

00363

2

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MÉXICO

**GRÁFICA DE GRAN FORMATO EN COLOR. PROCESO CREATIVO  
1990-1998**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAestrÍA EN ARTES  
VISUALES CON ORIENTACIÓN GRABADO PRESENTA:  
MA. EUGENIA QUINTANILLA SILVA

DIRECTORA DE TESIS: MAESTRA BLANCA GUTIERREZ GALINDO.  
MÉXICO, 2003

A

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

Todo el material contenido en esta tesis 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.

DEDICATORIA  
A Mariana, Julian y  
la pequeña Nered.

B

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**AGRADECIMIENTOS:**

A Mario Olmos por su apoyo en la realización de este trabajo.

A mis Sinodales:

José de Santiago

Blanca Gutiérrez

Arturo de la Serna

María Teresa Sánchez Lozano

Alejandro Pérez Cruz

Por sus valiosos consejos y su amistad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

c

**GRÁFICA DE GRAN FORMATO EN COLOR.  
PROCESO CREATIVO, 1990 - 1998.**

**ÍNDICE**

Introducción.	p. 1
I. El grabado en color. Breve recorrido histórico.	p. 5
1.1 Europa y Estados Unidos	p. 5
1.2 México y la Academia de San Carlos.	p. 22
II. El taller de Grabado en color de la Academia de San Carlos y el Proyecto de Gráfica de Gran Formato.	p. 32
2.1 Proceso creativo 1990 - 1998.	p. 34
2.1.1. Serie Crucifixión, 1991.	p. 39
2.1.2. Serie Espíritu Vital, 1995.	p. 78
2.1.3. Serie Primus Mollis Aeviternus, 1998.	p. 92
Conclusión.	p. 157
Glosario de términos.	p. 161
Bibliografía.	p. 163
Índice de figuras.	p. 169
Anexo: Proyecto de investigación, Gráfica de Gran Formato en Color: su riqueza y posibilidades expresivas en México, 1994 - 1997.	p. 178

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una revisión de mi actividad realizada entre 1990 y 1998 con el fin de darle orden y sentido a las experiencias acumuladas en el campo de la gráfica en particular, y su correspondencia dentro de las Artes Visuales en México, además de hacer una reflexión profunda de los logros o aciertos, si es que los hubo, y de los errores de los cuales a menudo se aprende más, para tratar de determinar el lugar en el que me encuentro y el camino a seguir después de tal recuento.

Actualmente, el arte nos ofrece una amplia gama de estilos y enfoques. El último siglo fue una vertiginosa época de invenciones, descubrimientos y movimientos sociales y políticos, como consecuencia, el mundo artístico ha camblado radicalmente, se ha vuelto más internacional, los artistas han experimentado con nuevos medios y en especial con nuevas visiones, el arte producido por mujeres empieza a cobrar prestigio y el grabado ha devenido en un medio en el que los artistas trabajan aprovechando las aportaciones logradas a partir de la hibridación de las disciplinas de las artes visuales sin las limitaciones impuestas a la obra gráfica por su carácter de reproductibilidad.

Las obras *Crucifixión*, *Espíritu Vital* y *Primus Mollis Aeviternus*, analizadas en el presente trabajo, fueron seleccionadas porque considero que son las tres series en que la experimentación de conceptos y aportaciones

técnicas de otros artistas me dieron la oportunidad de expresar con mayor libertad algunas inquietudes que tenía con respecto a la gráfica, y aún cuando no hay unidad temática, las tres fueron presentadas como ambientaciones.

El método de análisis elegido es el iconológico propuesto por Erwin Panofski en el libro *El significado en las Artes Visuales*. La iconología se refiere a la descripción y clasificación de las imágenes que nos informa cuándo y dónde determinados temas y motivos específicos fueron representados, dentro de qué estilo o tendencia artística y su significado cultural.

En el primer capítulo se hace un breve recorrido por la historia del grabado en color en Europa y Estados Unidos y su influencia en México, enfatizando los momentos que tienen alguna referencia en las motivaciones para la realización de mi producción plástica.

En el segundo capítulo se habla de estas influencias en la práctica del grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se presenta un recuento de los inicios del taller de grabado en color en particular y la sistematización de la técnica de impresión por viscosidad de las tintas, así como de dos proyectos de investigación que contribuyeron a crear la infraestructura del taller y que de alguna manera influyeron en el desarrollo de los contenidos de los planes de trabajo del posgrado de la Escuela Nacional

de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México dentro del área de la estampa.

En este capítulo también analizo las tres series de trabajos que son el objeto de esta tesis. Inicio con *Crucifixión* que es una serie de variaciones cromáticas a partir de una placa enmarcada con otra que se imprimió como gofrado. En esta obra se experimentaron las variables que ofrecen el uso de los rodillos de diferentes grados de dureza y el color con la técnica de impresión por viscosidad de las tintas. Se presentó en 1991 como ambientación en la sala Roberto Garibay del Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

La segunda serie es *Espíritu Vital*, Homenaje al maestro Juan Acha, realizada en 1995, después de su muerte. Es un tríptico con el que inicié la experimentación de la técnica de impresión por viscosidad de las tintas en grandes formatos, aunque todavía no los de mayor tamaño. Estos grabados también se imprimieron como variantes de color y se diseñó una ambientación acorde con el tema, los colores y el tamaño de la sala, en la que se incluyeron las placas grabadas, cintas de registro de electrocardiogramas ampliadas y el sonido de latidos del corazón.

Finalmente, se presenta *Primus Mollis Aeviternus* que es una serie de ocho grabados de gran formato realizada en 1998 con la técnica de impresión por viscosidad de las tintas. El tema es "lo femenino" tratado con un enfoque de género. Con las placas se construyó un

objeto en forma de polígono hexagonal que se presentó como instalación y funcionó como preámbulo de la exhibición de los impresos. Estas obras se presentaron suspendidas del techo de la galería para romper con la forma tradicional de colocar la obra sobre la pared, no se utilizaron marcos ni vidrios para evitar el reflejo de este material y para que el espectador pudiera apreciar el color y las texturas sin barreras, también se ambientó la galería.

Por limitaciones de espacio, tiempo y recursos económicos este trabajo no alcanza a profundizar suficientemente en todos los aspectos del grabado, de la realización profesional y de la perspectiva de género. Sin embargo, en lo personal, como se mencionó al principio, fue de gran utilidad en la organización del material presentado y sobre todo en la reflexión y contextualización del mismo. El mayor logro será que la experiencia obtenida en estas tres series de trabajos motive a los jóvenes que desean dedicarse profesionalmente al arte, a hacer uso de su libertad creativa.

## **CAPITULO I. El Grabado en color. Breve recorrido histórico.**

### **1.1. Europa y Estados Unidos.**

Desde tiempos antiguos, las técnicas de impresión se conocían en el lejano Oriente. En China y Corea, los tipos móviles se usaban en múltiples ocasiones, pero llegaron a Europa hasta el siglo XV a partir de que se difundió la fabricación del papel.

Aproximadamente en el año 1147. Fue Játiva en España el primer pueblo europeo en manufacturar papel, en Fabriano, Bolonia y Génova en Italia a finales del siglo XIII, y en varias ciudades de Francia y Alemania en el siglo XIV. En el siglo XV, empezó a fabricarse en los Países Bajos, Suiza e Inglaterra y en el siglo XVI, en el nuevo Mundo!

El grabado estimuló durante siglos la producción y difusión de imágenes. Tras la invención de la litografía (en 1796 por Aloys Senefelder) y de la fotografía (a mediados del siglo XIX), inició la emancipación de esta disciplina en su carácter de reproducción masiva de imágenes. Estos son los primeros pasos de la cultura de la imagen con la que estamos cada vez más involucrados. Los avances técnicos, teóricos, científicos y artísticos, no habrían sido posibles sin los principios gráficos que sustentan todos los medios gráficos de reproducción modernos.

La reproductibilidad, la variedad de técnicas, la posibilidad de superponerlas y combinar efectos hacen

---

<sup>1</sup> Vives, Rosa, *Del cobre al papel la imagen multiplicada*, Icaria, España, 2000.p.79

de la gráfica no sólo una técnica peculiar sino un instrumento eficaz y válido en la expresión de ideas, la imaginaria y en los diferentes estilos artísticos. Actualmente, los artistas gráficos poseen un lenguaje con expresión propia, como cualquier otra de las artes visuales. La necesidad de la que surgió y la función a la que se debieron someter sus posibilidades expresivas durante siglos, se sitúan en un interés secundario. Asimilándose al terreno creativo, el grabado desata sus propias potencialidades de expresión.

La evolución del grabado a color es la suma de los esfuerzos de muchos artistas que al buscar la forma de expresar plenamente sus ideas y sus emociones, experimentaron con diferentes materiales y técnicas. Con frecuencia, los artistas acudían con maestros grabadores, quienes buscaban una forma de reproducción predecible. Sus contribuciones son considerables en nuestra época.

La verdadera historia del grabado, sin embargo, yace en la vasta gama de materiales y procesos heredados del maestro al aprendiz, del profesor al estudiante, de artista a artista. Cada artista comienza en donde el anterior terminó y entonces selecciona y combina a su manera, según su necesidad de expresión, sus muy particulares hallazgos, invenciones o perspectivas revolucionarias, convirtiéndose así, en potencial influencia para otros artistas no sólo de su tiempo sino también del futuro.

Es muy importante que el artista grabador tenga conciencia de la historia del medio gráfico y su problemática. La preocupación por producir grandes cantidades de imágenes, ha llevado a exaltar aún en nuestros días, el aspecto de la reproductibilidad y la posibilidad de predecir su resultado. De esta forma observamos como la orientación de la obra gráfica hacia el mercado ha provocado que el interés que se tenga por la placa y su explotación sea sólo mercantil.

Cuando un artista sensible trabaja en este medio ocurre algo diferente: Rembrandt, Goya, Blake y otros hicieron cambios significativos en la gráfica como un medio para alcanzar una mayor expresividad en sus imágenes. Ellos se percataron del potencial y la riqueza del grabado, de cómo integraba las cualidades tanto de la pintura como de la escultura, pero las trascendía por su profunda relación con los materiales.<sup>2</sup>

De igual manera, artistas pertenecientes a los movimientos de finales del siglo XIX y principios del XX, como los postimpresionistas, los expresionistas alemanes, los fauvistas y los suprematistas, influyeron en el desarrollo del grabado artístico; "estos artistas participan directamente en la producción de sus propios grabados y reconocen la importancia del grabado como medio".<sup>3</sup> También, los dadaístas tardíos introdujeron géneros como el fotomontaje y el *ready made* dando lugar a nuevas formas de creación de imágenes.

---

<sup>2</sup> Reddy, Krishna. *Intaglios Simultaneous Color Printmaking*, p. 34.

<sup>3</sup> *Idem.* .p. 33.

A principios del siglo XX, en medio de un clima social agitado, los talleres de grabado se volvieron centros de reunión en donde los interesados podían grabar y aprender. Destacan el taller del litógrafo Mourlot en París, donde acudieron grandes artistas del siglo XX como Chagall, Miró, Braque, Picasso; el taller de Rolf Nesch en Oslo y de especial importancia para el presente trabajo, el *Atelier 17* en París, taller ejemplar que fundó en 1927, S. W. Hayter, un químico convertido en grabador: "Quizá por primera vez un taller de grabado era un taller de artistas y sólo un taller de artistas, sin proyectos comerciales y sin división del trabajo".<sup>4</sup> Estos artistas le dieron a los talleres un espíritu innovador en constante desarrollo, cuyo enfoque era la experimentación y el hallazgo de nuevas posibilidades técnicas y expresivas, particularmente, en el intaglio<sup>5</sup> y el color. Con este contacto directo con los procesos gráficos, los artistas descubrieron las posibilidades plásticas de la placa y los emocionantes desafíos técnicos y conceptuales que les proponían los materiales, además de una nueva forma de expresión reforzando el lenguaje de la estampa.

El espíritu de aventura de Hayter atrajo artistas de todo el mundo, trabajaron con él: Masson, Ernst, Miró, Tanguy, Picasso, entre otros. La experimentación llevada a cabo por los artistas en grabado a color

---

<sup>4</sup> Melot, Michéel. *Historia de un Arte: El Grabado*, Skira, Barcelona 1981, p. 128.

<sup>5</sup> Ver glosario de términos.

simultáneo durante los años veinte y treinta, conformó la filosofía y los fundamentos del *Atelier*. Artistas como Masson y Miró experimentaron desde desbastar porciones de la placa por períodos muy largos en el ácido, creando hendiduras profundas, llegando a veces a suprimir pedazos de la placa. Mientras que, en el taller del noruego Rolf Nesch adhirieron a las placas alambres, tuercas y diversos materiales e imprimieron a veces, sin tinta -gofrado<sup>6</sup>- y otras, rellenoando los huecos con un color y aplicando un segundo color con rodillo. En 1940 durante la Segunda Guerra Mundial, el *Atelier 17* se cerró en París y se reorganizó en Estados Unidos de Norteamérica. Hayter trasladó su taller a Nueva York, permaneciendo ahí durante diez años. Comenzó en el New School con una clase de intaglio. Este hecho revitalizó el interés por el grabado en Estados Unidos. Muchos artistas norteamericanos, como Pollock, Lipchitz, Lasansky, Jasper Johns y Peterdi trabajaron con Hayter. El arte que creó, y los artistas a quienes inspiró son la mayor aportación de su estancia en América. Durante los últimos años de la década de los cincuenta, los artistas Karl Schrag, Gabor Peterdi y Mauricio Lasansky, que no eran pintores, persistieron en el arte del grabado, estableciendo las bases de una escuela americana de artistas grabadores.

Debido a lo muy imbricados que estaban los sistemas técnicos, las imágenes y las claves el arte del grabado se convirtió en un

---

<sup>6</sup> Ver glosario de términos

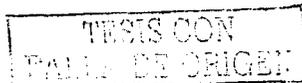
medio ideal de experimentación en manos de los pintores innovadores de los años 60. Aunque las ideas relativas a los medios de comunicación, collages y objetos de uso corriente ya se opusieron, en los años 20, al expresionismo y al *high-style*, no se consideraba por entonces que la estampa fuera el instrumento tecnológico que había de permitir la exploración de los significados o las coloraciones afectivas de los sistemas de fabricación de imágenes... Así, las estampas revolucionarias de los años sesenta condujeron al espectador lógicamente, a situaciones inéditas del arte, que de un solo golpe, se hacía accesible, popular, identificable y comercial, aunque sin dejar al mismo tiempo de ser esotérico, discriminatorio, sutil y alusivo.<sup>7</sup>

Estos artistas favorecieron la organización y expansión de otros talleres de impresión. Algunos cobraron fama internacional y forman parte del patrimonio histórico del grabado, entre ellos, podemos mencionar a los citados en el catálogo *Siete Maestros de la Impresión Gráfica: Innovaciones en los ochentas*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

**Universal Limited Art Editions** (ULAE) fundado en 1957 por Tatyana Grosman en Long Island. Como taller de litografía, Robert Blackburn fue su primer impresor. En 1982, Bill Goldston se hizo cargo de este taller cuando murió la señora Grosman. Ahí realizaron sus primeros impresos Johns y Rauschenberg. Este taller se extendió incluyendo otros métodos de impresión en dos pueblos, uno cerca de West Islip y otro en la ciudad de Nueva York. El archivo de este taller (hasta 1982) se encuentra en el *Art Institut of Chicago*.

---

<sup>7</sup>Melot, Michéel, *Op. cit.*



**Tamarind Lithography Workshop** de Albuquerque, en la Universidad de Nuevo México, fundado en 1960 por June Wayne. Los jóvenes trabajaban con artistas consagrados invitados a estancias de dos semanas y creaban sus propias obras, a veces las primeras realizadas en litografía. La importancia de este taller, además de la excelente técnica que se trabaja, es que de ahí surgieron los fundadores de otros muchos talleres, entre los que destaca Ken Tyler.

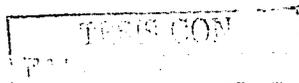
**Gemini** fundado en 1965 por Ken Tyler en los Ángeles. Posteriormente, fue trasladado a Bedford Village cerca de la ciudad de Nueva York, además de la obra gráfica se podía trabajar cualquier otro medio como la escultura. También fue el primer taller que abrió una galería en sus instalaciones y cuenta con un archivo de publicaciones en la *National Gallery of Art* de Washington D.C. En este taller trabajó Rauschenberg y en 1974 se introdujo la técnica de hacer papel.

**El Graphicstudio** surgió en 1968 como una división de investigación en la Universidad de Florida del Sur, propiciado por Don Saff. Este taller cerró sus puertas en 1976 y fue revivido como taller independiente en 1985. En el *Graphicstudio II* trabajaron Rauschenberg y Rosenquist y en 1987, Lichtenstein imprimió por primera vez. En 1990, Saff se involucró con el ROCI (proyecto de exposición itinerante de Rauschenberg). El archivo del *Graphicstudio* se encuentra en la *National Gallery of Art* de Washington.

**Taller Mount Kisco** fundado por Tyler en 1986, en Nueva York. En este complejo industrial se producían los pliegos de papel hecho a mano más grandes de Occidente y se utilizaron muchos de los métodos más modernos en los que se mezclan técnicas, aumentando a la vez, la escala de los impresos. Fue el primero en imprimir litografías de Hockney e introdujo a Frank Stella en el arte de la obra gráfica. El archivo de este taller se encuentra en el *Walker Art Center* de Minneapolis, también hay una galería que exhibe las nuevas ediciones.

La producción realizada en diversos talleres, especialmente la de los cinco mencionados, dio origen a un "boom" que fue capaz de transformar algunas pautas de consumo de los productos plásticos. A partir de los trabajos de los artistas que participaron en estos talleres, el mercado del arte norteamericano incluyó entre sus preferencias a la obra gráfica. De esta manera, a través de subastas, exhibiciones, publicaciones y coleccionistas, el interés y el apoyo a las artes gráficas, se hizo patente. En ningún otro país se volcó tanta energía y entusiasmo público por el grabado como en Estados Unidos.

Desde los años sesenta se percibieron cambios en los estilos y contenidos en el trabajo de los artistas involucrados con la obra gráfica. La mayoría de ellos incorporaron en cierto grado, la representación figurativa y reconocen que el tipo de interacción que



se daba en los talleres estimuló el ritmo de sus vidas creativas. Sin importarles la inversión de tiempo y materiales y gracias al carácter intuitivo e innovador de los impresores que trabajaron con ellos, además de la confianza de la comunidad financiera en estos proyectos, fue posible la creación de estos ambiciosos impresos de grandes formatos.

En 1980, el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó la exposición titulada "La gráfica de los setenta" que comprendió obras de 173 artistas de 23 países. En 1989 se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México una selección de dicha exposición, titulada "Siete maestros de la impresión gráfica: innovaciones de los ochentas" con obra de los artistas Jim Dine (fig. 1), David Hockney (fig. 2), Jasper Johns (fig. 3), Lichtenstein (fig. 4), Rauschenberg (fig. 5), James Rosenquist (fig. 6) y Frank Stella (fig. 7). Esta muestra causó una fuerte influencia en el ámbito cultural mexicano y muy especialmente, en los artistas dedicados al grabado, tanto por las dimensiones de las obras como por el aprovechamiento de los recursos tecnológicos en las propuestas estéticas. Algunas aportaciones que se dieron en los talleres mencionados durante los años sesenta y ochenta son: la elaboración del papel por el mismo artista; el incremento del tamaño de las prensas, lo que redundó en imágenes más grandes; la combinación de técnicas que permitió la creación de imágenes más coloridas y el

aumento de las obras de tipo mural en la producción de las partes individuales o en la composición final al imprimirlas.

Por otra parte, en la Universidad de Nueva York, el artista hindú Krishna Reddy, asistente de Hayter en el *Atelier 17* de 1964 a 1976, continuó con el espíritu de investigación y propuesta humanista con el que se originó este taller en París. Es importante destacar que, la lucha por reunir en una placa dos o más colores dio pie a la experimentación y el desarrollo de muchas técnicas: se combinó la impresión del intaglio con litografía, serigrafía, linóleo, xilografía etc. Sin embargo, gracias a la profundización en el conocimiento de la viscosidad de las tintas, el maestro Reddy ha hecho aportaciones relevantes a la técnica del grabado en color para lograr la superposición y yuxtaposición cromática simultánea en la misma placa con una pasada por la prensa.

La gráfica, como la escultura, ha desarrollado muchas posibilidades de inmediatez y aplicación directa, así como una rica síntesis de colores con calidades y cualidades imposibles de lograr por otros medios. Las investigaciones del maestro Reddy sobre la viscosidad de las tintas y el color son fundamentales para el presente trabajo, como se advertirá más adelante.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

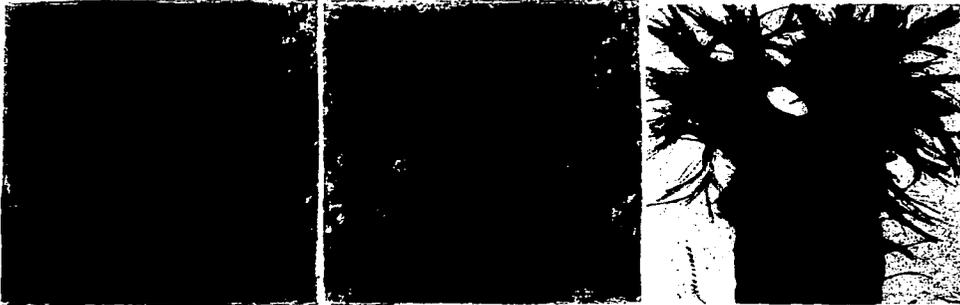


Fig. 1

Jim Dine  
*Three Trees in the Shadow of Mount Zion* (tríptico)

*Pace Editions, New York, 1981*

Punta seca y serigrafía sobre tres láminas.

Izquierda y derecha 95.56 x 71.12cm.,

centro 95.25 x 67.62 cm.

Nota: las figuras 1 a la 7 fueron tomadas del Catalogo  
*Siete Maestros de la Impresión Gráfica: innovaciones en  
los ochentas*, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1991

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 2  
David Hockney  
*An Image of Celia, estado II*  
Tyler Graphics Ltd., Bedford Village, 1984-86.  
Collage, Litografía sobre bastidor pintado a mano.  
156.21 x 107.31 cm.

Fig. 3

Jasper Johns  
*The Seasons.*  
Universal Limited Art Editions, West  
Islip, 1987.  
Serie de cuatro acuatinta y punta  
seca.  
Cada una 66.67 x 48.89 cm.





Fig. 4

Roy Lichtenstein  
*Two Paintings: Sleeping Muse from the series Paintings.*  
Gemini G.E.L., Los Ángeles, 1984.  
Litografía, grabado en madera y serigrafía.  
95.88 x 124.14 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

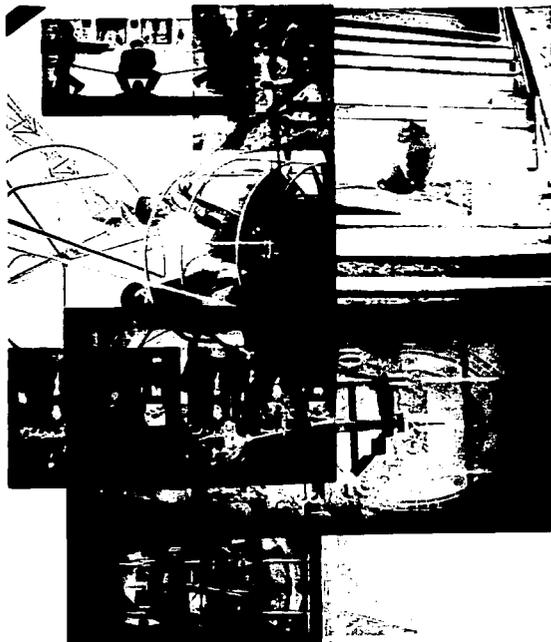


Fig. 5

Robert Rauschenberg  
*Soviet / American Array III*.  
Universal Limited Art Editions, West Islip, 1989-90.  
Fotograbado.  
224.79 x 133.35 cm.



Fig. 6

James Rosenquist

*Shriek.*

Graphicstudio, Tampa, 1986.

Litografía, monotipo.

106.99 x 180.65 cm.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 7

Frank Stella  
*Imola Three IV*  
Frank Stella-/tyler graphics ltd., Bedford Village,  
1984. Relieve y serigrafía sobre papel coloreado,  
papel hecho a mano. 167.64 x 132.08 cm.

## 1.2 México y la Academia de San Carlos

En la historia del grabado mexicano, según Eduardo Báez Macías, se pueden distinguir, a grandes rasgos, tres épocas importantes.<sup>8</sup>

La primera de ellas corresponde al siglo XVI, predomina el grabado en madera o xilografía. En 1539, Juan Pablos obtuvo una cédula real con el privilegio de traer a la Nueva España una imprenta con todo el aparejo. Fue instalada en las calles del Arzobispado y Santa Teresa, hoy Moneda y Licenciado Verdad en el Centro de la Ciudad de México. La primera escuela dedicada expresamente a la enseñanza artística fue fundada por fray Pedro de Gante en el convento de San José y funcionó hasta principios del siglo XVIII.

La segunda época abarca el siglo XVIII y se caracteriza por la introducción, la divulgación y finalmente, el predominio del grabado en metal.

La tercera y última etapa inició con la escuela de Jerónimo Antonio Gil,<sup>9</sup> que en 1778 llegó de España, nombrado por el rey Carlos III tallador Mayor de la Real Casa de Moneda. Además tenía el encargo de fundar una escuela de grabado en hueco, destinada a preparar al personal que dicha casa requería. Esta se encontraba en el edificio que hoy ocupa el Museo de las Culturas, en la calle de Moneda.

---

<sup>8</sup> Historia del Arte Mexicano, *El Grabado durante la época colonial*, Eduardo Báez Macías, Salvat, México, tomo 8, 1986, p.1191.

<sup>9</sup> Garibay S. Roberto, *breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, México, 1990, p.5

Fue él quien, imbuido en el espíritu de la Ilustración, percibió la urgencia de sistematizar la enseñanza de las artes como un elemento más del proceso de modernización de la Corona Española en sus posesiones de ultramar. Sus afanes fueron apoyados por el Virrey Martín de Mayorga, quien solicitó a Carlos III fundar una Academia Mexicana de Arte.<sup>10</sup>

El Monarca accedió generosamente en 1783, expidiendo la Real Cédula que dotaba de recursos, programas y estatutos a la naciente institución educativa, llamada Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Esta escuela tuvo una entusiasta respuesta y una multitud de alumnos solicitaron su ingreso; los aceptados progresaron rápidamente. Los avatares de esta academia habrían de correr paralelos a los del Virreinato. En la actualidad se conserva una colección de los dibujos que realizaron los maestros y alumnos quienes siguieron la corriente neoclásica. En pintura Ximeno y Planes y Tolsa, en escultura, pero sobre todo en arquitectura, impusieron también el neoclasicismo.

Para finalizar en términos muy convencionales al tiempo de concluir la dominación española en 1821. Lo sobresaliente de esta etapa es el gusto neoclásico, la limpieza en la ejecución y la excelente formación técnica de los grabadores.<sup>11</sup>

Debido a la guerra de independencia la Academia cerro sus puertas en 1821 y en 1824 se abrieron de nuevo recibiendo el nombre de academia nacional de San Carlos. Padeciendo una de sus mas agudas crisis

<sup>10</sup> De Santiago Silva, José, *Encuentro de dos Mundos*, Valencia, 1992

<sup>11</sup> *Historia del Arte Mexicano*, Salvat, México, tomo 8, p. 1191.

económicas por las convulsiones y vaivenes políticos que en esos años se vivieron en el país.

El dos de octubre de 1843, el gobierno del general Santa Ana, expidió el decreto para reorganizar la academia, en el que entre otras cosas se establecía la compra del edificio, su reparación y ornato y un año después se dispuso que le fuera asignado el producto de la Lotería. "En esta forma la Academia recibió un gran apoyo económico, disfrutó una gran prosperidad, un esplendor que nunca había tenido ni ha vuelto a tener".<sup>12</sup>

Al triunfo de los liberales sobre los conservadores en febrero de 1861 fue disuelta la junta de gobierno y suprimida la Lotería por lo que volvieron los problemas económicos. En grabado durante la segunda mitad del siglo XIX se siguieron trabajando los temas clásicos. Justino Fernández dice:

Que los grabadores mexicanos dueños de una gran disciplina y perfección técnica, no lograron la originalidad:... el grabado vino a ocupar un lugar secundario, simplemente como medio casi mecánico de reproducción.<sup>13</sup>

En 1911 acorde con el movimiento revolucionario, se produjo en San Carlos una huelga encabezada por el estudiante David Alfaro Siqueiros, con la que se pedía al director Antonio Ribas Mercado que se suprimieran los métodos académicos tradicionales.

---

<sup>12</sup> Garibay S., Roberto, Op. cit., p.10.

<sup>13</sup> Historia del Arte Mexicano, *El Grabado Académico del Siglo XIX*, Clementina Díaz y de Ovando, tomo 12, p.1707.

El disgusto se debió a la imposición que hicieron algunos maestros europeizantes, del sistema Pilet, importado de Francia y que era -según opinión de José Clemente Orozco- peor que la copia de estampa y yesos.<sup>14</sup>

Con el movimiento huelguista se consiguió establecer las Escuelas al Aire Libre, que despertaron gran entusiasmo entre los artistas y las clases populares. Estas escuelas fueron: la de Santa Anita, la de Coyoacán, la de Churubusco y las de Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo.

A principios del siglo XX, en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, el artista francés de ascendencia mexicana Jean Charlot, que fue un gran admirador de la obra de José Guadalupe Posada, del que dijo:

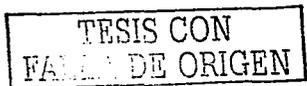
Posada funciona en la historia del arte mexicano como el delgado cuello de un reloj de arena, a donde el pasado se metamorfosea grano por grano en el futuro.<sup>15</sup>

Logró interesar a los estudiantes en la práctica del grabado en madera y la litografía, en especial a Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Emilio Amero y Fernando Leal, iniciando el renacimiento de la gráfica en México.

En el siglo XX, la Academia de San Carlos ha sido promotora de transformaciones, que si bien se derivan de las tradiciones europeas y de las vanguardias internacionales, han configurado un perfil original y rico. En esta época sobresale la presencia del profesor Francisco Moreno Capdevilla (fig. 8) no sólo en la

<sup>14</sup> Garibay S., Roberto. *Idem*. p.41.

<sup>15</sup> Historia del Arte Mexicano, José Guadalupe Posada, Raquel Tibol, tomo 12 p. 1755.



formación de algunas generaciones de artistas gráficos dentro de la Academia y en la sistematización de la enseñanza del grabado, sino en el tema que nos ocupa, ya que el maestro investigó sobre el grabado en color y sus logros son sorprendentes aunque poco conocidos.

De las influencias internacionales que han llegado a la Academia en el siglo XX, cabe mencionar la del belga William Hayter (fig. 9), mencionado anteriormente. En su *Atelier 17* de París trabajaron varios artistas mexicanos relacionados con la Academia. Entre ellos, José de Santiago en 1964, Rafael Zepeda y Luis Gutiérrez (fig. 10) en 1979. Es oportuno mencionar que el maestro José de Santiago como Jefe del Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en 1982 tramitó la adquisición de una prensa y propició el espacio para la creación del Taller de grabado en color del Posgrado en Artes Visuales con el maestro Gutiérrez como titular.

En 1983, el maestro grabador Antonio Díaz Cortés, como jefe del Colegio de Estampa, propuso traer a la Academia a varios artistas extranjeros, entre ellos, al artista hindú Krishna Reddy (fig. 11), quien fue invitado a dar un curso en nuestra institución.

Desafortunadamente, este curso no se pudo impartir en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) debido a un paro de labores; para no perder esta oportunidad se llevó a cabo en las instalaciones de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado "La Esmeralda" con la

participación de estudiantes avanzados y algunos profesores de ambas instituciones.

En 1988, el maestro Reddy regresó a México invitado por el maestro Luis Gutiérrez y expuso su trabajo en el Palacio de Bellas Artes. Esta exposición fue muy importante en el desarrollo de mi trabajo.

Como se ha dicho hasta aquí, el grabado es la disciplina de las artes visuales que más evolucionó en los siglos XIX y XX, por lo que en el segundo capítulo retomaré algunos de los aspectos anteriormente tratados y que considero valiosos para mi producción plástica, como: la experimentación con los materiales, el color, las ediciones en las que las impresiones no son iguales, las dimensiones de la obra, así como su ambientación, es decir, la manera en que se presenta la obra.

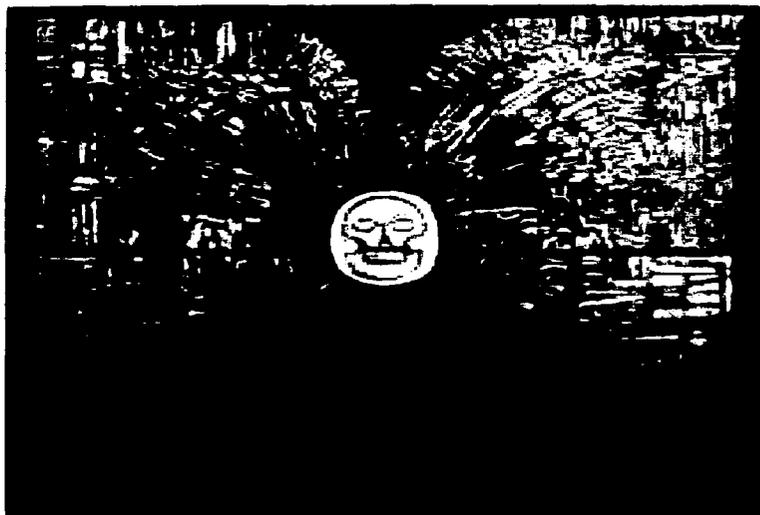


Fig. 8

Francisco Moreno Capdevilla  
*Metamorfosis*  
Placa de aluminio con  
incrustaciones de recortes de latón  
y tratamientos de punta mecánica,  
1974

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 9

Stanley William Hayter,  
Londres, 1901-París, 1988.  
*Danza del sol*, aguafuerte,  
de base blanda y bruñido,  
39.5 x 24 cm. 1951



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

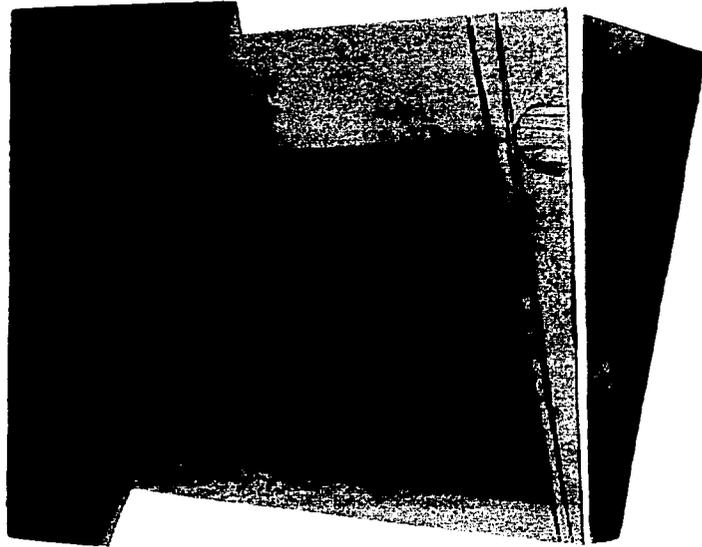


Fig.10

Luis Gutiérrez  
*Código indio*  
Huevo grabado en color  
50 x 33 cm, 1982

TESIS CON  
FOLIO DE ORIGEN

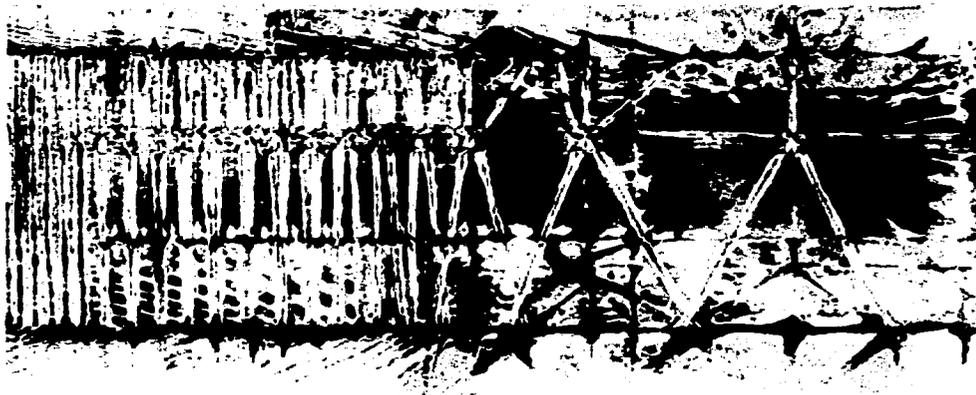


Fig. 11

Krishna Reddy  
*Vida en Movimiento*  
Huecograbado en color  
14 x 22"  
1972

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **CAPITULO II. El Taller de Grabado en Color de la Academia de San Carlos y el Proyecto de Gráfica de Gran Formato.**

En 1986 fui contratada como ayudante del maestro Luis Gutiérrez iniciando mi carrera en el grabado a color. En 1988, el maestro Gutiérrez invitó al maestro Reddy a exponer en México y entonces tuve la oportunidad de apreciar su obra exhibida en el Palacio de Bellas Artes; la cual me causó una profunda impresión por el manejo del color que era tan diferente a lo que se hacía en el Taller de San Carlos. En ese mismo año ingresé al Taller de Pintura del maestro Francisco de Santiago como profesora adjunta y dejé el Taller de Grabado.

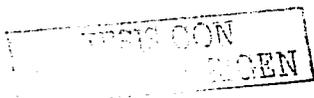
En 1989, por circunstancias que no interesa mencionar, el maestro Gutiérrez dejó la Academia y entonces me pusieron a prueba durante un año como titular del Taller de Grabado.

El taller se encontraba en malas condiciones; tenía poco equipo y para fortalecer su infraestructura, el maestro José de Santiago solicitó un Programa de Apoyo a las Divisiones de Estudios de Posgrado (PADEP), aprobado en 1990, el cual coordiné bajo su dirección.

Sin duda, este apoyo fue muy importante en mi formación como profesora y productora de grabados en color. Para este primer proyecto se invitó a todos los alumnos que integraban el taller, aunque la mayoría no cursaba la maestría, eran artistas que estaban

experimentando la técnica de impresión por viscosidad de las tintas, casi desconocida y muy mal vista por una gran parte de los grabadores mexicanos, pues se decía que era una técnica muy "truqueada", que parecía más bien pintura, que era muy comercial, que no era predecible, que era muy accidental y muchas otras cosas negativas. El tema que trabajamos fue la problemática del agua en la Ciudad de México. Contamos con el apoyo de un grupo de científicos que investigaba el tema en forma cronológica, desde el uso y control de los mantos acuíferos en la época Prehispánica, los desajustes causados por la desecación de los lagos y canales con que los antiguos mexicanos regulaban la entrada y salida de las aguas durante la Colonia, hasta la época actual en la que arrastramos los problemas causados durante esa época, como el actual hundimiento del Centro Histórico y las inundaciones en tiempo de lluvia.

Con este proyecto además de conseguir la infraestructura indispensable para el buen funcionamiento del taller, se pretendía encontrar soluciones originales en cuanto al uso del color en el grabado en metal, pues en ese momento teníamos problemas de todo tipo, desde cómo trabajar las placas y cómo tener control sobre las tintas, hasta cómo conseguir los rodillos adecuados; por lo que el grupo trabajó intensamente en la experimentación del color. Este proyecto dio como resultado la producción de 28



grabados de mediano formato de excelente factura y tirajes bien uniformes, concluyó en 1990 con una exposición titulada "Los colores del agua" en el Museo Universitario del Chopo.

Este trabajo fue fundamental en la consolidación y prestigio del Taller dentro y fuera del Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

### **2.1 Proceso creativo 1990-1998.**

Como hemos señalado, es importante para cualquier productor de bienes-artístico-culturales estar consciente del medio en el que trabaja, así como de su historia y problemática, por lo que es necesario reflexionar acerca del trabajo y el contexto histórico en el que se realiza. Para tal reflexión tomaré como punto de partida el método iconológico propuesto por Panofsky para desentrañar los significados de mi obra.

Elegí tres series de trabajos que me aportaron la experiencia y el gusto por incursionar en ámbitos no propios del grabado tradicional, como:

1) La impresión de ediciones<sup>16</sup> en las que todas las piezas son diferentes. A pesar de ser producto de una matriz, la reproducción de la imagen no será necesariamente igual, porque la técnica de impresión por viscosidad de las tintas permite la experimentación del color como tal vez ninguna otra. Para el maestro Juan Acha, el hecho de que todas las impresiones

---

<sup>16</sup> Ver glosario de términos

fueran diferentes, les confería el valor de obra única; así lo había experimentado el Maestro Reddy recientemente, como se verá más adelante. Las formas de producción y uso del grabado tradicional quedaron superadas a partir de que adquiere independencia y jerarquía como un lenguaje artístico original y se desarrolla al mismo nivel de las otras Bellas Artes.

2) Ambientaciones: Al montar la obra se requiere de un lugar adecuado que le aporte un contexto artístico específico o que forme parte de ella, por lo que se requiere ambientarla. Ya desde 1968, el término "medios mezclados" es empleado para "la combinación de diferentes géneros... que inician o preanuncian el desinterés por los objetos y la preocupación por los procesos."<sup>17</sup> Los ambientes afloran por primera vez, en el contexto del pop y posteriormente, se extienden a otras tendencias. "Lo que se propone es que la participación total en la obra artística debe provocar una transformación en la conciencia del espectador."<sup>18</sup> Generalmente, las ambientaciones son planeadas tomando en cuenta el lugar y los elementos que se quieren incorporar como partes de un todo. El ambiente deviene así, en un estimulante de la conciencia del espectador.

---

<sup>17</sup>Marchan, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 181.

<sup>18</sup> Kaprow definía este nuevo concepto como una forma artística que llena todo un espacio, envuelve al espectador y está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos. El espectador se convierte en parte de todo y el ambiente le rodea o encierra por todos lados. Uno debe moverse en su interior." Kaprow: *Asemblage, environments & happenings*, *idem*, p. 159-60.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

3) Utilización del color en el grabado en metal con una placa en una pasada por la prensa. El grabado en color conserva las cualidades del huecograbado como la utilización de la línea y los valores tonales, pero integra otras cualidades de la pintura como la utilización de la mancha, las texturas y el color a base de transparencias, este es un fenómeno contemporáneo en el que se integran varias disciplinas de las artes visuales en una misma obra.<sup>19</sup>

4) Utilización de dimensiones no tradicionales propias del género. Debido a su origen como medio para la reproducción masiva de imágenes con fines de ilustración, los formatos y las dimensiones de la obra gráfica son pequeños (por ejemplo, para incluirse en un libro). Es hasta mediados del siglo XX con la incorporación de los avances tecnológicos que los artistas del *Pop Art* inician su incursión en grandes formatos, pero hay que señalar que con la técnica que decidimos utilizar no se había experimentado todavía. Este último interés surgió a partir de haber visto la exposición mencionada anteriormente, "Siete maestros contemporáneos: innovaciones en los ochentas, gráfica de gran formato" que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1989. En ella se presentaron obras de grandes dimensiones impresas en

---

<sup>19</sup> "Ambas alternativas desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, sobre todo pintura y escultura, e incluso en una tercera alternativa se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto". Marchan Fiz, Simón, *Op cit.* p. 8.

color, pero ninguna con la técnica de viscosidad de las tintas.<sup>20</sup>

A mi juicio, estas aportaciones conceptuales aplicadas por alumnos y maestros en el Taller, de alguna manera han contribuido al enriquecimiento académico de la ENAP.

Las obras personales a las que me referiré son: *Crucifixión* realizada en 1990, *Espíritu Vital*, Homenaje al maestro Juan Acha presentada en 1995 y *Primus Mollis Aeviternus*,<sup>21</sup> grabado de gran formato expuesto en 1998.

---

<sup>20</sup> Ver glosario de términos.

<sup>21</sup> "Eterno principio femenino".



Fig. 12

***Crucifixión***

Grabado, técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5 cm. Gofrado 62 x 50 cm.

Papel 80 x 60 cm. 1990

### **2.1.1. Serie Crucifixión 1991, variaciones de color.**

En la década de los ochenta, el maestro Reddy, aplicando todos sus conocimientos acumulados en más de treinta años de constante experimentación e investigación tanto plástica como con los materiales, imprimió una misma placa con diferentes colores y con variantes en el entintado y consiguió hacer una edición de más de setenta impresiones diferentes.

El haber visto el catálogo de dicha experimentación me motivó a introducir en mi obra las innovaciones que ésta aportaba, aspectos que se consideran fundamentales en la producción de obra gráfica, entre ellos, la edición.

Por otro lado, como el carácter de reproductibilidad en el grabado no representaba mayor interés para los creadores de imágenes, continuar con esta práctica, desde el punto de vista artístico, resultaba anacrónico y limitante.

En cambio, con las aportaciones técnicas mencionadas en el capítulo anterior, tanto en el proceso como en las calidades gráficas y en las variaciones cromáticas que se logran con una misma placa, el resultado fue más interesante para el grabador que sólo terminar una placa y editarla de manera casi mecánica. Por esta razón, me cuestionaba el porqué resultaba mal visto en México que un artista gráfico se permitiera estas libertades creativas. Basándome en estas experiencias ya reconocidas en el desarrollo de la gráfica, decidí seguir experimentando en el uso del color y trabajé dos placas con la intención de

editarlas: una placa sin color que sirviera de marco y completara el significado de la obra y otra placa buscando que todas las impresiones fueran diferentes, pero además aplicando la técnica de la manera más ortodoxa posible, esto es, aplicando un intaglio y las demás tintas con rodillos.

Para esta experimentación elegí el tema de la crucifixión no por su connotación religiosa, sino más bien por su carácter simbólico y dramático; además por la composición de la imagen, pues no quería algo narrativo ni totalmente figurativo, sino más bien, pretendía despertar en el espectador diferentes emociones a través de los colores de cada imagen, ya que al cambiarlos, también cambiaría la percepción de las formas.

Cuando inicié el trabajo pensaba que sería muy fácil porque hacer una edición en color en la que todas las impresiones resulten iguales es muy difícil, ya que en el resultado influye desde el clima, la cantidad de tinta aplicada en cada rodillo la forma en que se pasen sobre la placa y la dirección en la que se pasen sobre la placa por lo que hay que tener mucho control en cada uno de estos aspectos que intervienen en el entintado; sin embargo, después de la impresión número 20 empezaban a ser muy parecidas entre sí aun cuando los colores utilizados no fueran los mismos ni se aplicaran en el mismo orden. De las cincuenta impresiones, escogí veinticinco con la ayuda del maestro Juan Acha, y las clasifiqué con números romanos.

En 1991, monté una exposición en la Sala Roberto Garibay del Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Se exhibió también la placa grabada con el motivo de la crucifixión enmarcada por otra placa (impresa como gofrado) cuyo motivo fueron unos cortinajes sostenidos por unos querubines.

La razón por la que se mostraron las placas fue didáctica, la técnica no era muy conocida y para muchas personas era difícil comprender que con una sola placa resultara una imagen cromática; además las placas son tan bellas plásticamente como las impresiones, ya que presentan características propias de la escultura: por ser trabajadas como bajorrelieves, al darles la luz rasante, se pueden apreciar las diferentes calidades texturales y los diferentes niveles de profundidad que originan los colores en la impresión.

La sala Roberto Garibay, es negra, y se mantuvo en penumbra iluminando sólo los grabados, se ambientó con el mismo motivo del gofrado (los cortinajes) y flores frescas y aromáticas para dar una sensación de misticismo.

Esta fue una gran experiencia para mí por el manejo del color, la composición del mismo, (figuras 22, 23, 24, y 25) el trabajo de la placa, además de que fue mi primera ambientación de una sala. Esta fue la primera vez que se presentó una exposición de grabado en color con estas características (las variaciones técnicas ya descritas, dentro de un concepto de ambientación integrada a la

obra artística) en la Escuela.<sup>22</sup> A partir de esta exposición, afirmé la idea de integrar la museografía y la creación de un ambiente, como complemento de la obra expuesta.

*Crucifixión* es un grabado realizado en técnica mixta sobre zinc, cuyas dimensiones son 44.7 X 30.5 cm. Impreso en color con el sistema de viscosidad de las tintas, enmarcado con otra placa de zinc grabada con *moto tool* que mide 62 x 50 cm; con un vano de 45.7 X 30.5 cm. impresa como gofrado, en papel *Creyse de Rives* de 250 grs. medidas 80 X 60 cm. Se numeraron 25 impresiones y se exhibieron 17 en 1991, en una sala ambientada.

El motivo de *Crucifixión* es una composición estructurada geoméricamente con relaciones armónicas referidas a la sección áurea en la que se parte de la forma de la cruz; ubicada en el centro de la composición divide el espacio total de la imagen en cuatro partes. Las proporciones de la cruz fueron tomadas de un canto popular religioso llamado "El alabao viejo" que dice: "La cruz que sobre sus hombros lleva, es un pesado madero, 15 pies tiene de largo y 7 de atravesado..."<sup>23</sup>

Canto tradicional transmitido en forma oral a través del tiempo y que llevó al norte Fray Margil de Jesús, El divino andariego, a mediados de 1700. Posteriormente, fue adoptado por los peones de las haciendas, que camino al camposanto la entonaban. Este alabado, en realidad, es un relato de la crucifixión de Cristo.

---

<sup>22</sup> Ver cita 18 sobre el concepto de ambiente integrado a la obra artística.

<sup>23</sup> De Santiago, Francisco, Comunicación oral.

La figura de Cristo se eliminó y en el espacio que sirve de fondo a la cruz se trabajaron los personajes que lo acompañan, el paisaje está formado por montañas, nubes, lluvia y rayos de sol, elementos que tradicionalmente componen estas imágenes religiosas. Estos elementos fueron dibujados sobre la placa con hule látex líquido en forma manual, utilizando las huellas de los dedos de manera gestual e informalista. Las diferentes fórmulas cromáticas se aplicaron con la intención de jugar con las diferentes percepciones de la forma que producen.

En esta obra se combinan: el orden geométrico que sirvió de estructura, el estilo expresionista figurativo en el tratamiento de los personajes de la crucifixión y el expresionismo abstracto en el tratamiento del paisaje, el espacio telúrico y sideral; elementos con los que se pretende lograr un lenguaje simbólico referido a esta temática. La placa que se imprimió como gofrado y sirve de marco al motivo de la crucifixión (los cortinajes sostenidos por querubines) es una representación figurativa, sin llegar a ser naturalista.

En cuanto a la iconografía, la cruz es uno de los símbolos que se registra desde la más remota antigüedad. Es tal vez el arquetipo más universal, en casi todas las culturas representa la unión de la tierra con lo divino, la unión de los cuatro elementos y el cosmos en su totalidad. Sin embargo, antes de la era cristiana, los asirios, fenicios y persas inventaron una

atroz forma de ejecución, considerada maldita, a la que luego se le llamo crucifixión. Originalmente, esta tortura, junto con la horca, fueron denominadas árbol siniestro. Aunque existían varias modalidades de pena capital según la ley mosaica (por espada, estrangulamiento, hoguera y lapidación), la crucifixión llegó a ser popular entre los griegos en el período helenístico. Los romanos la adoptaron como castigo oficial contra algunas transgresiones legales a fines del siglo I a.c. Las crucifixiones se efectuaban fuera de la ciudad porque ofendían a los ciudadanos romanos. La muerte por crucifixión era reservada para los criminales más crueles y despreciados, pero si alguno comprobaba la ciudadanía romana, disfrutaba del privilegio de ser decapitado, ejecución más rápida y humanitaria que la agonía lenta e insoportable de la crucifixión. El propósito principal era castigar y amedrentar a los rebeldes, aunque originalmente, no tenía como fin causar la muerte, este sistema evolucionó hasta llegar a ser uno de los métodos de tortura y muerte más crueles. Al ser enjuiciado y declarado culpable, el acusado condenado a crucifixión era llevado afuera del Sanedrín,<sup>24</sup> lo desnudaban y flagelaban, después colocaban sobre sus hombros el madero horizontal de la cruz (que generalmente era de 190 a 200 cm.) y tenía que marchar del tribunal en que era juzgado al exterior de la ciudad con la cruz a cuestas, la marcha tenía

---

<sup>24</sup> Sanedrín: Consejo supremo de los judíos.

como intención humillarle (es lo que se entiende como llevar la cruz), también se le ponía un letrero (*titulus*) que indicaba la clase de ofensa cometida. En el lugar de la ejecución estaba el madero vertical (*patibulum*) que podía ser un tronco o un árbol podado para tal efecto, al que el acusado era amarrado o clavado, según el propósito.

Para sostener el cuerpo y prolongar la agonía, se añadían el *sedile*, asiento puntiagudo, y los soportes para los pies (sin ellos la persona moriría asfixiada en dos o tres horas). Las cruces no eran muy altas y los reos más fuertes podían tardar entre tres y cinco días en morir. Durante ese tiempo, los crucificados eran atacados por alimañas que devoraban sus extremidades inferiores. Posteriormente, en un acto de misericordia, las cruces fueron más altas. Una vez que el reo llegaba al lugar se fijaban los dos troncos formando la cruz y entonces se clavaban los pies, uno delante del otro con las piernas un poco dobladas, luego les rompían las piernas a la altura de las rodillas para que no pudieran sostener el cuerpo y les clavaban los brazos por las muñecas, se dejaba al crucificado morir lentamente de hambre, sed, desangramiento, rotura de huesos, insolación, dolor, asfixia, etc. Médicos forenses dicen que el cuerpo humano en esta situación sufre una asfixia gradual y para obtener aire, el crucificado tenía que levantarse a la fuerza sobre los clavos, que al mismo tiempo desgarraban la carne y los nervios del

antebrazo. Cada esfuerzo por respirar representaba otra caída sobre los brazos al no poder sostenerse sobre las piernas que estaban rotas.

Grandes historiadores y teólogos coinciden, según las evidencias encontradas de otros crucificados, en que Cristo es el único muerto en la cruz del que se tiene constancia histórica de que fue azotado, coronado de espinas, golpeado y humillado antes de ser condenado a la crucifixión.

La mayoría de los relatos de la crucifixión de Cristo coinciden en la forma en que se llevó a cabo, a continuación mencionaré algunos aspectos históricos que por sus representaciones iconográficas tienen importancia en el presente estudio.

No es de extrañar que no se haya encontrado antes del 350 alguna representación de la pasión de Cristo. La cruz latina, por otra parte, aparece hasta aproximadamente el 320-330. Esto tal vez se deba a que los hebreos tenían prohibida la representación de dios,<sup>25</sup> además de que consideraban la crucifixión vergonzosa y escandalosa, mientras ellos esperaban un Mesías que los salvara del imperio romano y restableciera el reino de David, ¿ese hombre moría crucificado! Para los Gentiles y los judíos era un Mesías maldito, crucificado, avergonzado. El mensaje de la cruz daba poca

---

25 En el Antiguo Testamento, la condena al culto a las imágenes y a los ídolos es muy extensa y contundente. <<No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postraras ante ella ni le darás culto >>(Ex 20,4-5 Dt 5, 8-9) Carmona Muela, Juan, *Iconografía Cristiana*, p.11.

esperanza a la gente de la época. Además de la prohibición semita de representar a Dios, los primeros cristianos fueron sometidos a persecuciones durante casi tres siglos, pero es precisamente este pasaje de la historia de Jesús, lo que da pie a las representaciones, ya que los sacerdotes consideraron que la dualidad de Cristo: hombre-dios, les permitía dichas ilustraciones que tenían por función principal, el acercamiento a la población iletrada de la época. El arte cristiano del siglo III procede por alusiones, recurriendo a algunas imágenes que se repiten de manera incansable como las representaciones de la resurrección y el Cristo en el reino de Dios. Su función no es demostrar, sino evocar la esperanza en la resurrección mediante un recuerdo alegórico.

La primera imagen de Cristo portando su cruz es de principios del siglo V. De esa misma época datan las primeras crucifixiones. A partir de los siglos XII y XIII se empieza a usar un nuevo repertorio iconográfico. Es en el período carolingio que aparece por primera vez en Occidente, la imagen de Cristo muerto en la cruz. La época carolingia representa uno de los momentos más importantes de la evolución de las artes en Occidente. Es imposible enumerar los cuadros, grabados y esculturas en que Jesucristo crucificado ha sido representado por grandes maestros del arte.<sup>26</sup> Por lo

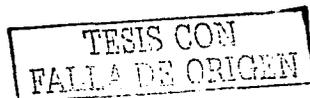
---

<sup>26</sup> Es imposible acercarse siquiera a una relación de las mejores crucifixiones pictóricas en todo el transcurso del arte cristiano, dado el enorme número de obras con este tema. Bastará indicar que es verdaderamente difícil encontrar una época o país, dentro del área de la civilización cristiana,

tanto, para el presente estudio me referiré a algunos que guardan algunas semejanzas con la obra que analizo en términos de representación.

---

que haya carecido de obras relevantes en este rubro. La comparación estilística puede realizarse por lo mismo con gran provecho en una serie de creaciones que no sólo abordan el mismo motivo, sino que intentan lograr siempre una emoción similar, en la que la admiración y la composición se unan estrechamente. Entresacando obras representativas, citaremos las crucifixiones de Simone Martín, Antonello da Mesina, Cranach, Hans Holbein el joven, Rogier van der Weyden, Perugino, Lucas de Leiden, Maestro de la Muerte de María, Mathias Grünewald, Veronés, Tintoretto, Rubens, Murillo, El Greco, Alonso Cano, Zurbarán, Goya, y por sobre todos, Velásquez, cuyo Cristo es quizá la muestra mas excelsa. *Enciclopedia de las Artes*, Argos, Barcelona, p. 418.



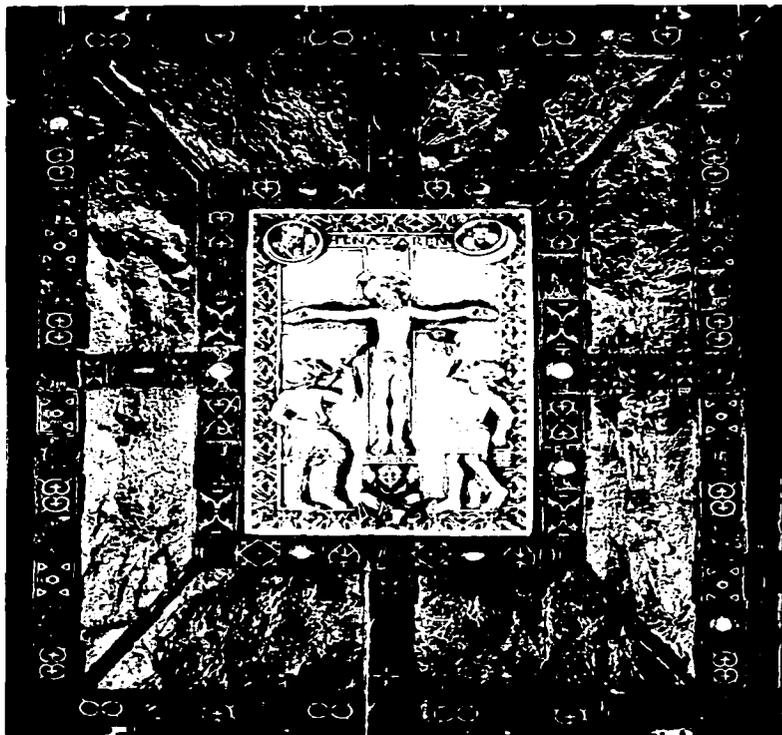


Fig. 13  
*Codex Aureus d'Eternach*. Cubierta de evangelario  
compuesta de una placa de oro repujado y una placa  
de marfil, realizado hacia 985-991. La placa de marfil  
hacia 1020-1040

Esta cubierta de libro (fig. 13) se realizó en el imperio Otoniano,<sup>27</sup> específicamente, durante el período del emperador Otón III. Es un tipo de bajorrelieve usado como pasta de libros que contenían los Evangelios y que eran utilizados en las ceremonias por los grandes prelados o emperadores. Las características estéticas de este tipo de relieves pertenecen al último período carolingio, en el que se da una mezcla de expresión dinámica y dramática. Tienen una cierta simplicidad que acentúa las formas esenciales, para lograr una mejor comprensión a través de la forma de los temas descritos. En este período se produjo un movimiento que se apartaba de los modelos originales para dirigirse a una sencillez, más apropiada con el nivel de cultura general. En este relieve encuentro varias coincidencias con mi obra *Crucifixión* (fig. 12); en principio, el motivo de la crucifixión tallado en marfil está representado de manera muy sencilla, incluye a Cristo crucificado en el centro de la composición, el soldado con la lanza, el que le da a beber vinagre, el sol a la izquierda, la luna a la derecha y la tierra sosteniendo a la cruz, elementos que simbolizan la doble naturaleza humana y divina de Jesús. Esta pieza está enmarcada con un bajorrelieve de oro que tiene grabados algunos pasajes de la vida de Jesús, además de ser un elemento decorativo, tiene la función de comunicar algunos acontecimientos

---

27 Según la *Enciclopedia de las Artes*, el arte otoniano constituye un verdadero estilo nacional germánico y se distingue por su extrema y fecunda actividad. p.451

relacionados con la Crucifixión. Estos dos elementos son totalmente diferentes en materiales y tratamiento formal, pero se complementan creando un contraste armónico. En mi obra también hay un marco que contiene el motivo principal, este marco impreso sin color, cita un pasaje de la historia de la pasión de Jesucristo y se contrasta con el motivo de la Crucifixión, impreso en color. Estos dos elementos, al igual que en el bajorrelieve citado, son formalmente diferentes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 14

Maestro de Rajhrad, *Calvario*, óleo sobre tabla,  
101 x 142 cm, 1420. Galería Nacional de Praga.

Esta crucifixión (fig. 14) es una de las partes de un altar mayor que estuvo emplazado en el Claustro de Rajhrad en Moravia. Se exhibe en una sede de la Galería Nacional de Praga.

La composición en esta imagen está estructurada de manera triangular. Los personajes se encuentran distribuidos en tres zonas marcadas por dos diagonales que se unen en los pies de Cristo. En la zona central destaca la figura de Jesús crucificado, doliente, punzado en su costado derecho por un soldado. La lanza lo sangra, a ambos lados de esta escena están representados grupos de personas en actitudes dolientes, algunas de ellas coronadas por aureolas. María Magdalena está a los pies de la cruz; la sangre de Cristo ha salpicado la blancura de los mantos que cubren tres cabezas femeninas.

Ambos flancos del espacio central están ocupados por las cruces de los dos ladrones condenados junto con Jesús. Todos los elementos de la representación corresponden a los códigos iconográficos de la época.<sup>28</sup> La interesante coincidencia entre mi obra y esta imagen es el contraste formal en el tratamiento de la Crucifixión: por un lado, contiene una expresividad seria

---

28 "El triunfo definitivo del culto a las imágenes obligaba también a regular la creación artística para ponerla al servicio de Dios...Estos manuales de pintura se promovieron desde el siglo XVI para evitar errores, es decir, que un mismo tema pudiera ser representado de distintas maneras. Dictaban como debían retratarse los santos, que colores utilizar y que detalles incluir en una escena: ...hoy nos resulta difícil distinguir un icono del siglo XII de otro del siglo XVII." Carmona Muela, Juan, *Iconografía Cristiana*, p. 25

de carácter teatral, mientras que los otros dos crucificados están representados de una forma expresionista. En mi obra *Crucifixión* (fig 12), este contraste se da, conceptualmente, en el tratamiento formal entre el fondo y la cruz.



Fig. 15

Maestro del Bajo Rin, *Crucifixión*, xilografía a color, 154  
x100 mm cerca de 1450, Galería Národní Praga,  
Republica Checa.

Esta xilografía es similar al *Calvario del Maestro de Rajhrad* (fig. 14) tanto en su composición como en los elementos iconográficos. Aunque en este caso, el formato vertical hace que cambie la percepción, las figuras están inscritas en un triángulo invertido, cuyo vértice principal se ubica en la parte inferior en donde se encuentra una calavera. Todos los elementos están trabajados de forma plana simulando volumen a través del sombreado de las formas. Sin embargo, existen similitudes en la ubicación de las figuras propias de las crucifixiones, según los códigos iconográficos, y de las figuras complementarias (como son los pequeños ángeles y demonios flotando en los extremos de la cruz, la vegetación, las leyendas desplegadas en forma de pergaminos desenrollados flotando en torno a las cruces, los instrumentos de los soldados romanos como las lanzas, etc.). Al ser un grabado en madera hay un predominio de la línea sobre los demás elementos plásticos, la saturación de personajes y elementos decorativos la hacen un tanto angustiante. Consideré importante su estudio por ser una imagen coloreada, aun cuando la aplicación del color no está impresa, y porque no se percibe una intención realista en la representación formal y del color, sino más bien alegórico.

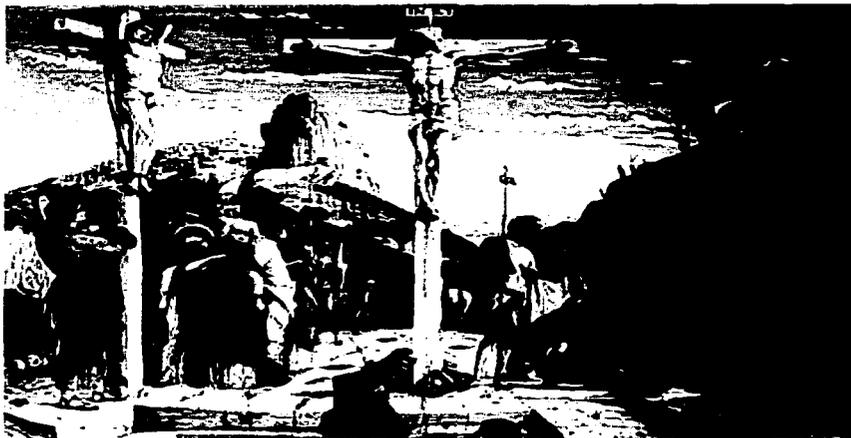


Fig. 16

Mantegna, *Crucifixión*, temple sobre madera,  
67 x 93 cm. 1457-59, Museo Nacional del Louvre.

Una de las crucifixiones de Mantenga, actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Louvre. Formaba parte de un conjunto de tres tablas con diferentes pasajes de la vida de Jesús, actualmente está separado del conjunto.

En esta obra (fig. 16) se conservan todos los atributos iconográficos en los personajes que participan en la *Crucifixión*, sin embargo, presenta una serie de variaciones importantes que consideramos resultado de un interés artístico por lograr una obra rigurosamente estructurada desde el punto de vista compositivo. Estas variaciones son cambios en el medio ambiente y en el espacio arquitectónico o natural del contexto de la *Crucifixión*: al fondo del piso en el que están insertadas las cruces se encuentra un paisaje urbano de Jerusalén, ubicado en una montaña y que como requerimiento de la composición se colocó casi a la misma altura de los cuerpos crucificados. El estudio anatómico de los cuerpos está realizado con todo rigor, concediéndole a estas imágenes un realismo dramáticamente exacerbado que es una de las características de la obra de Mantenga. Es notable también el manejo de la perspectiva en la lejanía del paisaje en el que ubica la escena. En esta obra se conservan todos los atributos iconográficos reglamentarios a excepción de la oscuridad que refieren los Evangelios, en ellos la *Crucifixión* se desarrolla al atardecer, Mantenga la maneja en un medio ambiente diferente: en pleno día.

Llamó mi atención, el tratamiento del paisaje que le da una gran profundidad a la imagen y principalmente, la intensidad cromática manejada a partir de los contrastes que acentúan el dramatismo de la escena. Mientras que en *Calvario* del maestro de Rajhrad (ver fig. 14) los contrastes son principalmente formales, en esta son cromáticos y de escala en la relación de las figuras con el paisaje. Esta obra me permitió imaginar las soluciones del color como elemento expresivo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 17

Martín Schongauer, *Crucifixión*, xilografía, 29 x 19.5 cm.  
c.1480, Kupferstichkabinett, SMPK Berlín.

Martin Schongauer (c. 1445-91) es el pintor alemán más importante del último cuarto del siglo XV. Proviene de una familia de orfebres que originalmente vivía en Augsburgo. Fue el primer pintor en hacer grabado a principios de 1470. Sus grabados (firmados con el monograma MS) se encontraban a lo largo de Europa y fueron los modelos y fuentes de inspiración favoritos de los talleres de pintores y orfebres; su taller de estampa fue reconocido también en el taller del orfebre Alberto Durero, el mayor. Este grabado (fig. 17), realizado probablemente en 1480, representa a Cristo crucificado en el momento de su muerte, a su lado están María y San Juan. En esta imagen es interesante la sencillez de la composición en la que únicamente se conservan dos de los personajes principales de la escena y al incluir ángeles que rodean a Jesucristo se vuelve menos narrativa. Schongauer se inspiró en iconos bizantinos, en donde las figuras de ángeles recogen la preciosa sangre de las manos, pies y el costado de Cristo. El paisaje sólo sirve de fondo, la escena está ubicada en un sitio montañoso, en el que la perspectiva se logra al recurrir a la escala de dimensiones de las figuras y los objetos naturales y arquitectónicos. Grabados como éste, inspiraron al joven Durero y a muchos otros artistas, como se verá más adelante. La excelente composición y la limpieza en la ejecución de la técnica hicieron que estos grabados fueran los más importantes de Europa en su época, además su impacto sobre los

talleres contemporáneos de pintores, escultores y orfebres ha sido muy importante.

Me interesaron las calidades gráficas por la limpieza en las líneas y sus valores tonales y expresivos. En la crucifixión que yo representé (fig. 12) casi no se perciben, porque no tienen tanta importancia como en esta obra.

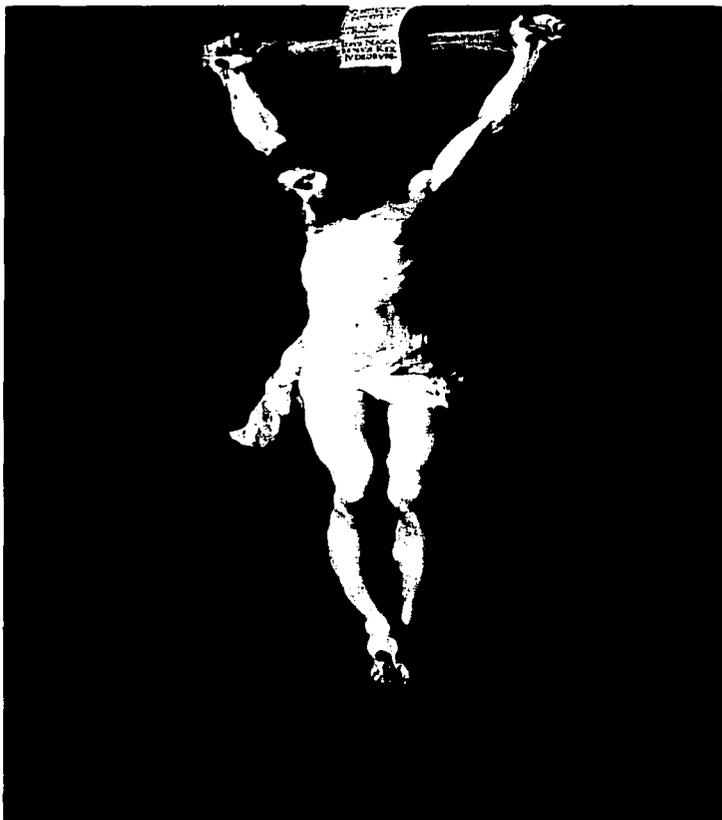


Fig. 18

Pedro Pablo Rubens, *Cristo crucificado*, óleo. 145 x 92  
cm. C. 1630, Alte Pinakothek de Munich.

El tema de *Cristo crucificado* (fig. 18) se repite en innumerables ocasiones en la vasta producción de Rubens. La simplicidad de su composición es determinante para fijar la atención en el crucificado. La cruz aparece aislada en un paisaje hostil, en cuyo fondo se perfilan los edificios de Jerusalén; sobre la ciudad planean nubes estratificadas a las que los últimos destellos del crepúsculo conceden un aspecto siniestro. La fuente de inspiración de tal escenario es sin duda veneciana. En contraste, la figura de Cristo posee una luminosidad propia; su anatomía se halla definida con una técnica de grisalla que rinde el efecto necesario para que al desarrollar las diferentes veladuras o "encarnaciones" del color de la piel, le de a las figuras esa sensación de voluptuosidad, característica de la pintura de Rubens, a la que no puede escapar inclusive en los temas religiosos. Las sombras profundas, así como las líneas de dibujo que describen los contornos, fueron realizadas con una tonalidad rojiza, característica del estilo del pintor. A pesar de ser muy flamenco en su concepción, este *Cristo crucificado* atestigua la admiración de Rubens por Tintoretto y Ticiano. La composición tiene un sentido de verticalidad notable, debido a que el madero en el que están clavados los brazos de Cristo es muy corto, lo que hace que éstos se dirijan en un ángulo agudo hacia arriba. De esta imagen me interesaron especialmente, la simplificación de la escena y el tratamiento

expresionista del paisaje sideral, que contrasta con la luminosidad extraordinaria de Cristo. Otro aspecto que puede diferenciarse en esta obra respecto a las anteriores, es el detalle de los clavos insertados en las muñecas, según datos históricos, ésta era la forma en que realmente se crucificaba.



Fig. 19

Veronés *Crucifixión*, óleo, 149 x 90 cm. segunda mitad del siglo XVI, Galería de pinturas de Dresde.

La composición de esta obra (fig. 19) de Paolo Caliari (llamado Veronés) glorifica la figura del Crucificado, aureolada por una luz sobrenatural que baña los ropajes de los tres personajes situados al pie, San Juan sosteniendo a la Virgen en sus rodillas y Magdalena, separados del paisaje iluminado cenitalmente por la luz que genera el cuerpo de Cristo. Tras ellos se despliega el paisaje urbano de Jerusalén, así como el paisaje sideral contrastado fuertemente con dichos elementos. La disposición del cuadro puede considerarse como clásica en el contexto de la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVI, hay que señalar que El Greco utilizó una fórmula parecida en varias de sus crucifixiones; como se verá en la siguiente imagen. Esta pintura tiene como única coincidencia con mi obra: la luminosidad, que en la del Veronés rodea a la figura de Cristo, mientras que en la mía (fig. 12), rodea a la cruz. En esta imagen, Cristo está acompañado únicamente por figuras representadas en forma sólida, casi escultórica, que lo sustentan en el momento simbólico de la transición de la muerte a otro espacio superior (según los cristianos, al reino de los cielos). Esto se logra por el contraste que en la penumbra produce la luz alrededor de su cuerpo.



Fig. 20

El Greco, *Cristo en la Cruz*, aproximadamente 1600,  
en Toledo

El Greco y su taller realizaron varias imágenes con el tema de la crucifixión (fig. 20), algunos especialistas suponen que pudieron ser más de treinta; sin embargo, sólo ésta y otra propiedad del Marqués de la Motilla se consideran originales de los pinceles del maestro. En la obra domina una idea: expresar el drama de la crucifixión con un sentido triunfante. A los pies de la cruz encontramos varias calaveras y huesos, que se identifican como los restos de Adán, al parecer, enterrado en el Gólgota, uniendo así a los dos padres de la humanidad, el terrenal y el espiritual. La figura de Cristo en la cruz se presenta en primer plano recortada ante un cielo oscuro recorrido por resplandores amenazadores, a los pies de la cruz se observa una zona boscosa. El escorzo de Jesús se acentúa al colocar un solo clavo en los pies. La pintura de El Greco puede considerarse como manierista, el canon anatómico que utilizó tiene una ligera deuda con Miguel Ángel, aunque difiere en su alargamiento casi flamígero, que exalta la espiritualidad de sus figuras. Cristo todavía tiene vida, de acuerdo con los relatos de los evangelistas, eleva su mirada al cielo mostrando el lado humano de Dios y uniendo espiritualidad y humanidad en una misma figura. No se perciben las heridas ni la sangre y en cambio, en la mirada vuelta hacia el cielo hay una profunda exaltación de misticismo. En esta representación de la Crucifixión encontré gran parte de los elementos que traté de aplicar en mi obra: la cruz

centrada que atraviesa la totalidad del espacio, la eliminación del carácter narrativo de la escena, el carácter casi abstracto del paisaje, los contrastes dramáticos de la oscuridad del cielo y los resplandores que parecen relámpagos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

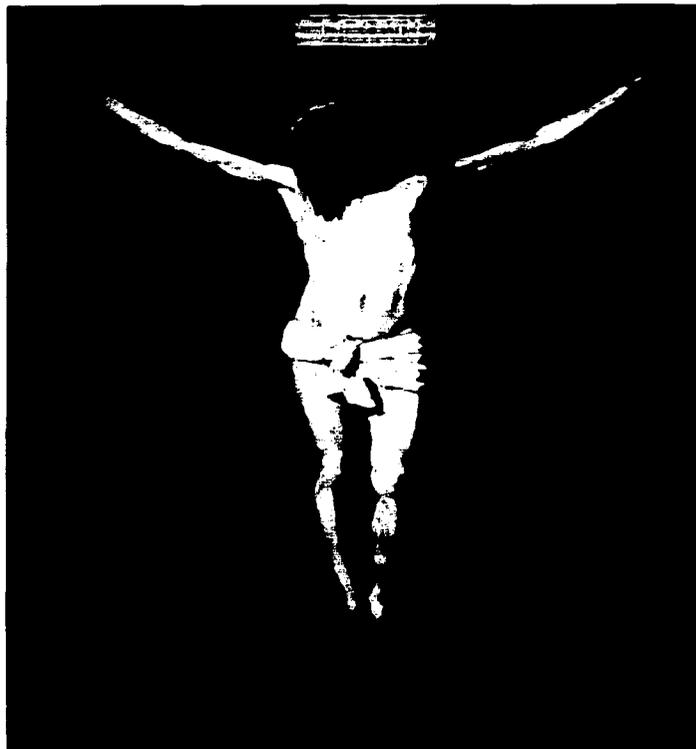


Fig. 21

Velázquez, *Crucifixión*, óleo sobre lienzo, 248 X 169 cm.  
1632, Museo del Prado.

Por último, me referiré al *Cristo Crucificado*, también llamado *Cristo de San Plácido* de Velázquez (fig. 21) fechado en 1632. Es un óleo sobre lienzo que actualmente está en el Museo del Prado. En esta pintura, la representación iconográfica muestra un cambio notable, pues se ha eliminado la narrativa y únicamente permanece la figura de Cristo muerto en el centro abarcando la totalidad del espacio sobre un fondo oscuro, que contrasta con la iluminación de la figura excelentemente modelada; otra diferencia es la cabeza caída y el mechón de cabello que oculta parte del rostro. En esta imagen, el contraste entre la figura iluminada y el fondo oscuro concentra la atención en el carácter simbólico de la doble naturaleza divina y humana de Jesús. De esta obra tomé la idea de simplificar el tema de la crucifixión y manejar todos los elementos en su carácter simbólico.

Como se mencionó anteriormente, aún cuando la cruz en la mayoría de las culturas simboliza la unión de lo terrestre con lo divino,<sup>29</sup> desde la configuración de la cruz latina, su travesaño es colocado en la parte superior de la vertical para enfatizar la posibilidad de

---

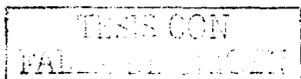
<sup>29</sup> El símbolo central del arte cristiano es la cruz o el crucifijo... Hasta los tiempos carolingios, la cruz de brazos iguales o griega era la forma usual y por tanto, el mandala estaba implicado indirectamente. Pero con el transcurso del tiempo, el centro ascendió, hasta que la cruz tomó la forma latina con palo largo y un travesaño, que es la forma usual hoy día". Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, p. 245.

ascender a lo divino<sup>30</sup> a través de las acciones en la vida terrenal. Jesucristo representa a Dios hecho hombre, quien propone un cambio en los valores que hacen del hombre un ser humano.

La Crucifixión representa en el sentido filosófico, el sacrificio del hombre por ser fiel a sus ideales y la aspiración a un orden humano más armónico que contrasta con la brutalidad de la tortura a la que fue sometido Jesús y que aún en nuestros días permanece, ya que el hombre sigue inventando diferentes formas de tortura para someter a otros sólo por ser y pensar diferente. Me interesaron los contenidos simbólicos del tema y la confrontación de valores contrarios como: divino-humano, vida-muerte, muerte-resurrección, desconsuelo-esperanza, perversión-compasión, luz-oscuridad, sagrado-profano, ignorancia-saber, pasión-resignación, amor-traición, humildad-soberbia, simbolizados en los personajes que acompañan a Jesús al momento de morir. En el caso de mi obra (titulada *Crucifixión* fig. 12), estos personajes están representados de manera informalista, para crear la sensación de movimiento un tanto angustiante y romper la inmovilidad de la cruz centrada que atraviesa el espacio en su totalidad. La figura de Jesús fue suprimida para eliminar la narrativa y provocar

---

30 "En términos simples, simboliza la tendencia a desplazar de la tierra el centro del hombre y su fe y a <<elevarlo>> a la esfera espiritual. Esta tendencia surge del deseo de poner en acción lo dicho por Cristo: <<Mi reino no es de este mundo.>> La vida terrenal, el mundo y el cuerpo, eran por tanto, fuerzas que había que vencer". *Idem*.



emociones y sentimientos en el espectador al conservar únicamente, el carácter simbólico contenido en los conceptos antes mencionados. Las nubes representan el presagio de la tormenta que antecede la angustia y el dolor que causa el sacrificio y muerte real o espiritual del hombre y ayudan a enfatizar la pesadumbre y dramatismo del momento, mientras que la lluvia es el agua que limpia y purifica.

El propósito de la obra fue expresar lo espiritual, por medio de una imagen arquetípica, apoyada en las variaciones de color y la creación de un ambiente místico.

Placa grabada para gofrado.

Es una especie de telón abierto hacia los extremos por un querubín en cada lado. La intención del motivo (impreso sin color) es representar el momento en que Jesús murió y se rasgaron las cortinas del templo, simbolizando el cambio de las estructuras establecidas hasta entonces y darle un sentido de misterio que es develado por el conocimiento.

Debido a lo extenso que resultaría hacer un análisis profundo sobre el color, en la presente reflexión sólo me referiré brevemente a la expresión del color: aspecto que apliqué en esta experimentación. Algunos estudios de sicología indican que los colores nos provocan reacciones psíquicas, emocionales o estados de espíritu. De los colores fundamentales (rojo, amarillo y

azul) se prefieren los rojos y azules. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que nunca se presentan aislados, libres de significado, sino que se relacionan con importantes factores sociales y personales. La forma y el tamaño de la zona de color, de igual manera que lo agradable o desagradable de cada color aislado, influye en la valoración estética de los colores con los que está rodeado. En cuanto a la asociación y significado de los colores, algunos estudios indican que cada color tiene sus propias características relacionadas con sentimientos de amor, odio, cordialidad, alegría, paz, serenidad, etc.; con patrones culturales, de refinamiento, rudeza, tradiciones, sucesos, etc.; con aspectos sociales, de jerarquías, celebraciones, etc.; con conceptos religiosos como pureza, muerte, pecado, santidad, etc. Algunos estudios conductuales y de la personalidad muestran la íntima relación entre forma y color y señalan que mientras la percepción de la forma es algo racional e inteligente, - como consecuencia de la estructuración de un objeto en función de sus partes, sus elementos y sus relaciones, para dar un conjunto organizado-, la percepción del color está ligada a la afectividad y emoción, partiendo del objeto como estímulo e incidiendo en la persona. En las artes, el empleo de la forma y el color es subjetivo, y al manejarlos en conjunto se puede exaltar uno con la ayuda del otro, acentuar ambos o restarles importancia.

TRIS CON  
FALLA DE CUBIEN

creando una composición en la que la expresión estará determinada por la forma o el color.

Subordinar las formas al color fue la intención con la que trabajé las variaciones cromáticas de *Crucifixión*.

En este grabado, el color que predomina es un amarillo brillante, que corresponde al intaglio, con ligeras variaciones hacia el naranja y el verde (conseguidas al aplicar un rojo con rodillo suave); se perciben en menor cantidad rojos y violetas, contrastados con un azul ultramar aplicado con rodillo duro. Esta combinación crea una imagen dinámica para expresar lo divino.



Fig. 22

En la figura 23, los colores dominantes son el violeta aplicado con rodillo suave, el rojo y amarillo con los rodillos medio y duro, respectivamente; el azul muy pálido corresponde al intaglio. En esta imagen traté de expresar lo espiritual.

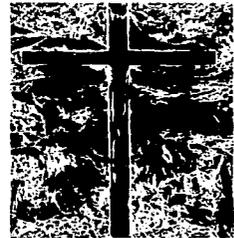


Fig. 23

En este grabado predominan los colores dorado en el fondo (que corresponde al intaglio) y plata en la cruz (obtenido con un rodillo duro), con toques de amarillo muy luminoso y violeta aplicados con rodillo suave y medio respectivamente, para contrastar. Estos colores expresan lo sagrado y lo profano.

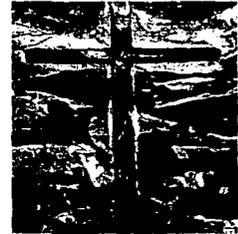


Fig. 24

En este último grabado la combinación de los colores genera una sensación de fluorescencia, domina el rojo (en el intaglio) con variaciones hacia el violeta y el azul aplicado con rodillo suave; el contraste lo proporciona el verde (amarillo aplicado con rodillo duro) en la cruz. Expresa el desconsuelo y la esperanza.



Fig. 25

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### **2.1.2. SERIE ESPÍRITU VITAL, HOMENAJE AL MAESTRO JUAN ACHA, 1995**

De alguna manera al crear una obra estamos influenciados por otros artistas, teóricos o compañeros, a veces por obras literarias, mitológicas, cinematográficas o musicales. Conocí al maestro Juan Acha cuando yo cursaba el segundo año de la Licenciatura en Artes Visuales. Posteriormente, cuando en 1984 regresé a la Academia para estudiar la maestría, algunos estudiantes formamos un grupo que intentaba realizar algunos cambios: buscábamos la actualización de la planta docente porque había profesores con conceptos anacrónicos que sólo esperaban cumplir los años de antigüedad para jubilarse. En aquel entonces, el maestro Acha estaba escribiendo uno de sus libros (*Introducción a la Creatividad Artística*, 1992). El maestro Acha y el maestro Francisco de Santiago, que era nuestro profesor de pintura, tuvieron la idea de invitarnos como grupo piloto para tener contacto directo con productores plásticos jóvenes. Esta experiencia, además de la amistad que nació a partir de ese encuentro, dejó una profunda huella en mi manera de concebir el arte y la admiración hacia sus teorías. Cuando el maestro Acha murió a causa de un infarto en 1995, sentí un gran pesar, que me motivó a trabajar una serie de tres grabados de 120 cm. X 100 cm. con la intención de que funcionaran cada uno de

manera independiente, pero que en caso de imprimirse juntos, tuvieran una lectura como unidad, dando como resultado un impreso de 120 cm. X 290 cm. El tema fue una reflexión sobre la relación de la vida del maestro y su obra, la llegada de la muerte y lo que nos queda de la persona que se ha ido. La elección de los elementos iconográficos que componen estas obras está influida por el ambiente que en esos momentos me rodeaba, a causa de la enfermedad de mi padre tenía un estrecho contacto con hospitales y estudios médicos.

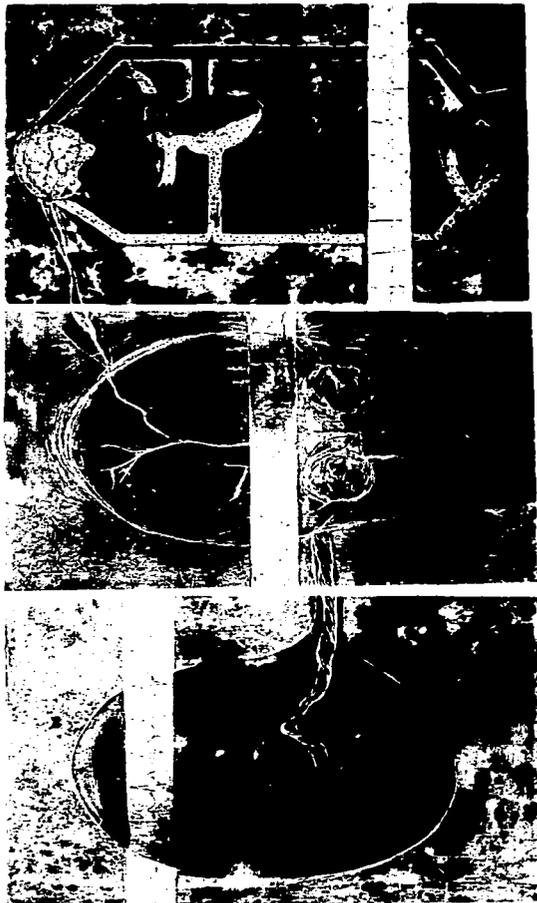
Estas placas fueron trabajadas para imprimirse juntas y editarse en diferentes colores, el maestro siempre me alentó a ello, a montar una exposición con una sola obra que causara diferentes estados anímicos a través del color y complementarla con una ambientación, en la que se incluyeron algunos elementos relacionados con la muerte del maestro, como cintas de registro de electrocardiogramas y sonidos de latidos del corazón en diferentes circunstancias, desde felices hasta el momento en que deja de latir a causa de un paro u otra afección. Esta obra se tituló *Espiritu Vital* (fig. 26).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Fig. 26

Ma. Eugenia Quintanilla  
Espíritu Vital I, II, III  
Técnica mixta  
1995



**Espíritu Vital I (fig. 28)**

Es un grabado en técnica mixta sobre fierro, impreso "a sangre"<sup>31</sup> con el sistema de viscosidad de las tintas en papel *Velin Blank de Arches* de 300 grs. Sus dimensiones son 120 X 100 cm. Sin edición, elaborado y presentado en 1995.

El motivo está conformado por un feto en la novena semana de gestación visto a través de rayos X, se representa en la bolsa amniótica y abarca casi la totalidad del espacio. Una cinta, que es un registro de un electrocardiograma de un corazón sano, atraviesa el espacio horizontalmente. El cordón umbilical que va de la bolsa amniótica al extremo derecho del espacio liga visualmente esta la imagen con la siguiente, *Espíritu Vital II*. Estos elementos se encuentran sobre un fondo compuesto de texturas.

Esta obra esta inscrita dentro de la corriente figurativa con tratamiento expresionista.

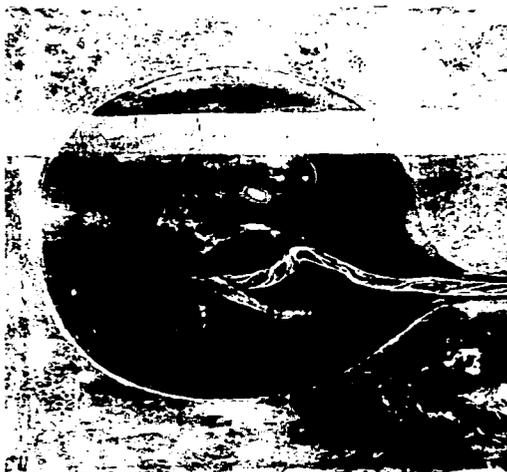
El feto es la vida en gestación y representa el surgimiento de una idea que aún no tiene vida autónoma, pero que al madurar se manifestará como una obra literaria, plástica, teórica o de cualquier género. La bolsa amniótica representa el alimento necesario para que esta idea se nutra, puede ser la lectura, el teatro, la música y todo lo que el espíritu necesita para evolucionar.

Fig. 27



Ma. Eugenia Quintanilla  
Espíritu Vital I, Téc. Mixta,  
120 x 90 cm.  
1995

Fig. 28



<sup>31</sup> Ver glosario de términos

La cinta de registro de electrocardiograma representa la inocencia, que al igual que la memoria, debemos conservar a lo largo de la vida.

El cordón umbilical simboliza la unión del ser humano con lo que lo nutre y le da vida.

La textura que envuelve a los demás elementos representa el mundo caótico que nos rodea y nos modifica.

### ***Espíritu Vital II*** (fig. 30)

Es un grabado en técnica mixta sobre fierro, impreso "a sangre", con el sistema de viscosidad de las tintas, cuyas dimensiones son de 120 X 90 cm. en papel *Vellin Blank de Arches* de 300 grs. Sin edición, elaborado y presentado en 1995.

El motivo está formado por una cabeza humana representada de la nariz hacia arriba cargada ligeramente a la derecha y que abarca casi la totalidad del espacio. Fue tomada de un estudio electrográfico de los impulsos cerebrales. Por la forma en que los ojos están representados semeja una calavera.

También se distinguen un conjunto de líneas irregulares que recorren los ojos, el cerebro y salen por la diagonal superior derecha y por la sección áurea inferior derecha; estas líneas tienen la función de unir visualmente la imagen anterior, *Espíritu Vital I*, con ésta y la siguiente.

Otro elemento que integra esta obra es una cinta de registro de los diferentes ritmos cardiacos atraviesa horizontalmente el centro del espacio. El fondo sobre el que se sitúan los elementos anteriores fue trabajado con texturas.

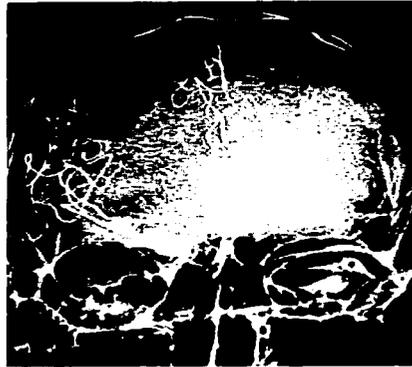
El estilo se inscribe dentro de la corriente figurativa con tratamientos expresionistas.

Elegí la representación del estudio de los impulsos cerebrales (fig.30) porque de alguna manera nos hace tomar conciencia de que el cerebro reacciona a cualquier estímulo, aun en contra de nuestra voluntad. Según ese estudio, los estímulos visuales son de los que mayor respuesta registran. Presenté parte de la cabeza, la nariz y los ojos porque son los órganos de los sentidos de la vista y el olfato, que tienen mayor influencia en la percepción visual.

La representación del cerebro manifiesta la relación que es imprescindible establecer entre la percepción y la razón, para ser un artista autocrítico y no dejarnos llevar únicamente por el sentimiento o el gusto personal. Al respecto, el maestro Acha decía que para realizar una obra significativa es deseable contar con los conocimientos técnicos, históricos y teóricos, además de las habilidades, filtrarlos por el cerebro y finalmente, dejar que fluyan el sentimiento y la emoción.

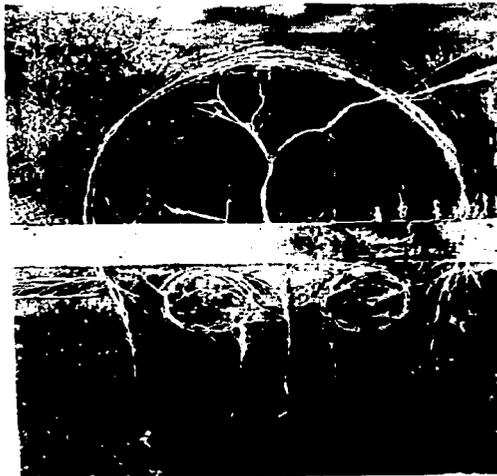
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 29



Ma. Eugenia Quintanilla  
Espíritu Vital II, Téc. Mixta,  
120 x 90 cm.  
1995

Fig. 30



Los ojos y la conexión a través de las líneas con el cerebro representan la profesión de los críticos, teóricos y productores de las artes visuales.

La cinta de registro de un corazón excitado representa la actividad que se requiere para lograr lo que nos proponemos, ya que nada es producto de la inspiración o de la suerte; su ubicación al centro del espacio simboliza el balance entre la pasión y la razón, además de la plenitud de la vida.

La textura que rodea los elementos anteriores simboliza el medio que nos rodea, motiva y estimula.

### ***Espíritu Vital III*** (fig. 32)

Es un grabado en técnica mixta sobre fierro, impreso "a sangre", con el sistema de viscosidad de las tintas, cuyas dimensiones son de 120 X 100 cm. en papel *Velin Blank de Arches* de 300 grs. Sin edición, elaborado y presentado en 1995.

El motivo principal es uno de los esquemas más antiguos del aparato circulatorio y el más atinado de su época, el autor es Galeno. Está compuesto por tres elementos: las arterias, el corazón y el cerebro. Al igual que en los grabados descritos anteriormente, una cinta de registro de electrocardiograma, esta vez en el momento de tener algún disturbio, atraviesa el espacio

horizontalmente y está colocada en la sección áurea<sup>32</sup> inferior.

También se distingue un conjunto de líneas irregulares que atraviesa en diagonal, la esquina superior izquierda. Las líneas tienen la función de ligar esta imagen con la anterior; *Espíritu Vital II*.

El fondo fue trabajado con texturas, dentro de la corriente figurativa con elementos expresionistas.

Escogí el esquema de Galeno porque supongo que al dibujarlo, este médico utilizó ampliamente su imaginación e intuición, ya que aparentemente, en esa época todavía no se hacían estudios de anatomía en cadáveres; tal vez otra de sus aportaciones fue relacionar el funcionamiento del corazón con el cerebro. Galeno creía que la diferencia entre los seres humanos y los animales radicaba en que los hombres teníamos en el corazón una llama que nos calentaba la sangre, a la que le llamó "espíritu vital". Simbólicamente, el corazón representa ánimo, valor, espíritu, voluntad, amor, benevolencia, es decir, sentimientos en general. Mientras que el cerebro es la inteligencia, la capacidad de análisis, el raciocinio, que dan lugar a la conceptualización y como se mencionó anteriormente, de acuerdo con el maestro Acha, en una obra de arte tienen que tener un balance.

---

<sup>32</sup> Ver glosario de términos.

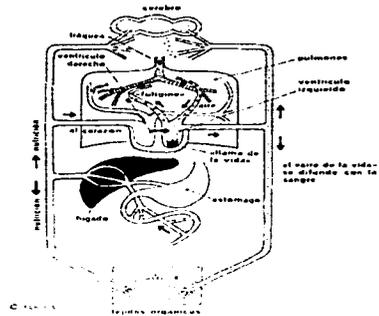


Fig. 31

Ma. Eugenia Quintanilla  
Espíritu Vital III, Téc. Mixta,  
120 x 100 cm.  
1995

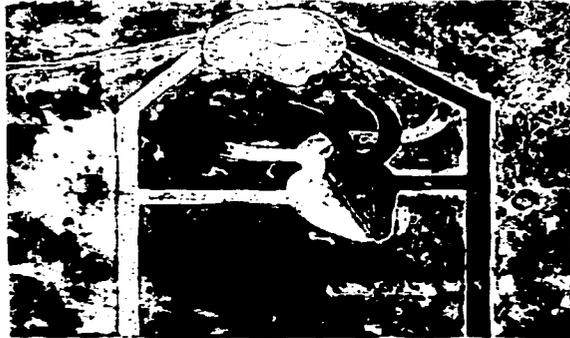


Fig. 32

La cinta de registro del electrocardiograma del corazón enfermo simboliza la muerte del maestro y está colocada en la sección áurea inferior porque el infarto fue casi lo último que padeció el maestro Acha, pero no fue el fin, ya que todavía alcanzó a negarse a ser atendido por alguien que no fuera su médico de confianza y así evitó sobrevivir con los daños que le causaría un infarto a su edad.

Las líneas irregulares en el cuadro superior izquierdo se usaron para ligar el significado de esta obra con las dos anteriores, originalmente se pensaba imprimirlas en un mismo papel, pero no fue posible porque en México algunos materiales importados son difíciles de encontrar y el papel en bobina adecuado para grabados de gran formato es uno de ellos.

El fondo que rodea a los elementos anteriores simboliza la angustia que se genera ante la muerte, ambiente claramente reflejado en la obra, como mencioné anteriormente, en ese tiempo (por primera vez en mi vida) estaba inmersa en el mundo médico por lo que estaba profundamente impresionada y sorprendida.

El estilo en esta imagen está dentro de la corriente figurativa con tratamientos expresionistas.

En esta misma época inicié el trabajo del tercer Proyecto de Apoyo a las Divisiones de Estudios de Posgrado (PADEP), el último en que participé. El tema de investigación fue la gráfica de gran formato en

metal con la técnica de impresión por viscosidad de las tintas y que aunque no se tratará en el presente trabajo puede consultarse en el anexo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

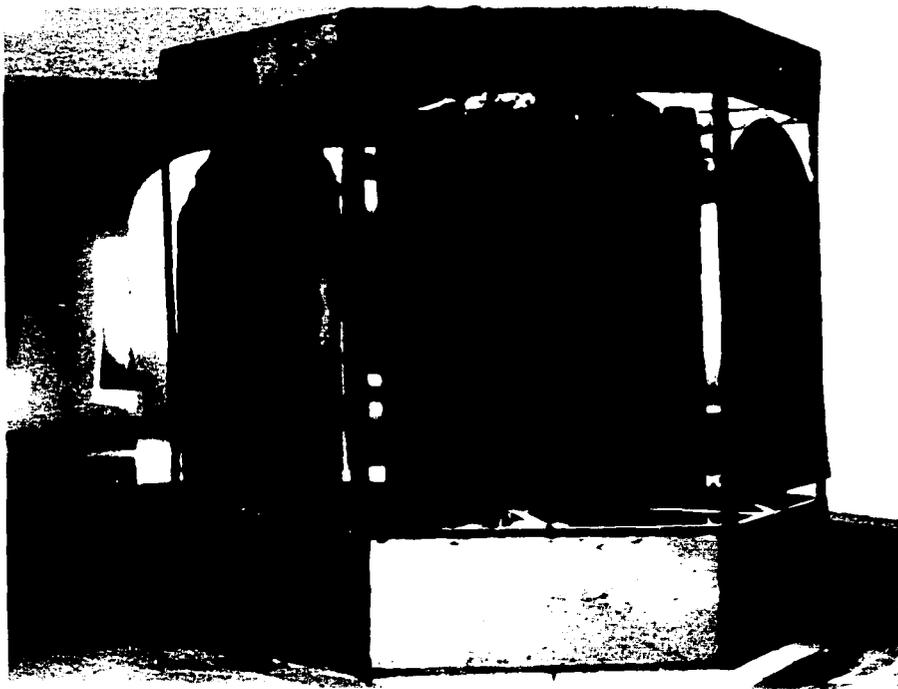


Fig. 33

*Primus Mollis Aeviternus, Instalación, 1998.*

### **2.1.3. SERIE PRIMUS MOLLIS AEVITERNUS, Eterno principio femenino, 1998.**

El tema que elegí con el fin de consolidar la experiencia adquirida en el anterior proyecto fue el desnudo femenino, a la mujer como símbolo de la vida, la fertilidad y la gran madre. La *Venus de Laussel* (en Dordoña, Francia fig. 34) y la *Mujer del capuchón* de Brassompouy (Landas, Francia fig. 35), consideradas las representaciones femeninas más antiguas, fueron mi referencia formal primaria. Este tema surgió de las siguientes inquietudes:

I- Lo femenino y el porqué de su negación en nuestra sociedad

II- El fin de siglo y de milenio, acontecimiento para el que se preparaban grandes festividades en todo el mundo. Me cuestionaba el manejo de orden publicitario y si realmente la humanidad tenía algo que festejar cuando es precisamente, en esta época que se han dado las peores guerras, diferencias sociales y económicas, además de grandes catástrofes naturales causadas por la contaminación.

Esta temática, de carácter general, me sirvió como marco de referencia para un enfoque de género relacionado con las artes plásticas y en especial con mi quehacer de grabadora. Al analizar el concepto de lo femenino como principio creador, me pareció ideal representarlo a través de la madre tierra fecunda y sensual, siempre pródiga para proteger y abrigar a sus hijos, a pesar de los daños causados en mayor o menor

medida por nosotros. En base a este razonamiento se desarrolló el proyecto *Primus Mollis Aeviternus* en el que tomé como motivo principal, la figura femenina ubicada en espacios con diversas formas arquitectónicas (en algunos casos de carácter gótico); en estos espacios, los arcos de medio punto se transforman en claustros que demarcan o constriñen la figura femenina y le imprimen cierto estatismo o petrificación.

Esta obra se expuso en las galerías recién restauradas de la Academia, la propuesta de esta ambientación era integrar la obra a este espacio que por sus características históricas y arquitectónicas era un marco ideal. En esta propuesta, los grabados se colgaron sin marcos ni protección para que los espectadores pudieran circular a través de todos los espacios que generaba la instalación y apreciaran las calidades gráficas, el color y fundamentalmente, tuvieran una experiencia sinestésica, en la que el espacio y la obra se integrarían para impactar sensorialmente de muy diversas formas, de acuerdo con el estado de ánimo del que observa.

Estas obras se montaron a diferente altura para dar la sensación de ascendencia, simulando una gran matriz. También se pretendía crear el ambiente de una cueva, la primera morada del hombre; para tal fin, la sala se mantuvo en penumbra y la luz se colocó delante de las imágenes para que el papel se transparentara y llamara la atención hacia la parte de atrás, porque se imprimió

Venus de Laussel



fig. 34

Venus de Laussel



fig. 34

Venus de Brassempouy  
Cabeza de mujer en  
marfil

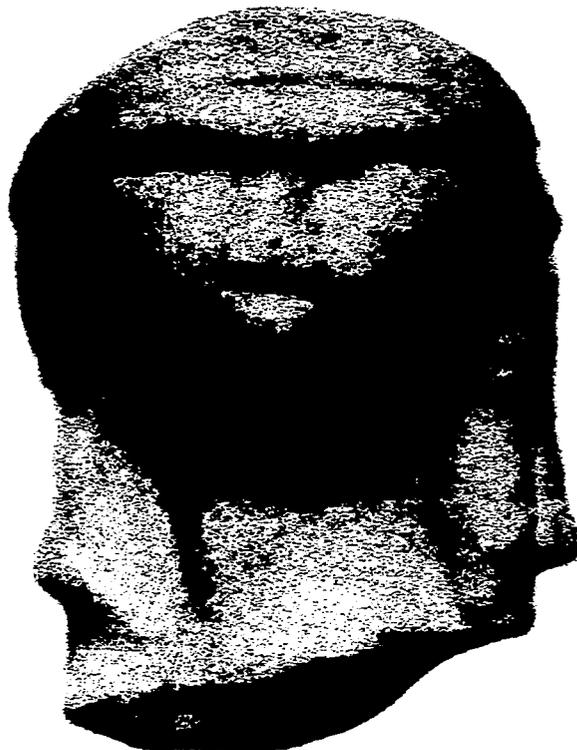


fig. 35

por el revés una mancha de color en cada una, con la intención de simular un arco iris como símbolo de la unión del cielo con la tierra, como principio generador de vida. Las personas podrían transitar por la sala percibiendo imágenes completas e incompletas y a la vez, manchas de color que en conjunto les causarían emociones y sensaciones diversas. También se construyó un objeto con las placas grabadas para montar una instalación. A este objeto que tenía forma de polígono hexagonal se le pusieron luces por dentro y un motor para que girara como carrusel, las placas también tenían un mecanismo para girar de manera independiente a la estructura anterior y fueron recubiertas con película de espejo en la parte posterior del grabado, con la intención de que al girar, las personas que observaban se vieran reflejadas y por lo tanto, integradas a la obra.

*Primus Mollis Aeviternus* es una serie de ocho grabados monotemáticos con un tratamiento similar de la figura femenina, no de los otros elementos iconográficos que componen las imágenes, por lo que primero me referiré al aspecto iconográfico que atañe al conjunto y posteriormente, realizaré los análisis preiconográficos e iconológicos de cada uno.

### **El Desnudo Femenino**

Algunos críticos, como Bernhard Berenson o Kenneth Clark, afirman que el desnudo no sólo es el tema fundamental del arte, sino que es una forma de arte. En el libro *El desnudo femenino*, Clark hace una diferenciación entre el desnudo corporal (*the naked*) y el desnudo artístico (*the nude*). La desnudez corporal consiste en estar despojados de nuestras ropas, situación que se experimenta como incómoda o vergonzosa para la mayoría de nosotros, mientras que el desnudo artístico es el cuerpo humano en todo su esplendor transformado o reformado por el artista a través de la sensibilidad y la razón.

De acuerdo a lo anterior, *nude* constituye un concepto artístico mediante el cual, el cuerpo real reformado por la razón se convierte en símbolo de la belleza universal. Mientras que *naked* define al cuerpo humano real no transformado racionalmente y que es imperfecto, feo: "En general hay más mujeres cuyo cuerpo se parece más al de una patata que al de la Afrodita de Cnido."<sup>33</sup> Encontramos desnudos desde la época neolítica hasta nuestros días. En las representaciones del neolítico y paleolítico, el desnudo está relacionado con la idea de fecundidad. Posteriormente, se convierte en un tema fundamental del arte en Grecia y Roma; en la Edad Media estará sometido a normas morales muy rígidas, por lo que escasamente, encontraremos algunas

---

<sup>33</sup> Clark, Kenneth, *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1984

miniaturas, pero reaparece en el siglo XI en las representaciones simbólicas de Adán y Eva.

Hasta el siglo XIV no existe prácticamente ningún desnudo femenino; a partir de entonces, la mujer se representa como elemento de pecado y objeto de deseo. Durante el renacimiento, el desnudo es uno de los temas más importantes del arte y lo seguirá siendo hasta nuestros días.

En los años veinte, los nazis en Alemania y los fascistas en Italia recuperaron la tradición clásica en lo que se refiere a la representación del ser humano. En ambos países, sus dirigentes máximos, pese a despreciar a la masa, a la que consideraban femenina, degenerada, decadente, pasional, etc. se sirven de la imaginería clásica de Grecia y Roma para proyectar el prototipo universal del hombre y la mujer de raza superior tomando los arquetipos grecorromanos y exacerbando sus cualidades físicas; a partir de entonces, el desnudo en el arte mantendrá un carácter marcadamente sexista.

Se denomina desnudo a la representación de la figura de la mujer, mientras que a la del hombre se le denomina academia. En la historia del arte occidental, los desnudos han predominado desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Según John Berger,<sup>34</sup> a lo largo de la historia, el arte ha servido a los sistemas de poder y en el contexto social, la mujer representa un objeto para el

---

<sup>34</sup> Berger, John, *Modos de ver*, p. 74.

hombre. En estos sistemas de poder predominan los hombres heterosexuales, blancos, creadores y propietarios de obras de arte en un entorno de restringidas y estereotipadas concepciones sobre la relación entre los géneros. La sociedad establece rígidas categorías para uno y otro sexo y cuando se intercambian o se cuestionan los papeles aparece el escándalo o la censura.

Berger propone un sencillo ejercicio para demostrar la diferencia entre las imágenes artísticas del hombre y la mujer: basta con que observemos un desnudo femenino y transformemos la figura femenina en un hombre, el resultado es sorprendente. Esta propuesta parece que inspiró a Linda Nochlin al concebir *Achetez des bananes*.<sup>35</sup> (fig. 37) Su obra fotográfica modifica una postal anónima del siglo XIX, titulada *Achetez des pommes*,<sup>36</sup> (fig. 36) en la que aparece una mujer vestida solamente con botines y medias portando una amplia bandeja con manzanas situadas a la altura del pecho. Nochlin<sup>37</sup> transforma a la mujer en un hombre que aparece vestido únicamente con calcetines y zapatos portando una bandeja con plátanos situada a la altura del pene. En esta segunda visión, las medias, un fetiche femenino absolutamente asumido, se tornan extrañas, fuera de lugar, al igual que la artificial posición de la

---

<sup>35</sup> *Compre las bananas.*

<sup>36</sup> *Compre las manzanas.*

<sup>37</sup> Imágenes que acompañan el artículo "Erolismo e imaginaria femenina en el arte del siglo XIX" de Linda Nochlin, <http://www.rci.rutgers.edu/clk/nochlinimages.html>

bandeja y la cara de complacencia del modelo, el resultado es absolutamente grotesco.



Fig. 36

Compre manzanas  
Anónimo. C.1890



Fig. 37

Compre bananas  
Linda Nochlin, 1972

En los años cincuenta y sesenta, la imagen de la mujer como objeto afianza su valor en la publicidad. En contraste con el auge de los movimientos feministas, los publicistas parten de la premisa del observador masculino y actúan en consecuencia. Los recursos representacionales utilizados por las agencias se inspiran conceptualmente, en las artes plásticas y formalmente, en la fotografía y el cine, que haciendo honor a su apelativo de "la máquina de sueños", crea modelos de belleza salidos de las mesas de cirugía, en los que las partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad (los pechos, los glúteos, los labios, las piernas, la cintura pequeña) han sido exageradas. De este modo, el erotismo desempeñará un papel esencial en toda la publicidad del siglo XX, la utilización del cuerpo desnudo de la mujer como estimulador sexual del público masculino se ha incrementado en los últimos veinte años.

La identificación entre desnudo y belleza ha perdurado desde el establecimiento de los cánones de representación hasta nuestros días.

Los griegos consideraban que para cada obra había un canon y se distinguen dos períodos: el canónico y el no canónico. Policleto y más tarde Vitruvio, entre otros, recurrieron a las matemáticas para establecer el modelo de representación de la belleza. En *El Banquete*, Platón afirma: "Si hay algo por lo que vale la pena vivir,

es por contemplar la belleza".<sup>38</sup> El concepto de belleza griego era más amplio que el nuestro, estaba relacionado no sólo con la observación, sino también con el intelecto. La belleza era valorada en tanto que se aproximaba a la naturaleza, pero no la imitaba. Los artistas se dividieron en dos grupos: los que siguieron el concepto de simetría y encontraron en Platón a su ideólogo, y los que adoptaron el concepto de eurythmia y desarrollaron un arte ilusionista. Para este grupo, la imitación era muy importante. Afrodita y los héroes mitológicos fueron las representaciones arquetípicas de belleza. Las características clásicas de belleza fueron retomadas durante el Renacimiento. Durante el período que antecede a la Segunda Guerra Mundial y hasta finalizar ésta, los regímenes nacionalsocialistas en Alemania e Italia, con sus repercusiones en toda Europa Occidental, imponen un realismo basado en los cánones clásicos y establecen un modelo de belleza del hombre y la mujer que ha permanecido con ligeras variaciones hasta nuestros días. Estos modelos, según la psicología, afectan profundamente las relaciones sociales; todo individuo es percibido por los otros de una manera más o menos deseable o indeseable, y esta percepción está inducida sobre todo por el atractivo o el no atractivo físico de la persona observada. En el libro *Psicología del arte y de la estética* de Robert Frances aparece un interesante

---

<sup>38</sup> Citado por Juan Carlos Pérez Gaulti en *El cuerpo en venta*, p.59.

estudio (realizado en la década de los sesenta por Brouchon y Maisonneuve) sobre el tipo de preferencias acerca del cuerpo ideal tanto masculino como femenino: el cuerpo femenino más apreciado por los dos géneros (entre los tres somatotipos de Sheldon) son el ectomorfo (delgado) y el ectomorfo extremo (flaco), mientras que los menos apreciados son el endomorfo extremo (obeso) y el endomorfo moderado (gordo).<sup>39</sup>

En *Proceedings of American Academy of Advertising*, los estudios realizados en el 86 por Alice Gagnard, tras el análisis de 1327 modelos aparecidos en publicidad desde 1950 revelan los siguientes datos: el 77% de las imágenes correspondía a delgados medios, el 15% a muy delgados, el 7% a mujeres con sobrepeso y el 1% a personas obesas. La proporción de modelos muy delgados se ha ido incrementando, en la década de los 80 ocupan un 46%. La incidencia de sobrepeso y obesidad decreció de un 12% en los 50 a menos de 3% en los 80, los modelos obesos se presentan felices según el estereotipo de "gordo y divertido."<sup>40</sup>

De este modo, la delgadez se ha convertido en uno de los grandes motivos de insatisfacción de las mujeres con respecto a su aspecto físico. La idea del cuerpo delgado como el cuerpo modelo de la mujer está profundamente arraigada en el pensamiento colectivo occidental. Georges Bataille sostiene en su libro *El erotismo*:

Me parece que el valor erótico de las formas femeninas está ligado al desvanecimiento de esa pesantez natural, que recuerda la forma animal... entre más irreales son las formas, cuanto menos claramente sujetas están a la forma animal, a la

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>40</sup> *Idem.*

verdad fisiológica del cuerpo humano, mejor responden a la imagen de la mujer deseable mas generalmente reconocida.<sup>41</sup>

En 1955, la revista femenina *Marie Claire*, publicaba en su portada: "Los enemigos número uno de la mujer son la gordura y la celulitis." En la actualidad, la anorexia está creciendo de manera tan alarmante que los responsables de salud de Estados Unidos y algunas organizaciones feministas instan a los medios a dejar de difundir el modelo ectomorfo extremo como ideal de belleza.

Las repercusiones de la difusión de este tipo de cánones no se han hecho esperar, creando en hombres y mujeres problemas psicológicos y rechazo a su cuerpo.

Respecto a la representación de la obesidad en el arte conviene mencionar la obra de Fernando Botero. La obesidad es paradójicamente, el motivo de éxito del artista. Botero se plantea como objeto de investigación formal, la relación del volumen con las partes constituyentes del mismo, sus figuras son desproporcionadamente pequeñas, lo que produce la sensación de obesidad, pero que en realidad es una forma de crear un canon personal que le sirve para transmitir ideas y emociones referidas al contexto de su origen colombiano, costumbres y tradiciones, además de una temática internacional; desde otro punto de vista, "es un artista retro; artístico y formalmente, en la época del *Body Building*".<sup>42</sup> Los cuerpos que representa

41 Bataille, Georges, *L'erotisme*, trad. Mario Olmos, p.159.

42 Pérez Gauli, Juan Carlos, *El cuerpo en venta*, p 65.

son tan artificiales como los de las *pin up's* aunque de proporciones inversas: sus pechos son pequeños, su cintura es grande, las piernas anchas y cortas, etc. El éxito de Botero radica en que su obra "mantiene fuertes vínculos de complicidad con una sociedad que se siente incapaz de combatir unos ideales de belleza a los que rara vez puede acceder".<sup>43</sup> En estos ideales se manifiesta la construcción cultural de los estereotipos estéticos fundados en la publicidad.

Por otra parte, en la historia de la cultura encontramos las Venus esteatopígicas del paleolítico.

Se denomina esteatopigia (del griego *esteatos*, grasa y *pigos*, caderas, nalgas) a la "gordura controlada", es decir, la exuberancia adiposa que manifiestan determinadas partes del cuerpo, aún cuando esta designación tiene una clara connotación que resalta determinados atributos sexuales.

Las Venus esteatopígicas son pequeñas esculturas que representan a mujeres desnudas, de formas macizas, con una modulación pronunciada de los atributos femeninos y con una intencional simplificación de la cabeza y las extremidades. Son de una ejecución muy cuidada; el escultor resaltó con gran atención los detalles que le interesaban, desatendiendo los que

---

<sup>43</sup> *Idem.*

Venus de Willendorf



Fig. 38

consideraba inútiles, como los pies, los brazos, las manos y especialmente, la cara. Estas figurillas son extrañamente excepcionales, mientras que casi todas las representaciones brotan directamente de la roca en forma de relieves o esgrafiados, éstas son de bulto redondo y se pueden apreciar en su totalidad en 360 grados. Esto se debe a que la mayoría mide apenas unos cuantos centímetros y por lo tanto, caben en la mano. Estas esculturas, cuyo tamaño oscila entre los 3 y los 25 centímetros, no se pueden comparar con esculturas inmóviles exentas, estas pequeñas tallas eran objetos hechos para tenerlos en la mano. Carecían de base, si bien se cree que cuando no eran demasiado pequeñas, la forma apuntada de sus pies y piernas podía servir para hincarlas en el suelo, como parecen haber sido halladas algunas en las excavaciones de ciertas viviendas prehistóricas rusas. En cualquier caso, no se usaron como imágenes de altar.

Es así que probablemente, la escultura pudo arrancar del amuleto. La escultura es táctil, carácter que se cumple notablemente en estas Venus, cuyos rasgos podían ser íntimamente sentidos por las manos y con mayor precisión que en una figura esculpida de gran tamaño.

Al respecto, basta recordar las dimensiones manejables y la tactilidad directa del amuleto.

Estas figuras se han encontrado desde el centro de Europa hasta las llanuras de Siberia.

Algunas de las Venus más conocidas son: la Venus de Brassempouy, la Venus de Willendorf, la Venus de Lespugue y la Venus de Menton.

La Venus de Laussel, a pesar de ser un relieve, aporta como novedad, la relación con el cuerno de un ovino, tal vez como símbolo de lo masculino en la fecundidad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Venus de Menton



Fig. 39

Venus de Lespuge



Fig. 40

El eterno femenino adquirió gran importancia en esta época. Es indudable el lugar preeminente que la mujer ocupaba en la sociedad paleolítica, incluso podríamos hablar de santuarios femeninos.

En el libro *El enigma de las Venus paleolíticas* Gómez Tabanera sostiene:

Muy bien podemos considerar tales figurillas como iconos prehistóricos de carácter sagrado que reflejan elaboraciones místicas trascendentes, vinculadas a concretas tradiciones culturales, pero que también responden a motivaciones utilitarias, curativas, profilácticas, etc.<sup>44</sup>

El significado concreto de las Venus es incierto, pudieron ser representaciones de la gran madre o de la abuela social del grupo, la protectora de los animales, la diosa de la fecundidad o incluso, ideales de belleza. Con la aparición de la agricultura y la sedentarización de la humanidad, se continúa representando a las Venus con características similares a las del paleolítico. Sin embargo, a partir de las primeras civilizaciones, adquiere mayor importancia la figura de la diosa madre con un niño en brazos.

---

<sup>44</sup> [www.pntic.mec.es/pogtem/arte/x-prehis/preh-enl.htm](http://www.pntic.mec.es/pogtem/arte/x-prehis/preh-enl.htm)

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Infierno y Gloria.*  
Grabado técnica mixta.  
150 x 80 cm.  
1998

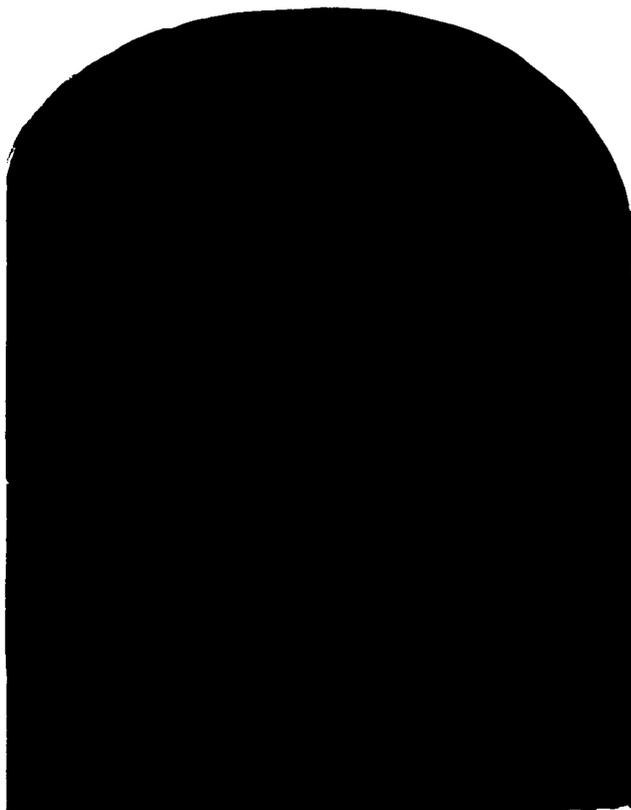


Fig. 41

**Infierno y gloria** (fig. 41) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm en papel Arches de 180 X 100 cm.

En la composición de la placa se utilizaron las dimensiones de un rectángulo armónico raíz de tres, terminado en un arco de medio punto; la composición interior semeja una bóveda de cañón que se va acortando en perspectiva hacia dentro, hasta producir esta forma al exterior. Al término de esta bóveda de cañón se encuentra la gran figura de una mujer desnuda con carácter escultórico que alude a la Venus paleolítica, pero se distingue por tener una modulación más esbelta que el número de cabezas que corresponden a las proporciones del cuerpo, según los cánones clásicos establecidos por los griegos. Las texturas buscan darle el carácter de una figura pétreo, que a pesar de su pesantez, parece que levita por la finura de sus pies. Los arcos en perspectiva acentúan la profundidad del diseño estilizado de un claustro, la parte superior se abre en dos arcos góticos que representan una serie de tres falos decorados en la parte inferior con líneas ascendentes en forma de vértices. El color dominante en el grabado es el rojo cadmio intenso que acentúa su carácter erótico.

En este planteamiento formal se buscó un estilo simbólico con tratamientos expresionistas. La nueva figuración está liberada de cánones artísticos clásicos y

en su construcción se mezcla el expresionismo figurativo con el expresionismo abstracto, debido al tratamiento al mismo tiempo intelectual y gestual. En la serie *Primus Mollis Aeviternus* intenté aplicar estos principios.

Desde el punto de vista simbólico, la representación de la mujer en enclaustramiento y su relación con las formas fálicas expresan las fuerzas eróticas intrínsecas en el carácter femenino, en una actitud estática que contrasta con las formas fálicas turgentes que se le aproximan y generan desde sus vértices unos arcos luminosos que aún sin tocarla, la bañan.

La placa está cortada en la parte superior en arco de medio punto para que parezca un capelo; la representación de la mujer en esa especie de nicho simboliza el máximo valor que la sociedad le otorga a la mujer y está simbolizado con la virgen, fecundada por acción divina sin que intervenga su sexualidad ni su voluntad. La figura de la mujer, inspirada en las Venus prehistóricas, se debe a que en nuestros días como entonces, la cabeza que piensa, las manos que crean o las piernas que caminan son valores no reconocidos culturalmente en la mujer. Como mencionamos anteriormente, se han creado estereotipos en los que la sexualidad de la mujer está supeditada a la fecundidad, la maternidad y la estimulación sexual del hombre. Los tres elementos de forma fálica simbolizan los tres valores que un hombre le exige a una mujer: ser virgen, ser madre y ser bella dentro de los cánones

establecidos. También simbolizan el sometimiento que le ha impuesto el género masculino al género femenino desde las estructuras de poder económico, político y social. El color que predomina en esta imagen es el rojo sobre negros matizados hacia el ocre y simboliza la pasión, que puede ser positiva cuando es dinámica o negativa cuando es pasiva.

Finalmente, la idea esencial es representar la relación erótica entre la mujer y el hombre en un espacio místico y religioso.

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Eterno Misterio*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x 80 cm.  
1998

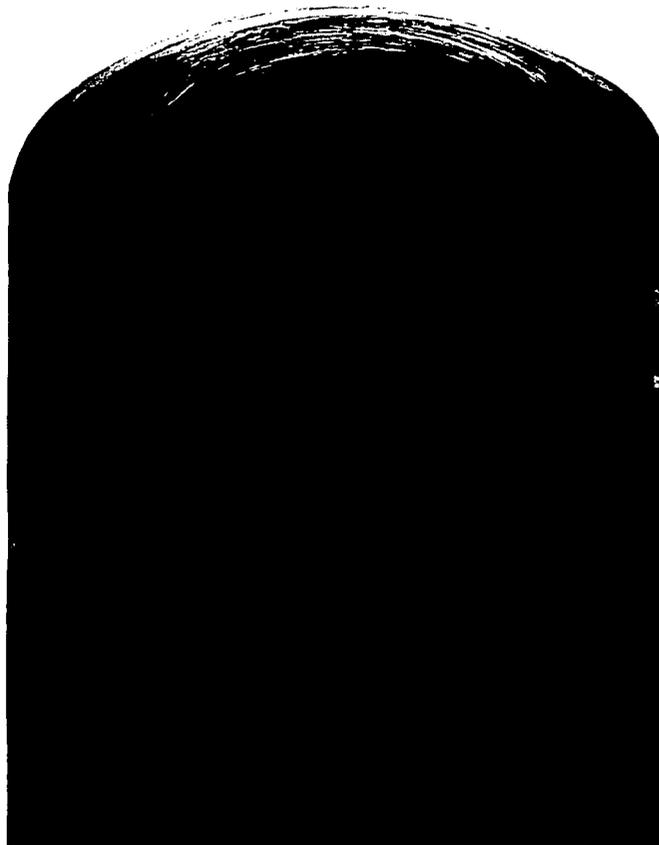


Fig. 42

**Eterno misterio** (fig.42) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

La placa está cortada por la parte superior en forma de arco de medio punto con la intención de que parezca un capelo y evoque un templo.

El formato de esta placa tiene las mismas características que la anterior.

En este caso, las tres "Venus" situadas dentro de la bóveda de cañón están colocadas en perspectiva aproximándose al fondo, en el que a diferencia del anterior, está comunicado con un espacio profundo y definido, limitado por una ventana que simula un vitral con cierto grado de transparencia, a través de la cual se filtra la luz que baña a las figuras de mayor a menor intensidad, el color enfatiza el vientre, los senos y los muslos. En la parte inferior, este vitral tiene formas vegetales de estilo Art Nouveau y hay unas líneas onduladas, de donde surge una flecha ascendente que termina en una abertura de un triángulo equilátero invertido. Esta figura es en su totalidad una representación fálica estilizada geoméricamente. Al igual que en la imagen anterior, de la parte superior surgen arcos en forma de líneas como si fueran un

surtidor que vierte un líquido fecundador<sup>45</sup> sobre las figuras de las mujeres.

En esta composición se ha invertido la importancia visual de los elementos para alterar los significados.

Las mujeres están representadas aún en actitud sumisa, pero cobran importancia por la escala y su lugar en la composición, simbolizan la posibilidad del cambio y la repetición, la evolución del género. Las texturas que unen las cabezas de las mujeres con el elemento fálico representan la pasión activa que permite al sujeto conservar la lucidez y el dominio de sus actos y favorece a la creatividad, a la vez que lo impulsa a realizar las empresas más extraordinarias como ocurre con los investigadores y los artistas. El color que predomina en la imagen es el violeta que simboliza el pensamiento, con toques naranjas luminosos que representan la vida afectiva y emocional y acentúan la sensualidad de las figuras. Este *Eterno Misterio* título de la placa, es para mí el perpetuo rito, siempre renovado, del misterio de las relaciones amorosas entre el hombre y la mujer; en este caso, representado a través de la actitud activa masculina y la actitud receptiva-pasiva femenina de las mujeres flotando en este espacio interior.

---

45 Según Galeno, el semen proviene del cerebro. Esta teoría se difunde en la Edad Media. La médula espinal va del cerebro al falo y de ahí proviene el semen, según leemos en el *Bahir*. El semen simboliza la potencia de la vida, y la vida humana no puede descender más de lo que caracteriza al hombre, el cerebro, sede de sus facultades propias. Chevalier Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos*, p. 923.

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Trascendencia*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x 80 cm.  
1998



Fig. 43

**Trascendencia** (fig.43) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

La placa está cortada en la parte superior de manera irregular en forma de nubes o humo.

El motivo principal son tres figuras femeninas desnudas traslapadas en un espacio exterior, cuyo sentido direccional, las conduce a un espacio interior cuya abertura simula una bóveda maya, (que se enfatiza por encontrarse a contraluz). Las figuras están rodeadas de un rectángulo de raíz de tres terminado en la parte superior en forma irregular.

Las figuras femeninas representan la asunción de los valores femeninos, hecho que marca la evolución del género para finalmente, llegar a un estado de equidad con el hombre, como seres independientes y complementarios.

El espacio en forma de flecha<sup>46</sup> sobre el que están situadas las figuras femeninas representa la masculinidad; en este caso, tiene la forma de un vector con dirección y sentido ascendente, como un elemento estable y armónico que proyecta positivamente al hombre y al erotismo.

---

46 "La flecha es símbolo de penetración, de apertura... Simboliza también al pensamiento, que introduce la luz y el órgano creador, que abre para fecundar, que desdobra para permitir una síntesis....la saeta es símbolo de los intercambios entre cielo y tierra. El símbolo universal de la superación de las condiciones normales; es una emancipación imaginaria de la distancia y de la gravedad, una anticipación mental de la conquista de un bien que está fuera de alcance." Chevalier Jean y Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, p. 502.

El recorte irregular de la placa en formas que semejan nubes o humo simboliza lo imprevisible, lo que no se puede sujetar, lo etéreo.<sup>47</sup> Los colores predominantes son el verde oscuro, los ocrees verdosos y un naranja cálido y luminoso, que simbolizan la esperanza, el optimismo y la emoción del embarazo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

---

47 "El humo es la imagen de las relaciones entre la tierra y el cielo, ya sea que, como el humo de los sacrificios o el humo del incienso, eleve hacia Dios la oración y el homenaje, o bien sea que como en los rituales chinos antiguos el humo de grasa o artemisa haga volver del cielo al alma huen para reunirla al alma p'o con vistas a una restauración de la vida". *Ibid.*, p. 585.



Fig. 44

Arco del Palacio del Gobernador  
Uxmal, Yucatán

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Aeviternus*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x80 cm.  
1998

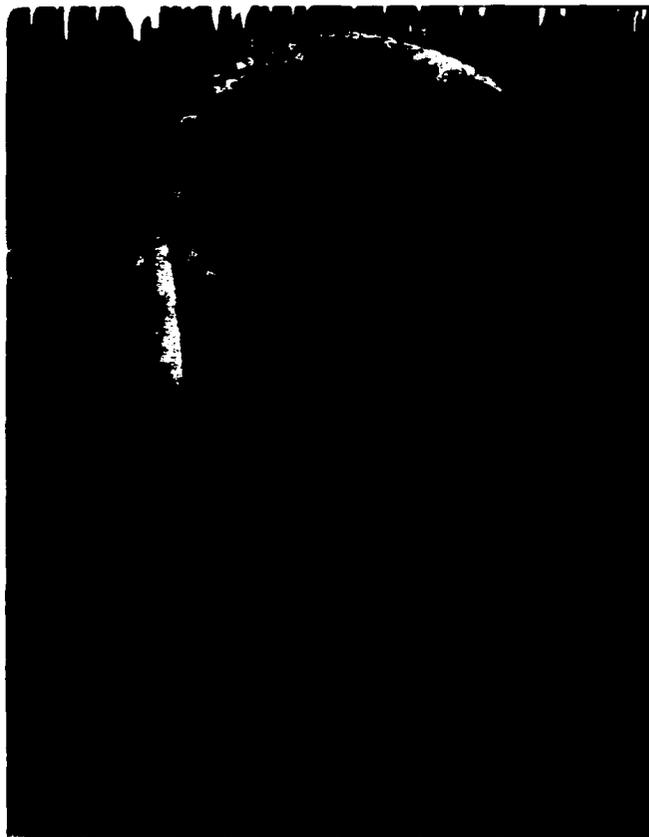


Fig. 45

**Aeviternus** (fig. 45) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 x 80 cm. en papel Arches de 180 x 100 cm.

La imagen está compuesta por dos elementos principales: una forma oval que representa un monolito, en cuyo interior se gesta una imagen femenina realizada como esgrafiado entre la complejidad de la textura, el conjunto está integrado por formas geométricas.

La primera forma en orden de importancia es el óvalo colocado en el centro, cuya base parte de la sección armónica horizontal inferior y llega casi al límite superior del espacio total, la parte superior es más ancha y la parte inferior es más angosta. Dentro de este óvalo está dibujada y totalmente integrada, la figura femenina desnuda, en actitud de sumisión. De la parte posterior de este óvalo surge una luz de formas redondeadas que sugiere una matriz estilizada. En el fondo sobre el que aparece el motivo anterior se puede apreciar, en la parte superior, una textura que recuerda las estalactitas de las cuevas; un poco más abajo hay dos formas circulares casi simétricas, una al lado de la otra; en la parte inferior central, se encuentra un triángulo truncado en el vértice superior por un hueco, que sugiere un espejo; el espacio restante está ocupado por texturas que apuntan hacia el óvalo. La

placa está cortada de forma irregular en la parte superior.

En esta imagen traté de representar los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire o viento) que según los antiguos mexicanos forman y ordenan al cosmos y la naturaleza. En este caso, a la mujer como parte de ellos. La idea fundamental del elemento femenino está representada por un ente en gestación (esto se intentó a través de la composición y el tratamiento de la figura). Entendiendo esta gestación como la realización del ser femenino desde sus formas primitivas hasta la perfección de sus valores propios, que desde el punto de vista simbólico es la idea que sustenta toda esta serie.

La placa está cortada de manera irregular en la parte superior, estos cortes semejan las estalactitas de las cavernas, con el propósito de evocar la primera morada del hombre y su vínculo con lo telúrico, que desde épocas prehistóricas se considera el ámbito ideal de la mujer.

El óvalo que envuelve a la mujer tiene un doble significado: por una parte, es el principio femenino que nutre la vida, que la envuelve y la protege; también, simboliza el elemento masculino que la aísla y contiene.<sup>48</sup> Por su textura y forma, además de la figura femenina contenida en él, representa a la tierra.

---

48 "El huevo considerando que contiene el germen a partir del cual se desarrolla la manifestación, es un símbolo universal que se explica por sí solo. El huevo también participa del simbolismo de los valores de reposo, como la casa, el nido, la concha, el seno de la madre... El huevo, como la

El triángulo que sirve de base al óvalo es la representación de una pila de agua que tiene la función de generar vida en la tierra y simboliza el vínculo con lo acuático, mientras que en la parte superior, las estalactitas simbolizan lo telúrico. La luz que esta detrás del "huevo" simboliza el "fuego de la gestación", "la luz de luz".<sup>49</sup> A partir de la descripción anterior, falta un elemento que completa el ciclo es el aire, que en mi opinión, representa la libertad.

---

madre, se convertirá en símbolo de los conflictos interiores...así como entre las tendencias a la extraversion y las de la introversión". Chevalier Jean, *Diccionario de los símbolos*, p. 581 y 584.

49 "El tratado sufi titulado *Mirsadulabad* menciona esta sura: <<El corazón del hombre se asemeja a una linterna de vidrio en la hornacina (*mishkat*) del cuerpo, y en el corazón se encuentra una lámpara (*misbah*), es decir, la conciencia mas secreta (*sirr*), iluminada por la luz del espíritu (*ruh*). La luz reflejada por el vidrio irradia el aire al interior de la hornacina. Este aire significa las facultades carnales, mientras que los rayos que lo atraviesan y alcanzan las ventanas representan los cinco sentidos. Por difusiones sucesivas la luz de dios difunde belleza y pureza sobre las facultades más bajas, como también las más altas del alma humana y esto es lo que significa "luz de luz". *Idem*, p. 667.

Pilas de agua que se encuentran al pie de la pirámide principal de Xochitecatl.  
Fot. Arturo Rosales.



Fig. 46



Fig. 47

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Don Divino*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x 80 cm. 1998.

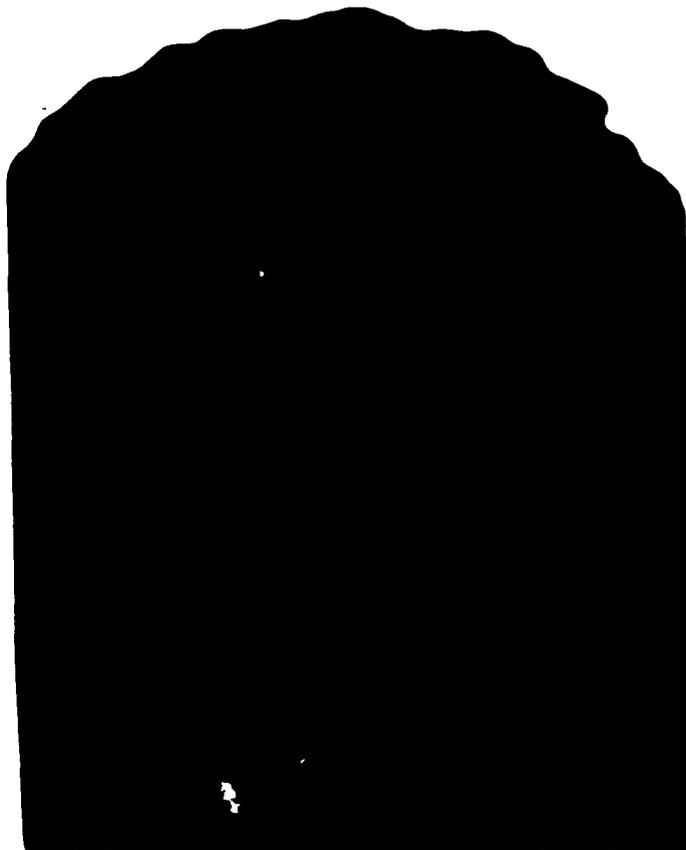


Fig. 48

**Don divino** (fig. 48) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

En esta imagen se juega con dos colores complementarios para lograr un contraste dramático entre la figura femenina y el espacio circundante. Esta figura se inspiró en el relieve de la Venus de Laussel, al parecer, la única de estas figuras que tiene alguna relación con el elemento masculino (en la mano sostiene un cuerno). La composición es semejante al grabado *Trascendencia* analizado anteriormente, pero en esta imagen sólo hay una figura femenina y el recorte de la placa en la parte superior representa el interior de una habitación, mientras que en el grabado anterior las figuras se encuentran en el espacio exterior. La textura en este espacio, que también tiene forma de flecha y sobre el que se encuentra la mujer, es mucho más fuerte y contrastada.

La figura, a pesar de estar basada en las Venus paleolíticas, se acerca más a un cuerpo femenino real y tiene menos carácter pétreo debido al cambio de texturas más suaves para enfatizar los volúmenes del cuerpo. La mujer ingresa de un espacio vegetal a un espacio interior, una especie de puerta estilizada en que el color intenso y cálido que la rodea podría representar un templo primitivo alumbrado por un fuego interior. La parte exterior semeja un ambiente nocturno

y la mujer porta la imagen de una luna en cuarto creciente,<sup>50</sup> recordemos que las fases lunares están relacionadas con el movimiento de los planetas e influyen en el estado emocional de las mujeres, también pueden estar relacionados con un orden universal que el hombre percibe como un don divino en relación al orden cósmico. "Por otra parte la luna evoca metafóricamente, la belleza y también la luz en la inmensidad tenebrosa... es el símbolo del conocimiento por reflejo, es decir, del conocimiento teórico, conceptual, racional..."<sup>51</sup>

Al ingresar a este espacio interior, la mujer conduce este don divino a su morada cotidiana.

---

50 "Artemis-Diana- identificada con la luna en la antigüedad, <<diosa nocturna, honor de los astros, protección de los bosques >>, representaba a menudo con una media luna en los cabellos o en la mano." Chevalier Jean, *Diccionario de los símbolos*, p. 354.

51 *Ibid.*, p. 659.



Fig. 49

Arco que iniciaba la ciudad y la unía mediante un  
sacbé (camino sagrado) a otras ciudades hermanas.  
Labná, Yucatán

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Sol Colorado*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x 80 cm. 1998

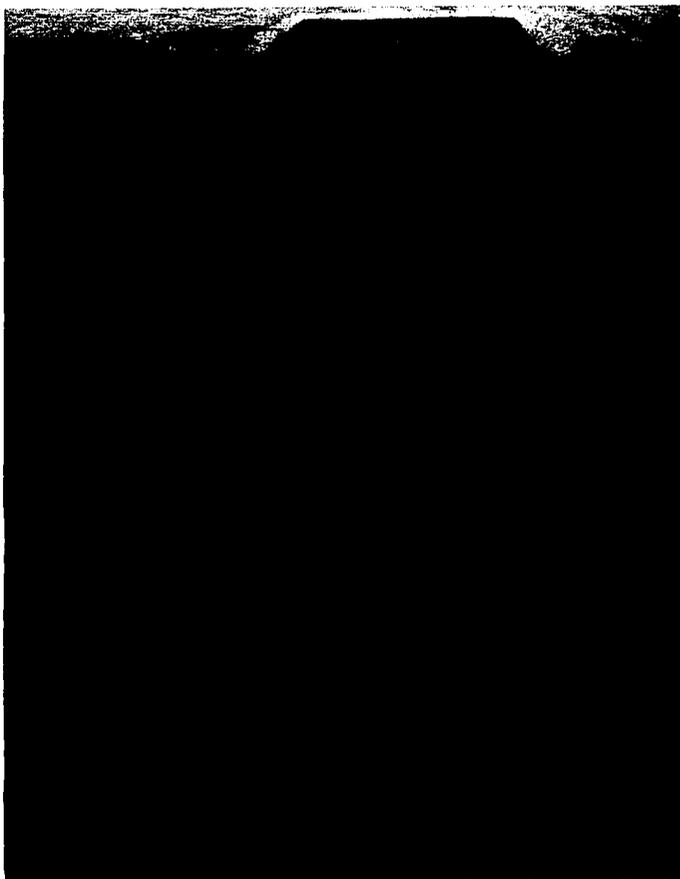


Fig. 50

**Sol colorado** (fig. 50) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

Esta imagen está vinculada con la estructura de las Venus paleolíticas, tanto por las formas exageradas del vientre, los pechos, las caderas etc. como por las texturas que simulan una figura construida en piedra. Se presenta como una aparición dentro de un espacio geométrico de líneas quebradas con aristas que convergen en el cuerpo, como si estuvieran quebrando el espacio, como si el medio ambiente estructurado alrededor de la mujer estallara y se fragmentara en formas cristalográficas. Los colores terrosos cálidos recuerdan los almagres de las tierras mexicanas.

Esta imagen simboliza la fuerza intrínseca de la mujer imponiéndose a una estructura determinada y alumbrando ese *statu quo* con valores femeninos.

Esta representación se logra mediante los contrastes fundamentales en la composición: la discordancia entre las líneas rectas geométricas, duras y las formas armónicas, blandas suaves, curvas de la mujer; el contraste en los colores cálidos de la mujer; el espacio que está rompiendo y el fondo que la circunda, de un color oscuro densamente saturado, castaño verdoso que es complementario del naranja rojizo.

Finalmente, la figura está flotando en ese espacio fragmentado, lo que le da una sutil forma de ligereza, a

pesar de su volumetría. Esta es la razón por la que, al igual que en las Venus paleolíticas, las piernas terminan en punta sin importar el aspecto anatómico.

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Las acciones de la carne*,  
Grabado técnica mixta,  
150 x80 cm. 1998



Fig. 51

**Las acciones de la carne** (fig. 51) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

Esta figura se ubicó dentro de un espacio con una perspectiva incierta generada por dos formas geométricas que terminan en un arco de medio punto peraltado y que simbolizan formas fálicas.

En la parte posterior de esas formas, el rectángulo se resolvió cortándolo con unas incisiones en forma de puntas blancas que caen sobre la figura de la mujer y las formas fálicas. Detrás de ellas está una cascada de lava ardiente que se desliza y corre hasta los pies de la figura femenina, pero no la toca.

La figura de la mujer, que es lo más importante en la composición, está flotando en este ambiente de colores encendidos con las piernas abiertas y los brazos cruzados detrás de la espalda; el rostro mira hacia abajo como en las Venus paleolíticas, en una actitud aparentemente pasiva, pero transmitiendo un estado emocional de erotismo exacerbado.<sup>52</sup>

---

52 Según Georges Bataille, "Se dan tres formas de erotismo, el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado. Yo hablo de esas formas de erotismo a fin de mostrar claramente que en ellas la cuestión es de subsistir al aislamiento del ser a su discontinuidad hacia un sentimiento de continuidad profunda... Pero la verdad contraria que se impone en segundo lugar no se puede asegurar menos, ya que la imagen de la mujer deseable dada en primer lugar, sería insípida, insignificante o monótona, este tipo de imagen femenina no provocaría el deseo si no anuncia o no revela al mismo tiempo un aspecto animal secreto mas densamente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia o sugiere sus partes íntimas. Justamente las partes dotadas de bello sus partes animales. Pero más allá de instinto sexual el deseo erótico corresponde a otros componentes". Bataille, Georges, *El erotismo*, p. 22 y 159.

La construcción del cuerpo de esta imagen enfatiza las partes que manifiestan simbólicamente, los órganos relacionados con el placer, como las piernas, el vientre, el pubis y los pechos.

Hay un vínculo simbólico entre la imagen de la lava ardiente (una fuerza telúrica incontrolable) que surge detrás de la figura de la mujer, con algunos comportamientos relacionados con las expresiones físicas amorosas o sexuales que inexplicablemente se dan de manera irracional o instintiva en los seres humanos reprimidos sexual, emocional o sentimentalmente; especialmente, contra las mujeres, consideradas objeto del pecado.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ma. Eugenia Quintanilla,  
*Orilla Dorada*,  
Grabado técnica  
mixta, 150 x 80 cm. 1998

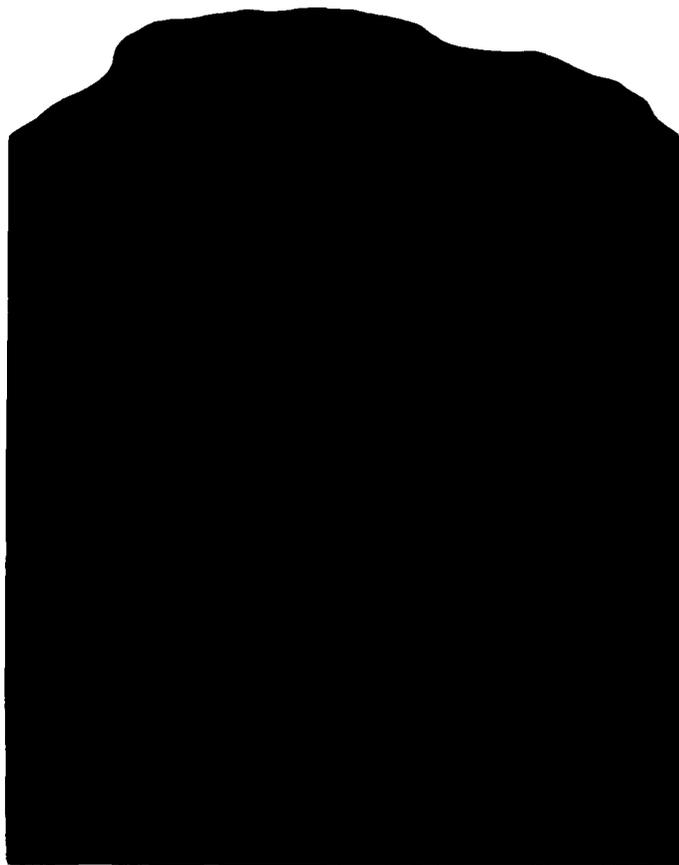


Fig. 52

**Orilla dorada** (fig. 52) es un grabado en técnica mixta sobre fierro. Impreso en 1998 por el sistema de viscosidad de las tintas, mide 150 X 80 cm. en papel Arches de 180 X 100 cm.

La placa está recortada de forma irregular en la parte superior con la intención de que semeje una estela.

La imagen está compuesta por una figura femenina danzante con los brazos levantados formando un círculo sobre la cabeza; de su vientre brota el glifo prehispánico del agua, que limpia y purifica. Detrás de ella, un hexágono que contiene una especie de turbulencia de formas acuáticas y aéreas expresada a través de las texturas y el color remite a otro espacio dentro del ambiente vegetal sobre el que se ubican estos elementos, como si lo perforara, este espacio se proyecta como una cascada hacia el frente de la figura femenina.

Esta imagen está inspirada en las representaciones femeninas prehispánicas de la cultura Olmeca, encontradas en Xochitécatl (fig. 53), Tlaxcala.

El color azul y el agua que limpia y purifica es uno de los atributos de la diosa Chalchiutlicue, que es una advocación de la diosa Tlazolteótl (fig. 54), "la diosa de las cosas carnales" o que come las inmundicias.<sup>53</sup> Esta

---

53 "Por todas partes brilla el azul de las aguas... Los sacerdotes de esta especie de Venus, llamada también Ixcuina, eran los que se dedicaban a la adivinación del tonalámatl y tal vez esto explique el lugar importante asignado en la serie de figuras a la diosa en cuyos templos servían". Francisco del Paso y Troncoso, *Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico*, p. 386.

diosa era una especie de confesora que liberaba a las mujeres y los hombres de los pecados carnales (baillaban sobre fuego), pero también propiciaba el amor y los buenos partos. El agua tiene varias significaciones simbólicas que pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Las más antiguas tradiciones le confieren un poder cósmico, es un símbolo universal de fecundidad y de fertilidad, aunque también se dice que es fuente de vida y de muerte, creadora y destructora, símbolo de las energías inconscientes. Asimismo, se le relaciona con la sangre humana, que entre los aztecas era "necesaria para la regeneración periódica del sol, se llama *chalchivatl*, agua preciosa, es decir, el jade verde..."<sup>54</sup> El hexágono<sup>55</sup> detrás de la figura femenina simboliza la síntesis de las fuerzas evolutivas e involutivas, a través de la interpenetración de los ternarios, es la unión del alma con Dios y por eso la figura es festiva, suelta y libre. Los colores predominantes son el azul y el verde que simbolizan la unión de los principios masculino y femenino, del cielo y la tierra fecunda.

---

54 Chevalier Jean, *Diccionario de los símbolos*, p. 58.

55 "El hexágono tiene seis lados; el número seis es el número de los dones recíprocos y de los antagonismos, el del destino místico. Es una perfección en potencia, lo cual se expresa por el simbolismo gráfico de seis triángulos equiláteros inscritos en un círculo: cada lado de cada triángulo equivale al radio del círculo, y seis es casi exactamente la relación de la circunferencia con el radio (2TT), pero esta perfección virtual puede abortar y ese riesgo hace del seis, el número de la prueba entre el bien y el mal. También la cifra 6 estaba consagrada en la antigüedad a Venus Afrodita, diosa del amor físico". *Ibid.*, p. 920.



Figuritas femeninas encontradas en Xochitécatl,  
Tlaxcala. (300 a.c.) Museo de sitio. Fot. Arturo Rosales.



Fig. 53



Fig. 54  
**Ixcuina**

"Las Mujeres Bonitas",  
frecuentes en Tlatilco,  
periodo preclásico medio



Fig. 55

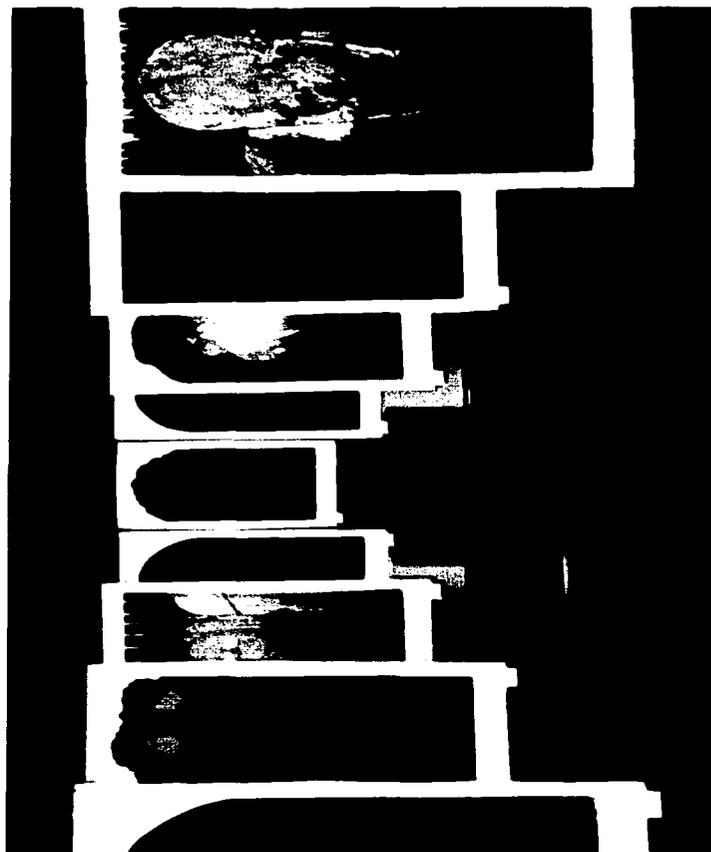


fig. 56

*Primus Mollis Aeviternus, Ambientación, 1998.*

Esta serie de imágenes representa la búsqueda personal de identidad, aceptación y valoración de lo femenino, para lograr la equidad en todos los ámbitos.

Finalmente, la presentación como instalación (fig. 33) y ambientación (fig. 56) tuvo el propósito de provocar un choque en el espectador que lo hiciera reflexionar sobre lo femenino, a partir de una estética arquetípica del cuerpo en contraposición a los cánones de belleza actuales de delgadez extrema y falsa estilización impuestos a las mujeres desde las estructuras de poder masculinas y de la manera en que afectan a la mujer en particular y a la sociedad en general.

A continuación presentaré algunas imágenes de trabajos realizados por mujeres artistas con las que encuentro algunas coincidencias en la búsqueda de identidad, equidad y libertad creativa, desde la perspectiva de género.

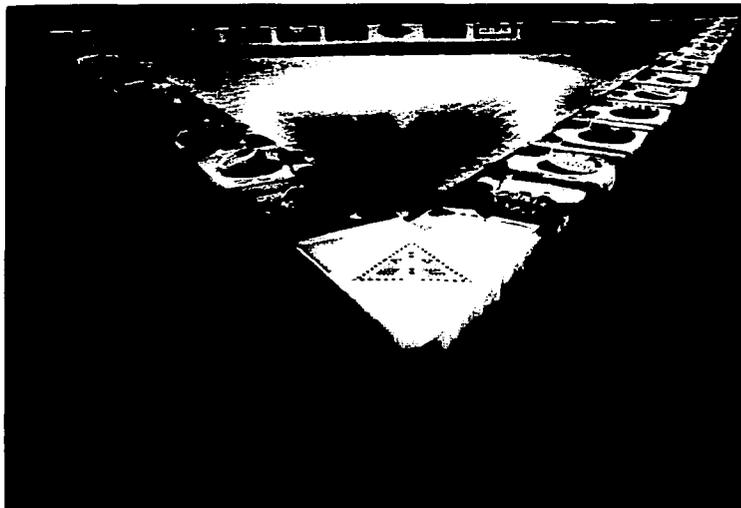


Fig.57

Judy Chicago.  
La cena, Instalación,  
1979

Judy Chicago, 1939

*La cena* (fig.57) es una instalación realizada en cerámica que celebra la feminidad y explora los significados simbólicos y formales de la vagina. Una mesa triangular aguarda la llegada de los distinguidos invitados, a cada plato se le ha asignado el nombre de una mujer famosa. Lo más llamativo es que los platos que imitan los pliegues de los labios vaginales. Esta artista, cuyo verdadero apellido es Cohen, adoptó el nombre de su ciudad natal con el fin de establecer una identidad independiente. Su obra está influida por las teorías artísticas feministas de principios de los setenta, que elevaron a la categoría de arte las labores tradicionales femeninas, como la costura y el tapiz. Posteriormente, una nueva generación de artistas y críticas, cuya independencia económica les había permitido escapar de la esfera del hogar y la familia, rechazó este enfoque. No obstante, esto favoreció un debate más amplio acerca del género y la sexualidad.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> *El arte del siglo XX*, p. 88.



Fig.58

Barbara Kruger, Sin título  
(No somos lo que parecemos)  
Serigrafía fotográfica sobre vinilo,  
278 x 274 cm. 1988.

Bárbara Kruger, 1945

La atrevida yuxtaposición de palabras e imágenes recuerda el diseño publicitario (fig. 58) y refleja la experiencia de Kruger como directora artística de una revista femenina. Utilizando la técnica del montaje, recorta o amplía imágenes encontradas, añadiéndoles declaraciones en contra de la opresión, la hipocresía y la estructura de poder que permite a los hombres mantener el control; Kruger ha ejercido una profunda influencia en la teoría y el arte feministas.

Trabajando en un contexto público -carteleras, camisetas y libros- y utilizando un estilo familiar, consigue que sus declaraciones sean fácilmente accesibles, lo que aumenta su eficacia como comentarista social y agitadora política.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 254.



Fig.59

Ana Mendieta,  
Serie volcanes,  
Fotografia  
1979

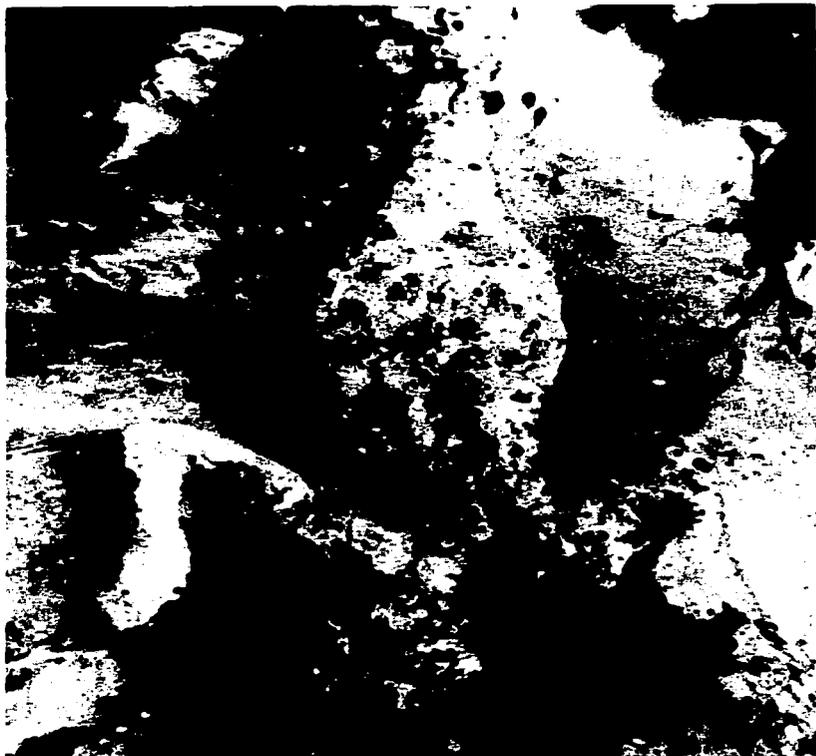


Fig. 60

Ana Mendieta,  
Sin título, (serie siluetas)  
1977

Ana Mendieta, 1948-1985

Una llamarada brillante sale de una forma volcánica en la tierra.

El montículo fue creado por la artista tendiéndose en la tierra y perfilando después la huella de su cuerpo con flores y piedras. Después lo cubrió de pólvora y le prendió fuego. La obra, que remite visualmente al volcán y la vagina, está impregnada de sensualidad primigenia. (fig. 59) Calificada por la artista como "Escultura corporal terrestre" forma parte de una serie de obras en la tierra. (fig. 60) "Su obra dio pie a vigorosas identificaciones entre la mujer y la tierra."<sup>58</sup> Exiliada en su infancia por la agitación política de su natal Cuba, Mendieta estuvo enfrentada tanto con el mundo del arte, al que consideró masculino y privilegiado, como con el movimiento de liberación de la mujer, que a su juicio era intrínsecamente europeo y burgués.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer arte y sociedad*, p.373.

<sup>59</sup> *El arte del siglo XX*, p. 303.



Fig. 61

Nana  
1965

Nikki de Saint Phalle, 1930. (fig. 61)

También ofreció imágenes de la mujer que contradecían la estética formalista durante los años en que el *pop art* nos presentaba lustrosos desnudos, *pin ups* y objetos sexuales. Integrante de los *Nouveaux Réalistes*, grupo de artistas europeos Neo-Dadá activos en la década de los sesenta, Nikki desarrolló una obra en cierto modo precursora de las inquietudes del arte feminista en la década de los setenta. Las primeras *Nanas* son figuras exageradas con alegres colores, infantiloides y monstruosas, arquetípicas y con aire de juguetes, construidas con estructuras de alambre y tela metálica cubiertas de telas e hilos con el fin de crear intrincadas superficies con textura. Agresivas, pero también locamente divertidas, fueron, al igual que las mujeres de De Kooning, jirones de violencia y misoginia. Al mismo tiempo que rechazaban las míticas y románticas fantasías proyectadas por los hombres en las imágenes de la mujer.

En 1966, Nikki de Saint Phalle en colaboración con Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, produjo *Hon* (Ella), monumento temporal de veinticinco metros de largo, en el *Moderna Museet* de Estocolmo; con esta obra reivindicaba el cuerpo de la mujer como sede del placer táctil, más que como objeto de miradas de *voyeur*, la figura era un travieso y colorido homenaje a la mujer como nutridora, y un poderoso desmitologizador de las románticas nociones masculinas

del cuerpo de la mujer a modo de continente ignoto y realidad imposible de conocer.<sup>60</sup>



Fig. 62

Diosas del cielo / acróbatas egipcias,  
1987-1988  
Impresión a mano y collage  
Impreso sobre papel, 274 x 671 cm.

Nancy Spero, 1926. (fig. 62)

Desde las diosas míticas, los símbolos celtas de la fertilidad hasta las imágenes contemporáneas a menudo seleccionadas de fotografías de prensa, cada elemento distinto de la obra de Spero ha sido tratado de forma nítida, concisa y gráfica. Desplegadas a menudo sobre la arquitectura de una galería o en largas tiras de papel, las obras de Spero están salpicadas de episodios de violencia y angustia. Mediante la repetición, sus emblemas personales impresos a mano citan y parodian la representación de

<sup>60</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer arte y sociedad*, p. 337.

la figura femenina por los hombres, a la vez que hace un canto a los antiguos y míticos atributos de la feminidad. El cuerpo femenino actúa como vehículo para explorar los diferentes conceptos de sexualidad y poder en el espacio y en el tiempo.<sup>61</sup>

Como conclusión de la lucha realizada por las mujeres artistas por encontrar su identidad y un lugar en el mundo del arte, transcribo lo que Eva Hesse (1936-1970), en enero de 1964 escribió en su diario: "No puedo ser tantas cosas, no puedo serlo todo para cada cual... Mujer, hermosa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora, y todo eso. No puedo ni siquiera ser yo misma ni saber quién soy".<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> *El arte del siglo XX*, p. 437.

<sup>62</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer arte y sociedad*, p. 339.

## CONCLUSIÓN.

El arte es un conocimiento en constante evolución, por lo tanto, dar por terminado el presente trabajo no significa concluir la reflexión que se inició con él, únicamente es la culminación largamente postergada de los estudios de maestría.

Como se vio en el breve recorrido histórico, grandes artistas de todos los tiempos como Goya, Rembrandt, Picasso, Pollok, Rauschenberg, Spero, Posada y muchos mas, han encontrado soluciones originales a sus inquietudes artísticas a través de los recursos que les ofrece la gráfica. El grabado ha evolucionado y durante el último siglo se dieron importantes aportaciones que han permitido a los artistas mayor libertad creativa, lo que propicia la experimentación e investigación, no sólo técnica sino formal y conceptual para la creación de obras que no se pueden lograr por otros medios.

Con la serie *Crucifixión* se logro la sistematización de la enseñanza del grabado en color por el método de impresión por viscosidad de las tintas que es una de las aportaciones mencionadas en el primer capítulo. También se motivo al espectador a la reflexión sobre lo espiritual a través de la creación de un ambiente místico.

Con la serie *Espíritu Vital* se inició la experimentación en formatos mas grandes y a la ambientación se

integraron luz, sonido y se planeó en tránsito de los espectadores por la sala.

El período analizado corresponde a ocho años de trabajo y en la actualidad muchos de los temas tratados han sido rebasados, sin embargo, creo que la principal aportación reside en la reorganización y actualización de los mismos, para anticipar el camino a seguir con plena conciencia del contexto en que se produce la obra.

Así mismo la fundación de grandes talleres de producción ha facilitado la creación de impresos de grandes formatos con todas las técnicas, pero se requiere de una gran inversión económica y una infraestructura adecuada; en la UNAM los PAEPS son una valiosa opción que nos permite tener acceso a un apoyo económico sin el cual habría sido imposible lograr la infraestructura para la investigación y la producción de grabados de gran formato que enriqueció los procesos creativos y despertó gran interés en alumnos y maestros. Considero un gran logro la culminación del proyecto de investigación *La gráfica de gran formato en color: su riqueza y posibilidades expresivas en México*, que dio frutos entre los que está la serie *Primus Mollis Aeviternus*.

De igual manera, las ambientaciones con obra gráfica no se habían presentado en la Academia y me atrevería a decir que por ningún artista mexicano en nuestro país. Respecto a la serie *Primus Mollis Aeviternus* es el

resultado de la experimentación personal de la técnica de impresión por viscosidad de las tintas y el color en grandes formatos en el que mi postura como mujer artista contemporánea se refleja en la búsqueda de la expresión de lo femenino que rompa con las representaciones en las que se presenta a la mujer como objeto, con una imagen estilizada y falsa como las de las pin ups que impide la identificación de la mujer con su propio cuerpo y sobre todo con su ser mujer.

En esta búsqueda coincido con algunas de las artistas que se mencionaron antes en los siguientes planteamientos: la identificación de la mujer con la tierra, la búsqueda de figuras arquetípicas y la utilización de ambientaciones, la lucha contra la opresión, la hipocresía y las estructuras de poder, revela la formulación de complejas estrategias y prácticas, con las que se enfrentan a las exclusiones de la historia del arte, amplían los conocimientos y promueven el cambio social, por lo que esta producción en lo personal fue muy importante en la aceptación de mi ser femenino e implicó un cambio en mi manera de concebir y comunicar el arte.

Por todo esto, creo que lo que falta por hacer es promover la conciencia social sobre las diferencias de género y el respeto hacia las diferencias sexuales, de raza, de religión, económicas, políticas, sociales y

culturales impuestas por los sistemas de poder, para reconocer nuestro ser humano creativo.

Espero que esta reflexión sirva a los estudiantes y artistas interesados en el tema, para proponer y experimentar nuevas soluciones a la considerada la más antigua de las artes visuales.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **GLOSARIO DE TERMINOS**

**A sangre:** es la impresión en la que el papel y la imagen grabada en la placa son del mismo tamaño por lo que la tinta, con la presión del tórculo, rebasa las orillas del papel y se dice que sangra.

**Edición:** Colección limitada de copias idénticas obtenidas a partir de una o varias planchas en su estado definitivo. Los ejemplares se numeran consecutivamente, y en todos ellos se consigna de cuantos consta la edición; así 10/75 identifica el ejemplar número 10 de una edición de 75. Una vez tirada toda la edición, se inutiliza la plancha rayándola o grabándola por encima.

**Exentas:** Esculturas independientes de la arquitectura y del espacio en que son colocadas.

**Gofrado:** es la impresión de una matriz en seco, es decir, sin tinta, en la que la imagen se aprecia como relieve.

**Intaglio:** Línea, cavidad o efecto de textura tallado, rayado o mordido en la superficie de un metal con procedimientos de grabado en hueco.

**Sección Áurea:** Cortar una línea en dos partes desiguales pero de manera que el segmento mayor sea a toda la línea como el menor lo es a la mayor. De esta manera se establece una relación de tamaños, con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y en menor. Esto es un resultado similar a la "media y extrema razón".

**Sinestesia:** percepción de una sensación en una parte por aplicación del estímulo en otro punto

**Viscosidad:** Se entiende por viscosidad de las tintas, la transformación que sufren éstas, al agregarles aceite de linaza crudo alterando su grado de fluidez. Es el principio por el que pueden superponerse o yuxtaponerse varios colores sobre una misma placa en una pasada por el tórculo para obtener una imagen cromática.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Critica del arte*, Trillas, México, 1992.
- \_\_\_\_\_*Las culturas estéticas de América latina*, UNAM, México, 1994.
- \_\_\_\_\_*Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Coyoacán, México, 1999.
- \_\_\_\_\_*Introducción a la creación artística*, Trillas, México 1992.
- BATAILLE, Georges, *L'erotisme*, Les editions de Minuit, Paris, France, 1957.
- BOTEY E, *Historia del grabado*, Labor, Madrid, 1997.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1999.
- \_\_\_\_\_*El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1997.
- CARMONA Muela, Juan. *Iconografía Cristiana*, Guía básica para estudiantes, Istmo, Madrid, 1998.
- Connaissance des Arts*, n° 246, Régie-Presses, Paris, 1972.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1999.

CHAMBERLAIN, Walter, *Manual de aguafuerte y grabado*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.

DE LA SERNA, Arturo, *Toxicidad y conservación*, Apuntes, México, 1993.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 2000.

DE SAUSMAREZ, Maurice, *Diseño Básico*, Dinámica de la forma visual en las artes plásticas, Gustavo Gili, México 1995.

*El arte del siglo XX*, Trad. Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza & Janés, México, 1999.

*Enciclopedia de las Artes*, compilada por Dagobert D. Runes y Harry Schrickel, Argos, Barcelona.

GARIBAY Sida, Roberto, *Breve historia de la ACADEMIA DE SAN CARLOS*, ENAP, UNAM, México, 1990.

GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, del Serval, Barcelona, 1997.



HAYTER S. William, *New Ways of Gravure*, Watson-Guption Publications, New York.

HELLER, Jules, *Printmaking today*, An artists Handbook, Holt Reinhart and Winston, Inc., New York, 1972.

IBEAS, Juan Manuel, *Las formas del color*, Hermann Blume, Madrid, 1986.

ITTEN, Johannes, *Arte del Color*, Edición abreviada, Bouret, París, 1975.

JAEGER, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

JUNG, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1997.

KHURAMA, *Restauración y conservación del Arte*, Boletín no. 1 Fibras. -Base de papel Sánchez, Martínez Fernando página 10 a 15. La conservación de las obras en papel. De la Serna, Estrada Arturo.

DEL PASO y Troncoso, Francisco, *Descripción, Historia y Exposición del Códice Borbónico* (edición facsimilar), Siglo XXI, México, 1981.

Library of Congress Catalog Card Number 87-73212.

LUCIE Smith, Edward, *El Arte Hoy*, Phaidon, Oxford, 1997.

MARCHAN Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*, Corazón, Madrid, 1972.

MARTÍNES Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado*, Creática, España, 1998.

MAX Kober, Karl, *El grabado a través del tiempo*, Gente Nueva, 1981.

MELOT, Michél, *Historia de un arte: El Grabado, Naturaleza y significado de la estampa*, Skira, Barcelona, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *El significado de las Artes Visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

PÉREZ Gaull, Juan Carlos, *El cuerpo en venta, relación entre arte y publicidad*, Cátedra, Madrid, 2000.

PITA Andrade, José Manuel, *El Greco en Toledo*, Albacín/ Sadea, España, 1969.

POO Rubío, Aurora M., *El color*, UAM, México, 1992.

RAMOS Guadix, Juan Carlos, *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, Universidad de Granada, España, 1992.

REDDY, Krishna, *Intaglio Simultaneous Color Printmaking*, Significance of materials and processes. State University of New York Press, Albany, 1988.

ROSS John y Romano Clare, *The complete collagraph*, *The free press*, Macmillan, Inc. New York, 1975.

ROSS John, Romano Clare, Ross Tim, *The complete Printmaker*, *The free press*, Macmillan, Inc. New York, 1996.

RUBIO Martínez, Mariano, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*.

*Símbolos y arquetipos en el hombre contemporáneo*, UAM, México 1991, (memorias).

SMITH, Ray, *El manual del artista*, Hermann Blume, Madrid, 1991.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1997.

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

VIVES, Rosa. *Del cobre al papel la imagen multiplicada*,  
Icaria, España, 2000.

YVES, Cristie. *El mundo cristiano hasta el siglo XI*,  
Historia ilustrada de las formas artísticas 5, Alianza,  
Madrid, 1984.

ZAMORA Betancourt, Lorena, *El desnudo femenino una  
visión de lo propio*, INBA CENIDIAP, México 2000.

#### PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.rutgers.edu/+elk/nochlinimages.html>

[www.pntic.mec.es/pagtem/arte/x-prehis/preh-enl.htm](http://www.pntic.mec.es/pagtem/arte/x-prehis/preh-enl.htm)

José Ma. Gómez Tabanera. *El enigma de las Venus  
paleolíticas*, Historia 16, nº 17, año II, 1977.

S Giedion. *El presente eterno: los comienzos del arte*,  
Alianza Forma, Madrid, 1981.

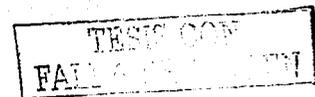
Luis Pericot y Ricardo Martín. *La prehistoria*, Ed. Salvat,  
Barcelona, 1973.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ÍNDICE DE IMÁGENES.

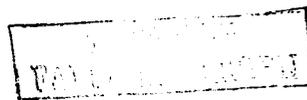
- Fig. 1 Jim Dine, *Three Trees in the Shadow of Mount Zion* (tríptico). Punta seca y serigrafía sobre tres laminas. Izquierda y derecha 95.56 x 71.12cm., centro 95.25 x 67.62cm., Pace Editions, New York, 1981.
- Fig. 2 David Hockney, *An Image of Celia*, estado II, collage, litografía sobre bastidor pintado a mano, 156.21 x 107.31cm., Tyler Graphics Ltd., Bedford Village, 1984-86.
- Fig. 3 Jasper Johns, *The Seasons*, serie de cuatro acuatinas y punta seca. Cada una de 66.67 x 48.89cm., Universal Limited Art Editions, West Islip, 1987.
- Fig. 4 Roy Lichtenstein, *Two Paintings: Sleeping Muse*, from the series *Paintings*, litografía, grabado en Madera y serigrafía, 95.88 x 124.14cm., Gemini G.E.L., Los Ángeles, 1984
- Fig. 5 Robert Rauschenberg, *Soviet / American Array III*, fotograbado, 224.79 x 133.35cm., Universal Limited Art Editions, West Islip, 1989-90

- Fig. 6 James Rosenquist, *Shriek*, litografía, monotipo, 106.99 x 180.65cm., Graphicstudio, Tampa, 1986
- Fig. 7 Frank Stella, *Imola Three IV*, relieve y serigrafía sobre papel coloreado, papel hecho a mano, 167.64 x 132.08cm, Frank Stella-/tyler graphics ltd., Bedford Village.
- Fig. 8 Francisco Moreno Capdevilla, *Metamorfosis*, Hueco grabado en color, 1974.
- Fig. 9 Stanley William Hayter, Londres, 1901-París, 1988, *Danza del sol*, Grabado, aguafuerte de base blanda y bruñido, 39.5x24cm, 1951.
- Fig. 10 Luis Gutiérrez, *Código indio*, Hueco grabado en color 50x33cm, 1982.
- Fig. 11 Krishna Reddy, *Vida en Movimiento*, hueco grabado en color, 14 x 22", 1972.
- Fig. 12 Ma. Eugenia Quintanilla, *Crucifixión*, huecograbado, técnica mixta impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5cm, Gofrado 62 x 50cm, Papel 80 x 60cm, 1991.



- Fig. 13 *Codex Aureus d'Eternach*. Cubierta de evangelario compuesta de una placa de oro repujado y una placa de marfil. realizado hacia 985-991. La placa de marfil hacia 1020-1040.
- Fig. 14 Maestro de Rajhrad, *Calvario*, óleo sobre tabla, 101 x 142 cm, 1420 (c).
- Fig. 15 Maestro del Bajo Rhin, *Crucifixión*, xilografía a color 154 x 100 mm. cerca de 1450, Republica Checa.
- Fig. 16 Mantegna, *Crucifixión*, temple sobre madera, 67 x 93 cm fechado en 1457-59.
- Fig. 17 Martín Schongauer, *Crucifixión*, xilografía, C.1480, 29 x 19.5 cm. Kupferstichkabinett, SMPK Berlín.
- Fig. 18 Pedro Pablo Rubens, *Cristo crucificado*, óleo, 145 x 92 cm. C. 1630, Munich.
- Fig. 19 Veronés, *Crucifixión*, óleo, 149 x 90 cm. segunda mitad del siglo XVI, Dresde.
- Fig. 20 El Greco, *Cristo en la Cruz*, óleo, aproximadamente 1600, en Toledo.

- Fig. 21 Velázquez, *Crucifixión*, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm., 1632.
- Fig. 22 Ma. Eugenia Quintanilla, *Crucifixión*, Grabado, técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5cm, 1991
- Fig. 23 \_\_\_\_\_ *Crucifixión*, Grabado, técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5cm, 1991
- Fig. 24 \_\_\_\_\_ *Crucifixión*, Grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5cm, 1991.
- Fig. 25 \_\_\_\_\_ *Crucifixión*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 44.7 x 30.5cm, 1991
- Fig. 26 \_\_\_\_\_ *Espñritu Vital I, II, III*, grabado técnica mixta; Impresión por viscosidad de las tintas, 120 x 100 los extremos y 120 x 90 cm. el centro, 1995
- Fig. 27 Radiografía de un feto a las nueve semanas.



- Fig. 28 Ma. Eugenia Quintanilla, *Espíritu Vital I*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 120 x 100 cm. 1995
- Fig. 29 Estudio radiográfico de la cabeza.
- Fig. 30 Ma. Eugenia Quintanilla, *Espíritu Vital II*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas 120 x 90 cm. 1995
- Fig. 31 Esquema de la teoría de Galeno sobre la circulación sanguínea.
- Fig. 32 Ma. Eugenia Quintanilla, *Espíritu Vital III*, Grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 120 x 100 cm. 1995.
- Fig. 33 \_\_\_\_\_ *Primus Mollis Aeviternus*, Instalación, 1998
- Fig. 34 Venus de Laussel.
- Fig. 35 *Venus de Brassompouy*, Cabeza de mujer en marfil.
- Fig. 36 Anónimo, *Compre manzanas*, C.1890.
- Fig. 37 Linda Nochlin, *Compre bananas*, 1972.

- Fig. 38 *Venus de Wilendorf.*
- Fig. 39 *Venus de Menton.*
- Fig. 40 *Venus de Lespuge.*
- Fig. 41 Ma. Eugenia Quintanilla, *Infierno y Gloria*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 42 \_\_\_\_\_ *Eterno Misterio*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 43 \_\_\_\_\_ *Trascendencia*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 44 Arco del Palacio del Gobernador, Uxmal, Yucatán.
- Fig. 45 Ma. Eugenia Quintanilla, *Aeviternus*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- Fig. 46 Pilas de agua que se encuentran al pie de la pirámide principal de Xochitecatl. Fot. Arturo Rosales.
- Fig. 47 Pilas de agua que se encuentran al pie de la pirámide principal de Xochitecatl. Fot. Arturo Rosales.
- Fig. 48 Ma. Eugenia Quintanilla, *Don Divino*, grabado técnica mixta, Impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 49 Arco que iniciaba la ciudad y la unía mediante un sacbé (camino sagrado) a otras ciudades hermanas. Labná, Yucatán
- Fig. 50 Ma. Eugenia Quintanilla, *Sol Colorado*, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 51 \_\_\_\_\_ *Las acciones de la carne*, grabado técnica mixta, Impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.

- Fig. 52 \_\_\_\_\_ Orilla Dorada, grabado técnica mixta, impresión por viscosidad de las tintas, 150 x 80 cm. sobre papel 180 x 100cm. 1998.
- Fig. 53 Figuritas femeninas encontradas en Xochitécatl, Tlaxcala. (300 a.c.) Museo del Sitio. Fot. Arturo Rosales.
- Fig. 54 Ixcuina, Códice Borbónico.
- Fig. 55 Las Mujeres Bonitas, frecuentes en Tlatilco, periodo preclásico medio.
- Fig. 56 Ma. Eugenia Quintanilla, *Primus Mollis Aeviternus*, Ambientación, 1998.
- Fig. 57 Judy Chicago, *La cena*, instalación, técnica mixta, Colección de la artista, 1979.
- Fig. 58 Barbara Kruger, *No somos lo que parecemos*, serigrafía fotográfica sobre vinilo, 278 x 274 cm. 1988.
- Fig. 59 Ana Mendieta, *Serie volcanes*, fotografía de un performance, 1979.
- Fig. 60 \_\_\_\_\_ Sin título (serie siluetas), 1977

Fig. 61 Nikki de Saint Pall, *Nana*, 1965

Fig. 62 Nancy Spero, *Diosas del cielo / acróbatas egipcias*. Impresión a mano y collage, impreso sobre papel, 274 x 671 cm. ,1987-1988.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **ANEXO.**

### **GRÁFICA DE GRAN FORMATO EN COLOR; SU RIQUEZA Y POSIBILIDADES EXPRESIVAS EN MÉXICO. (1994-1997).**

Algunos problemas a los que se enfrenta frecuentemente cualquier artista interesado en llevar a cabo una investigación es la falta de recursos económicos para financiar los materiales y la infraestructura necesaria, además de que tiene que dejar su producción y promoción habitual para dedicar todo su tiempo a la experimentación e investigación. Afortunadamente, dentro de nuestra Universidad existen programas de apoyo adecuados a casi todas las necesidades de los alumnos y de los profesores. Dentro de estos programas en la Dirección General de Estudios de Posgrado se cuenta con el programa PAEP antes PADEP. Para conocer las bases de financiamiento, (no siempre son las mismas) la convocatoria se publica una vez al año y los profesores que reúnan los requisitos pueden solicitarlo y si es avalado por las instancias de evaluación se aprueba el financiamiento para su proyecto de investigación.

### **APOYOS FINANCIEROS POSGRADO UNAM**

#### **1. TESIS DOCTORAL y 2. PROYECTOS INSTITUCIONALES**

La UNAM siempre en la búsqueda de crear las mejores condiciones para el fortalecimiento de la investigación y las tareas específicas de formación de académicos y

profesionales del más alto nivel, presenta como una de sus acciones el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP.)

La Dirección General de Estudios de Posgrado coordina y administra este Programa en beneficio de sus mejores alumnos.

**OBJETIVOS:**

Promover el desarrollo y consolidación de los programas de Posgrado en las diferentes áreas del conocimiento.

**DIRIGIDO A:**

Coordinadores de programas de Posgrado de la UNAM.

**CARACTERÍSTICAS:**

Otorga apoyos a proyectos institucionales para la realización de actividades complementarias en el proceso de superación académica de los programas de Posgrado.

Los rubros que comprende el apoyo son:

- ❖ Asistencia de estudiantes a eventos académicos (excepto alumnos que cuenten con apoyo a su proyecto de tesis doctoral en este mismo Programa).
- ❖ Difusión del programa de Posgrado.
- ❖ Estancias cortas de profesores invitados (personal académico externo a la UNAM).
- ❖ Evaluación del programa de Posgrado.



- ❖ Fortalecimiento de la infraestructura (apoyos puntuales a laboratorios de enseñanza o a cursos teórico-prácticos).
- ❖ Organización de eventos académicos.
- ❖ Publicaciones.

El apoyo se proporciona en forma anual.

#### **REQUISITOS:**

Establecer su vinculación y aportes específicos al plan de desarrollo del programa de Posgrado al que corresponda.

El responsable debe ser el coordinador del programa de Posgrado y los corresponsables profesores o investigadores de tiempo completo tienen que ser avalados por su Comité Académico.

Contar con la aprobación del Comité Académico del programa de Posgrado al que refiera.

Presentar un informe académico en los términos especificados en la convocatoria.

#### **CRITERIOS DE SELECCION:**

Impacto del proyecto para mejorar la calidad del programa de Posgrado.

Aporte en la articulación e integración de las entidades académicas participantes en el programa de Posgrado.

Recursos presupuestales disponibles.



### **RESPONSABLES:**

De la evaluación académica:

- ❖ Comité Académico del Programa respectivo.
- ❖ Comité Académico del PAEP.
- ❖ De la administración del Programa.
- ❖ Dirección General de Estudios de Posgrado.

**PUBLICACION DE CONVOCATORIA:** Una vez al año en la Gaceta UNAM.

En la División de Estudios de Posgrado de la ENAP se planteó la necesidad de investigar y experimentar en el grabado en metal en grandes formatos por lo que se solicitó el apoyo económico para la creación de la infraestructura necesaria para la producción de grabados en metal del tamaño más grande que fuera posible producir en el taller de grabado en color de la Academia de San Carlos.

Este proyecto se aprobó a fines de 1993 y se invitó a los alumnos avanzados del taller y a un grupo de artistas profesionales interesados en la investigación y experimentación del grabado en metal en grandes formatos con la técnica de impresión por viscosidad de las tintas.

## **SOLICITUD**

COORDINACION GENERAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
SECRETARIA TECNICA  
PROGRAMA DE APOYO A LAS DIVISIONES DE ESTUDIOS DE  
POSGRADO

### **I- DATOS GENERALES**

Nombre de la dependencia ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
Departamento DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
Título de proyecto INVESTIGACION DE LA GRAFICA EN  
COLOR DE GRAN FORMATO: SU  
RIQUEZA Y POSIBILIDADES EN  
MEXICO

### **II- CARACTERISTICAS DEL PROYECTO**

#### **II. 1**

(En el caso de existir más de uno por favor numérelos en orden de prioridad)

Apoyo a cursos curriculares	1
Difusión del Posgrado	3
Organización de eventos	
Apoyo a proyectos de investigación (tesis)	2

#### **II. 2 AREA DE INCIDENCIA**

Químico-Biológicas y de la Salud	
Físico-Matemáticas e Ingenierías	
C. Sociales-Humanidades y A. Plásticas	X



PLAN(ES) DE ESTUDIO AL(OS) QUE SE VINCULA (en orden de prioridad)

MAESTRIA EN ARTES VISUALES - GRABADO

### **II. 3 DURACION DEL PROYECTO**

En meses 12

Fecha probable de inicio

05    15    92  
mes    día    año

Fecha probable de terminación

05    15    93  
mes    día    año

### **II. 4 FINANCIAMIENTO** (en miles de pesos)

Monto solicitado a la DGEP        \$75,000,000.00

(desglose monto en anexo)

### **III- RESPONSABLES DEL PROYECTO**

#### **III. 1 DIRECTOR DE LA DEPENDENCIA**

Nombre:            MTRO. JOSE DE SANTIAGO SILVA

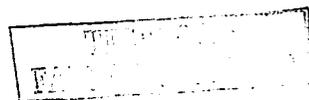
#### **III. 2 JEFE DE LA DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

Nombre:            EDUARDO CHAVEZ SILVA

#### **III. 3 RESPONSABLE DEL PROYECTO.** Anexar curriculum.

Nombre:            MA. EUGENIA QUINTANILLA SILVA

Grado académico:    LICENCIATURA



Categoría y nivel: PROFESOR de ASIGNATURA "A" T.C.

Tiempo dedicado al proyecto: 20 HORAS A LA SEMANA

#### **IV- RESUMEN DEL PROYECTO**

##### **IV. 1 JUSTIFICACION.**

Especificar las razones por las que se desea llevar a cabo el proyecto y los beneficios que se obtendrán del mismo.

A partir de los resultados alcanzados en dos proyectos sobre el color en la gráfica y ya que en el extranjero ha cobrado un auge la gráfica realizada en gran formato por su significación y fuerza expresiva se considera inaplazable que la ENAP cuente con los recursos necesarios para realizar este tipo de expresión. Considerando que el equipo con el que cuenta la DEP, además de obsoleto se encuentra en estado de deterioro, es urgente su renovación con la intención de modernizar y enriquecer sus posibilidades para la realización de bienes culturales de acuerdo con la época. Además de que así estará en condiciones de satisfacer las exigencias del alumnado que quiera incursionar en este tipo de experimentación.

##### **IV. 2 OBJETIVOS.**

Señalar tanto los objetivos generales como los particulares.

1. Experimentar e investigar esta forma de expresión que ya es una necesidad de actualización.
2. Enriquecimiento académico de los maestros participantes.
3. Fomentar la experimentación y la investigación en los estudiantes.
4. Formación de docentes de alto nivel.
5. Divulgación de los métodos de enseñanza y de los resultados del proyecto por medio de videos, publicaciones y exposiciones del desarrollo y la obra realizada.

1.-A partir de la investigación que se expresará gráficamente en grandes formatos, los beneficios para los alumnos que cursan el posgrado en estampa y nuestro personal docente, serán los siguientes:

- 1.1.- Actualizar los contenidos curriculares.
- 1.2.- Enriquecer con nuevos conocimientos a los maestros.
- 1.3.-Hacer partícipes a los estudiantes en el proceso de investigación.
- 1.4.- Filmar audiovisuales didácticos.
- 1.5.- Difundir los trabajos que se obtengan del proyecto.

#### **IV. 3 DESCRIPCION DEL PROYECTO.**

Señalar las metas específicas que se podrían derivar de los objetivos planteados.



Contar con el equipo necesario para la realización de este tipo de obra.

Formación de recursos humanos para la transmisión de estos conocimientos y para la producción artística universitaria.

Adquisición de materiales de enseñanza escritos y audiovisuales.

Obtención de recursos para las necesidades de los talleres de la DEP y el enriquecimiento del acervo artístico de la UNAM.

Lo anterior se logrará con la venta de obras tanto de los maestros como de los alumnos participantes.

Actualización de las posibilidades tecnológicas contemporáneas susceptibles de aplicar al arte.

Divulgación de la cultura universitaria no sólo dentro de la comunidad sino en el país y en el extranjero.

Vigencia de la tradición gráfica de México respecto de la plástica contemporánea universal.

#### **IV. 4 REPERCUSION DEL PROYECTO EN LA FORMACION DE RECURSOS HUMANOS.**

Indicar las áreas de especialización, niveles académicos y personal que se formará a través del proyecto. (Si es posible, cuantificarlo como función del aumento de la matrícula, del número de graduados que se lograrán y de las publicaciones que se alcanzarán con alumnos de Posgrado como coautores).

Se espera que a partir del interés despertado por el proyecto aumente la matrícula de estudiantes en la Maestría en Artes Visuales (Grabado), además de que los cinco alumnos participantes culminen con el examen de grado.

Se pretende publicar folletos y videos tanto del desarrollo del proyecto como de su culminación.

Se planea exponer la obra realizada en espacios de la UNAM, fuera de ella y de ser posible en el extranjero.

Otra meta a alcanzar es la formación como académicos de dos alumnos participantes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**ANEXO**

<b>DESGLOSE DEL PRESUPUESTO SOLICITADO A LA D.G.E.P.</b>	
Especificar los conceptos en los que será utilizado el presupuesto, desglosando claramente cada una de ellos.	
<b>CONCEPTO</b>	<b>MONTO</b>
Gastos de intercambio: Conferenciantes y especialistas en temas de apoyo, uno de ellos extranjero.	\$8,000,000.00
Impresiones: Invitaciones, catálogos, etc.	\$7,000,000.00
Ediciones: Publicación del resultado de la investigación.	\$8,000,000.00
Servicios externos: Mantenimiento a equipo, material fílmico y fotográfico.	\$10,000,000.00
Herramientas: Refacciones y accesorios, pinzas, fresas, espátulas, prensas, limas, etc.	\$3,000,000.00
Materiales y útiles diversos: Papeles, tintas, rodillos, fieltros, placas, etc.	\$12,000,000.00
Mobiliario diverso: Cajas de resinas, mesas, bancos.	\$7,000,000.00
Equipo: Tórculo importado para grandes formatos.	\$20,000,000.00
<b>TOTAL</b>	<b>\$75,000,000.00</b>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 1 PARTICIPANTES

<b>ALUMNOS</b>	<b>OBRA TERMINADA</b>
Rafael Ruiz Moreno	2 grabados
Ikuko Nakatomi	2 grabados
Miriam Tabachnik de Libhaber	2 grabados
Melva Medina	2 grabados
Juan José Freire Torrens	2 grabados
Claudia Vanessa Quintanilla Cobo	2 grabados
Arturo Angulo Gallardo	2 grabados
Claudia Lomeli Buyoli	2 grabados
Roberto Mendiola	1 grabado
Marina Verdugo Díaz Bonilla	1 grabado
<b>MAESTROS INVITADOS</b>	<b>OBRA TERMINADA</b>
Julio Chávez Guerrero	1 grabado
Manuel Felguérez	1 grabado
Eduardo Chávez Silva	1 grabado
Francisco de Santiago Silva	1 grabado
Ignacio Salazar	1 grabado
Fernando Alba Andrade	1 grabado
Ma. Eugenia Quintanilla Silva	2 grabados
<b>TOTAL</b>	<b>26 grabados</b>

Carlos Blas Galindo tuvo que abandonar el proyecto por compromisos de trabajo, aunque su participación en las primeras reuniones de trabajo fue de gran utilidad para la elección del tema.

## 2. CONTENIDOS TEMATICOS

Para la elección del tema, el grupo realizó varias reuniones para proponer, analizar y discutir las alternativas temáticas. En esas primeras sesiones se acordó que el tema tenía que ser no sólo actual sino también impactante, acorde con el gran reto al que nos

enfrentaríamos, ya que hasta ese momento no se conocían otros artistas que hubieran trabajado esta técnica en estas dimensiones. El tema elegido fue el de las perversiones de acuerdo con la interpretación de cada artista. Las principales vertientes fueron: las perversiones sexuales, la tortura, la religión, la guerra, el abuso del poder, la explotación. Se consultaron bibliografía e imágenes que pudieran servir de referencia a los participantes.

El título elegido fue "Perversiones sobre Metal".

### **3. DIMENSIONES Y FORMATO**

El siguiente acuerdo fue sobre las dimensiones. Se pretendía que fueran de 200 cm. X 120cm. Lo más urgente en cuanto a infraestructura era tener un tórculo (elemento indispensable para la impresión de grabados en metal) adecuado al tamaño de las placas y el papel que se pretendía trabajar.

El primer problema al que nos enfrentamos fue la construcción de dicha prensa que necesariamente tenía que ser de fabricación nacional, pues en una importada habríamos gastado todo el presupuesto aprobado. El tórculo más grande que nos pudieron fabricar fue de 180 cm. X 100 cm., por lo que los grabados realizados miden 170 cm. X 90 cm. y el papel en que fueron impresos 180 cm. X 100 cm.

#### **4. TIRAJES**

Los tirajes fueron variables porque el presupuesto aprobado no fue suficiente para cubrir los materiales necesarios, por lo que las ediciones dependieron de los recursos particulares de cada uno de los participantes. Finalmente, se hicieron las ediciones de los grabados de los maestros Manuel Felguérez, Ignacio Salazar y Fernando Alba; entre los alumnos, los de Juan José Freire, Ikuko Nakatome y Miriam Libhaber, los demás sólo hicimos pruebas hasta encontrar el color definitivo.

#### **INFRAESTRUCTURA**

La infraestructura que se creó con este PADEP fue la siguiente:

- o Tórculo de 180 cm. X 100 cm.
- o Fieltros para el mismo.
- o Zona para trabajar con ácido aislada del resto del taller.
- o Extractor para vapores de ácido y solventes.
- o Tres rodillos de diferente grado de dureza.
- o Dos charolas para baño de ácido y para humedecer el papel.
- o Videos del proceso.
- o Historia gráfica.

#### **METALES**

De acuerdo con las experiencias obtenidas en proyectos anteriores, el metal más apropiado para esta

técnica de grabado es el zinc, pero en México el tamaño más grande que se encuentra es de 50 cm. X 100 cm. por lo que investigamos sobre los metales disponibles en el mercado que tuvieran las dimensiones adecuadas para nuestro proyecto y se encontró que las únicas posibilidades eran el fierro y el cobre; este último se descartó por su alto costo. El calibre adecuado para la aplicación de la técnica de grabado en color en una sola placa fue # 16.

#### **ACIDOS:**

Para trabajar en fierro se pueden utilizar los ácidos: percloruro de fierro, que despide menos vapores pero el atacado es lento y toma un color negro que no permite ver el avance de los atacados en las placas, y el nítrico industrial que reacciona más violentamente. Optamos por éste último por la rapidez en el ataque de las placas y tomamos las medidas de seguridad necesarias para evitar al máximo los riesgos que implica su uso en grandes cantidades.

Estas medidas consistieron en la utilización de mascarillas con filtros especiales para vapores ácidos, guantes de neopreno resistentes al ácido y los solventes, además de goggles. Se aisló la zona de trabajo con ácido y se instaló un extractor para los vapores ácidos y para el área de impresión.

## LA TÉCNICA

Para cortar las placas se compró una caladora eléctrica porque la escuela no cuenta con una guillotina que pueda cortar láminas del calibre utilizado para este tipo de grabado; para pulirlas se compró una pulidora eléctrica, como el fierro es un metal mucho más duro que el zinc, el trabajo a mano era bastante pesado.

Las placas ya cortadas y pulidas se desengrasaron con gasolina blanca o con alcohol industrial para evitar la oxidación, pues el fierro se oxida con mucha facilidad y ante la presencia de óxido, el ácido no trabaja de manera adecuada. El barniz que se usó está preparado a base de chapopote que resiste el calor que produce el ácido al reaccionar con el metal. Para transferir los proyectos a las placas ya barnizadas se usó papel albanene con el dibujo elaborado con lápices de grafito suave de cara a la placa, pasándolo por la presión del tórculo.

Para sumergir las placas en la solución de ácido se fabricaron charolas en el taller de escultura a cargo del maestro Santana.

Nos dimos cuenta de no podíamos trabajar de manera individual porque las placas eran muy pesadas, entonces para llevarlas de la mesa de trabajo al baño de ácido o para retirarlas de él, para enjuagarlas rápidamente y secarlas para evitar la oxidación, se formaron grupos de trabajo. Las placas se trabajaron de la misma manera que las de pequeño formato: primero

se hicieron los diferentes niveles de profundidad, después las líneas y texturas y al final las técnicas delicadas como la acuatinta y los barnices suaves. Sin embargo, el metal reaccionó de manera muy diferente que el zinc. Al entrar en contacto con el ácido se textura, así que prácticamente toda la superficie del metal al ser entintada retenía tinta por igual.

### **PAPELES**

El siguiente problema al que nos enfrentamos fue encontrar el papel adecuado. El único papel que se vendía en México para grabado en bobina es decir, en rollos de 50 metros aproximadamente, era el de marca Liberon de fabricación europea, pero no tenía las cualidades necesarias para el tipo de grabado que nosotros realizaríamos, por lo que el señor Víctor Trejo, nuestro proveedor de papeles Guarro y Arches importó papel para grabado con las características apropiadas a nuestro trabajo y finalmente, se pudo experimentar con estas dos marcas de papel. Los resultados tanto en la calidad, en el registro de la impresión, en la adecuada absorción de las tintas, en la resistencia a la presión y la manipulación, así como la conservación de las estampas, eran los ideales.

### **LA IMPRESIÓN**

Las primeras pruebas de estado fueron un fiasco, ya que este metal al entrar en contacto con el ácido se

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

textura, así que prácticamente toda la superficie del metal tomaba tinta por igual por lo que las imágenes aparecían totalmente planas; con esta experiencia, la solución fue lijar la placa para lograr los diferentes tonos requeridos en la imagen (incluso entre atacado y atacado), algo parecido a la manera negra.

Otro problema grave fueron las tintas, pues las que usamos son fabricadas para *offset* y secan rápidamente, en las primeras pruebas se pegó el papel porque las tintas se habían secado por el tiempo que se invertía en entintar; primero al aplicar el intaglio, después el desentrapado resultaba muy difícil por el exceso de textura en las placas y luego en aplicar las tintas con los rodillos.

Para solucionar este problema se consultó a los fabricantes de tintas, lo que resultó bastante difícil pues se negaban a informar sobre los componentes de las tintas. Finalmente los dueños de tintas Benites nos dieron una muy buena asesoría para retardar el secado y nos propusieron usar un poco de solvente en la preparación de las mismas, pero no funcionó, pues las tintas secan según el color y al utilizar varios colores es difícil tener un control preciso. Posteriormente, encontramos dos soluciones: una fue agregar un poco de glicerina y la otra preparar el intaglio un poco más líquido que lo normal y formar equipos de trabajo para acelerar el tiempo de entintado. En la primera impresión buena que se obtuvo se ocupó medio día, conforme se

fue adquiriendo experiencia se logró imprimir hasta cuatro grabados al día.

Este proyecto concluyó en 1997 con una exposición en dos salas del Museo de la Academia de San Carlos y la edición de un catálogo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN