impreso en serigrafía.

el que los artistas realizaron, pinturas, esculturas, gráfica y diseño. Es en este contexto en el que se confió en 1938 al grafista Anthony Velonis, la sección de pósters del proyecto de arte de Nueva York, quien introdujo la serigrafía e inició a otros pintores en la técnica.

Velonis vio que existía toda una producción industrial de materiales al servicio de la técnica serigráfica y que era un procedimiento sumamente económico, si se compara con otras técnicas de reproducción en las que se hacía necesario el equipamiento de costosos talleres con los que, dada la crisis, no se podía contar. Para la serigrafía en cambio sólo se necesitaba un marco, un rasero y una mesa, lo que le hacía una técnica ideal para el momento de crisis que se vivía. Fue mérito de este pintor, del que pocos datos biográficos se han podido encontrar, ver las posibilidades artísticas a una técnica que sería la gran innovación para los artistas de las vanguardias de los años 50 y 60 del siglo pasado.

El uso principal que se le dio a la serigrafía fue en la producción de carteles, sobre todo porque los artistas que participaron en los programas del “New Deal” no pensaban en el arte desde la perspectiva elitista de la obra maestra, por el contrario, se encontraban comprometidos con un arte de carácter social, útil, público, de amplia difusión y participación masiva de artistas, concepción acorde con el momento histórico que se vivía que como ya dijimos era de radicalización. No obstante, existe la preocupación de separar conceptualmente la serigrafía artística de la industrial y de la arte gráfica con la que tenía y tiene mayor colindancia. De ahí que sea en esta época en la que Carl Zigrosser acuña el nombre de serigrafía y acuerda con Velonis que así se llamará en el futuro la técnica aplicada al arte.

Las obras de este período tienen como característica temática los ejes ideológicos en los que se desarrolló la actividad artística del “New Deal”: el redescubrimiento de

Cartel de Anthony Velonis a quien se debe la incorporación de la serigrafía a las artes visuales en Norteamérica.





Cartel serigráfico promoviendo el redescubrimiento de América.

América (la norteamericana, por supuesto), en el que se promovió un sentido de identidad nacional y se exaltó la belleza de muchos lugares de los Estados Unidos; la celebración de la gente, especialmente el mundo del trabajo, el héroe de la vida diaria cuyo icono representativo es el fornido remachador de las estructuras de hierro de los rascacielos; la propaganda a favor del presidente Roosevelt y su programa económico; la de los izquierdistas que aprovecharon los programas del “New Deal” para utilizar el arte para promover un cambio social de corte comunista; y, por último, el de las artes sociales útiles, que pugnó por llevar el arte al mayor número de norteamericanos posible y se centró en la enseñanza del arte y las artesanías y en la confección y producción de carteles a favor de las políticas sociales del “New Deal”, campañas de salud, seguridad y turismo⁴.

En cuanto a la cuestión de tipo técnico María Termini nos dice que las obras expuestas en los años 30 tenían mucho del carácter de la acuarela: áreas con lavados de color y formas hechas con pincel, ya que estos artistas originalmente eran pintores y al trabajar con un nuevo medio siguieron el impulso de imitar lo que ya conocían⁵. Por esta época las impresiones serigráficas artísticas trascendieron el uso de cartel y empezaron a incursionar en el medio de la gráfica, donde fueron recibidas con recelo por los marchantes y coleccionistas por su origen inmediato ligado a las reproducciones comerciales.

Para 1938 los proyectos de arte patrocinados dentro de la política del “New Deal” comenzaron a ser duramente atacados por la derecha y sometidos a revisión por el Comité de Actividades Antinorteamericanas.



El icono de esos años es el remachador de las estructuras de hierro. Este tipo de trabajos tenía cierta inspiración en el trabajo de los muralistas mexicanos. Se trata de una ténpera de Ben Shahn, pintor norteamericano con una visión social del arte.



Reginald Marsh
Twenty Cent Movie
Pintura de los años 30

En 1938 los fondos del Proyecto de Arte Federal fueron limitados y para 1943 el programa había sido totalmente liquidado, lo cual ocurrió en un nuevo marco político y económico: la depresión había terminado a fines de los años 30 y la debilidad económica superada gracias a la producción de materiales de guerra.

La cancelación de los apoyos de los programas artísticos del gobierno de EUA y la participación de Norteamérica en la segunda Guerra Mundial, trajo consigo un retraimiento del ambiente de artes sociales útiles que el "New Deal" había promulgado y que, de alguna manera, logró la agrupación de los artistas y un cambio en el concepto de arte que hasta entonces se pensaba "era un raro lujo cultural, habitualmente creado en Europa, y que sólo existía en los museos o como decoración en los hogares de los ricos"⁶. El uso de la técnica serigráfica como medio de expresión artística debió esperar mejores épocas.

En 1945 se fundó la National Serigraph Society, que existió hasta 1962, cuando cambió su nombre por el de Print Club. Esta organización mantuvo exposiciones itinerantes tanto en Estados Unidos como en Europa y Japón en los años 50. Aunque su actividad ayudó a mostrar las posibilidades de consecución de la técnica, hasta 1952 y después de 300 exposiciones en el circuito itinerante, sus miembros no habían logrado cosechar ninguna gloria artística, pues no habían encontrado ningún contenido nuevo en la técnica serigráfica, es decir un abordaje diferente, como el que posteriormente harían Warhol y Vasarely, desde una concepción artística de ruptura con el arte anterior.

El primer pintor renombrado que probó las posibilidades de la serigrafía fue Ben Shan (1898-1969), considerado como miembro del grupo de artistas con un punto de vista social en el arte y que en 1941 publicó te-



Charles Burchfield
pintura de la época



*Obra de Ben Shahn
primer pintor de renombre que empleó la serigrafía.*

mas con técnica serigráfica. Le siguió Francis Picabia, que en 1948 publicó “Pequeña soledad en medio del Sol”, la cual era una reproducción de uno de sus trabajos de 1919 por lo que puso el acento en uno de los problemas principales de la serigrafía artística: el de la originalidad y la reproducción. Brad Faine documenta también que Jackson Pollock experimentó con el medio pero lo abandonó por los prejuicios que los corredores de arte tenían hacia éste⁷.

No será sino a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando nuevas corrientes encuentren en la serigrafía un medio ideal para la expresión artística, lo cual se dará en las vanguardias Pop y Op, primordialmente en dos artistas representativos Andy Warhol y Victor Vasarely.

B. El Arte Pop y la serigrafía.

Con el agotamiento del expresionismo abstracto, que se había convertido en un nuevo academicismo carente de sinceridad emocional y por la reacción de hartazgo del público ante su retórica abstracta sin estructura⁸, surge un tanto de manera violenta un retorno a la figuración conocido como Pop Art.

Esta nueva corriente nace paralela en Estados Unidos e Inglaterra en un contexto de rebelión juvenil en contra de los valores de su sociedad. En cierto sentido el Pop Art constituye un nuevo dadaísmo, tanto por las influencias de Duchamp y otros artistas como por las condiciones sociales de su surgimiento: las de la época de recuperación postbélica y el inicio de la sociedad de consumo, condiciones que dictan los valores absurdos de las sociedades capitalistas superdesarrolladas, manifestadas, sobre



El Pop Art, una crítica a la sociedad de consumo.



Las Vegas y Disneylandia, dos entornos que alimentaron el Pop Art.

todo en los Estados Unidos, en el plano político con el anticomunismo de McCarthy y en el plano moral en el autoritarismo patriarcal, tabúes, prohibiciones y falsos respetos.

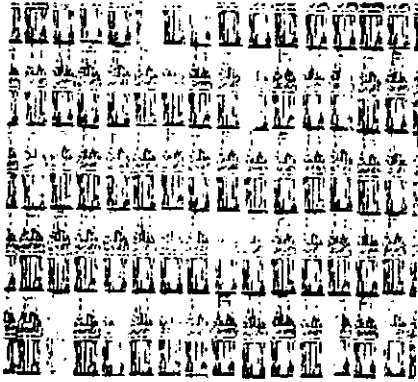
Designado como Pop Art el término tiene sus orígenes en el de arte popular, pero no en sentido europeo de creatividad del pueblo, sino en el de no creatividad de la masa. Se trata de una concepción desencantada y pasiva de la realidad social de su tiempo, aunque no exenta de una sutil e irónica crítica. Los artistas del Pop Art, empeñados al igual que los dadaístas en desmitificar el concepto tradicional de obra de arte, toman de su alrededor aquello que por cotidiano parece indigno y lo elevan a la calidad de arte.⁹ En este sentido sus fuentes vienen de la cultura popular de masas, la de la sociedad de consumo cuyas manifestaciones son la publicidad, las ilustraciones de las revistas, los cómics, las pin up, los vestidos, las latas de conserva, las estrellas de cine, los muebles de serie, etc.

Era natural, entonces, que una corriente como el Pop Art que desarrolló sus obras utilizando las imágenes desacreditadas de la cultura de masas recurriera a una técnica como la serigrafía, cuyos colores brillantes y planos y la calidad impersonal de sus resultados impresos, venía como anillo al dedo a la búsqueda de los artistas del Pop. Al respecto está una declaración de Roy Lichtenstein: "Nosotros pensamos que la generación anterior intentaba alcanzar el subconsciente, mientras que los artistas Pop intentamos distanciarnos de nuestra obra. Yo deseo que mi obra tenga un aire programado e impersonal, pero no creo ser impersonal mientras la realizo".¹⁰

Por otro lado los artistas Pop pensaban que las grandes pantallas del cinematógrafo habían cambiado los hábitos visuales y que la proliferación de reproducciones de obras maestras de arte las había convertido en lu-



Roy Lichtenstein y la búsqueda de lo impersonal en la viñeta comic, con los puntos Bendei.



Coca-Cola

Desacreditado el original, los artistas pop no inventan, toman las imágenes de la cultura de masas.

gares comunes. Se situaban entonces en un momento en que la obra única original había sido duramente cuestionada y la ejecución personal de la obra por parte del artista había perdido su relevancia. Así las cosas, no se preocupaban por inventar imágenes o por la originalidad de las mismas, ni su ejecución, simplemente las tomaban de la iconosfera de la cultura de masas, : Wesselman utilizaba un carpintero para el acabado de sus obras; Rosenquist empleaba técnicas de pintura industrial; Andy Warhol, que al principio pintaba a mano sus cuadros, empezó a utilizar la serigrafía comercial que le permitía confiar a otros la ejecución de su obra, y Rauschenberg quien trasladaba fotografías de prensa a sus lienzos por medio de cera, también comenzó a utilizar la serigrafía.

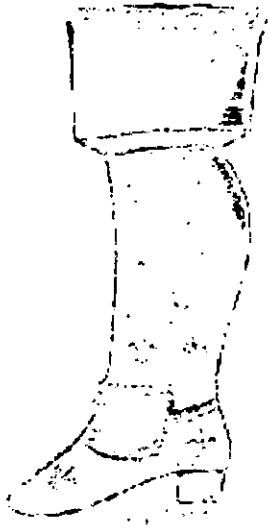
Aún y cuando la mayoría de los artistas Pop usaron la serigrafía tanto para sus cuadros como para las ediciones de obra gráfica, es

Andy Warhol quien la convertirá en distintivo e instrumento artístico, saltando prácticamente a la fama con sus series serigráficas. En 1962 crea cuadros y series en gran formato como el retrato de Rauschenberg titulado "Texano"; en 1965 siguen entre otras las series de "Flores", "Jacky Kennedy", "Elvis" y "Silla eléctrica". La series de "Marilyn Monroe" de 1967 y la de "Mao" de 1972, de 10 hojas cada una, tuvieron como innovación el principio de seriación y transformación mediante variaciones cromáticas. Y no está por demás señalar la importancia de la relación directa entre serigrafía y fotografía en la obra de este artista. Warhol viene a ser a la serigrafía lo que Rembrandt al aguafuerte. La identificación plena entre artista y técnica merece algunas puntualizaciones.

Primero que nada era inevitable el encuentro de Warhol, procedente del mundo de la publicidad, con la serigrafía. Este ya había



Las dos Marylins, 1962, serigrafía sobre lienzo, Andy Warhol.



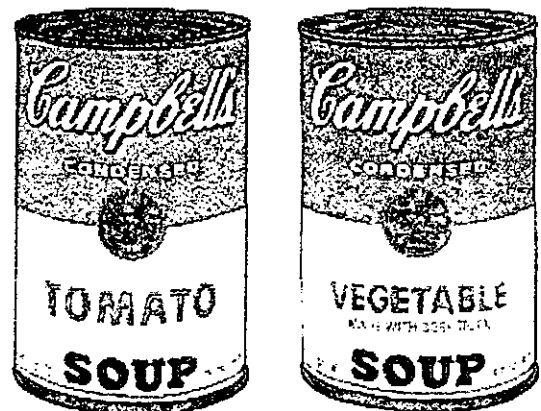
Judy Garland, 1956,
Andy Warhol.
Collage, blotted line y
pan de oro. La
técnica producía una
línea interrumpida y
el resultado era
similar a un boceto.

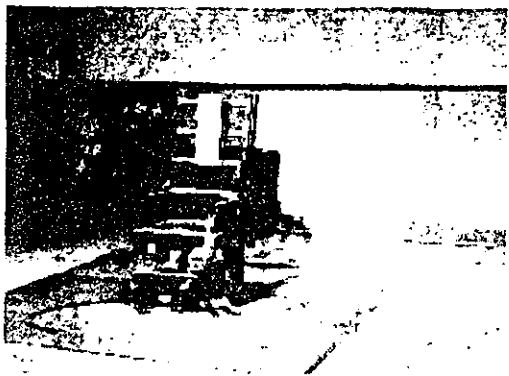
alcanzado cierta relevancia en el medio decorando aparadores o ilustrando revistas, enriqueciendo el dibujo publicitario con formas y fórmulas del arte culto, estaba por dar el paso a enriquecer el arte culto con los símbolos ópticos de la publicidad de masas. En este empeño, la serigrafía, técnica sumamente identificada con el arte comercial, sería el mejor instrumento que artista alguno hubiera encontrado en su carrera al éxito.

Antes de utilizar la serigrafía, Warhol ya había emprendido una cruzada subversiva contra el original, uno de los conceptos sagrados en la historia del arte. Sus trabajos de esta época eran realizados con la técnica del *blotting*, líneas interrumpidas o *blotted line*, misma que consiste en realizar un dibujo en tinta china sobre papel secante, el cual todavía fresco es trasladado a otro so-

porte por presión, el resultado es un dibujo de líneas sin la continuidad del dibujo primario, con aspecto inacabado, igual que un boceto, desvalorizando así el concepto de original.

Todo indica que Warhol buscaba una obra sin el aura artística a la que Walter Benjamin se refiere en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, según el cual la unicidad de la obra se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición y que las técnicas reproductoras desvinculan lo reproducido del ámbito de la tradición en vista de que la obra original constituye el concepto de autenticidad, mismo que no es posible identificar en las reproducciones¹¹. En todo caso Warhol estaba buscando otro tipo de aura, acorde con los productos de la sociedad de consumo, fría y ligada a los procesos de automatización y despersonalización. “La razón por la que pinto como lo hago es mi deseo de ser máquina, y mi sensación de





*Silla eléctrica, 1967, Andy Warhol,
pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo.*

que lo hago maquinalmente es lo que quiero hacer”, dijo una vez el artista¹².

Al parecer Warhol comenzó a utilizar la serigrafía primero que nada para ahorrarse trabajo e ignoraba la posibilidad de imprimir zonas cromáticas una junto a otra de forma casi exacta. Pronto le encontró ciertas ventajas, sobre todo a la serigrafía fotográfica: “Con su ayuda consiguió borrar los rasgos personales característicos de sus cuadros, liberándose así definitivamente de las garras del Expresionismo Abstracto. Además de ello, una técnica, que producía el cuadro con el anonimato y la precisión mecánicas, concordaba con su frío temperamento de observador cuidadoso y reflexivo¹³”. Con el fotoestencil logró una obra similar a la de las imágenes de los medios de comunicación, sin exponer sus cuadros al peligro de caer en el olvido como sucede con las imágenes de prensa.

Por otro lado, la serigrafía le permitió repetir la misma imagen en un solo lienzo logrando con ello que el contenido de la misma perdiera sentido, al igual que cuando repetimos muchas veces la misma palabra, sentido que de alguna manera se encuentra disminuido en las fotografías de prensa, muchas de ellas fuente para los trabajos de Warhol. Así los accidentes automovilísticos y la silla eléctrica pierden mucho del terror que suelen inspirarnos.

Podemos decir que Warhol utilizó la serigrafía en su forma más simple, en el equivalente a las copias xerográficas, o bien cuando las fotografías se tramaban eran aumentadas hasta resaltar el punto, todo ello con el afán de lograr resultados mecánicos y en buena medida esto, más los juegos de la repetición y la demolición del concepto de original, fue lo que le dio un nuevo contenido a la técnica que a partir de Warhol



*Mao Tse Tung, 1972, Andy Warhol.
Serigrafía y óleo sobre lienzo.*



Tejano, retrato de Robert Rauschenberg, 1963,
Andy Warhol, serigrafía sobre lienzo.

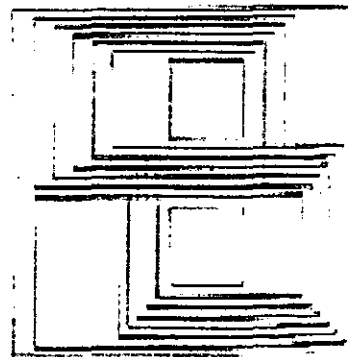
fue utilizada de diversas maneras por los artistas de las décadas de los sesenta y los setenta.

C. El arte óptico y la serigrafía.

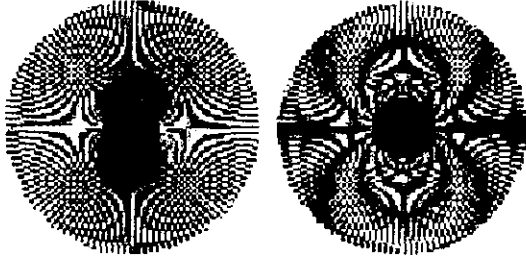
Relacionada con el mundo del diseño industrial, la cibernética, y la Gestalt, una nueva corriente del abstraccionismo geométrico emerge en 1955, misma que será designada con el término de Op Art, abreviación de *optical art*, que se empleó por primera vez en 1964 en un artículo de la revista *Time* en el contexto de los preparativos para la exposición *The Responsive Eye* (el ojo sensible) la cual tendría lugar al siguiente año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Autores como Teresa del Conde establecen los orígenes del Op Art, en el siglo XX, en los cursos de teoría del color y experimentación óptica que Josef Albers impartió en

la Bauhaus alemana¹⁴. Se han señalado también como antecedentes al impresionismo y las investigaciones científicas de los neoimpresionistas, al futurista Balla y a Marcel Duchamp¹⁵. En cuanto a otros antecedentes Vasarely reconoce haber sido influido por las obras e ideas de Kasmir Malévitch, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy y Herbert Bayer. No obstante, el arte basado en juegos ópticos, que se logran con pares de opuestos disturbados por ondulaciones paralelas, ha sido utilizado por varias culturas, algunas tan antiguas como la romana en sus mosaicos, e incluso en las piezas de arte de las culturas tribales.

Sin embargo, el Op Art es un producto típico del siglo XX en relación con investigaciones de orden psicológico, tecnológico y con diversas ramas de las ciencias naturales



Dibujo reversible de la teoría de la Gestalt según la cual la forma se opone al fondo postulado que retoma el Op Art.



Se llama efecto moiré a la aparición de patrones producidos por los puntos o líneas de dos tramas registradas en un ángulo incorrecto. Aquí dos efectos creados por una plantilla lineal sencilla.

y humanas. Abstracto, y de orientación matemática, utiliza la repetición de formas y de colores simples para crear efectos de vibración, modelos de *moiré*, un sentido exagerado de profundidad, la confusión figura fondo y otros efectos visuales. Se documenta como principales exponentes al húngaro Víctor Vasarely, la inglesa Bridget Riley y el venezolano Jesús Rafael Soto.

El camino de estos artistas al Op Art siguió diferentes derroteros. Bridget Riley obtuvo por métodos empíricos, a partir de 1961, efectos en blanco y negro, con los que creó formas rítmicas y la ilusión del movimiento, a veces como el estallido de un látigo o espasmos ópticos. De Soto, por su parte, experimentó a partir de 1952 con efectos *moiré*, como se conoce a los efectos ópticos que se producen cuando varias tramas transparentes son empalmadas, mismos que realizó a través de un fondo finamente estriado en blanco y negro. De Soto evolucionó

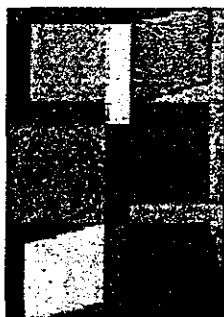
hacia el cinetismo de carácter tridimensional. Mientras que Riley ha persistido en la tendencia Op.

Pero la figura más señera de este movimiento es Víctor Vasarely, pintor y grafista publicitario, que inició sus investigaciones ópticas alrededor de 1950 con la superposición de grafismos sobre materiales transparentes y después con estructuras cinéticas binarias en blanco y negro. Más tarde el color vino a darle su alfabeto plástico, su variedad y su juego de tensiones y de relaciones internas. Los colores utilizados de modo plano en el interior de cada cuadrado de base que contiene otras figuras más pequeñas, círculos cuadrados, elipses o rectángulos, ofrecen la posibilidad de combinaciones infinitas¹⁶.

Estos artistas hicieron uso de la serigrafía como medio de reproducción, sobre todo porque resultó una técnica complementaria



Blaze, 1964, Bridget Riley. Serigrafía a una tinta por Kelpra Studio.



Kaloa Kolin.
Serigrafía de Victor Vasarely.

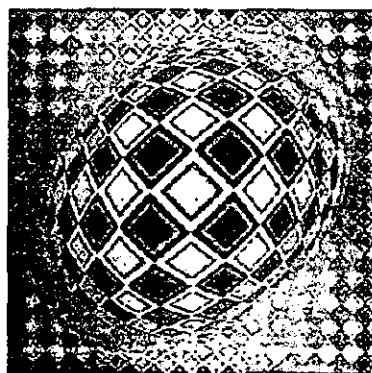
a sus planteamientos estéticos de carácter óptico, ya que el procedimiento permitía unas intensidades de color y unas superficies cubiertas de color como ningún otro medio de impresión era capaz de ofrecer. Igualmente los estenciles serigráficos permitían la consecución de imágenes recortadas con gran precisión, necesarias para los efectos de ambigüedad entre figura fondo y los espacios fluctuantes en los que se fundamentan en gran parte las obras del Op Art.

Aunado a esto habría que destacar también las concepciones de Víctor Vasarely sobre la obra de arte que desdeñan la obra única original. Lo anterior puede verse en sus escritos de 1953: “ Si la conservación de la obra de arte dependía, aún ayer, de la excelencia de los materiales, de la perfección de su técnica y de la maestría de la mano creadora, hoy se encuentra en la conciencia de la posibilidad de recreación, de *multiplicación* y de *expansión*. Junto con el

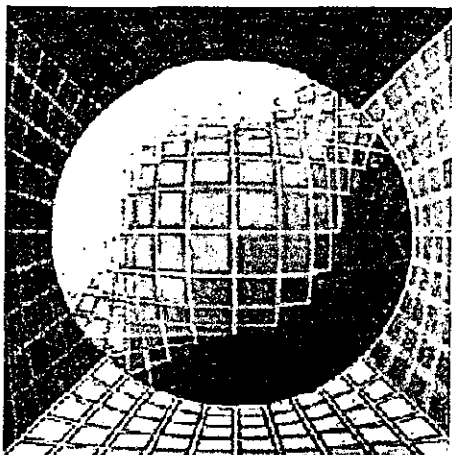
artesano, desaparecerá el mito de la pieza única y triunfará al fin la obra difundible gracias a la máquina y por ella.”¹⁷

Vasarely se pronuncia por una democratización del arte: “No definiremos la obra de arte como fuente única y compleja de deleite para unos cuantos privilegiados, dotados de sensibilidad específica, sino como omnipresencia de estímulos-plásticos renovables, necesarios en lo cotidiano para el equilibrio de todos.”¹⁸ Esta integración de la obra de arte a la comunidad justifica la adopción de las técnicas de difusión, entre ellas la serigrafía.

En este contexto, para Vasarely, el valor de la obra no consiste en la rareza del objeto, sino en la rareza de la cualidad que significa. No es el “original” el que debe poseerse sino una de sus formas re-creadas, capaces de dar la intuición o razón de su belleza. Estas formas recreadas son los *múltiples*, ediciones de quince, cincuenta o mil ejemplares.



Teke, 1978,
serigrafía de Victor Vasarely.

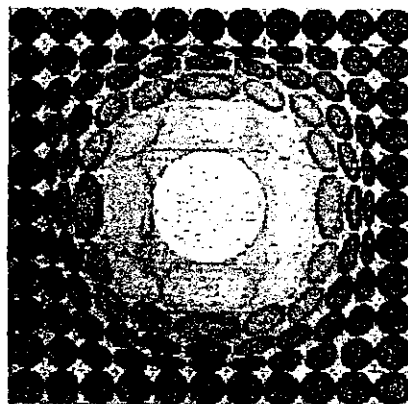


Dauwe, serigrafía de
Victor Vasarely.

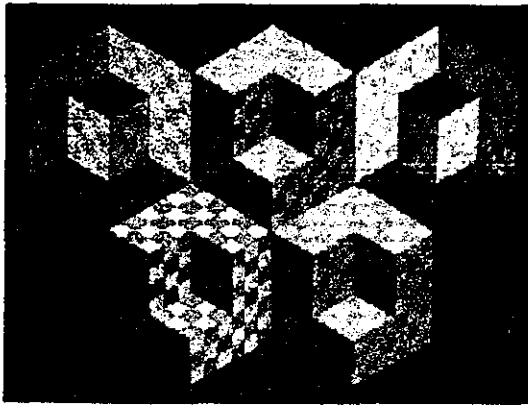
res de un prototipo partida, ya sea un cuadro, álbum, escultura o relieve. Ediciones que gracias a los adelantos técnicos el artista podrá realizar salvaguardando la cualidad dentro del número, permitiendo que todos puedan adquirir obras de valor a precios asequibles.

Vasarely distingue entre las nociones de *re-creación* y *reproducción*. Para él las dos técnicas tienen poderosas razones de existir y se complementan. Las *reproducciones* nos informan de las artes del pasado y constituyen uno de los vehículos más importantes de la cultura, pero en ellas no interviene el artista ni vivo ni muerto. Por el contrario las *re-creaciones* son obras auténticas de artistas contemporáneos, ejecutadas bajo su dirección y destinadas a recrear en los hogares un ambiente sensible y poético y no difieren de las obras plásticas más que en su número.

El artista húngaro duda de la autenticidad, del aura de la obra original, la cual sólo puede existir en el momento de su acabado, después el tiempo deposita su patina sobre ella y la falsea. Plantea si no ha sucedido esto con las piezas antiguas que degradadas por el tiempo cobran vida ilusoria en los museos, divorciadas del ambiente plástico en que fueron concebidas, expuestas o poseídas como “objeto de arte” que no sirve más que para una elite refinada.¹⁹ Sobre la igualdad del múltiple con su prototipo socarronamente expone: “Veamos: Por un lado pregonó que la pieza única ha pasado de moda y por otro vendo a los coleccionistas y a los museos. ¿Es duplicidad? Hablando técnicamente, si digo que el valor plástico es igual en el prototipo original y en el de una pieza “re-creada” o en serie, el hecho de vender cien veces más caro el original que la serie difundible no se debe a mi codicia sino a la creencia ciega del coleccionis-



Trivega, 1978,
serigrafía de Victor Vasarely.

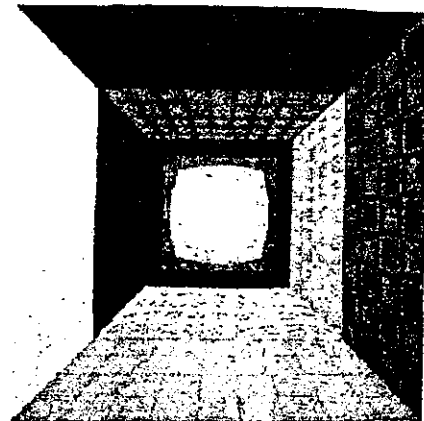


*Vasarely
serigrafía*

ta en el valor de una cosa hecha por la mano del artista. Pero recalquemos los dos “valores”: el que yo le doy es puramente plástico; el del comprador es el valor mercantil de un objeto bello y raro.”²⁰

El uso de las técnicas de difusión para la producción de múltiples exige además que el trabajo del artista tenga que desarrollarse en equipo, pues es necesario recurrir a determinados especialistas. La función del artista es, entonces, similar a la del diseñador que consiste en concebir, realizar el prototipo y dirigir la producción del mismo. Aquí el artista acota de nuevo los términos a emplearse: “1. Copia: imitación del todo fiel, en forma, técnica y materia, de una obra de otro; 2. Pastiche: apropiación de las características esenciales de la obra de otro; 3. Escuela: influencia profunda de un maestro sobre contemporáneos o

discípulos; 4. Plagio: apropiación del tema o de la idea de una obra realizada por otro; 5. Re-creación: (noción nueva que supone la existencia de una obra concebida para ser re-creada): transportación de un original prototipo a otra dimensión y función [...] y, por tanto, intervención de otras manos y otras competencias; 6. Reproducción: multiplicación artesanal o industrial de una obra de arte, generalmente en papel y en menor formato; 7. Multicreación; creación de cien, mil o más obras idénticas, por procedimientos artesanales o mecánicos, tomando como modelo una obra prototipo para ese fin; 8. Colaboración: ejecución de una obra con la ayuda técnica de un colaborador formado, guiado y vigilado por el creador; 9. Cocreación: partición del trabajo creador o de la técnica entre dos artistas iguales”.²¹



*Vasarely
serigrafía*



Edificio de la fundación Vasarely

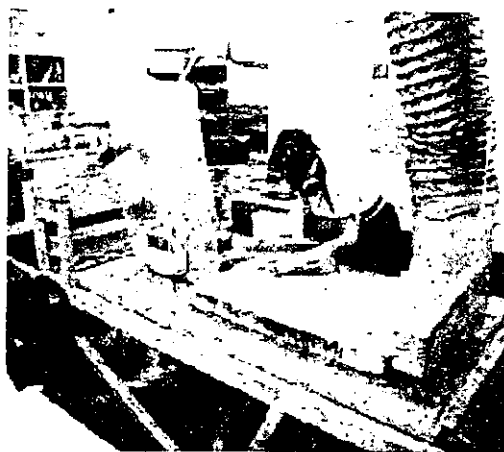
Finalmente, la utopía plástica de Vasarely sólo adquiere sentido en una asociación con la arquitectura y la ciudad a la que se pretende cambiar el aspecto envejecido por el de la ciudad policroma, tarea en la que el plástico-investigador, el químico, el sociólogo, el psicólogo, el ingeniero y por supuesto el arquitecto urbanista trabajarán en equipo.

D. La serigrafía después del Pop y el Op.

La serigrafía fue empleada con gran profusión en la década posterior, a pesar de que si bien es cierto se tenían, y se siguen teniendo, prejuicios contra las obras en serie, sobre la serigrafía éstos eran mayores, como ya hemos dicho, por sus antecedentes comerciales inmediatos. Gracias a las concepciones de los artistas Pop y Op respecto a la obra original y la ejecución de la misma se dio una nueva dimensión a la producción gráfica y el original múltiple fue revaloriza-

do. Antes del Pop y el Op, existía cierta animadversión, sobre todo en los Estados Unidos, contra la expresión gráfica, determinada por el espíritu individualista, el gusto por las obras de gran formato y la espontaneidad de los artistas del expresionismo abstracto. Pero también por el nexo que los artistas mexicanos habían creado entre gráfica y arte social²².

Correspondió a los artistas ubicados entre el expresionismo abstracto y el Pop art, iniciar la demolición de tal actitud, pero más que nada el mérito lo tuvieron los talleres de Tatiana Grosman y June Wyne, Universal Limited Art Editions (ULAE) y Tamarind Lithography Workshop, respectivamente. La primera de ellas que había hecho serigrafía artística pasó a las impresiones litográficas motivada por sus apuros económicos, mientras June Wyne montó el taller litográfico con una beca de la fundación Rockefeller, Ambos talleres ubicados uno en el Este y el otro en el Oeste, posibilitaron el renacimiento de la gráfica estadounidense.



Taller del Instituto Tamarind



Aquellos buenos, tiempos, 1968, R.B. Kitaj, serigrafía y collage, en el estilo Kelpra de los años 70

Paralelo al Pop norteamericano en gran Bretaña artistas como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, R B Kitaj y Joe Tilson trabajaban con Cris Prater, en lo que sería después el famoso Estudio Kelpra, donde se establecieron nuevas escalas para la serigrafía. El inicio de este importante acontecimiento para la historia de la serigrafía artística, ocurrió cuando el Instituto de Arte Contemporáneo alentó en 1964 la experimentación por medio del financiamiento de una carpeta de 20 serigrafías de los principales artistas del momento. Prater utilizó para ello los medios fotomecánicos empleados en la serigrafía comercial, el resultado fue la edición de un gran número de carpetas, en las que se empleaba fundamentalmente el collage, creando un estilo que, hoy se puede decir, es uno de los clásicos de la serigrafía.²³ Y que tendría mucha presencia a lo largo de los años 70.

No obstante, debido a su versatilidad, se abrieron otras posibilidades para la técnica con Hans D. Voss quien en 1960 imprimió obras de serigrafía en relieve con clichés de plástico y goma laca. Por acumulación de pasadas y combinación de tinta negra, Voss llegó a unas impresiones en relieve que casi convierten a la serigrafía en un objeto tridimensional²⁴. Fue así como este artista creó la obra gráfica equivalente a la pintura en relieve, aquella en la que el color no sólo actúa en el espacio sino que ocupa el espacio y que generó un nuevo lenguaje pictórico, mismo que gracias a la serigrafía encontró su correspondiente gráfico con Voss.

Otras innovaciones fueron la impresión en objetos tridimensionales, en distintos materiales, con las que se superaba la obra gráfica tradicional en dos dimensiones. Y junto con esto se crearon también obras serigráficas móviles. Asimismo, dentro de esta tendencia, se realizaron impresiones sobre objetos de arte.



Armas para Yozo, 1972, Hans D. Voss, serigrafía en relieve/collage.



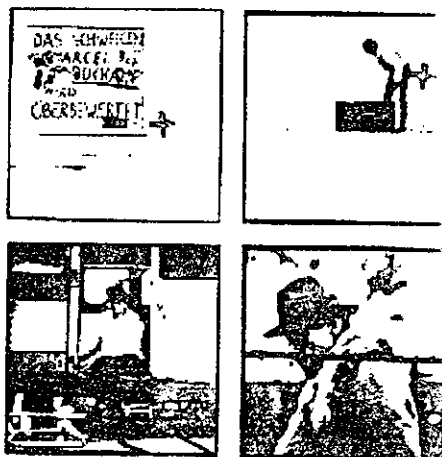
Diamantes grandes,
1978, Richard Estes,
serigrafía policroma
en la línea del
hiperrealismo.

La serigrafía, que como se anotó en otra parte de este trabajo, tiene cierta producción industrial de materiales a su servicio, adquirió nuevas connotaciones impresas diferentes a las del Pop y el Op con sus colores planos. El desarrollo de tejidos más finos y la introducción de delgadas tintas de película en los años 70, permitieron una gran precisión de detalle y la impresión de hasta 133 medios tonos.²⁵

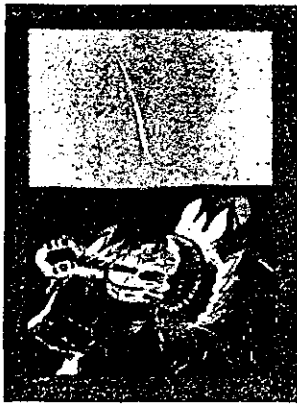
Estas cualidades fueron aprovechadas por artistas del hiperrealismo o realismo fotográfico, que crearon serigrafías extremadamente complejas, sin recurrir a los fotoestenciles o impresiones por cuatricromía, sino que son construidas en impresiones etapa por etapa. Aunque también dentro de las corrientes realistas hay quienes no desdeñan el uso de la fotografía y las selecciones de color.

Dentro del realismo conceptual y aprovechando las posibilidades de la técnica para imprimir sobre cualquier superficie, sobresalen algunos trabajos de Joseph Beuys sobre lámina blanca de PVC impresa por las dos caras. También de este mismo artista son hojas de madera simulando tarjetas postales impresas en serigrafía. Hay también obras de carácter realista subjetivas en las que intervienen el elemento pictórico emocional visible en forma de manchas y difuminos.

Y que decir del realismo crítico, heredero de la tradición cartelista de denuncia de los movimientos juveniles de fin de los años 60 del siglo pasado. En esta tendencia merece ser nombrado Wolfgang Mtttheuer de la ex RDA con su obra *Guitarra ardiendo* de temática política en la que se reconoce por medio del símbolo a Víctor Jara, cantante



3-Tonnen-Edition, 1973,
Joseph Beuys,
serigrafía sobre lámina de PVC.



Guitarra ardiendo, 1975,
Wolfgang Mtttheuer.

chileno muerto durante el golpe de estado en 1973. En esta misma corriente se inscriben los movimientos cartelistas polaco y cubano. El cartel cubano tuvo mucha influencia en América Latina. De tinte político logró conjuntar la calidad artística con la eficacia de la propaganda. Su estilo fue adoptado por los diseñadores haitanos, chilenos, uruguayos, nicaraguenses, etc, durante esta época caracterizada por la lucha de liberación de estos pueblos contra las dictaduras militares y el imperialismo yanquí. La serigrafía, por ser una técnica barata y de fácil implementación, tuvo una importancia considerable en la producción de estos carteles, aunque en su producción masiva el medio más empleado fue el off-set.

En América Latina, la serigrafía adquirió gran importancia entre los artistas gráficos a principios de los años 70 y mediados de los 80 del siglo pasado, de modo tal que su presencia fue dominante. Prácticamente no

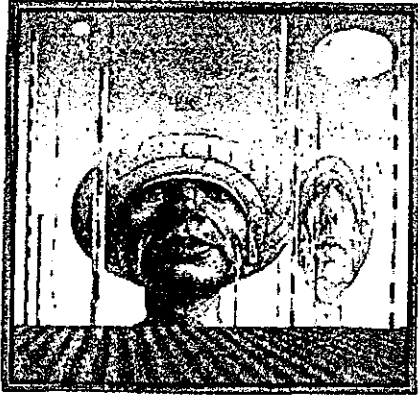
hubo ningún artista latinoamericano de renombre que no sucumbiera a la tentación de una edición serigráfica: los mexicanos Carlos Merida, Manuel Felguerez, Rufino Tamayo, Vicente Rojo, Rodolfo Nieto, Gilberto Aceves Navarro, Helen Escobedo, Rafael Coronel, Gunther Gerzo, Alberto Gironella, Juan Soriano y muchos otros de las más variadas tendencias; los venezolanos Carlos Cruz Díez y Jesús Soto; el ecuatoriano Oswaldo Guayasamin; Rafael Tufiño y Manuel García de Puerto Rico y otros artistas de Haití, Argentina, Chile, Panamá, Brasil, Uruguay, Cuba y Colombia donde también hubo un boom de la serigrafía.

Quizás un indicador importante para documentar el boom serigráfico latinoamericano del que hablamos sea la publicación del catálogo *Actualidad Gráfica-Panorama Artístico, obra gráfica internacional 1971-1979*, por parte de la revista *Artes de México*, en el que se recogen 249 obras de artistas de 28 países del mundo, en su mayoría latinoamericanos. Se trata de la colección

**LA POLICE S'AFFICHE
AUX BEAUX ARTS**



Cartel francés de
mayo del 68.

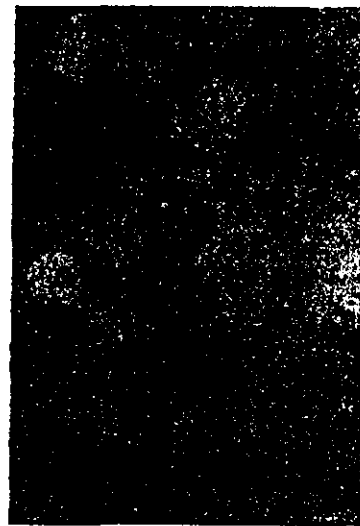


Adan Mesurable, 1973,
Rudolf Hausner,
serigrafía en 52 colores.

formada y patrocinada por la empresa Cartón y Papel de México, que en 1971 inicio el programa encargando una estampa a diez jóvenes artistas mexicanos, iniciativa que se extendió a lo largo de ocho años y cuyo acervo resultante se mostró al público en 1979 por el Museo de Arte Moderno de México. Pues bien, un análisis numérico nos muestra que de todas las técnicas empleadas la serigrafía fue la de mayor uso con 98 obras de las 249 que integran la muestra; en segundo lugar están las técnicas del hueco grabado en metal (aguafuerte, aguainta y mixtas) con 68 obras; En tercer lugar la litografía con 63; le sigue la xilografía con nueve; otras técnicas (collage, intaglio, mixtas) nueve y, finalmente el linoleo y la mixografía con una.

La preferencia o la exploración de la serigrafía por los artistas gráficos obedeció a motivaciones distintas en cada país, aunque un hilo común es la ruptura con las concep-

ciones precedentes y la necesidad de encontrar nuevos medios para la experimentación o expresión de temáticas disidentes. Por otro lado, también el predominio cultural de los Estados Unidos de América que en contrapartida a los movimientos nacionalistas latinoamericanos importó sus concepciones artísticas tanto del Expresionismo Abstracto como del Pop. Y finalmente la existencia de un mercado para la obra gráfica que por estos años alcanza su autonomía total de la estampa de reproducción o comunicativa y comienza a ser valorada como una obra original similar a la pintura de caballete. Todo esto, aunado a lo relativamente fácil de la técnica serigrafica y a sus resultados impactantes en cuanto color y gran formato hicieron que la serigrafía tuviera su mejor momento en los años mencionados.



Familia jugando (tríptico), 1983, *Rufino Tamayo*,
Serigrafía sobre papel amate

¹ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Editorial Debate, 1998, p.486

² *Enciclopedia de Historia Universal*, t. XI, Barcelona, UTEHA-NOGUER, 1982 pp. 1716-1718.

³ TAYLOR, Joshua, *Las Bellas Artes en América*, México, NOEMA Editores, 1982, p. 198.

⁴ *National Archives and Records Administration*, last updated : march 27, 1997, <http://www.nara.gov/exhall/newdeal/newdeal.html>

⁵ TERMINI, María, *Serigrafía*, México, Editorial Diana, 199, p.26.

⁶ CHIPP, Herschel, *Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995, p. 539.

⁷ FAINE, Brad, *Nueva guía de serigrafía*, México, Editorial Diana, 1991. p. 10

⁸ *Historia del Arte*, "Pop art", México, Salvat editores tomo XII, 1979, p.137.

⁹ RAGUE, José Ma., *Los movimientos Pop* (col. Grandes Temas No. 41), Barcelona, Salvat Editores, 1974, p.54.

¹⁰ *Historia del Arte*, op cit supra, nota 8, p.144.

¹¹ BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, pp. 22-25

¹² RAGUE *op cit*, supra, nota 9, p.61.

¹³ HONNEF, Klaus, *Andy Warhol 1928-1987, el arte como negocio*, Alemania, Taschen. 1994, p. 54

¹⁴ DEL CONDE, Teresa, *Vasarely (1908-1997)*, México, La jornada, 1997[s. p.], <http://www.jornada.unam.mx/1997/mar97/970325/delconde.html>

¹⁵ POPPER, Franck, "Arte cinético y Op art", *Historia del arte*, tomo 12, Salvat Editores, 1979, p.117.

¹⁶ *Ibid.*, p.117

¹⁷ VASARELY, Víctor, *Plasti-ciudad, Plasti-ciudad*, México, Editorial Extemporáneos, 1972, p.22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ *Ibid*, p.9.

²⁰ *Ibid*, p.134

²¹ *Ibid*, p. 110

²² MEDINA, Cuauhtémoc, "La gráfica de la postguerra", *El Alcaraván*, México, Vol. III, Núm. 11, octubre-noviembre-diciembre de 1992, pp.3-11.

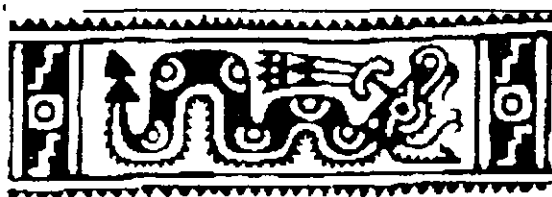
²³ HAINKE, Wolfgang. *Serigrafía, técnica, práctica, historia*, México, Ediciones la Isla, 1989. p.297
²⁴*Ibid*, p.303

²⁵ FAINE, Brad, *op.cit.*, supra, nota 7, p. 11

IV. LA SERIGRAFÍA Y LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO

A. Panorámica de la gráfica mexicana.

La incorporación de la serigrafía a la estampa mexicana se dio en un momento en que la gráfica buscaba caminos nuevos, después de una trayectoria histórica en la que ciertas condiciones del desarrollo político y social del país, así como las diversas concepciones del arte, determinaron la importancia de la expresión gráfica y el tipo de técnicas que ésta debería emplear. Una revisión panorámica de la historia de la estampa en México nos permitirá comprender en qué momento los artistas encontraron un medio como la serigrafía y lo emplearon con profusión.



*Impresión de un sello cilíndrico de barro
época prehispánica.*

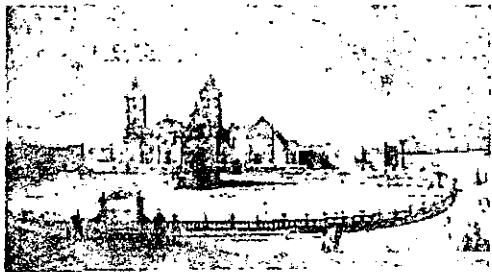
En la historia del arte mexicano la estampa ha tenido gran importancia, su origen se remonta a las *pintaderas*, sellos de barro, que se utilizaron para decorar el cuerpo en las ceremonias religiosas durante la época prehispánica y para la decoración de cerámica y la estampación de telas. Con la Conquista, el arte europeo llegó a América y con él la estampa religiosa. Las primeras planchas con las que se reproducían estos grabados eran traídas de Flandes. Posteriormente los indios aprendieron el oficio de grabar de los frailes.

Los primeros grabados mexicanos fueron hechos en madera, pues la xilografía era entonces la técnica más empleada para la reproducción de estampas. Con la introducción de la imprenta se fortaleció su producción, ya que con el tiraje de libros y cuadernillos religiosos se incrementó la necesidad de santos, capitulares y viñetas, necesarios en la ornamentación de tales



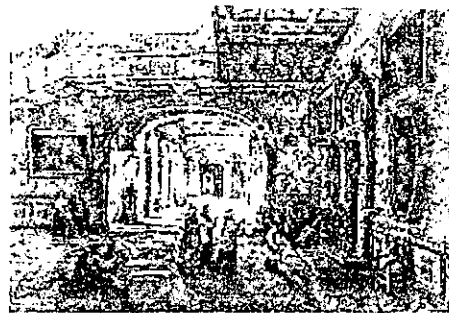
*Confesionario,
impreso por
Antonio de Espinosa
en 1569.*

impresos y que la producción europea ya no podía satisfacer en su totalidad. Los grabados en madera se emplearon, también, de forma un tanto clandestina, para la producción de naipes. A partir de entonces, el grabado en la época colonial se desarrollará sobre la base de los estilos imperantes: renacentista, barroco y neoclásico, estilos que mostrarán cierta preferencia hacia alguna de las técnicas de estampado.



*Plaza Mayor, 1797.
Grabado en metal de Joaquín Fabregat.*

En lo que se refiere al grabado en metal este llegó a fines del siglo XVI, impulsado posteriormente en el siglo XVII por Samuel Stradamus quien realizó portadas de libros y retratos¹. Sin embargo la mejor época se vivió con la llegada de Jerónimo Antonio Gil como Grabador Mayor de la Casa de Moneda de México y con la encomienda de establecer en la capital una escuela de grabado². Dicha escuela, que funcionó primero adjunta a la Casa de Mone-

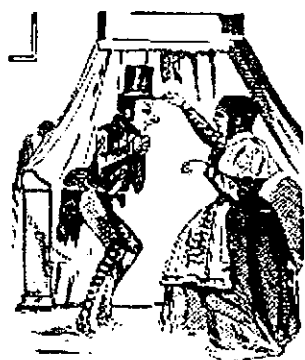


*Antisacristia del Convento de San Francisco, 1860.
Litografía de reproducción*

da, posteriormente se convertiría en la Academia de San Carlos, lugar en el que el grabado en hueco alcanzaría niveles de excelencia durante el neoclásico, cuya obra maestra es *El plano la ciudad de México* levantado por don Diego García Conde y grabado por José Joaquín Fabregat.

En cuanto a la litografía esta fue introducida en México por Claudio Linati de Prevost en 1826, técnica que pronto se desarrollaría hasta convertirse en la de mayor

importancia durante el romanticismo, época en la que se prestó a la crítica, la caricatura política y la literatura.³ Son de este tiempo obras como *México y sus alrededores* con litografías de Casimiro Castro, J. Campillo, L. Anda y Rodríguez.



Pareja, 1890.
Xilografía de Vicente Gaona "Picheta".

Junto al grabado académico se desarrolló otro de carácter popular, mismo que fue una fuente importante para los planteamientos plásticos y estéticos del arte contemporáneo mexicano. Esta línea de la gráfica popular encuentra sus orígenes en el yucateco Gabriel Vicente Gaona *Picheta*, antecedente de Posada, en lo que al espíritu crítico se refiere, que por 1847 publicaba el periódico *Don Bullebulle* muy en la vena de Daumier, máximo representante de los dibujantes ilustradores franceses.

En la ilustración de corridos, cuentos, canciones y sucesos destacaron Manuel Manilla y José Guadalupe Posada que trabajaron

con el editor Vanegas Arroyo, a fines del siglo XIX y principios del XX. Estos grabadores eran la contraparte de la prensa aristocrática de la época, ilustrada con grabados de tipo victoriano, a la que en cierta forma opusieron los impresos de a centavo en los que se narraba la vida cotidiana de las clases populares y cuyas imágenes eran vital complemento, cuando no el mensaje mismo. Para ello se valieron de las técnicas del grabado en madera, en cobre y zinc, planchas en relieve que podían ser impresas al mismo tiempo que la tipografía.

Pero es José Guadalupe Posada el artista gráfico de mayor trascendencia, gracias a su lenguaje expresivo que "[...] reunió todos los métodos y procesos de la industria gráfica de su tiempo y los fusionó en un repertorio personal con el cual todos los mexicanos están familiarizados, dado que sus imágenes —dejando de lado su trabajo



Jarabe de ultratumba.
Grabado de José Guadalupe Posada.

de reproducción- son la suma total de la herencia visual de México expresada por medio de la tinta del impresor".⁴ Diego Rivera encontraría en él la esencia gráfica del arte mexicano y una de las bases para el desarrollo del nuevo arte por venir que desembocaría en lo que fue conocido posteriormente como La Escuela Mexicana de Pintura.

Con el reconocimiento a Posada por parte de los artistas de ésta nueva escuela de principios del siglo XX, manifestada por Rivera en el texto del catálogo de la primera exposición del grabador en 1930, se patentiza la deuda que el arte mexicano tiene con la gráfica al identificar sus orígenes en el grabado popular. Deuda que se pudiera extender al arte anterior si tomamos en cuenta que la Academia de San Carlos prácticamente nació ligada a la enseñanza del grabado en la Casa de Moneda.

Con la muerte de Posada, en 1913, y los acontecimientos revolucionarios en el país se dio un periodo de inactividad en las manifestaciones de la estampa. No fue sino hasta la llegada Jean Charlot a México que la actividad gráfica volvió a reactivarse, hecho que sucedió por 1922, en el ambiente de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y en el redescubrimiento del grabado en madera gracias a Charlot.

Otra de las manifestaciones del renacimiento de la estampa fue el periódico *El Machete*, órgano de propaganda del Sindi-



Grabado de David Alfaro Siqueiros.

cato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México que se empezó a editar en 1924 y que posteriormente sería el periódico del Partido Comunista. *El Machete*, recogió la estafeta de la prensa crítica y popular de la época prerrevolucionaria. Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero y Rivera lo ilustraron con sus dibujos y grabados generalmente en entalladuras de madera.

La expresión cumbre del resurgimiento de la estampa en México fue la creación del Taller de Gráfica Popular (TGP), con orígenes en 1928 en el grupo de pintores ¡30-30!, al que pertenecían Leopoldo Méndez, Fernando Leal, Fernández Ledesma y



*Homenaje a Posada.
Litóleo de Leopoldo Méndez.*



Madre Otomí, *s/f*,
linóleo de Adolfo Quinteros.

Fermín Revueltas. Fueron clásicos de este grupo los manifiestos murales y periódicos editados en forma de cartel todos ellos ilustrados con grabados. Posteriormente se crearía la revista *Frente a Frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Hasta que en, 1937, es fundado el TGP, con la finalidad de crear arte de contenido social alejado de la línea del “arte por el arte”, para lo cual seguían el ejemplo de Posada, no adoptando su estilo gráfico, sino los medios que empleó para llegar al pueblo: carteles, volantes, folletos ilustrados.

El TGP adoptó como técnicas de estampación principalmente la xilografía y la linografía, aunque también hubo litografía y en menor grado aguafuerte. La preferencia por las dos primeras técnicas tuvo como razones que eran las más adecuadas para sus propósitos de comunicación: procedimientos baratos, de rápida elaboración

y de producción casi ilimitada, sobre todo en el caso del linóleo. Pero también porque su lenguaje sintético y directo se oponía al refinamiento de la Academia, considerada elitista, decadente y extranjerizada, ya que el TGP, venía a ser de alguna manera la expresión gráfica de la llamada “Escuela Mexicana de Pintura”. No quiere decir esto que los miembros del taller carecieran de técnica, en todo caso su desprecio era hacia el virtuosismo, innecesario para su actividad propagandística. Son de sobra conocidas las cualidades de los grabadores miembros del TGP como Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce y Raúl Anguiano por mencionar algunos.

Sin embargo, no todos los artistas compartían la línea del TGP. En 1947, coincidiendo con el décimo aniversario del Taller, se fundó la Sociedad Mexicana de Grabadores (SMG), organización que se gestó en los talleres de la Escuela Nacional de Artes



Patrulla del desierto, 1952.
Linóleo de Carlos Alvarado Lang.

del Libro. Para los miembros de la SMG el mensaje social y político ya no tenía interés, aunque compartían los ideales de la “Escuela Mexicana de Pintura”, en el sentido de que lo mexicano debía seguir siendo el objeto de la expresión artística y lo reivindicaban también para el grabado. Si no se compartían las necesidades propagandísticas del TGP, no había entonces porque seguirse ciñendo al linóleo. Los miembros de la SMG, con mayor libertad en cuanto a técnica y propósitos se lanzaron a cultivar las excelencias técnicas del grabado profesional, así el linóleo pasó a segundo término para ceder el paso a las técnicas en metal: buril, aguafuerte, aguatinta y mezzotinta. Se cultivó también la litografía, la madera de pie y a contrahilo y el mismo linóleo, pues no obstante que Carlos Alvarado Lang, principal animador de la SMG, consideraba más artístico el trabajo sobre metales, en linóleo produjo algunas de sus mejores obras.

A la par de estos dos grupos no faltaron los artistas que mantuvieron una actividad independiente. Destacan Rufino Tamayo y Carlos Mérida, pintores cuyos abordajes gráficos fueron novedosos ya que ambos se encontraban pugnando por conciliar la pintura mexicana con las corrientes universales del arte. Sus contenidos temáticos, al principio con cierta distancia de la “Escuela Mexicana de Pintura”, hacían necesaria la exploración de nuevas técnicas de estampado. Los dos se inclinaron por la litografía. Tamayo sería después el precursor

de otra técnica llamada por el mismo mixografía, que consiste en un troquel en plancha de cobre o de plástico a partir de un diseño trazado o modelado en cera⁵. Mérida por su parte alternará en sus carpetas la litografía con la serigrafía.

Los años 50 con una fuerte presencia en el ámbito internacional de corrientes como el surrealismo y la irrupción del expresionismo abstracto van a motivar una apertura temática tanto en la pintura como en la gráfica. En México esta época se ve acotada por distintas condiciones que tienen que ver con el agotamiento de la “Escuela Mexicana de Pintura”, el desarrollismo económico y el surgimiento de un mercado privado del arte.



Obra de Rufino Tamayo, quien se convirtió en el pintor iniciador de la “ruptura” con la “Escuela Mexicana de Pintura”.

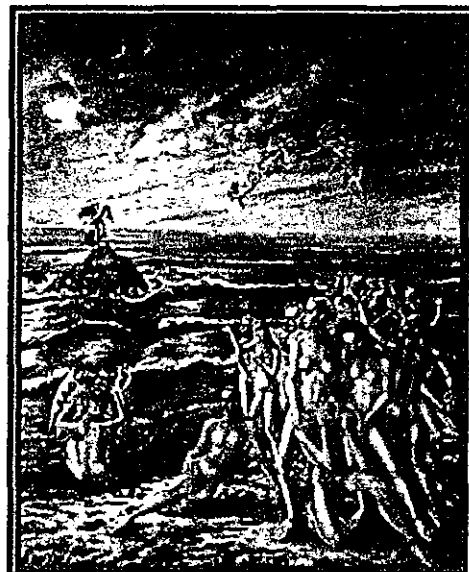


Pedro Coronel, otro de los pintores importantes en la búsqueda de nuevos caminos para la pintura mexicana.

En efecto, la “Escuela Mexicana de Pintura” y el Muralismo que enarbolaban el nacionalismo, la exaltación de los valores sociales de la Revolución Mexicana y la revaloración del mundo prehispánico, se precipitaron en los años cincuenta hacia una acelerada crisis, en parte por su incapacidad para renovarse y porque la correspondencia entre la ideología de esta escuela y la sociedad receptora había dejado de existir⁶. La traición a la Revolución Mexicana se había consumado y nuevos vientos del capitalismo soplaban en México. El muralismo, que había contribuido a la glorificación que el Estado necesitaba de la revolución institucionalizada se convirtió en otra academia más, cuyos militantes se repetían constantemente bajo la protección estatal y ejercían un totalitarismo sobre los demás artistas.

La lucha ideológica entre los artistas plásticos nacionalistas y los cosmopolitas se dio en un marco muy complejo, que no se pue-

de reducir a una pugna entre la pintura mural y la de caballete, o sólo a una querrela entre figurativos y abstraccionistas o como el enfrentamiento del arte social contra el individualismo. Fue todo eso y más, su complejidad se acentúa cuando esta lucha se da en plena guerra fría, marco del intervencionismo cultural de Norteamérica en todo el mundo, pero especialmente en México sobre todo contra el realismo de carácter social, al que se opuso el expresionismo abstracto. Igualmente la CIA, como las trasnacionales implementaron apoyos para los artistas que se comportaban ajenos a todo arte de mensaje. Otro factor fue la desnacionalización del país por los regímenes de Alemán y Ruiz Cortines en cuyo contexto social la



*La playa, 1943.
Obra de Juan Soriano.*

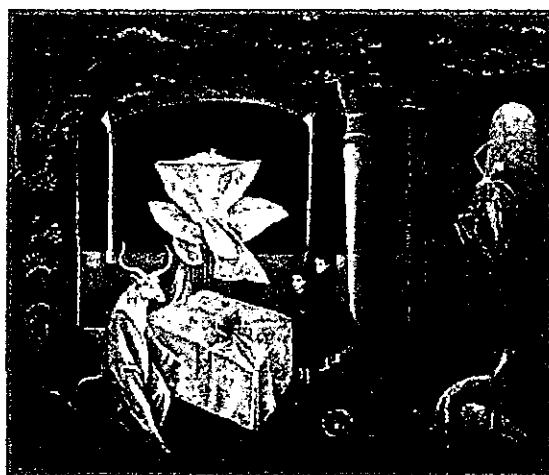
ESTOY MIENTAS EN EL CALLE
DE LA PINTURA MEXICA

clase media comenzó a adherirse al *american way of life*.⁷ Y finalmente la rebeldía de jóvenes y viejos artistas opuestos desde posiciones ideológicas heterogéneas en contra de la dictadura de la “Escuela Mexicana de Pintura”.

Por otro lado, el orden económico internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial condujo a México hacia una política desarrollista, en la que se privilegió al capital sobre el trabajo, alejándose radicalmente del modelo populista de Lázaro Cárdenas. Con el alemanismo se fortaleció a una nueva burguesía industrial que al cohesionarse con la clase dirigente, bajo el entonces preconizado régimen de economía mixta, conformaron la elite económica y política. En estas condiciones el país pasa de agrícola a industrial, iniciándose con ello el crecimiento de las ciudades y la emigración hacia ella. Se consolida también una clase media de profesionistas, intelectuales, artistas, pequeños comerciantes y burócratas. El crecimiento de la ciudad propicia la difusión cultural, la construcción de centros educativos, las escuelas de arte, nuevos muesos, etc., y comienza a surgir también un comercio del arte, independiente del estado⁸.

De esta manera la producción artística dejó de ser patrimonio del Estado, como había sido el muralismo, convirtiéndose en una mercancía más sujeta a las leyes del mercado, condición que se extendía por supuesto a todas las manifestaciones artísticas. La

pintura de caballete se convierte entonces en una buena inversión que además da prestigio a sus poseedores. Nacen las galerías privadas y con ellas los marchantes, los corredores, los conocedores y los coleccionistas. Esta situación favorecerá a la estampa, hasta entonces subordinada en su mayoría a la propaganda o la ilustración de libros y otro tipo de impresos. Aunque su reconocimiento como obra de arte de colección encontrará muchos obstáculos por el prejuicio respecto del original múltiple. Sin embargo la estampa al independizarse de los resabios que le ataban a las tecnologías de la comunicación y al buscar su propia autonomía se convierte en una buena opción en el mercado del arte tanto para los compradores deseosos de complemen-



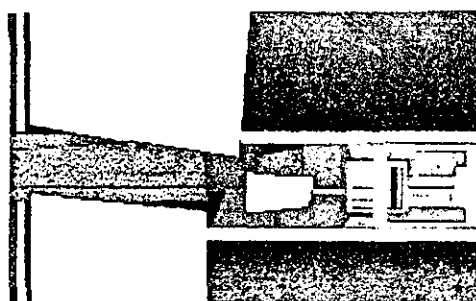
*Pintura de Leonora Carrington.
El surrealismo fue una de las corrientes
internacionales que tuvo impacto
sobre el arte mexicano.*

tar su colección de “originales”, como por los compradores de la pequeña burguesía resignados a no poder comprar un original.

Un indicador de que la estampa estaba siendo apreciada por un público es la actividad gráfica de los años cincuenta y sesenta que se manifiesta en las bienales, la apertura de talleres y la creación de carreras escolarizadas para grabadores. Según documenta Hugo Covantes⁹ en 1958 se lleva a cabo la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Palacio de Bellas Artes; ese mismo año Alvarado Lang funda el Taller de grabado del Instituto Potosino; en 1960 se lleva a cabo la II Bienal y en 1962 terminan este tipo de eventos por la negativa de 79 artistas de participar en la tercera Bienal por la encarcelación de David Alfaro Siqueiros. Pero la fundación de talleres continua: en 1962 el Taller de Grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato y en 1969 la carrera de grabador en la misma; en 1963 se crea el Taller del Molino de Santo Domingo, dirigido por Álvarez Acosta; en 1964 Ignacio Manrique echa a andar el taller profesional de grabado en La Esmeralda; en 1965 el taller libre de Mario Reyes, y en 1969 Fernando Vilchis anima la creación del Taller de Grabado de la Universidad Veracruzana en Jalapa. La actividad gráfica se extiende hasta los setenta y en 1970 se crea el Taller de Gráfica Mexicana, donde Luis Remba perfecciona la mixografía; en 1971 como un homenaje a

Posada se crea en Aguascalientes el Museo Taller Posada; en 1972 Kyron Ediciones Gráficas Limitadas especializada en litografía se establece en la ciudad de México bajo la dirección de Andrew Vlady; ese mismo año también Octavio Bajonero funda el Taller del Instituto Allende en San Miguel de Allende, Gto., y Pedro Vilchis y Leticia Tarragó el Taller de Grabado de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca y, en 1973, se funda el taller de Leo Acosta especializado en litografía en el D.F.

Sobre la importancia de este período, 1958-1963, Covantes¹⁰ dice que se trató de una nueva época de oro del grabado



*Serigrafía de Gunther Gerszo.
El abstraccionismo geométrico fue otro de los caminos
de la nueva pintura mexicana.*



El viejo, 1981.
Serigrafía de
Rafael Coronel.

mexicano por la confluencia de corrientes, estilos, tendencias e ideologías que se dio en la coincidencia de los nuevos grabadores con las generaciones anteriores. Es decir, con la mayoría de los miembros del TGP (Méndez, Beltrán, O'Higgins, Anguiano, Bracho, Aguirre y Mexiac); de la SMG (Alvarado Lang, Cortés Juárez, Ávila, Moreno Capdevila, Peña y Echaui); los independientes de las viejas generaciones (Tamayo, Mérida y Cantú), y los antiguos grabadores del resurgimiento gráfico de la década de los 20 (Díaz de León, Fernández Ledesma, Alva de la Canal, Siqueiros, Guerrero y Orozco Romero). Sólo faltaba Orozco que había muerto en 1949. Igualmente señala que Erasto Cortés Juárez calculaba en su libro, *El grabado mexicano*, que la cifra de 70 grabadores existentes en 1950, conservadoramente se había duplicado en 1960.

Para 1968, momento en que indiscutiblemente los planteamientos de los nacionalistas habían sido derrotados, el linóleo como técnica de producción sufrió un fuerte retroceso. En las nuevas muestras de grabado comenzó a verse la serigrafía y otras técnicas como la litografía abordada experimentalmente y, lo más importante, con ellas la irrupción del color en un medio hasta entonces casi exclusivo del blanco y negro. En este mismo año estalló el movimiento estudiantil del 68 que generó su propia gráfica. Como una curiosidad hay que mencionar que sus estampas se produjeron imitando el estilo del TGP que, enchufado al sistema y dentro del Partido Popular Socialista, condenó el movimiento como obra de agentes de la CIA. En este sentido podemos decir que la gráfica del 68 no realizó realmente aportes ni técnicos, ni plásticos. Se trató más bien de piezas propagandísticas, salvo algunos muy ejemplares, que salían al paso de los acontecimientos que la urgencia de ese movimiento imponía y que dada la distancia en el tiempo son ahora fuentes testimoniales que contemplamos rodeadas por el aura del heroísmo.

Si bien las aportaciones gráficas del movimiento del 68 a la stampa mexicana fueron mínimas, lo que sí dejó establecido fue un importante precedente del trabajo colectivo. Esto se verá reflejado en los años setenta cuando la gráfica adoptará manifestaciones grupales. Ya en el primer capítulo



Grabado en metal de José Luis Cuevas.

El surgimiento de un mercado privado del arte favoreció a la estampa, que al lograr su autonomía se convirtió en una importante pieza de colección.

de este trabajo hablamos de la neográfica, principal aporte de estos grupos, cuya importancia radica en crear lenguajes nuevos a partir de técnicas de usos común como la xerografía, la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo.

Así las cosas, revitalizada la estampa y liberada de los planteamientos cerrados de los nacionalistas que prácticamente la limitaban al linóleo, se dio una importante actividad de búsqueda en el mundo de la gráfica. Esta actividad acentuada en los años setenta se volcó hacia la exploración de distintas técnicas, entre las cuales se desta-

can las técnicas mixtas del huecogrado, la litografía y la serigrafía. Ya vimos en el capítulo anterior, cuando citamos la muestra *Actualidad Gráfica-Panorama Artístico, obra gráfica internacional 71-79*, como estas técnicas alcanzaron predominio y como entre las 249 obras de la mencionada colección sólo hubo un linóleo, lo que de alguna manera confirma que para entonces éste ya había pasado a mejor vida.

A partir de esta panorámica podemos decir que la incorporación de la serigrafía a la estampa mexicana se da gracias a la búsqueda de derroteros diferentes a los de la "Escuela Mexicana de Pintura". Que estos derroteros tienen que ver con nuevas propuestas temáticas y estilísticas entre las que destacan el geometrismo, el surrealismo, el abstraccionismo lírico y la nueva figuración. Que estas corrientes necesitaban incorporar el color a sus obras gráficas y con la serigrafía era posible hacerlo con menos dificultades y buenos resultados. Y finalmente, el surgimiento de un mercado de la estampa que propició más el uso de la serigrafía dado lo sencillo del proceso sin demérito de la calidad.

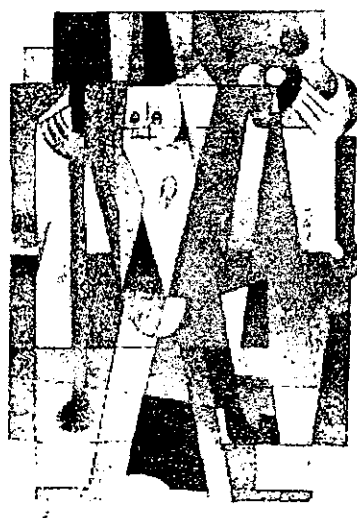
B. La serigrafía y los artistas mexicanos.

Con la nueva valoración de la estampa como una pieza coleccionable y con la expansión de su mercado, un gran número de artistas plásticos incursionaron en la gráfica. Estos, en su mayoría, pertenecían a la

llamada generación de la “Ruptura”, que como ya vimos surgieron en el contexto del desarrollismo económico que vivía México, pugnando por un arte acorde a la realidad internacional. Es oportuno mencionar, también, que los artistas de la “Ruptura” no constituían un grupo con planteamientos artísticos homogéneos, sino que su postura era de rebeldía contra la “Escuela Mexicana de Pintura”, desde perspectivas tan diferentes como la nueva figuración, el geometrismo, el abstraccionismo lírico y otras corrientes. Como ya se expuso anteriormente, las técnicas por las que mostraron una mayor preferencia fueron las del huecogrado y sus técnicas mixtas, la litografía y la serigrafía. En lo que respecta a esta última se puede decir que fue empleada casi por todos los artistas destacados. Para tener una idea de las corrientes que animaron su empleo en la estampa mexicana se expone enseguida un recuento de algunos de los artistas más importantes, sobre todo de la generación de la “Ruptura”, con quienes podemos decir que la serigrafía se incorpora plenamente a las artes visuales del país. Vale decir que esta exposición es de manera muy general, pues hacerlo detalladamente sería objeto de una investigación que excede los límites de este trabajo.

Carlos Mérida, pintor guatemalteco, representa la primer discrepancia de los años veinte en cuanto a la autonomía de la obra de arte, es decir, su sustento en sí misma independientemente de las realidades fuera

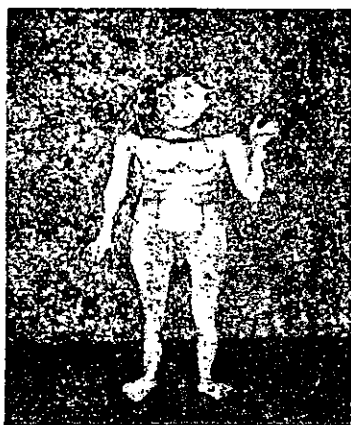
de ella. Mérida propone “el color, las proporciones y demás elementos plásticos como depositarios de lo nacional, en lugar de las figuras y el tema”.¹¹ Su obra de carácter geométrico, retoma los colores y los motivos mayas, es por eso que se hace necesario en su gráfica el uso de un color como el de la serigrafía de alta capacidad cubriente y de vibración tan peculiar. Así en sus ediciones *Danzas de México* (1937), *Carnival in México* (1940), *Mexican Costumes* (1941) y *Popol Vuh* (1943) alternó la litografía con la serigrafía. Le corresponde el merito, junto con Mathías Goeritz, de ser de los primeros artistas en emplear la serigrafía. Posteriormente Mérida adoptará la serigrafía para la realización de la mayoría de su obra gráfica, tanto de reproducción como la *Dama de la Esmeralda* (1979) y de carpe-



La dama de la esmeralda, 1979.

tas de originales como *Cielos lumínicos* (1979), ambas impresas por Ediciones Multiarte. De entre la gran cantidad de sus obras destaca la estampación de una serigrafía de 2.40 x .80 m sobre papel amate titulada *En tono mayor* (1981), la cual reveló inéditas vibraciones de color.

Por su parte, Rufino Tamayo, quien por su visión plástica, que concilia lo universal con lo mexicano, se convirtió sin proponérselo en la cabeza visible de la disidencia que llevo a *la ruptura*, incursionó también en la gráfica a partir de 1935 con xilografías monotónicas, pero fue en la litografía, la mixografía y la serigrafía donde pudo encontrar el equivalente gráfico a su pintura, a la cual, se sabe, llevó los colores populares. Entre las muchas serigrafías que realizó destaca en 1983 la estampación, al igual que Mérida, de una serigrafía sobre papel amate titulada *Familia jugando* de 2.25 x 1.10 m.



Hombre, 1989.
Serigrafía de Rufino Tamayo.

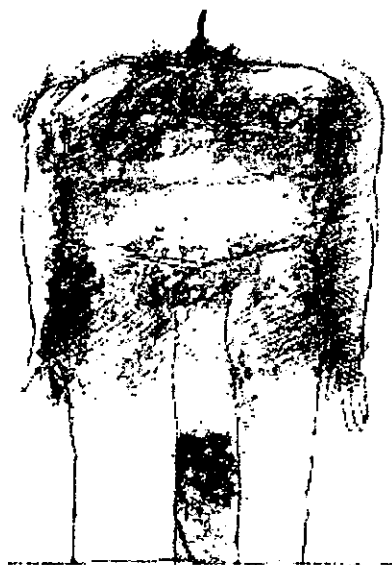


Encuentro fortuito, 1982.
Serigrafía de Juan Soriano.

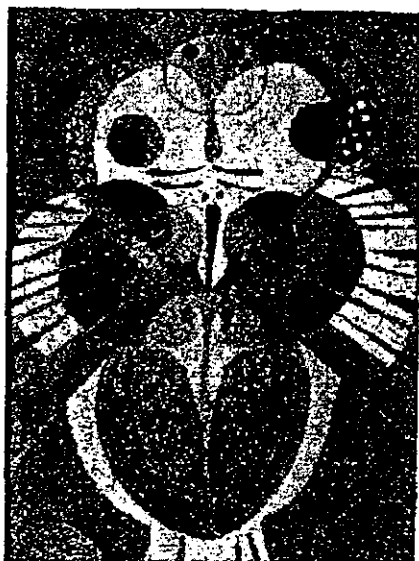
También utilizó la serigrafía Juan Soriano, pintor, grabador, ceramista, ilustrador y escenógrafo, que ha sido considerado como “el hermano mayor” de la generación de artistas de los años cincuenta y sesenta, por ser el continuador más visionario y poético de la “Escuela Mexicana de Pintura.”¹² Viajero al igual que Tamayo y Coronel, su obra es difícil de clasificar en una evolución de estilos. Su temática oscila entre temas bíblicos y los mitos clásicos. Ventanas y jardines tienen una importante presencia. Aparte de sus grabados en metal realizó impresiones en serigrafía

Pedro Coronel, pintor en la línea de Tamayo, desarrolló posteriormente un estilo propio. Originario de Zacatecas, fue un

viajero incansable que lo mismo estuvo en Europa que en varios países de oriente. De su pasada adición a la "Escuela Mexicana de Pintura" conservó, hasta los años 50, la síntesis de la escultura precolombina. Abrevó en las propuestas de Brancusi y las del expresionismo. Se le considera un artista abstracto basado más en la estilización que en la síntesis, lo mismo en escultura, pintura y gráfica. Sus colores suelen ser saturados al máximo llegando a producir contrastes verdaderamente estridentes. Tal vez por ello la serigrafía se le avino como un medio idóneo.



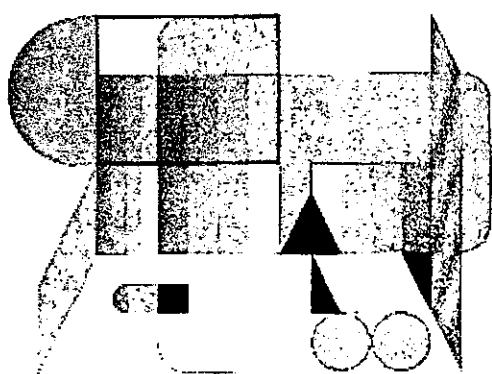
Mujer gorda, 1977.
Serigrafía de Gilberto Aceves Navarro.



Búho, 1984.
Serigrafía de Pedro Coronel.

Gilberto Aceves Navarro, pintor y grabador. Trabajó con David Alfaro Siqueiros en los murales de Ciudad Universitaria, el mismo ha realizado varios murales y ha sido profesor de muchas generaciones de artistas hoy destacados. Es uno de los más importantes y representativos artistas de la pintura contemporánea mexicana. Se dice que su vocabulario visual ha transitado coherentemente de el abstraccionismo semifigurativo a la figuración expresionista. Ha realizados estampas con las técnicas del metal y la serigrafía.

Manuel Felguérez, pintor, escultor, muralista y escenógrafo. Es otro de los artistas que se ha valido profusamente de la serigrafía para realizar su obra plástica. Ésta se inscribe dentro del llamado abstraccionismo geométrico. Con una amplia trayectoria tanto artística como académica, se ha caracterizado por ser un investigador riguroso, como es el caso de *Espacio múltiple*, proyecto basado en una compleja investigación teórica y expuesto en 1974 en el Museo de Arte Moderno. En este trabajo partió de utilizar un mínimo de elementos de diseño para investigar el funcionamiento que pueden tener entre ellos, para lo cual utilizó una computadora. A partir de ese mismo año comenzó a desempeñarse como investigador con el tema *Diseño de arte por computadora* en la Coordinación de Humanidades de la UNAM.



Máquina estética No. 4, 1980
Serigrafía de Manuel Felguérez.



Una de las primeras serigrafías de Mathías Goeritz, impresa en 1949. Su posterior producción gráfica tendrá las características del geometrismo.

Mathías Goeritz, pintor y escultor alemán que llegó a México en 1949, fue un prolífico investigador y partidario de una síntesis entre las artes, preocupado por problemas espaciales. En esta línea emprendió obras como el Museo Experimental *El Eco* (1953), y la escultura transitable *Torres de Satélite* (1957) junto con el arquitecto Luis Barragán. Participó también en *El Espacio escultórico* de la UNAM y realizó múltiples actividades, entre las que se destaca como maestro en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara y su participación en el movimiento de *Los Hartos*, que aunque de efímera presencia constituyó un sacudimiento a la rutina que se vivía entonces en el ambiente plástico. Prácticamente al llegar a México realizó algunas serigrafías con un estilo primitivo expresionista. Utilizará la serigrafía también para la edición de impresos un tanto dentro del diseño gráfico, como invitaciones y tarjetas. Considerado dentro del abstraccionismo geométrico por su obra escultórica, la mayoría de sus ediciones serigráficas posteriores tendrán este estilo.

José Luis Cuevas, dibujante, ilustrador, escultor y grabador. Autodidacta que fue figura relevante de la Generación de la Ruptura. Su temática, similar a la de Francis Bacon, gira en torno a la descomposición del hombre, su podredumbre tanto carnal como moral. Se le considera dentro de los artistas de la nueva figuración. Aunque como artista gráfico su trabajo se ha desarrollado más en el huecograbado, también ha realizado varias serigrafías.



Carmen, 1982.
Serigrafía de Alberto Gironella.

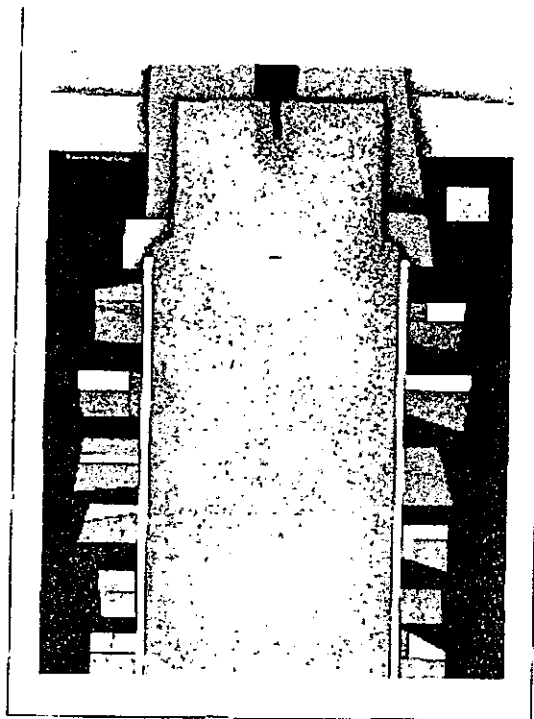
Alberto Gironella, pintor y grabador, dueño de una amplia cultura histórica y literaria. Su primera producción plástica tiene características geométricas y se ve influido también por el informalismo, aunque no llega a la abstracción porque anhela conservar la forma de sus personajes y objetos. En la etapa final de su trabajo plástico in-

corpora objetos al cuadro con cierta relación a lo que hacían al mismo tiempo Robert Rauschenberg y Jaspers Johns. Tal vez por ello algunos críticos lo consideran dentro del Pop. Como artista gráfico tuvo una importante producción en serigrafía.

Fernando García Ponce, pintor y grabador. Estudió arquitectura y al mismo tiempo pintura con Enrique Climent. Asimiló a su obra el informalismo europeo y el expresionismo abstracto. Eligió como medio el *collage* y los empastes gruesos. En 1959 presentó su primera exposición en la Galería de Arte Mexicano. Con Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Vicente Rojo formó el grupo que se distinguiría por su práctica pictórica abstracta, de donde se comenzó a hablar de la "Nueva Pintura Mexicana".



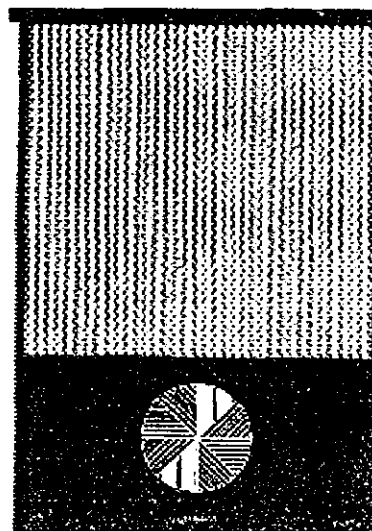
Sin título, 1979.
Serigrafía-collage de Juan García Ponce.



Obra gráfica de Gunther Gerszo.

Gunther Gerszo, escenógrafo y pintor. De padres húngaros, nació en la ciudad de México y radicó en Suiza y en Estados Unidos donde trabajó como escenógrafo. En México fue director artístico de una gran cantidad de películas mexicanas. Su trabajo pictórico más importante se caracteriza por el uso de planos geométricos y superficies lisas con preocupaciones cromáticas complejas. Tuvo también una importante producción en serigrafía.

Vicente Rojo, pintor, escultor, grabador, diseñador gráfico, editor de libros e ilustrador. Inició sus estudios en cerámica y escultura en España y en México en “La Esmeralda”. Inició su obra plástica en la corriente figurativa, pero a finales de los años cincuenta se define como abstracto con la serie *Presagios*, en la que se refiere a los presagios que anunciaron a Moctezuma la caída de su imperio. Fue uno de los fundadores de la revista *Artes de México*. Ha realizado una importante obra en serigrafía. Y fue uno de los artistas que animaron la creación de Ediciones Multiarte uno de los talleres pioneros en la impresión de serigrafía artística.



*El invierno, 1980,
serigrafía de Vicente Rojo.*

Arnold Belkin, pintor de origen canadiense. Fue ayudante de David Alfaro Siqueiros y continuador de la tradición muralista bajo otros enfoques. Junto con Francisco Icaza promovió, en 1961, el grupo conocido como *Nueva presencia*, en el que se vincularon los pintores de la nueva figuración. Aparte de su producción muralística, realizó también pintura de caballete y en la gráfica trabajó la litografía, el metal y la serigrafía.

C. Los talleres de serigrafía.

El auge del petróleo iniciado durante el sexenio de Luis Echeverría colocó a México entre las quince primeras potencias petroleras mundiales. Dice Cristine Frérot, en su estudio sobre el mercado del arte mexicano, que con la generación de esa riqueza se consideraba probable una vigorización del mercado del arte nacional. Aunque no lo deja asentado en su ensayo, debió de darse e incluso ampliarse pues más adelante señala: “El ingreso de la litografía, la mixografía y la serigrafía en el mercado fue fenómeno de los años setenta. El aumento de la demanda de esas obras —por su precio accesible, fácil manejo y la posibilidad que ofrecen al comprador de tener un *nombre* en casa con poco gasto—, acentuó muy sensiblemente el volumen de la clientela de las galerías de arte, la cual se renovó por una nueva categoría de compradores: la burguesía intelectual y los universitarios.”¹³



Hombre cibernético, 1981,
serigrafía de Arnold Belkin.

Y en efecto durante los años setenta y ochenta hubo un auge de la estampa en México, en el que la serigrafía tuvo un destacado lugar. Ya hablamos anteriormente de una tendencia en la preferencia de los artistas en cuanto a las técnicas y que se confirma en la mayoría de los eventos de la estampa de esos años. Por ejemplo, en la *Exposición Gráfica Contemporánea de México 1972-1982*¹⁴, en la que 100 artistas expusieron cinco obras cada uno, la estadística nos muestra lo siguiente: del total de 500 obras, 215 se realizaron en las técnicas de el grabado en metal, repartidas de la siguiente manera, metal mixto 91, punta seca 24, buril 10, aguainta 10, aguafuerte 78 y mezzotinta 2; en segundo lugar, 79 obras se realizaron en serigrafía; en tercer

lugar, 68 en litografía; 33 fueron neográficas; 31 xilografías y, únicamente 7 linóleos; el resto se dividió en técnicas como el monotipo, la mixografía, el acrílico y otras.

No obstante, al inicio de este auge no existían talleres especializados en la serigrafía artística. De hecho los primeros artistas que la emplearon antes de 1972 debieron recurrir a talleres de serigrafía comercial o a talleres artesanales montados por ellos mismos. Aunque para entonces la serigrafía ya se enseñaba en San Carlos, donde la introdujo en 1951 Francisco Becerril, entonces alumno, que la había aprendido en la empresa *Mont-Orendain* con Jhonson Briggs y que había conocido otras empresas como *Serigráfica Mexicana* y *Recocalco*. En un principio se usó como medio de publicidad de la Sociedad de Alumnos ya que Becerril tenía a su cargo la Secretaría de Difusión. En 1954, siendo director el profesor Rafael López Vázquez, se incluyó en los planes de estudios de las carreras de Artes Plásticas y Dibujante Publicitario. En 1959 Becerril, por concurso de oposición, fue nombrado maestro titular del Taller de Serigrafía. Por este taller pasaron muchos alumnos algunos de los cuales se dedican a la enseñanza de la técnica como el Maestro Alberto Jiménez Quinto, quien es el titular en el Plantel Xochimilco de la ENAP y que realiza ediciones de serigrafía artística en su taller particular, y el Maestro Víctor Frías en el Plantel Academia de San Carlos.

En 1972 se establece en México Andrew Vlady y funda en sociedad con el dueño de una compañía serigráfica la empresa *Kyron Ediciones Gráficas Limitadas*, a través de la cual llegó indirectamente a México el estilo litográfico del *Taller Tamarind*, de Los Ángeles. Aunque *Kyron* ofrecía fundamentalmente Litografía esta se complementaba con grabado en metal y serigrafía. En el Taller de Vlady imprimieron serigrafía Manuel Felguéz, Rodolfo Nieto y Jean Hendrix, entre otros. Se usó también para complementar algunas litografías de Francisco Zúñiga cuando grandes áreas de color lo demandaban. Con este impresor estuvo asociado un tiempo el artista Enrique Cattaneo, fundador de Ediciones Multiarte y cuyo apellido está ya



Litografía de Francisco Zúñiga impresa por Kyron

permanentemente asociado a la serigrafía artística. Finalmente *Kyron*, excluyó la serigrafía de sus servicios para dedicarse exclusivamente a la litografía.

A partir de estos años señalados como del auge de la serigrafía surgieron y desaparecieron muchos talleres, la mayoría de ellos en la ciudad de México y algunos de importancia en Xalapa y Guadalajara, tan amplio universo difícilmente podría ser abarcado en una investigación, por lo que sólo nos ocuparemos de tres de ellos, representativos y de relevante significación para la serigrafía en México: *Ediciones Multiarte* de Enrique Cattaneo, por ser el primero establecido con profesionalismo para la producción de serigrafía artística; *El Taller Real Imprenta de los Trópicos* de Jean Hendrix, por ser el de un artista-impresor y, finalmente *El Taller de Jesusa* de José Nuño, por sus aportes tecnológicos a la técnica.

Sin duda uno de los acontecimientos más importantes para la historia de la serigrafía artística en México fue la fundación de *Ediciones Multiarte* en 1976, por Enrique Cattaneo. Empresa que será la primera en abordar la serigrafía artística con un concepto profesional y que en poco tiempo ganó prestigio por lo que la mayoría de los artistas mexicanos de renombre le confiaron su obra. Para entonces Cattaneo ya tenía cerca de 10 años en el medio haciendo serigrafía de manera artesanal. Pintor de

carrera, egresó de la Academia de San Carlos donde cursó sus estudios en el periodo de 1962 a 1966. Ahí aprendió serigrafía y se interesó en la técnica, y al terminar la carrera puso un estudio con un amigo donde hizo trabajos con los más primitivos elementos. En 1970 acude a un congreso internacional de serigrafía comercial realizado en México y descubre toda la potencialidad que el medio puede tener en el arte. A partir de entonces su actividad desembocará en la creación de *Ediciones Multiarte* dentro del grupo Madero, empresa que editará a más de 250 artistas mexicanos. Entre ellos Mérida, Tamayo, Toledo, Aceves Navarro, Cuevas, Felguérez y Gironella por mencionar sólo algunos.



Cancún I, 1983.
Serigrafía de Enrique Cattaneo.

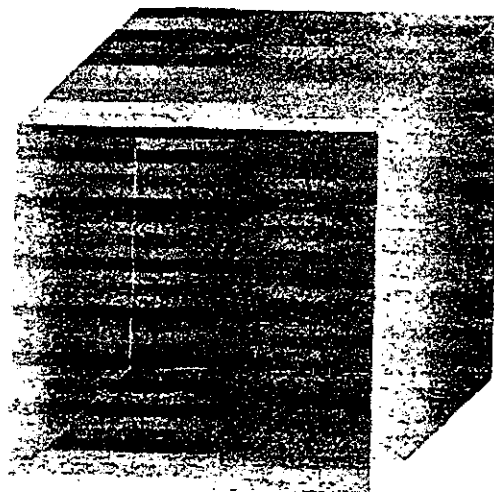


Gran pareja, s/f.
José García Ocejo
Serigrafía a 7 tintas.

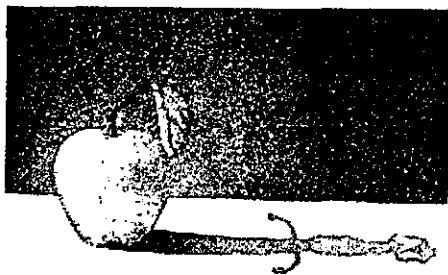
Entre las muchas piezas producidas por Cattaneo destacan: el libro de José Luis Cuevas, *Cuaderno de París: La Renaudière* de 48 páginas impresas en serigrafía con cinco litografías y que en 1979 ganó Mención de Honor en la feria "Los libros más bellos del mundo", realizada en Liepzig Alemania; *Cielos luminicos* carpeta de 10 serigrafías de Carlos Mérida, impresas ese mismo año; *Diferencia y continuidad* otro libro objeto importante con 24 serigrafías de Manuel Felguérez y 24 aforismos de Juan García Ponce y que le dio a *Ediciones Multiarte* el Premio Nacional Anual de Artes Gráficas otorgado por la Unión de Industriales Litógrafos de

México, en 1982; ese mismo año *Noche Fantástica Tauromaquia* de Alberto Gironella con tres litoserigrafías y textos de Paz, Reyes, Machado y José Bergamín y, con Vicente Rojo *Jardín de niños, Lluvia de noviembre y lluvia de papel*.

El trabajo de Enrique Cattaneo parte de una concepción de la obra gráfica en tres aspectos: es un medio de expresión para un artista; permite mayor difusión por tratarse de un original múltiple y, facilita la adquisición de obra original de modo más accesible y a menor costo. La importancia de su taller, como ya dijimos, radica en haber abordado la serigrafía artística con todos los medios existentes hasta entonces de la serigrafía comercial en México. Es, por lo tanto, el punto de referencia más importan-



Mutación, 1977.
Arnaldo Coen,
serigrafía a 8 tintas.



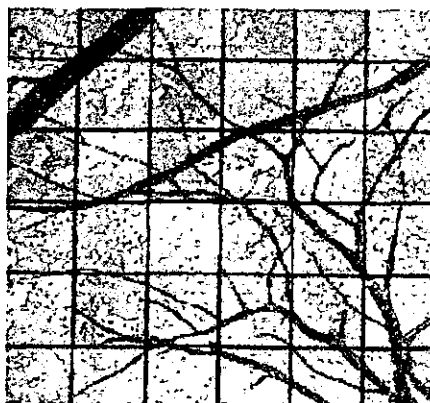
El mito transformado, 1982.
Martha Chapa.
Serigrafía a 9 tintas.

te en la historia de la serigrafía artística mexicana, de tal forma que se puede hablar del antes y después de Cattaneo. Estableció un estilo, basado originalmente en la impresión por etapas; un proceso especial de colaboración con los artistas que le confiaron su obra, y contribuyó de manera determinante a la valorización de la estampa realizada con el proceso serigráfico.

En 1978 Jan Hendrix creó el *Taller real imprenta de los trópicos*. Artista holandés con una maestría en gráfica e inclinaciones por el cine y la fotografía, Hendrix, había llegado a México en 1975. Su concepto original era, en primer lugar, crear un taller propio en el cual pudiera imprimir su obra y, en segundo lugar, editar trabajos de otros artistas.

Hendrix constituye un caso único en México por ser un artista cuya obra principal ha sido realizada en serigrafía, además de ser también uno de los pocos que la trabaja desde su propio taller. Su obra gráfica tiene la peculiaridad de estar impresa sobre papel nepalés, un material prácticamente transparente. Sobre este soporte imprime con el estencil al revés ya que la obra se aprecia por la cara contraria a la que fue impresa, creando una sensación similar a la de estar viendo a través de un cristal de cierta opacidad, gracias a las características del mencionado papel.

Sus obras son concebidas exclusivamente para la serigrafía, ya que para él la determinación del medio está dictada por las características propias la obra. Es decir, hay trabajos que pueden resolverse en la pintura o en otro tipo de técnica gráfica. Los de



Serigrafía sobre papel nepalés de Jan Hendrix.

Hendrix son para resolverse en la serigrafía con las características que él le ha aportado y su singular estilo. En este sentido alguna vez llamó a la serigrafía la puta de las artes, por el maltrato que se venía haciendo de la técnica al explotarla desmedidamente para la reproducción de cualquier tipo de obra con el exclusivo afán de lucro.



Chimeneas, 1988.
Gabriel Macotela.
Serigrafía impresa en el Taller de Jesusa.

En cuanto a la edición de la obra de otros artistas, Hendrix ha trabajado con gente como Gunther Gerzso, Gabriel Macotela, Magali Lara y Miguel Castro Leñero. Entre los proyectos que han salido de su taller se encuentran *Dos columnas*, parte de una serie realizada con Ricardo Ragazzoni; serigrafías trabajadas con Juan Soriano y algunos artistas jóvenes como Juan González León.

Desde el punto de vista temático la obra de Hendrix es de tipo naturalista. Paisaje, montañas y volcanes, fragmentos de los árboles de un bosque, constituyen los sujetos a tratar. Sus serigrafías están construidas en el lenguaje clásico de la técnica, determinado por los bordes duros y el color sólido. A la impresión por etapas de plastas para dar la sensación de volumen o profundidad, Hendrix agrega la multiplicidad de tintas y barridos cromáticos, para sugerir la transparencia de la luz o la gama tonal del horizonte de sus paisajes. Otros efectos que suele emplear son veladuras semitransparentes, las impresiones sobre hoja de oro y sobre papeles traslúcidos de origen nepalés, Washi e hindú, con los que obtiene la veladura o el esfumado con la transparencia del papel mismo, sobre el que imprime al revés.

Entre las aportaciones de Hendrix a la serigrafía mexicana, aparte de la proeza de imprimir en grandes formatos sobre soportes como el papel nepalés y la hoja de oro, que plantean retos técnicos bastante difíciles de resolver, es su actitud ante la gráfica y especialmente la serigrafía, esa que se asentó al principio de compromiso con la obra y el medio y que lleva a la investigación de todas las posibilidades que la técnica puede tener.

La demanda de obra gráfica y principalmente de la serigrafía produjo la necesidad de nuevos talleres y así surgieron algunos



Ángel Rojo, 1990,
Serigrafía de Arturo Ribera.
Las innovaciones del Taller de Jesusa mantienen la fidelidad con el prototipo original

con ideas novedosas para beneficio de la técnica y los artistas interesados en emplearla. En este contexto apareció en 1985 un nuevo estilo de ediciones serigráficas: **El Taller de Jesusa** fundado por José y Jesusa Nuño, con la idea de investigar sobre los alcances de la serigrafía como técnica gráfica. José Nuño, con una formación de fotógrafo, cineasta, ingeniero químico y pintor observó la serigrafía desde tres ángulos: el técnico, el artístico y el práctico.

Desde un punto de vista pragmático reafirmó lo conocido: la serigrafía era la técnica más sencilla para producir gráfica, ya que otros medios como la litografía requieren de un sistema muy especializado, prensas y

pedras que deben traerse de fuera del país y de costo elevado. Por otro lado con la serigrafía se pueden imprimir 20, 30, o 50 colores de una manera barata ya que el soporte de sus matrices, en este caso las pantallas, son recuperables y económicas, lo que no sucede con la litografía y otros procesos de grabado. Determinaron entonces que por la funcionalidad y sencillez de la técnica, la serigrafía era el medio idóneo para un taller de ediciones gráficas.

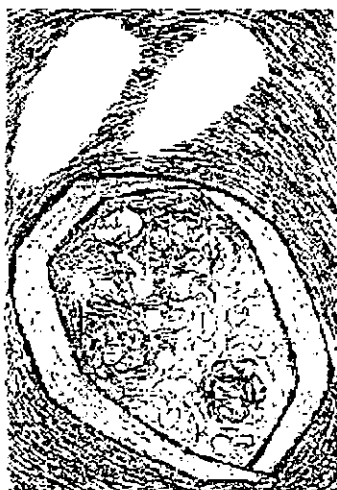
En cuanto al aspecto técnico, observaron que hasta entonces todas las impresiones serigráficas se basaban en la impresión por etapas de tintas planas para dar la sensación de volumen o profundidad. Tipo de impresión que aleja al resultado del original del cual se parte. Se dieron entonces a la tarea de concebir una tecnología que fuese capaz de permitirle a la serigrafía la reproducción del punto más pequeño a la



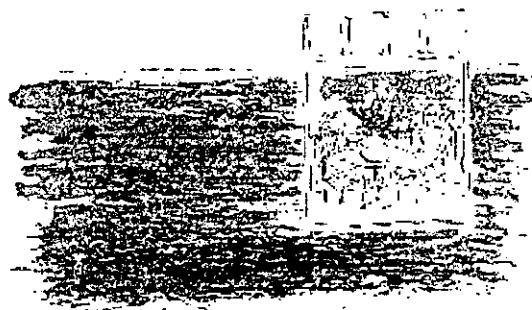
Paisaje, 1991,
Vicente Gandía.
Serigrafía impresa en el Taller de Jesusa.

plasta más grande. La innovación estuvo en sustituir la emulsión comercial que se usaba para sensibilizar las pantallas por otra de colodión, un químico sumamente sensible empleado en los orígenes de la fotografía. Este proceso les permitió trasladar el dibujo original con todas sus cualidades fuera hecho este con lápiz, pincel u otro medio.

Y, finalmente, desde la mirada del artista se hizo hincapié en la facilidad que tiene la serigrafía para transmitir lenguajes diferentes, muchos de ellos propios de la pintura como las veladuras, texturas, lavados y los suyos propios como las grandes plastas y los barridos. A todos ellos se agregaron los esgrafiados, el uso de pistola de aire, las tintas metálicas, e incluso se pidió la fabri-



Bodegón, 1988
Mario Rángel,
serigrafía impresa en el Taller de Jesusa



Homenaje a Matisse, 1989,
serigrafía de Helen Escobedo,
Taller de Jesusa

cación de tintas especiales a la empresa *Chemical Color*, que contemplara transparencias especiales, colores metálicos y un grado de molienda de los pigmentos más fino.

El estilo *Taller de Jesusa* llamó la atención, desde su primera exposición colectiva en el Museo Nacional de la Estampa en 1991, con la participación de artistas como Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Gabriel Macotella, Pedro Friedeberg, Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Vicente Gandía, Arturo Rivera, Jesusa Huitron, José Nuño y otros artistas. En esta exposición se vieron obras realizadas con tres positivos hasta las que requirieron más de treinta. Las tradicionales de colores planos, el collage de base fotográfica hasta las realizadas con veladuras acuareleadas, chorreos, goteos y accidentes controlados.

El *Taller de Jesusa* fue la última expresión de el boom de la serigrafía, se puede decir que de alguna manera lo coronaba a la vez que se iniciaba su descenso. Varias fueron las causas que llevaron al retraimiento no sólo de la serigrafía, sino de la gráfica en general y que se manifestó con el cierre de varios talleres, lo mismo de litografía que de grabado.

La primera causa fue la crisis económica que afloró estripitosamente en 1982, a fines del sexenio de José López Portillo, y de la que algunas desoladoras cifras pueden darnos una idea: el producto interno bruto se desplomó a 0.5; la inflación subió un 100%; y la deuda externa rebasó la cifra de los 100 millones de dólares. En el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), se acendró la adopción de la política económica dictada por el FMI, que trajo como consecuencias despidos masivos de burócratas, devaluación del peso, cancelación de programas sociales y carestía sin fin, hasta llegar en 1988 a la caída del sistema.

Otras causas de la caída de la gráfica en los años 80 fue el abuso que se hizo de la serigrafía con la proliferación de talleres dedicados a la reproducción de cualquier diseño para su venta y a la piratería de clientes de los talleres ya establecidos, lo que trajo consigo la saturación del mercado y el desprestigio de la técnica. También, la aparición de nuevas formas de hacer

gráfica impactaron sobre el uso de la serigrafía, como la neográfica que hizo su aparición en los 70s como una forma alternativa de expresión y, finalmente la gráfica digital de la que apenas estamos viendo su irrupción en la estampa contemporánea mexicana.

No obstante todos estos hechos enunciados, la serigrafía tiene ya un lugar consolidado en la gráfica mexicana al lado de las otras técnicas de expresión. Hecho importante, ya que en el terreno del arte surgen modas o innovaciones vanguardistas que no resisten la prueba del tiempo y desaparecen sin alcanzar la legitimación necesaria por parte de la comunidad artística. En el caso de la serigrafía no ha sido así, una somera revisión a los eventos de gráfica lo demuestra, expondre sólo algunos a continuación:

En 1981 se llevó a cabo la exposición itinerante *Ejercicios* de Vicente Rojo organizada por el INBA, en la que el artista expuso 50 obras en papel de las cuales cinco fueron litografías 28 serigrafías y el resto en técnicas del goache, tinta y lapiz de color.

En 1986, durante el mes de marzo, Manuel Felguérez expuso en el Museo de Oaxaca 40 obras realizadas entre 1973 y 1983 de las cuales seis fueron litografías, cuatro litoserigrafías y 30 serigrafías. Este mismo artista realizó una retrospectiva de obra gráfica en noviembre de 1991 en el estado

de México en el Campus del ITESM con 50 obras realizadas entre 1971 y 1990, consistentes en diez grabados, cuatro litografías, 34 serigrafías y dos mixografías.

En este mismo año de 1991 se realizó en la Ciudad de México la exposición colectiva de serigrafía del *Taller de Jesusa* en el Museo de la Estampa, con obras de artistas como Rufino Tamayo, Mathías Goeritz, Arturo Ribera, Helen Escobedo, Pedro Friedeberg y Gabriel Macotella por mencionar sólo a algunos de los más conocidos.

En 1992 se publicó el catálogo *Pinacoteca 2000*, dentro de la Biblioteca de las Artes, con obra gráfica de veinte artistas realizada en 1991, que se integró con 10 grabados en metal y 10 serigrafías de los artistas Gabriel Macotella, Pablo Amor, Griton, Manuel Marín, Alberto Castro Leñero, Oscar Gutman, Arturo Rivera, Paloma Díaz, Perla Krauze y Mauricio Sandoval.

En 1997 se realizó la exposición itinerante *Trazaduras* que recorrió varios estados de la república y que en mayo estuvo en el Palacio de Cultura de Tlaxcala, presentada por el Circuito Artístico Regional de la Zona Centro. En la muestra participaron Jose Luis Cuevas, Jan Hendrix, Nunik Sauret, Francisco Moreno Capdevilla, Arnulfo Aquino, Jesús Martínez, Pedro Friedeberg y Andrés Gomez. La serigrafía tuvo un lugar destacado con las obras de Hendrix y Friedeberg.

Finalmente el 26 de agosto de 1997 se realizó la muestra *Huellas del Grabado Mexicano* en las instalaciones del Centro Médico Nacional Siglo XXI, conformada por 406 obras de 254 artistas agrupados en siete categorías: grabadores contemporáneos con trayectoria de taller, la gráfica del 68, el Taller de Gráfica Popular; la gráfica de la ruptura, pintores grabadores modernos y antecedentes del grabado mexicano moderno. No obstante la gran vastedad de la muestra, en obra y épocas, la serigrafía estuvo presente con 25 trabajos confirmando su importancia en el ámbito de la gráfica mexicana.

Como una conclusión de este capítulo se puede anotar que aún y cuando no existen actualmente condiciones de auge de la serigrafía, ya sea como técnica de moda o por la demanda de un mercado, el medio sigue vigente y mostrando gran vitalidad. Creo que las tres experiencias de los talleres reseñados y el recuento de algunos eventos de la gráfica, muestran todas las posibilidades que tiene el medio y que aún no han sido agotadas. Lo que nos permite concluir que la serigrafía es una técnica gráfica con mucho que desarrollar todavía en la estampa mexicana contemporánea.

¹ RODRÍGUEZ, Cristina et al., *El grabado historia y trascendencia*, México, UAM-Xochimilco, 1989, p. 61.

²TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Coediciones SEP-UNAM, 1987, p. 12.

³FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Editorial Porrúa, 1961, p.128.

⁴VLADY, Andrew, "Cien años de nociones acerca de la estampa en México", *Catálogo de la XI Bienal Iberoamericana de arte, litografía de fin de siglo a 200 años de su invención*, México, 1998, [s. p.]

⁵TIBOL, Raquel, *Gráficas y...*, p.32.

⁶FAVELA, María Teresa, "Los setenta: la llamada ruptura y la gráfica internacional", *Catálogo de la Exposición, México*, CONACULTA, FONCA-INBA, 2000, p.13.

⁷FRÉROT, Christine, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, INBA, 1990, p.34.

⁸ORTIZ Gaitán, Julieta, "Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo", *Critica de Arte 1984*, México, Coedición INBA-SEP, 1985, pp. 19-20.

⁹COVANTES, Hugo, "El ala modernista 1960-1975" en *El grabado mexicano siglo XX*, disco compacto, México, Universidad de Colima, 2000, [s. p.]

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ACHA, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, México, UNAM, 1993, p. 118.

¹²FAVELA, María Teresa, *op cit.*, p.23.

¹³FRÉROT, Christine, *op.cit.*, p.160.

¹⁴ *Catálogo de la Exposición Gráfica Contemporánea de México 1972-1982, 5 x 100*, México, Seguros América Banamex, 1982.

CONCLUSIONES

En la literatura sobre la estampa artística se suelen emplear como términos genéricos los de grabado, artes gráficas y gráfica. El término gráfica es el que se ha venido imponiendo para designar este universo, por su amplitud y extensión a nuevos conceptos en el campo, como neográfica y gráfica digital. La serigrafía pertenece a la gráfica y es un tipo de estarcido, con un lenguaje diferente a los demás procesos como el hueco, relieve y plano.

La serigrafía es técnica muy antigua que no obstante se comenzó a utilizar en el arte a fines de los años 30 y alcanzó su pleno uso en este terreno en los años 60 y 70. Como todos los demás procedimientos de estampación, la serigrafía plantea el problema de el "original" y la reproducción. Al respecto se han establecido normas y criterios para garantizar la originalidad de una impresión serigráfica. Sobre todo se hace hincapié en la participación del artista en la ejecución del proceso, en la limitación del tiraje y en la exclusión de procesos fotomecánicos.

Sin embargo, ciertas corrientes del arte contemporáneo se plantean la disolución de la dialéctica concepción-ejecución en la obra de arte. Asimismo otros artistas reivindican el uso de los procesos fotomecánicos y otras herramientas tecnológicas para la elaboración de sus propuestas artísticas, por lo que la aplicación de los criterios enumerados anteriormente no son suficientes en la actualidad para determinar la "originalidad", ni lo artístico de una obra gráfica.

Por otro lado, la participación de artista en el proceso de ejecución puede darse o no: se dice que Vasarely ordenaba sus impresiones por el número del color y ciertos escultores minimalistas solicitaban sus trabajos por teléfono al taller. De hecho, en la historia del arte existen muchos casos de colaboración y participación por algún equipo en la ejecución de la obra sin que esto vaya en demérito de la autoría del artista que la concibe. Por ejemplo, la escultura de fundición que hace necesaria la participación de técnicos especializados y que a veces se parte tan sólo de una maqueta; el muralismo en el que inter-

vienen un gran número de ayudantes, e incluso los antiguos talleres de pintura en los que el maestro encargaba a los aprendices la ejecución de un alto porcentaje de la obra limitándose éste a dar algunos toques personales y estampar su firma.

Desde mi punto de vista la originalidad y lo artístico en la serigrafía está en función de la concepción innovadora del artista acorde con su tiempo y, sobre todo, en un compromiso con el medio a emplear, es decir que la obra corresponda al lenguaje propio de la técnica. En este sentido la serigrafía posee toda una gama de efectos visuales que integran su lenguaje y que tienen que ver con la manera en que se imprime, las cualidades de sus tintas y los tipos de estenciles empleados.

La inclusión de la serigrafía en el mundo del arte, como un medio más de expresión, tuvo que ver con ciertos momentos del desarrollo social y técnico en los Estados Unidos. Sus inicios, como se plantea en el Capítulo III, se dan en un momento de promoción de las artes sociales útiles dentro de la política del New Deal, aunque antes de eso se debió pasar por un perfeccionamiento de la técnica dadas sus potencialidades para ser explotada comercialmente.

Como ya se ha dicho, su plena inclusión en las artes visuales se debió a las corrientes del Pop y el Op. Corrientes que se plantean una ruptura con las concepciones artísticas que las preceden y que tienen que ver con la cuestión del “original”, uno de los conceptos

sagrados en la historiografía del arte. Comparten también estas corrientes el hecho de que dos de sus representantes, que hicieron de la serigrafía su medio predilecto, Warhol y Vasarely, procedían del mundo de la publicidad, lo que de alguna manera los acercaba a la personalidad de la técnica serigráfica.

En el caso de Warhol, este encontró en la serigrafía el proceso impersonal y mecánico que buscaba y que a la vez le separaba completamente del expresionismo abstracto y su exteriorización del subconsciente personal, con el que su generación, a partir de Rauschenberg, había roto. La técnica, además, se avino perfectamente a sus juegos de repetición y de demolición del “original” con la inclusión de los íconos de la sociedad de consumo.

Vasarely y sus seguidores, vieron en la serigrafía la técnica capaz de proporcionarles el efecto visual requerido para su tipo de obras, fundadas en el mundo del diseño industrial, la cibernética y la teoría de la gestalt. Los colores planos y la exactitud del recorte de los estenciles serigráficos fue fundamental para los juegos ópticos de estos artistas.

Se puede decir que la serigrafía artística es hija del desarrollo económico de los países altamente industrializados y las concepciones artísticas que en ellos surgieron, unas vinculadas a nuevos dadaísmos como reacción ante lo absurdo de la sociedad de consumo; y, las otras, a planteamientos de

carácter científico en el campo de las artes. Se puede decir también que, casi como uno de los primeros actos de globalización, se extendió vertiginosamente a todo el mundo pues las décadas de los años 60 y 70 se distinguieron por el uso cada vez más creciente de la serigrafía como técnica de expresión gráfica.

En México, donde el arte de compromiso social tuvo gran preponderancia de los años 20 a los 60, el uso de la serigrafía no estuvo ligado en sus inicios a esta corriente como en los Estados Unidos. Los pioneros, Carlos Mérida que la empleó en 1937 y Mathías Goeritz en 1949, se encontraban relacionados con las corrientes del abstraccionismo geométrico, en el caso del primero, y a cierto primitivismo expresionista el segundo. La estampa en nuestro país estuvo representada en esos años por el Taller de Gráfica Popular y la Sociedad Mexicana de Grabadores. El primer grupo, que correspondía a la “Escuela Mexicana de Pintura” en el campo de la gráfica, se orientó hacia el arte social y privilegió el uso de la xilografía y sobre todo el de la linografía como técnicas para sus propósitos, ya que estos procedimientos no sólo eran baratos y de gran productividad, sino también porque, dado su lenguaje sintético, se alejaban del grabado académico desprestigiado desde principios del siglo XX por su “extranjerismo decadente”. Por su parte, la Sociedad Mexicana de Grabadores compartió con el TGP la temática de lo mexicano pero se alejó de la estampa politizada. Con mayor libertad en cuanto

a técnica y propósitos cultivaron las excelencias técnicas del grabado profesional: buril, aguafuerte, aguatinta, litografía, madera de pie y al hilo.

La búsqueda de nuevos medios de expresión gráfica, se da con el movimiento de “ruptura” con la “Escuela Mexicana de Pintura”. Este movimiento obedeció a varios factores: El agotamiento de la mencionada escuela y la no-correspondencia de sus postulados estéticos con la sociedad mexicana posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que comienza a decaer la ideología de la revolución mexicana y se adopta el modelo de desarrollismo económico; la irrupción en el arte internacional de corrientes como el surrealismo, el expresionismo abstracto y el abstraccionismo geométrico, que en México chocaron con la pintura del realismo social; la rebelión de los pintores jóvenes mexicanos que no compartían las concepciones de la “Escuela Mexicana de Pintura” que para entonces asfixiaban al arte mexicano; y, por último, el nacimiento de un mercado privado del arte, que romperá con el monopolio del Estado en este terreno.

En el proceso anterior la estampa sufrió cambios importantes que la llevaron a incorporarse con mayor plenitud al terreno artístico. Estos tienen que ver con su autonomía respecto de las artes gráficas y sus usos subordinados a la propaganda o ilustración de libros u otro tipo de impresos. La estampa se convirtió en una pieza de colección cuya demanda aumentó en el mercado. Por

otro lado la búsqueda de nuevos caminos, diferentes a los de la “Escuela Mexicana de Pintura”, llevan a la experimentación y al uso de nuevas técnicas. En este contexto se da la incorporación de la serigrafía a la estampa mexicana animada por las propuestas temáticas y estilísticas del geometrismo, el surrealismo, el abstraccionismo lírico y la nueva figuración. Estas corrientes necesitaban el color en sus obras gráficas para lo cual la serigrafía resultó un medio idóneo por lo sencillo de la técnica sin demérito de la calidad y sus resultados impactantes en cuanto a los tamaños del formato y la singularidad del color de sus tintas.

En las décadas de 1970 y 1980, durante el auge del petróleo que se inició en el sexenio de Luis Echeverría, se da en México un boom de la serigrafía gracias a la nueva valoración de la estampa y la expansión de su mercado. Este boom llevó a que un gran número de artistas realizaran obra gráfica en serigrafía. Se crearon talleres especializados en ello, siendo el primero *Ediciones Multiarte* dirigido por Enrique Cattaneo, que abordó la serigrafía artística bajo un concepto profesional. Hubo también artistas que hicieron de la serigrafía su medio principal de expresión como Jean Hendrix, quien creó su taller *Real imprenta de los trópicos* para la producción exclusiva de su obra personal en primer término. También se desarrollaron investigaciones importantes que aumentaron la potencialidad de la técnica en el medio artístico, como las de José Nuño responsable del *Taller de Jesusa*.

Sin embargo para fines de los años 80, el mercado de la estampa sufrió un retroceso grave debido a la crisis económica producto de la cancelación de los sueños petroleros. Por lo que se refiere a la serigrafía ésta se vio afectada no sólo por esa crisis sino también por la saturación del mercado con obras de reproducción, las que proliferaron en medio del auge de la estampa y que contribuyeron al desprestigio de la técnica. Por otro lado, el surgimiento de nuevos medios como la gráfica digital también impactaron a la serigrafía ya que muchos artistas han comenzado a incursionar en este medio. Un caso importante es el de José Nuño, que después de haber aportado importantes innovaciones a la serigrafía la abandonó por la gráfica digital.

Con todo y eso la serigrafía sigue siendo un medio vigente de expresión gráfica. Pues la vigencia no está en función de la moda o de la demanda de un mercado. De hecho podemos decir que todos los medios son vigentes mientras puedan ser abordados con nuevas propuestas y mientras sea posible continuar explorándolos. Y la serigrafía aún es un medio cuyas posibilidades no han sido agotadas del todo.

La vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México está respaldada primero por su empleo por parte de un grupo de artistas mexicanos de gran importancia en el panorama artístico nacional, entre los cuales se pueden nombrar

a Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Jan Hendrix, Pedro Friederberg, Gabriel Macotella y Arturo Rivera, entre los más conocidos; segundo porque se enseña en la mayoría de las escuelas de arte y diseño gráfico del país, lo que garantiza en gran medida la adopción de la técnica, en un futuro, por los nuevos artistas; tercero, porque tiene a su servicio la producción industrial de los materiales que se emplean en la serigrafía comercial, hecho que asegura su permanencia por la abundancia e innovación de los insumos que usa y,

finalmente, porque aún hay mucho por explorar, tanto en su lenguaje propio como en las potencialidades tecnológicas e innovaciones de la técnica misma, así como con el uso de la computadora que no le resulta ajena.

Es posible que esta técnica, ahora liberada de las necesidades del mercado y la urgencia de la moda, encuentre un desarrollo más auténtico, dictado sobre todo por las necesidades de los artistas que la empleen de recurrir a su lenguaje específico.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Critica del arte: teoría y práctica*, México, Trillas, 1992 (reimp. 1997).
- ____ *Introducción a la teoría de los diseños*, --3ª ed.—México, Trillas, 1995, (reimp.2000).
- ____ *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, México, UNAM, 1993.
- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana 2, la vida en México de 1970 a 1982*, México, Editorial Planeta, 1997.
- ____ *Tragicomedia mexicana 3, la vida en México de 1982 a 1994*, México, Editorial Planeta, 1998.
- AQUINO Casas, Arnulfo, “El tránsito del grabado a la electrografía”, *Educación Artística*, México, año 3, núm. 10, julio-septiembre de 1995.
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica en Latinoamérica*, México, FCE, 1974.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973.
- BORRAS, Ma. Lluïsa, “Últimas tendencias”, *Historia del arte*, tomo 12, Salvat Editores, 1979.
- BRAD, Faine, *Nueva guía de serigrafía*, México, Editorial Diana, 1991.
- CAZA, Michel, *La serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1974.
- ____ *Técnicas de serigrafía*, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1983.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, Era, 1991.
- COVANTES, Hugo, *El grabado mexicano siglo XX*, disco compacto, México, Universidad de Colima, 2000.
- CHIPP, Herschel, *Teorías del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.
- DAWSON, John (Coord.), *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Madrid, Tursen H. Blume Ediciones, 1996.
- DEL CONDE, Teresa, *Vasarely (1908-1997)*, México, La jornada, 1997[s. p.], <http://www.jornada.unam.mx/1997//mar97/970325/delconde.html>

DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Editorial Labor S.A. S/F.

_____ *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1985.

EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los 80*, México, Diana, 1989.

Enciclopedia de Historia Universal, t. XI, Barcelona, UTEHA-NOGUER, 1982.

FAVELA, María Teresa, "Los setenta: la llamada ruptura y la gráfica internacional", *Catálogo de la Exposición, México*, CONACULTA, FONCA-INBA, 2000.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, Editorial Porrúa, 1961.

FRÉROT, Christine, *El mercado del arte en México, 1950-1976*, México, INBA, 1990.

HAINKE, Wolfgang. *Serigrafía, técnica, práctica, historia*, México, Ediciones la Isla, 1989.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Editorial Debate, 1998.

Historia del Arte, "Pop art", México, Salvat Editores tomo XII, 1979.

HONNEF, Klaus, *Andy Warhol 1928-1987, el arte como negocio*, Alemania, Taschen. 1994.

LÓPEZ RUIZ, Miguel, *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, México, UNAM, 1998.

LOSILLA, Edelmira, *Breve historia y técnicas del grabado artístico*, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 1998.

MARA, Tim, *Manual de serigrafía*. Barcelona, Editorial Blume, 1998.

MEDINA, Cuauhtémoc, "La gráfica de la postguerra", *El Alcaraván*, México, Vol. III, Núm.11, octubre-noviembre-diciembre de 1992.

- _____ “La sensación recobrada”, *Jan Hendrix*, Holanda, CONACULTA, 1994
- MÉXICO, UAM, *El taller de Jesusa, colectiva de serigrafía*, México, 1996.
- MÉXICO, MAM, *Actualidad Gráfica-Panorama Artístico, obra gráfica internacional 1971-1979*, México, Artes de México, s/f.
- MÉXICO, UNAM, *La serigrafía en el arte, el arte de la serigrafía*, México, 1984.
- MÉXICO, SEGUROS AMERICA BANAMEX, *Gráfica Contemporánea de México, 1972-1982*, México, 1982.
- National Archives and Records Administration*,
·<http://www.nara.gov/exhall/newdeal/newdeal.html>, last updated: march 27, 1997.
- NIELSEN, G. Ross. *Serigrafía industrial y en artes gráficas*. Barcelona, LEDA, 1989.
- Nueva Enciclopedia Universal*, t.12, Barcelona, Carrogio Ediciones, 1984.
- ORTIZ Gaitán, Julieta, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México Contemporáneo”, *Critica de Arte 1984*, México, Coedición INBA-SEP, 1985.
- POPPER, Franck; “Arte cinético y Op art”, *Historia del arte*, tomo 12, Salvat Editores, 1979.
- RAGUE, José Ma., *Los movimientos Pop* (col. Grandes Temas núm. 41), Barcelona, Salvat Editores, 1974.
- RODRÍGUEZ, Cristina et al., *El grabado historia y trascendencia*, México, UAM-Xochimilco, 1989.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Las humanidades en el siglo XX, las artes plásticas I*, México, UNAM, 1977.
- TAYLOR, Joshua, *Las Bellas Artes en América*, México, NOEMA Editores, 1982.
- TERMINI, María, *Serigrafía*, México, Editorial Diana, 1997.

TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Coediciones SEP-UNAM, 1987.

VASARELY, Víctor, *Plasti-ciudad, Plasti-ciudad*, México, Editorial Extemporáneos, 1972.

VLADY, Andrew, "Cien años de nociones acerca de la estampa en México", *Catálogo de la XI Bienal Iberoamericana de arte, litografía de fin de siglo a 200 años de su invención*, México, 1998, [s. p.]