



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**TENDENCIAS EN LA GRÁFICA ACTUAL: LA HIBRIDACIÓN EN LA OBRA
PERSONAL**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
(GRABADO)**

**PRESENTA
RODRIGO PÉREZ CARRILLO**

**DIRECTOR
MTRO. JAVIER ALEJANDRO VILLALBAZO DE LA TORRE
(E.N.A.P.)**

**SINODALES
MTRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ
(E.N.A.P.)**

**MTRO. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO
(E.N.A.P.)**

**MTRA. ANA MAYORAL MARÍN
(E.N.A.P.)**

**MTRA. AURORA GUADALUPE ZEPEDA GUERRERO
(E.N.A.P.)**

MÉXICO D.F. FEBRERO 2013



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.

Siempre hay mucho que agradecer porque nada se consigue sin el esfuerzo y la generosidad de la gente, especialmente a aquellos que estuvieron cerca de mí y que hicieron este trabajo posible, con su presencia, su trabajo y su apoyo: Gustavo, Mamá, Papá, Villalbazo, Dianita, Adriana, Ivonne, Aurorita, Rosa, Ana, Darío y a la Unidad de Administración del Posgrado de la UNAM.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE HIBRIDACIÓN CULTURAL	3
1.1 Hibridación Social Néstor Canclini.....	7
1.2 Hibridismo Cultural Peter Burke.....	11
1.3 Hibridación en el Arte.....	18
CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES "CONTEMPORÁNEO"?	32
2.1 Arte contemporáneo.....	34
2.2 Gráfica Contemporánea en México.....	39
2.3 Transdisciplinaridad.....	52
2.4 Tecnología y Nuevos Soportes.....	55
CAPÍTULO 3. APLICACIONES AL PROCESO CREATIVO	64
3.1 Reflexiones sobre el Discurso.....	65
3.2 Transferencias.....	74
3.3 Esmalte.....	79
3.4 Xilografía.....	85
CONCLUSIONES.....	91
BIBLIOGRAFÍA.....	93

INTRODUCCIÓN

El tema a desarrollar en la presente investigación teórico-práctica es el concepto de hibridación cultural como modelo conceptual en la creación de gráfica contemporánea. Debido a que en dicha práctica artística, cada día, se vuelven más necesarias las propuestas de nuevos temas y la renovación en los tratamientos de los mismos, los tiempos actuales nos obligan a la experimentación y exploración de nuevas formas de crear y analizar el arte y, es así como la hibridación cultural se nos muestra como una interesante opción para crear obra artística acorde a nuestros tiempos. En esta investigación se pretende analizar y reflexionar sobre los aspectos conceptuales y formales, y su aplicación en la creación artística.

Así, entonces, en el primer capítulo analizaré algunas posturas y conceptos acerca de la hibridación, desde el aspecto social, cultural y por supuesto el artístico para entender ampliamente el término.

En el segundo capítulo me propongo tratar de esclarecer el concepto de contemporaneidad, para así pasar por una breve pero sustancial revisión a la gráfica contemporánea en México, sin dejar de investigar y observar temas actuales que inciden directamente en la práctica artística, como son la transdisciplinariedad, la tecnología y los nuevos soportes.

Concluiré con una reflexión a mi proceso creativo y la evolución que ha tenido éste a partir de esta investigación, y por supuesto mostraré la obra que ha resultado de toda esta experiencia.

Es imposible negar que el trabajo que aquí presento tiene un carácter técnico fundamentado en la experimentación, pero no se ha olvidado en ningún momento la recolección de datos y posturas de los diferentes ambientes del grabado, de la estancia en diferentes talleres de la escuela. Considero que ninguno de los sistemas aplicados en la creación de obra gráfica, ya sean alternativos, tecnológicos y tradicionales, deban desecharse ya que se consiguen distintos acabados de resolución de imagen y calidad de texturas.

Considero pertinente señalar que durante la realización de esta tesis descubrí ramificaciones técnicas que pueden convertirse en futuros tópicos de investigación que pueden retomarse con posterioridad y tome la decisión de no adentrarme en ellos para no alejarme de los objetivos que me planteé desde un principio, por lo que quedan pendientes para una mejor ocasión. No obstante, quedan abiertos para continuar con la línea de investigación establecida en este trabajo.

CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE HIBRIDACIÓN CULTURAL

Quise comenzar esta investigación con la explicación del concepto hibridación cultural porque siempre me había cuestionado porque se empleaba un término proveniente de las ciencias biológicas a procesos culturales, hasta que entendí que la fuerza de renovación de una cultura, reside en “la capacidad de reproducción”¹ que esta tenga.

Biológicamente hablando por ejemplo existen algunas reproducciones híbridas exitosas, que han generado expansión y diversificación en el reino vegetal, como lo fueron las conocidas cruces de rábanos con coles (o repollos), donde se buscaba aprovechar las características celulares provenientes de plantas diferentes para mejorar el crecimiento, la resistencia y la calidad del fruto. De hecho, es sabido que el maíz que Estados Unidos produce es resultado de procesos de hibridación genética y tampoco podemos olvidar los trabajos de hibridación entre DNA humano con bacterias para producir proteínas, lo cual es, en la actualidad, el principal medio para generar insulina.

De esta manera los conceptos de hibridación que se generan a partir de una ciencia, pueden ser perfectamente aplicables en otra disciplina muy distinta como lo es la cultura, lo social y en las artes.

Por ejemplo en la actualidad ya no se profundiza sobre conceptos absolutos (nación, patria, religión, etcétera). Ello es porque, según algunos autores que

¹ García, Canclini Néstor. “Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. junio, año/vol. III, número 005. Universidad de Colima. Colima, México. 1997. pp. 110

posteriormente citaré, pertenecemos a la era de la fluidez y el hibridismo. Los valores son cada vez más relativos, móviles, provisionales. Los territorios científicos son interdisciplinarios; y el término hibridismo, nos permite hablar de pluralismo, de mestizaje cultural, de identidades múltiples. Todo es hoy en día una mezcla poco consistente de actitudes y valores dispersos. De la gran matriz cultural, de las miles de matrices culturales, se pueden extraer múltiples combinaciones. Se puede ser anarquista y budista, homosexual y cristiano, ateo y místico, socialista y nacionalista. Caben todas las combinaciones imaginables: también las inimaginables y no hay que pensar que los distintos factores se relacionen causalmente; simplemente, conviven, se interconectan. En algunos casos, claro, sí procede hablar de causalidad, pero ésta no es lineal sino resultado de estructuraciones más elaboradas, inscritas en redes complejas. Hay quien usa la palabra conectividad: interdependencia de ámbitos alejados entre sí, relaciones improbables. Fenómenos generalizados de ecología no lineal.

Se trata pues de un tema extraordinariamente amplio, que posee claras dificultades metodológicas y ante el cual han levantado algunos debates ilustres sobre sus alcances con toda una larga serie de términos aparentemente similares, diferenciados por pequeñas particularidades en su significado y en su forma: *préstamo, acomodación, sincretismo, diálogo, negociación, intercambio, transferencia, aculturación, apropiación* y, más recientemente, *fusión, traducción o criollización*. Pero con independencia del uso práctico que queramos dar a cada uno de estos conceptos, lo cierto es que la mezcla palpita siempre detrás de ellos como una fuerte y destacada idea.



KEITH PERELLI.

Milagros Oscuros. De la serie Retratos de la juventud urbana. Mixta sobre papel. 30 x 15 cm.

2010.



MARGARET VAN PATTEN.

Blind. Mezzotinta, barniz blando y punta seca. 2011

1.1 HIBRIDACIÓN SOCIAL, NESTOR GARCÍA CANCLINI.

Uno de los principales representantes de los estudios culturales en América Latina García Canclini desarrollaría, a finales de los 80's, su tesis al respecto de los procesos de modernización en América Latina, pero no como una relación de oposición entre lo tradicional y lo moderno sino, más que nada, como un movimiento de superposición entre elementos de las culturas popular y erudita con la cultura de masas, produciéndose un nuevo movimiento, definido por él a partir de la idea de hibridismo cultural.

¿Qué utilidad puede tener la noción de hibridación al inicio de un nuevo siglo y en medio de la radical recomposición de las fronteras culturales?

El propósito de Canclini ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social. En su libro *Culturas híbridas* explica que él utiliza el término hibridación ya que tiene una mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales, a diferencia del término mestizaje que refiere sólo a las que ocurren entre las razas, o al de sincretismo que es una fórmula que refiere casi siempre a funciones religiosas o a movimientos simbólicos tradicionales. Para él la palabra hibridación es mucho más versátil ya que nos refiere tanto a las mezclas clásicas como a los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo cultural, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre sí.

“Hablar de hibridación me pareció útil para designar las mezclas de la figuración indígena con la iconografía española y portuguesa. Luego me sirvió para describir los procesos de independencia y construcción nacional en los que proyectos modernizadores han coexistido hasta nuestros días con tradiciones poco compatibles con lo que los europeos consideran característico de la modernidad”.²

En algunos casos, la persistencia de costumbres y pensamientos antiguos puede verse como resultados del desigual acceso a los bienes de la modernidad. Pero otras veces estas hibridaciones persisten porque son fecundas, han engendrado matrimonios felices entre la iconografía precolombina y el geometrismo contemporáneo, entre la cultura visual y musical de élites, la popular y la de las industrias comunicacionales. Así lo comprobamos en muchas artesanías mexicanas, peruanas y guatemaltecas que combinan mitos propios con transnacionales, en el rock que anima las fiestas pueblerinas y se nutre de melodías étnicas, que luego pueden llegar a tener difusión internacional.

Según las propias palabras de Canclini:

“[...] mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero, ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades ([y] no sólo allí)? La palabra hibridación

² García Canclini, Néstor. *Ibidem*. pp.111.

aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos.”³

La noción de hibridación social pretende, en este caso, ultrapasar las relaciones de oposición entre lo popular, lo culto y lo masivo; lo lúdico y lo racional; lo mítico y lo tecnológico; en una palabra, entre lo tradicional y lo moderno, volviéndose una noción que, basada en el principio de la interculturalidad y en la convivencia de temporalidades transhistóricas, niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica.

Sin embargo, es importante resaltar que para el autor, más que propiamente acerca del análisis de los fenómenos socioculturales híbridos es sobre los procesos de hibridación que produjeron tales fenómenos que el análisis científico tiene su valía, pues revelarían a partir de ahí a la propia dinámica social como un movimiento propio, constituido por el principio de la hibridación.

“Veo atractivo tratar la *hibridación* como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y

³ García Canclini, Néstor. *Culturas Híbrida* . Edusp. Sao Paolo, Brasil. 2006. pp. XXIX.

procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse.”⁴

⁴ GARCÍA Canclini, Néstor. “Noticias Recientes sobre la Hibridación”. TRANS Revista Transcultural de Música, Diciembre. número 007. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona. España. 2003. pp. 13

1.2 HIBRIDISMO CULTURAL. PETER BURKE.

Resulta difícil, probablemente imposible, presentar de forma abreviada a Peter Burke. Definido como uno “de los mejores historiadores de las últimas décadas”,⁵ Burke parecía predestinado a convertirse en un tipo “de gurú de la historia cultural”⁶: desde su nacimiento en 1937 en el seno de una familia de inmigrantes, pasando por la mezcla de sus progenitores –padre católico irlandés y madre judía de origen lituano y polaco–, hasta su servicio militar como oficinista en una unidad colonial integrada por soldados malayos, chinos e indios.

Tras formarse en la Universidad de Oxford, inició su carrera bajo la influencia de la moda de entonces las *mentalités*⁷, para acabar convergiendo en la historia cultural combinando un persistente gusto por la mezcla de estudios empíricos y trabajos teóricos. Con estos antecedentes, resulta lógico que Burke partiera hacia los terrenos de la hibridación cultural, sin duda influenciado no sólo por su carácter de historiador sino por el clima globalizador que define nuestra actualidad.

Para iniciar con el concepto de Burke, cabría señalar que la hibridación como herramienta analítica cuenta con limitaciones. En primer lugar, porque tiende a homogeneizar los productos de relaciones culturales y porque, al mismo tiempo, impone modelos simplificadores en el análisis de sus protagonistas. Además, se puede dar a niveles cambiantes –locales, regionales o internacionales–, abarcar

⁵ Pons, Anaclot. <http://clionauta.wordpress.com/2009/05/29/peter-burke-esbozo-de-autobiografia/>

⁶ Pons, Anaclot. *La historia cultural*. Autores, obras, lugares. Madrid. Akal. 2005.

⁷ G. Pallares, María Lucia. *Burke la Nueva Historia. Nueve entrevistas*. Valencia. PUV. 2005. pp. 159.

esferas temporales enormemente amplias y manifestarse en campos tan variados como la política, las relaciones económicas o los planteamientos culturales.

Burke reconoce, cómo toda hibridación cultural implica una tensión entre fuerzas centrífugas en las que “... unas veces ocupa un primer plano una de ellas, otras la otra, pero a largo plazo se mantienen equilibradas”.⁸ En suma, la hibridación tiene un carácter múltiple y disimula una tensión permanente entre la imitación de los modelos o la resistencia a los mismos. Por ello, no contemplados adecuadamente, los puntos anteriores pueden conducirnos a estudiar cualquier proceso de intercambio cultural como una suma entre componentes puros, cada uno perfectamente diferenciado con respecto a los restantes sumandos, en lugar de considerar por separado la complejidad de los mismos, su porosidad y sus respectivos límites. De ahí que la hibridación cultural sea más un proceso que un estado y que, como tal, se encuentre sometido a graduaciones desiguales lo mismo en sus fases evolutivas que en sus resultados finales. Y es precisamente su caracterización como proceso lo que hace que inevitablemente evolucione desde un arranque de choque o encuentro entre culturas, hasta una etapa inmediatamente posterior de intensidad –que conlleva procesos paralelos, complementarios o contradictorios, entre asimilación y reacción– y, por último, una fase de estabilización que, a la postre, origina una nueva oleada de hibridaciones.

Se trata, por lo tanto, de un camino en permanente construcción, sin una culminación final y que comporta variaciones prácticamente universales. Sea

⁸ Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Paidós. Madrid. 2006 p. 104.

como fuere, el resultado de la hibridación dependerá en última instancia de las características innatas a las culturas emisoras y receptoras.

Más en concreto, aunque la hibridación ha contado históricamente con ciertos trampolines, es evidente que sus efectos han experimentado una aceleración considerable a lo largo de los últimos años como consecuencia de la llamada globalización. Si bien algunos identifican esta mundialización de las comunicaciones con lo que se podría llamar la macdonalización o con la cocalización o, si se prefiere, con la transmisión al resto del mundo de un modelo cultural norteamericano, las cosas no suelen ser tan sencillas. De hecho, el acercamiento entre culturas provoca inevitablemente intercambios y estos, a su vez, generan razonamientos diferentes que pueden traducirse en consecuencias positivas o negativas, según el caso concreto.

Por ello, entre los diversos escenarios factibles encontramos dinámicas de aceptación inmediata de las nuevas culturas, generalmente vinculadas a modas importadas del exterior y, como consecuencia, no siempre asumidas de forma homogénea o exentas de reacciones encontradas. Por dar un ejemplo, podemos hablar de alguna ciudad del interior de la República (tal vez Oaxaca, tal vez Mexicali), donde en sus plazas públicas, así como en sus zonas más marginadas, conviven un MacDonals con su imitador local, mientras que en cualquier local del país la Big Cola o cualquier otro refresco local de cola compite con la Coca Cola, circunstancia que denota tanto hibridación como una cierta dosis de resistencia cultural no exenta de nacionalismo banal.

Pero imitar el modelo de vida americano a través del consumo de una Big Mac, por internacional que este menú sea, no conlleva necesariamente a la hibridación: a nivel general, algunos mexicanos coincidiría en su percepción de MacDonals como una marca no asequible cotidianamente para sus ingresos, todo lo contrario a lo que ocurre en las sociedades occidentales de Europa o Norteamérica, donde dicha empresa es el ejemplo perfecto de comida basura y barata.

Por extensión, la resistencia también es una estrategia recurrente en todo proceso de hibridación cultural, incluidas sus formas más extremas de segregacionismo o xenofobia. De hecho, es precisamente el carácter homogeneizador de la globalización actual lo que genera reacciones contrarias procedentes de culturas locales y tradicionales que se autoperciben amenazadas. Sin embargo, y al igual que en los casos de aceptación, también aquí nos encontramos variaciones impuestas por los condicionantes estructurales y coyunturales, las aspiraciones de las clases o sectores sociales implicados en el proceso, los cambios generacionales y, por supuesto, las estrategias de poder de los grupos dirigentes, entre otras muchas cosas.

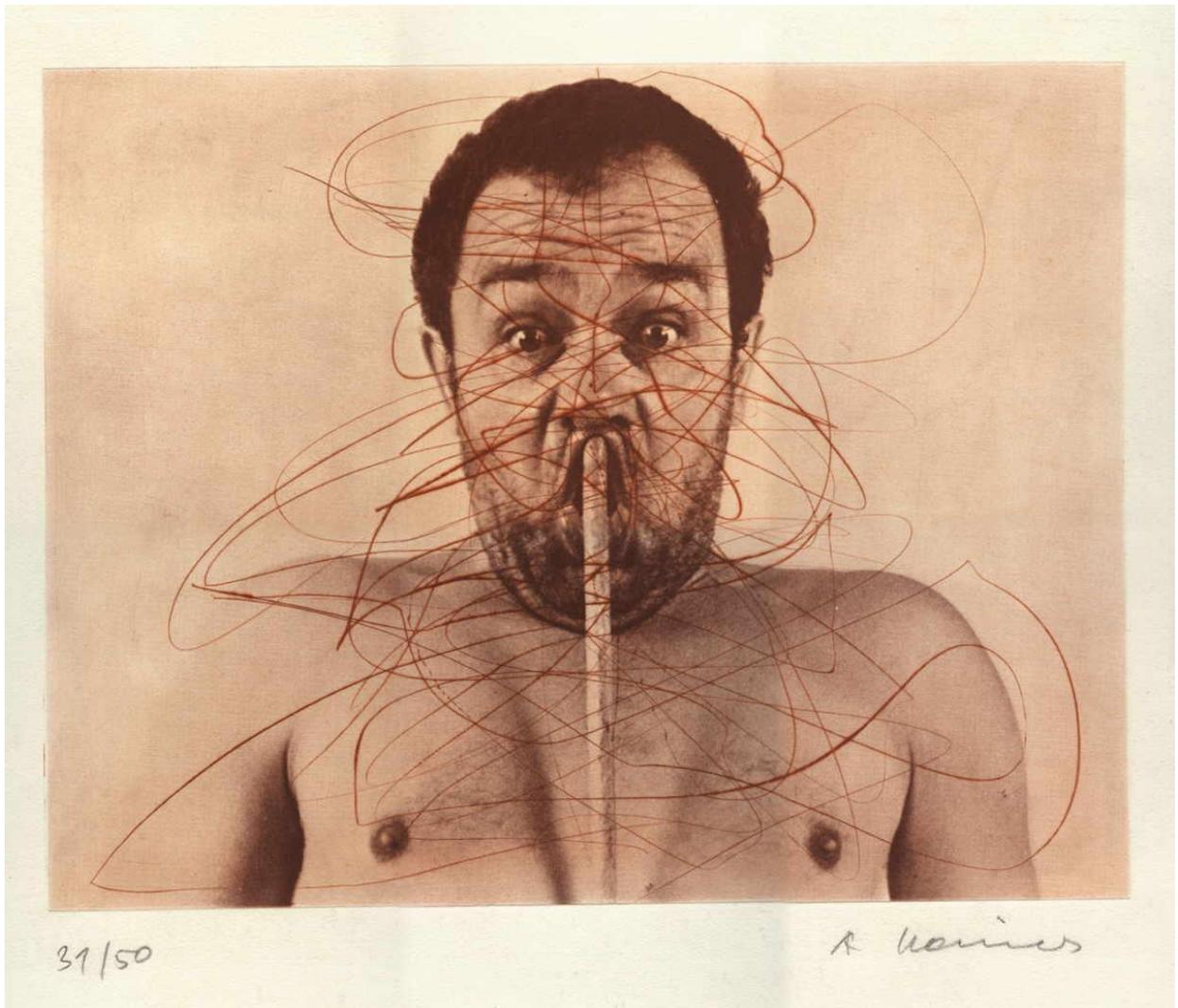
Por otra parte, la aceptación no está exenta, desde luego, de diversos grados de adaptación puesto que, en última instancia, depende del préstamo consciente o inconsciente –y selectivo– de los elementos culturales. Pero la adaptación hace que el objeto o la práctica culturales sean descontextualizados para ser seguidamente recontextualizados y, por ende, modificados en mayor o menor grado hasta facilitar su inclusión en las nuevas tramas culturales.



YASHUDA KLOS.

The Mountain of Crystal And Concrete/ Meteor Mountain .

Xilografía . 2009. 335 x 182 cm.



ARNULF RAINER.

Autoretrato. Fotograbado y punta seca. 1975.

Finalmente, en cuanto a los resultados generados por esta hibridación, Burke decide abandonar momentáneamente su faceta profesional de historiador en favor de su condición de ciudadano preocupado por el proceso globalizador. Sin caer en reduccionismos presentistas, se propone buscar en el pasado modelos susceptibles de ser aplicados al desarrollo actual de una sociedad marcada por la tendencia a la homogeneización cultural favorecida, a su vez, por las innovaciones tecnológicas, la velocidad de los nuevos sistemas de transporte, el comercio intercontinental y el trascendental auge de Internet. Pero siempre teniendo en cuenta que, como demuestran anteriores momentos históricos, "...la existencia de culturas compartidas es perfectamente compatible con la pervivencia de culturas locales, más o menos autónomas y más o menos mestizas e hibridizadas."⁹ Por ello es muy probable que, al menos a corto o medio plazo, todos participemos de una cierta "disglosia cultural y bebamos de una diversidad de culturas aprehendidas a través de lo que el antropólogo sueco Ulf Hannerz llamaba conexiones transnacionales".¹⁰

En definitiva, a pesar del creciente auge de los fundamentalismos de todo tipo es difícil no coincidir con algunas de las conclusiones de Burke, en particular su confianza en los efectos positivos de la hibridación. Por mucho que su incidencia sobre las culturas tradicionales nos produzca confusión, es muy probable que el futuro orden del planeta esté definido por la hibridización del mundo.

⁹ Gruzinski, Serge. *El Pensamiento Mestizo. Cultura Amerindia y Civilización del Renacimiento*. Barcelona. Paidós. 2007. pp. 20

¹⁰ Hanner, Ulf. *Conexiones transnacionales: Cultura, gentes, lugares*, Madrid. 1998. pp. 102

1.3 HIBRIDACIÓN EN EL ARTE.

Actualmente, percibimos cómo en la creación artística existe un concepto clave cada vez más arraigado que es el de hibridación. Etimológicamente el término híbrido en latín *ibrida* que significa bastardo, mestizo; que evoluciona a híbrida por aproximación con el griego *hubris*, indica exceso o que supera la medida. A partir del siglo XIX se emplea para designar lo que es compuesto por elementos de naturaleza diferentes insólitamente reunidos. En la actualidad, el término se aplica en el universo de la biología para calificar el cruzamiento genético de especies diferentes de plantas o animales (cómo ya se explicó a detalle con anterioridad). En sentido figurado, híbrido significa todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza o lo que está compuesto de elementos dispares, imprevistos, de naturaleza heterogénea. Es en este sentido figurado que el término se adecúa mejor a las artes plásticas en general y particularmente a la estampa.

En los procesos de ruptura de la creación como en el que nos encontramos en la actualidad, hibridación, se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados; sino como, mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación: grabado, dibujo, pintura, escultura, fotografía, arte digital, etc. Pero también podemos hablar de hibridación del arte con otras disciplinas y ciencias, como la biología o las matemáticas, por citar algunas; así mismo, también podemos hablar de hibridación de conceptos o temas dentro de un proyecto artístico.

La hibridación como forma artística aparece estudiada aquí como una respuesta adecuada para poder hablar de un mundo en continua metamorfosis. Para estudiar este fenómeno se recorren distintos movimientos artísticos y exposiciones para rastrear esta forma de diálogo con un opuesto, para determinar finalmente un tipo de arte, representación y praxis sobre nuestro entorno y las variables del concepto de identidad. Todo ello desembocará en la necesidad de diferenciar dos niveles en el análisis: uno social, que tiene que ver con factores de reconocimiento y creación de realidad, y otro cognitivo, del que se pueden dar razones en relación con su capacidad de comunicación.

Partimos de la constatación de una realidad: la hibridación, que se ha convertido en una de las formas predilectas de los nuevos comportamientos artísticos. Sin embargo, el punto de inicio podría ser otro, puesto que sabemos que cada época posee un sistema de experiencias al que el arte y el pensamiento intentan dar forma con la intención de hacerlo visible. Recordemos que ya Heinrich Wölfflin enseñaba que “...en toda nueva forma de ver se cristaliza un nuevo contenido del mundo”¹¹.

Entonces, la cuestión inicial debería ser ¿cómo es nuestro sistema de experiencia?, es decir, ¿cómo es el mundo en el que vivimos?, antes de plantearnos cuál es la forma artística predominante para hablar del mismo. Las respuestas tal vez más inmediatas serían: global, tecnificado, acelerado, injusto, en el que nada permanece, sin valores, aunque se puede resumir en un mundo

¹¹ Wölfflin, Heinrich. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. www.biografiasyvidas.com

marcado por la comunicación planetaria, más que sin valores, en construcción hacia otros valores (sostenibilidad, igualdad de géneros y razas) y sobre todo, un mundo que ha devenido en moda, es decir, donde ni convicciones, ni instituciones, ni productos son para siempre, todo pertenece al reino de lo efímero.

Este primer acercamiento al universo que nos rodea no tiene valor de prueba por no ser una muestra suficientemente contrastada, no obstante, sí parece coincidir con buena parte de los análisis sobre nuestra época. Remontándonos un poco en el tiempo, podríamos hablar de la teoría del *desencanto del mundo* o la profecía de la tecnocrática jaula de hierro de Max Weber o la sentencia de Nietzsche: “la vida ya no habita en el todo”¹², hecho que aparece muchas veces en segundo plano tras su concepción de un universo sin Dios, sin mundo y sin hombre. Según Nietzsche y todos sus sucesores, el mundo se vuelve fragmentario, constatando que no hay un valor central en la época que le dé sentido, como ocurría, por ejemplo, en la Edad Media, donde el Dios cristiano era medida de todas las cosas y en el gótico o el románico eran las formas que hacían visible una relación homogénea y unívoca con el mundo. Por otro lado, partiendo del análisis de la ciudad como la gran forma de rastrear la vida, autores como Marshall Berman constatan de nuevo que “todo lo sólido se desvanece en el aire”¹³ –frase que proviene del *Manifiesto comunista*–, es decir, no hay certezas ni puntos de referencia a los que poder aferrarnos con seguridad. La vida así ha ganado en incertidumbre, pero también en posibilidad.

¹² Nietzsche, F. *Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI. Walter de Gruyter & Co. Berlín. 1969. p. 21

¹³ Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Simon and Schuster. Nueva York. 1982.

Pero para no extendernos en este punto, concluiré con la sentencia de uno de los pensadores contemporáneos que más invita a pensar: Zygmunt Bauman, quien ha expresado, con una extraordinaria posición mediática: que habitamos en un mundo caracterizado por una Modernidad líquida. A través de varios textos ha definido el espacio actual como “una sociedad de la incertidumbre”,¹⁴ marcada por la irregularidad. El principio de realidad está ahora llamado a defenderse en un tribunal presidido por el principio del placer, el reciclaje es la clave de nuestro hoy, mientras el tiempo se fragmenta en episodios, la salud se vuelve *fitness* y la máxima expresión de autonomía es el *zapping*, al tiempo que experimentamos cómo se impone dentro del frenesí diario el temor al estancamiento, una vez que se es consciente de que impera la velocidad, la aceleración y la novedad. Todo es líquido, inconsistente, etéreo, no hay tiempo ya para que unas condiciones de vida y de acción lleguen a convertirse en costumbre, siendo –para Bauman– la precariedad el signo de nuestro tiempo. Y ante esta realidad, Bauman aboga por un espacio público global, donde se realice un análisis general de los problemas a escala mundial y donde se haga presente una “responsabilidad planetaria”¹⁵. Un panorama con realidades como la de vivir en un mundo global, sí parece un campo fértil para dar rienda suelta a la hibridación como forma, pues difícilmente se podrá narrar este mundo con formas antiguas basadas en sitios estancados. Asimismo, la pregunta por la forma artística que pueda hacer visible un mundo sin un gran valor en el centro, fragmentado, mutable, no parece remitir ya a lenguajes tradicionales, todavía anquilosados en categorías como lo bello y lo eterno.

¹⁴ Bauman, Zygmunt. *La Sociedad de la Incertidumbre*. il Mulino. Bolonia. 1999. pp.45

¹⁵ Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Paidós. Barcelona. 2007. pp.89

Habr , pues, que averiguar cuáles son los medios más idóneos para las nuevas experiencias artísticas y si la hibridación es una de las soluciones posibles.

Establecemos así una constelación intelectual que tendría ciertos parámetros claros: el repensamiento de la Modernidad y el establecimiento de ésta como la época que nos precede –en sintonía con todo el ruido postmoderno generado en las últimas décadas y con la Documenta XII (2007) –, la concepción de un mundo fragmentario, global e *in progress*. No solo en Kassel se ha partido de una experiencia definida de esta manera, sino que los nuevos modelos de exposición también vienen marcados por soluciones en las que los medios artísticos y las procedencias de los participantes pertenecen a discursos de intermediación capaces de generar significados relacionados con la mutación, la hibridación y el nomadismo, como ocurre en varias de las bienales que están surgiendo por doquier; un ejemplo podría ser la Bienal de Taipei en 2006-7. Sin duda, la realidad y su representación entendidas en estos términos es algo que tiene una historia, donde va apareciendo la conveniencia de la hibridación. Una mirada rápida a varias de las formas artísticas surgidas a finales de los años sesenta y principios de los setenta nos remiten al concepto de “nuevos comportamientos artísticos”¹⁶, en cuyo seno creció el debate sobre la entidad de la obra de arte, la relación entre la idea y su realización, la enfatización de lo efímero, el fomento del proceso y, en definitiva, todo el panorama que propició la aparición de múltiples lenguajes, llámense arte povera, minimalismo, arte conceptual o land art, entre otros.

¹⁶ Marchán Fiz, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid. 1974. pp. 85

En efecto, desde los inicios encontramos piezas como los *combine paintings* de Rauschenberg, que plantearon otras formas de relación entre el mundo ficticio de la representación pictórica y los objetos reales de la vida, una hibridación que se situaba en el camino hacia el Pop. ¿Y qué decir de las manifestaciones performativas? Fueron un impulso en los nuevos comportamientos artísticos, situándonos en un panorama donde es absurdo ceñirse a categorías rígidas, sobre todo cuando muchas de las prácticas en artes visuales han hecho de lo efímero su residencia, del gesto su vida y del cuerpo y el espacio su lugar de acción, en un tránsito que las acerca a lo que tradicionalmente hemos entendido como artes escénicas¹⁷, mientras estas últimas iban probando nuevas vías de expresión que nos sumergían en un camino de ida y vuelta lleno de hibridaciones y préstamos. En estas dos décadas surgieron, en suma, nuevas maneras de presentar la creación visual, radicalmente enfrentadas a las convenciones académicas del pasado, transgrediendo los límites entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo.

Y esto no se pudo hacer sino yendo más allá de las disciplinas establecidas y apostando por fenómenos híbridos que se servían de distintos lenguajes.

La consecuencia es obvia, relacionadas con la crisis de los criterios de la Modernidad, estas obras no eran productos puros, aislados y universales, sino imbricados en un espacio y tiempo concretos. Y muchas de ellas se situaron

¹⁷ La comparación con el teatro ya aparece en teóricos como Michael Fried, consciente de que la obra de arte acontecía en un nuevo espacio donde convivían obra y espectador al mismo tiempo, siendo obras no dadas de una vez para siempre, transformadas por la interacción entre obra y espectador, a veces con la simple presencia de éste.

radicalmente fuera de lo que se había considerado el sistema del arte, principalmente realizándose fuera de las instituciones establecidas y luchando contra la dimensión de mercancía de la obra del arte, mientras se enfatizaba el rol activo del espectador, la interacción con el mismo y el uso de materiales y espacios desconocidos hasta entonces en la historia del arte. De esta manera se alzó la experiencia de la obra por encima de la eternidad de ésta, siendo obras en proceso e incluso inmateriales, donde convivían distintos géneros y lenguajes.

Sin duda, a partir de entonces, hablar de hibridación se convierte incluso en una obviedad, ya que muchas propuestas artísticas nacen decididamente fuera de categorización alguna.

Ligado a este concepto aparece, por tanto, otro: la *interdisciplinaridad*, que podemos rastrear en el ámbito de la educación incluso en el interior de una tradición que había pensado la creación ligada al diseño de productos industriales, como es el caso de la Bauhaus, ejemplo paradigmático de lo que podría ser una enseñanza ligada a la idea de lo híbrido, pues potenciaba un aprendizaje que se nutría de distintas disciplinas, al tiempo que establecía el mismo estatus para todas ellas, incluso las consideradas hasta entonces artesanías, adelantándose a esa indiferenciación entre “baja” y “alta” cultura que será asumida plenamente dentro del sistema artístico a partir del Pop Art.

Pero más allá de constatar estos puntos básicos que podrían darnos innumerables ejemplos donde la hibridación se propone como fórmula para una experiencia

mestiza y no clasificable, querría pensar de nuevo desde esa dialéctica entre sistema de experiencia y sistemas de formas, teniendo en cuenta cuál es conceptualmente su opuesto desde esos años en adelante. El *otro* de la hibridación podría ser la *frontera*, siendo quizás la forma híbrida aquella más pertinente como respuesta a esta dimensión supuestamente símbolo contrario de una época postcolonial y global; aunque sepamos bien que se eliminan límites mientras se alzan otros nuevos.

Esto abre el camino de lo que se podría denominar *estéticas migratorias* o centradas en la idea de *viaje*, precisamente porque el hombre contemporáneo es viajero por excelencia, un sujeto desarraigado, sin destino, condenado a vagabundear sin cesar en busca de unas certezas que este mundo no le puede dar. Precisamente en alemán encontramos un término para experiencia distinto a *Er-lebnis*, se trata de *Er-fahrung*, que lleva en su raíz (*fahren*: viajar) la impronta del tránsito que acepta su imprevisibilidad, la dispersión de los caminos, la asimetría de todos los recorridos y el mestizaje de costumbres y lenguajes.

Muchas son las prácticas artísticas que han investigado las relaciones con el Otro, reivindicando siempre unas cuotas más altas de justicia en este mundo. En todas ellas hay siempre una “frontera” o un “límite” que sobrepasar y, normalmente, que destruir, para que dos mundos que se han mantenido alejados puedan comunicarse. El mismo origen de la palabra “límite” –*limes*– ya nos indica un conflicto, pues se trata de un término militar romano que señalaba la línea tras la que quedaban los enemigos del Imperio.

Si queremos hablar de frontera en la actualidad, sin duda, el encuentro de referencia es InSite, creado en 1992 y que, al igual que otros proyectos como Arte/Cidade en Brasil, se desmarca claramente de modelos como las bienales. La frontera como metáfora es la propia esencia de este proyecto que se desarrolla en dos ciudades simultáneamente: Tijuana y San Diego, concibiéndose con la voluntad de incidir sobre este territorio y dialogar sobre y para la frontera, mientras activa el espacio público a través de acciones, instalaciones y conferencias. En *InSite05*, bajo la curaduría de Osvaldo Sánchez, se optó menos por un *road show* –como en otras ocasiones– y más por crear un foro de investigación y documentación encaminado a definir un espacio público que incluye no sólo la geografía física, sino también los medios de comunicación y los electrónicos. La forma de actuar fue muy variada, desde el hombre-bala de Javier Téllez, lanzado de un lado al otro de la frontera y pregonado como si de una atracción de circo se tratara, a *On Translation: Fear/Miedo*, de Antoni Muntadas, donde se observa la traducción que hacen los *media* del miedo y, en este caso, cómo se traduce en Norte y Sur. En definitiva, sirvió para observar cómo se conceptualizó el dominio público en términos de experiencia, donde se impone lo colectivo y lo procesual para hacer evidente cómo la frontera es un espacio de relaciones socioeconómicas¹⁸.

Sin duda, un tema paralelo y fundamental si seguimos hablando de frontera, es el *multiculturalismo*, una corriente y una actitud que ha calado profundamente en la vida cotidiana y también en la creación artística. Charles Taylor ya afirmó que “el

¹⁸ Sánchez, Osvaldo. *InSite y Friesens Books Division*. www.insite05.org. 05/04/2012.

multiculturalismo es la cuestión central de nuestra época, proyectando una realidad que necesariamente será mestiza, no deseando una homogeneidad global, sino el reconocimiento de las diferencias”¹⁹. El Otro deja de ser así un héroe exótico para convertirse en una problemática ética, cuyas implicaciones en los mundos simbólicos en conflicto y las relaciones de poder que se derivan de ello exceden estas páginas. No obstante, y pensando en su relación con prácticas artísticas, podemos establecer las premisas teóricas de los estudios culturales en la reivindicación de la alteridad y de los grupos históricamente oprimidos, junto a la defensa de una lectura crítica capaz de aproximarse más a la realidad de los hechos.

En 1984 ocurre algo muy interesante gracias a la idea que ofreció el MoMA sobre la Modernidad y el primitivismo con *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno*. De esta exposición parte el proyecto multiculturalista y todos esos intentos que han intentado explorar y construir la relación entre la Modernidad y las culturas no-occidentales. Sin embargo, hay que recordar que este descubrimiento del Otro ya estuvo presente en la Documenta V (1972), en la que Harald Szeemann expuso arte de los cinco continentes sin ninguna jerarquía entre ellos, considerando arte contemporáneo obras hasta entonces excluidas. arios serán después los encuentros en este sentido. Un ejemplo postcolonial fue la Bienal de Venecia de 1993, donde cobraron fuerza las posturas consideradas globalistas y postmodernistas; en España: *Cocido y crudo* (1994) fue creado por

¹⁹ Taylor, Charles. *Multiculturalismo: Estudio de las Políticas de Reconocimiento*. Fondo de cultura Económica. 1994. pp. 145.

Dan Cameron con el firme propósito de establecer y descubrir puntos de contacto entre las culturas de los denominados Primer y Tercer Mundo, tomando partido precisamente por unas obras que reivindicasen que no existen fronteras ni geográficas ni políticas, al menos dentro del mundo de los artistas que ahí participaron.

Hoy día estas cuestiones se multiplican por doquier, unidas a otras preocupaciones, como la sombra del 11-S, como es patente en la última Bienal del Whitney (2006), la sostenibilidad, en *Ecotopia* (2006-7), la II Trienal del International Center of Photography de Nueva York, o *Weather Report. Cambio climático y artes visuales* (2007) en el CAAM, lo desacogedor, en las últimas bienales de Berlín y Sevilla (2006), o propiamente la dimensión antropológica y artística del viaje, como en *El viaje. Nuevas peregrinaciones* (2009) en el CGAC.

No hace falta ahondar en más ejemplos para hacer patente que éste es un tema de absoluta actualidad que en todos los casos apuesta por distintos lenguajes, haciendo de lo híbrido la vía para la composición de muchas de sus obras (entre lo audiovisual y la instalación, entre lo pictórico y lo documental, entre lo performativo y lo gráfico). Desde esta perspectiva, lo que está en juego es la creación de un nuevo tipo de realidad que, al mismo tiempo, nos lleva a pensar una vez más las formas de representación del mundo.



CRISTIAN BOLTANSKI.

Réserve des Suisses Morts. Instalación. 1990.



BRIAN KENNY

Run. Tinta sobre tarjeta. 2010 22.5 x 13.5 cm

La hibridación se muestra como una necesidad dentro de las propuestas comunicativas, aportando una solución formal a experiencias que no caben ya en los antiguos compartimentos de la historia del arte, que en muchos casos representarían posturas artísticas aún ancladas únicamente en concepciones como la belleza o la obra canónica que permanece a lo largo de las épocas.

No obstante, esta hibridación no debe perderse en la confusión de las formas y la fusión de experiencias surgidas según la moda que impere en el momento.

Se deben establecer criterios capaces de determinar cuáles son las obras o exposiciones que son verdaderamente coherentes con nuestro tiempo, pudiendo así orientarnos en el confuso mundo del actual sistema del arte.

En conjunto, este recorrido nos ha servido para comprobar cómo estas formas híbridas son fundamentales como uno de los medios más pertinentes para esas experiencias en continua metamorfosis, que los lenguajes tradicionales expresan con más dificultad, ya que se necesitan soluciones que permitan considerar ética, política y poéticamente el nuevo contexto global. De esta forma, se podrán crear nuevos imaginarios acordes con el mundo actual y proyectar otros futuros posibles.

CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES "CONTEMPORÁNEO"?

Aunque en la actualidad muchos artistas emplean el término contemporáneo para llamar a sus obras, "...la mayoría lo hacen para referirse a "ahora", a "hoy en día" o a lo "vigente".²⁰ Con frecuencia evitan ofrecer una definición más precisa sobre lo que es para ellos contemporáneo. Como si con usar el término uno tuviera que reconocer que ha habido un cambio y que carece de sentido analizarlo; aceptar el arte tal como es y dejarnos llevar por la corriente. Llamemos pues a esa actitud contemporánea, porque muchos de los que emplean esa expresión tratan a lo contemporáneo como si fuera algo nuevo, de otra época, que ha llegado a ocupar la actual, como un concepto que se ha filtrado en nuestro mundo procedente de otro lenguaje, mas vago y más abstracto.

Para mí, la expresión *lo contemporáneo* es un tipo de indicación o señalamiento que nos dice: prohibido pensar. Pues cuando revisamos la etimología del concepto contemporáneo encontramos que es tan rico en significados indeterminados que son irrelevantes para entender la vida, el arte y el pasado.

Un ejemplo de ello son las definiciones que podemos encontrar en los diccionarios sobre lo que es contemporáneo, que van desde:

- Que pertenece a la misma época, edad o periodo.

²⁰ Alberro Alexander. *¿Qué es arte contemporáneo hoy? What is Contemporary Art Today?* Simposio internacional. International Symposium, pp.22

- Que tiene lugar en el mismo momento o durante el mismo periodo.
- Que pertenece a la época presente, especialmente actual, que tiene características modernas.

Si reunimos todas estas definiciones, podemos darnos cuenta que todos hacen especial énfasis en la experiencia subjetiva de vivir en un mundo caracterizado por la contemporaneidad de diversos modos de estar en el tiempo con los demás.

El hecho de que el término contemporáneo haya venido a sustituir al término de lo que anteriormente se le llamaba moderno en el lenguaje habitual y en el debate sobre el arte, como voz más usada para nuestra situación actual es una prueba de una conciencia mutua de la diferencia y la conectividad que carece de antecedentes y de profundidad. La contemporaneidad, es pues un tanto relativa como universal y en ambos niveles se están convirtiendo en algo de gran interés para los artistas contemporáneos al querer dar respuesta a la pregunta ¿qué significa vivir en la situación de la contemporaneidad? para así validar que su arte es contemporáneo.

Aunque en mi opinión plantearse esta pregunta no garantiza por sí solo que el arte resultante sea válido y todo aquella actividad artística que no tenga la mínima intención de cuestionarse sobre la contemporaneidad sea un arte anacrónico. En la mayoría de los casos ese arte ya sea de un modo

irreflexivo o programático, sigue siendo la muestra de que ha influido mucho en nuestras vidas la idea voraz de la modernidad y que todo el presente sigue siendo parte de un proyecto inacabado, tanto en el arte como en el mundo en general que se tiene que renovar.

2.1 ARTE CONTEMPORÁNEO.

El hablar del arte contemporáneo, nos invita no solo a reflexionar en los factores propiamente artísticos, sino también en otros tan diferentes como los cambios tecnológicos, los sociales y los económicos. En el contexto cultural contemporáneo se nos ha ofrecido a los artistas una gran variedad de posibilidades que van desde la disolución de los límites disciplinares que nos permiten transitar por todas las ramas del arte, hasta la transformación de objetos utilitarios en obras artísticas, hacer intervenciones urbanas, performances, arte genético y arte transgénico, entre otros, es por ello que la producción artística contemporánea "... se halla ante un horizonte multidimensional que configura desde el arte la réplica frente al carácter igualmente complejo de la sociedades de masas."²¹

Esto nos da el punto de partida para poder pensar el arte de hoy a partir de nuestras experiencias visuales, pues vivimos en una cultura de la imagen, en un mundo en el que nuestra experiencia de las cosas, se funde y se superpone con nuestra experiencia de las imágenes aunque sean producidas tecnológicamente.

²¹ García, Silvia y Belén, Paola. *Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual*. Primer Congreso Internacional de Estética. Mar del Plata. Argentina. Octubre.2009.pp. 97

José Jiménez declara que "...el arte ha experimentado un cambio total a partir de tres grandes vías de experiencias estéticas no artísticas: el diseño, la publicidad y los medios masivos de comunicación."²² Entonces, se podría entender que el arte ha perdido su posición en el espacio de la representación sensible, pero por otro lado, ha ganado un lugar en el proceso de la apropiación respecto a la utilización de imágenes del diseño, la publicidad y los medios.

En concordancia con lo sostenido por Jiménez, Yves Michaud afirma que el arte "utiliza cada vez más procedimientos, materiales y contenidos que extrae de la publicidad, el cine, la música electrónica, de dj, de mezclas, entre otros."²³ De hecho se podrían entonces, establecerse relaciones entre el arte y esos terrenos tanto de contenidos como de procedimientos. En cuanto a los contenidos, el arte contemporáneo retoma logotipos, tipografías, marcas; figuras del consumo; figuras de la industria del espectáculo. Y en cuanto a los procedimientos, las producciones artísticas utilizan los medios y métodos de la publicidad para hacerse presentes en el medio, algunos tienen bien montada su estrategia de mercado; distribuyen volantes, los pegan en las calles, se promueven a sí mismos, incluso dan conferencias de prensa.

Es por ello que cada vez es más común ver que gran parte de la producción artística contemporánea está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos destinados a producir efectos visuales, sonoros, o ambientales

²² Jiménez, José. *El arte de nuestro tiempo y la estética envolvente en Teoría del arte*. Tecnós. Madrid 2006. pp. 58

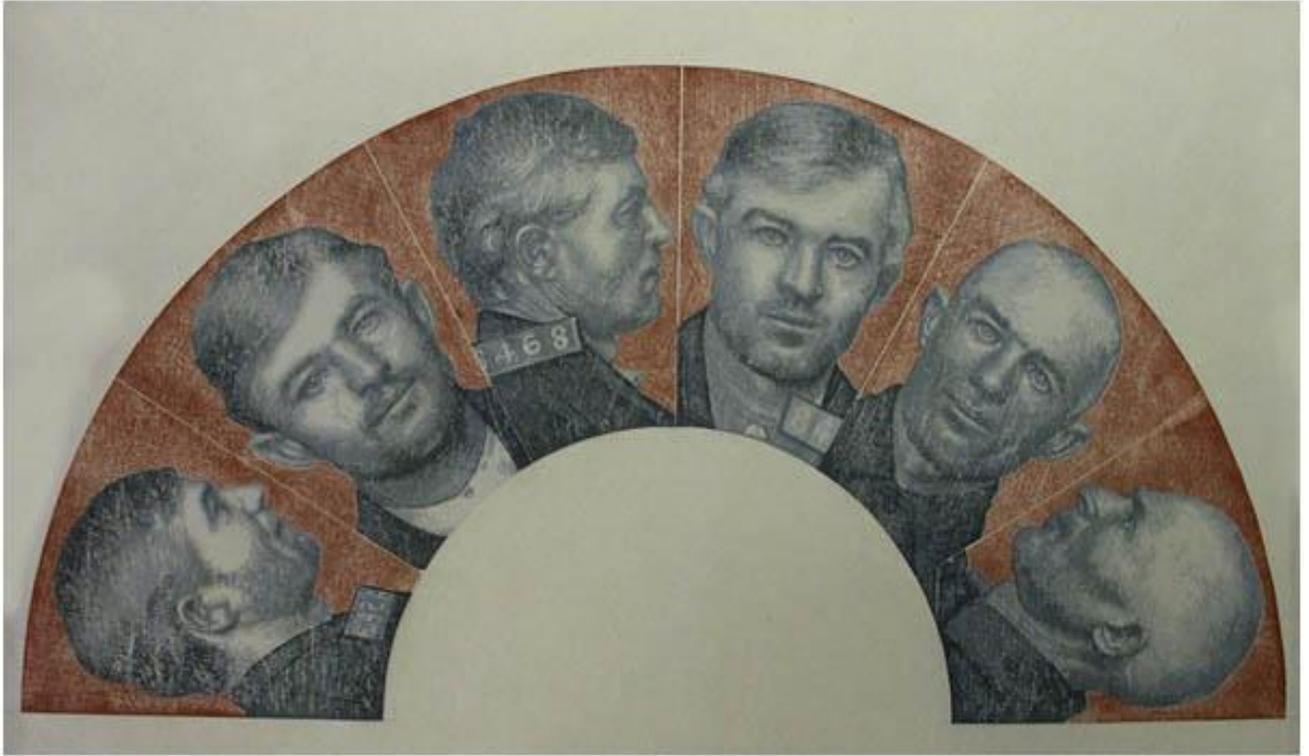
²³ Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica. México. 2007, pp. 72-73.

pues es una manera más rentable de ofrecer un espectáculo integro. Estos montajes pueden recurrir a elementos tomados del universo cotidiano, elementos de tecnología avanzada, imágenes fijas, móviles y en términos generales pueden denominarse instalaciones multimedia, las que se caracterizan por la desaparición de la mirada concentrada y atenta, en beneficio de una inmersión en el ambiente, en lo que rodea al visitante dentro del conjunto. En palabras de Marchán Fiz: “Asistimos, pues, a la inmersión del espectador (...) en un tiempo real pero virtualmente. Estamos, por tanto, ante una participación del sujeto que no sólo afecta a la obra o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma.”²⁴

Adolfo Sánchez Vázquez alude a este tipo de experiencia como “estética de la participación”²⁵, puesto que las obras no sólo son objetos a contemplar, sino a transformar extendiendo al receptor la posibilidad de crear, la socialización de la creación.

²⁴ Marchán Fiz, Simón. *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ed. Paidós-Fundación Carolina, Barcelona 2006. pp. 25.

²⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. Facultad De Filosofía Y Letras. UNAM. México 2005. pp.67.



JOURNEY COLLAPSES.

No Chance for a Sweet, Sweet life. Xilografía. 150 x 80 cm.



HOLLIS BROWN THORNTON.

1986 .Impresión transferida a papel fotográfico. 2010. 20 x 26 cm.

2.2 GRÁFICA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO.

Otros de los aspectos propios del arte contemporáneo que hasta la fecha prevalecen son los que Duchamp introdujo con sus ready-made, me refiero a esas estrategias de producción que operan sobre los elementos del arte hasta transformar por medio de una serie de acciones y de acontecimientos una cosa cualquiera, pero perfectamente seleccionada, en una obra de arte que es al mismo tiempo una no-obra. El procedimiento que inauguró involucró aspectos intelectuales y conceptuales, transformando así estos objetos en obras.

Arthur Danto sostiene que fue Duchamp “el primero que sentó el precedente histórico y artístico, y llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte los objetos banales del cotidiano: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario.”²⁶ Y siguiendo el ejemplo de Duchamp se descubrió que el cuerpo del artista puede ser obra y eso desembocó en todas las variedades del arte corporal y de los performances. Y cuando no es el cuerpo son las ideas, los conceptos y las actitudes que se vuelven arte.

El artista y sus actitudes, por sí solos, pueden ser arte. Incluso, la obra de arte puede tomar la dimensión de sitio, como es el caso de las obras de land art o las earth works, esculturas realizadas en plena naturaleza con elementos naturales y medios técnicos importantes.

²⁶ Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Paidós Iberica. España. 2002. pp. 14.

Las obras han sido reemplazadas por la instancia de la experiencia, una experiencia estética generada gracias a los dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la vivencia del arte. Esta presencia de la experiencia estética ha invadido todos los aspectos de la producción cultural actual y es como si esta desaparición de la obra de arte –entendida como objeto precioso o raro, con la cualidad mágica de ser centro de producción de experiencias estéticas únicas- fuera la contracara de una expansión sin precedentes del imperativo de belleza sobre el mundo. “Esta extensión de la belleza en detrimento de la presencia del arte no significa, por otra parte que la habilidad artística haya desaparecido”.²⁷ Por el contrario se ha multiplicado dentro de cualquier área académica salen artistas que sin una formación plástica son vendedores de experiencias estéticas y de arte contemporáneo, en donde los objetos, en el caso de existir, solamente están ahí para generar una experiencia que en sí misma, en su indefinición, indeterminación y accesibilidad, resulta fundamentalmente estética. En tal régimen de la estética, lo que importa no es el contenido de la experiencia –de lo que es experiencia- tampoco su forma –los medios que utiliza- sino la experiencia misma. El arte contemporáneo toma la forma difusa y vaporosa de la experiencia estética, pero lo hace dentro de marcos todavía convencionales y reconocidos (galerías, museos, bienales, etc.). A este proceso se refiere Michaud como la *evaporación del arte* y se desarrolla en paralelo al proceso de *estetización de la experiencia en general* por el que la belleza no tiene límites.

²⁷ Michaud, Yves. *Op. Cit.*, 2007, p. 11.

En paralelo a esta evaporación del arte y estetización de la experiencia en general, y junto a los procesos de la producción industrial de los bienes culturales encontramos en la época actual una situación peculiar respecto de la esfera especializada, protegida y condicionada del arte. En el campo de las experiencias del arte, puede verse la racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en un producto cultural accesible y calibrado. “En la época del tiempo libre, el turismo cultural, la democratización de la cultura y la mediación cultural se ha producido un desarrollo e inflación de los espacios de exhibición y circulación del arte, los museos se han multiplicado en número y se han transformado en templos comerciales del arte”²⁸, en éstos se consume una producción industrial de las obras y de las experiencias que desemboca también en la desaparición de la obra. Según esto las obras no desaparecen por evaporación, “...sino por el contrario por sobreproducción, al multiplicarse, estandarizarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes presentables en los múltiples santuarios del arte y en los medios de comunicación de masas”.²⁹ Por ende en la actualidad hablar de arte contemporáneo es aceptar que muchas de las obras han sido reemplazadas por la instancia de la experiencia estética ya que por medio de esta la estimulación es más intensa en todos los órganos sensoriales del espectador y no sólo con el ojo contemplativo.

²⁸ “...el museo se ha transformado también en lugar de distracción. En nombre de la democratización del acceso al arte, ha reacomodado, trivializándola, la relación discreta con las obras áuricas sobrevivientes. Se ha convertido en un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de productos derivados’ (...) El museo es parte integral de la cultura del tiempo libre de masas”. Michaud, Yves. *Op. Cit.*, 2007, pp. 103-104.

²⁹ *Ibidem*, p. 13.

La investigación que vengo realizando, sobre las posibilidades dentro de la gráfica contemporánea, me ha llevado a buscar y analizar las distintas definiciones, formas de pensar y maneras de hacer gráfica en México, es por ello que vale la pena comentar a manera de introducción como a principios de los años setenta en México, más recurrentemente en el Distrito Federal, jóvenes artistas se agrupan para desarrollar nuevos conceptos teóricos y plásticos, así como diversos recursos técnicos, para tratar de expresar de manera distinta las formas artísticas; entre estos grupos, algunos de los que más destacan son Tepito Arte Aquí (1973), Arte Ideología (1974), Grupo Suma (1976), No Grupo (1977), MIRA (1977), Germinal (1978), Grupo Proceso Pentágono (1977), quienes desarrollan una imagen crítica y una gráfica alternativa a la tradicional, tomando preferentemente como lugar de exhibición la calle.

Esta práctica de los grupos, fue el movimiento que en los ochenta, motivó a nuevas formas de creación individual y grupal, es cuando se desarrolla un estilo al que se le llamó Neográfica. Y he percibido que más que una técnica definida como tal, la Neográfica (término aun vigente hasta nuestros días) ayudo a englobar toda aquella posibilidad dentro del grabado, donde la experimentación y la hibridación son una constante.

Llama mi atención que en la mayoría de estas formas de entender la gráfica siempre se hace hincapié al hecho de cómo las herramientas y experimentaciones

utilizadas dentro de ésta han venido a enriquecer la calidad plástica (entiéndase como calidad plástica, la plasticidad de la obra) en la gráfica.

Comenzaré aquí por mencionar algunas de las definiciones que han ampliado mi entender y las reflexiones a que me han llevado. Felipe Ehrenberg, precursor, maestro, experimentador y divulgador de la Neográfica la define “como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos tecnológicos y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo”³⁰

Bajo la denominación de Neográfica englobamos en México casi todos los métodos de generación de imágenes a partir de medios no tradicionales o provenientes de otros ámbitos, desde los más contemporáneos como los medios digitales, hasta los más antiguos como la estampación de sellos, el transfer, la electrografía y cualquier otro recurso no ortodoxo, podríamos decir que la Neográfica es una expresión notablemente más común que el término de Gráfica contemporánea. En el sentido artístico gran parte de las propuestas más interesantes y acertadas se desarrollaron en la ciudad de México, sin embargo hay un acervo muy grande de imágenes, en pequeñas ciudades como Morelia, Oaxaca, Querétaro, Zacatecas, con rasgos muy plásticos y con intenciones de crítica y propuesta visual.

³⁰ Tibol, Raquel. *Gráficas y neográficas en México*. SEP. México 1987. p. 83.

En México y en todo el mundo las técnicas de estampación se han vuelto cada vez más un recurso de expresión individual, este fenómeno ha enriquecido extraordinariamente a la estampa. Es fascinante ver como en la actualidad miles de jóvenes buscan expresarse a través de diversos medios gráficos en las calles o en otros lugares, lo cual amplía nuestro panorama acercando la actividad de la gráfica a un mayor público.

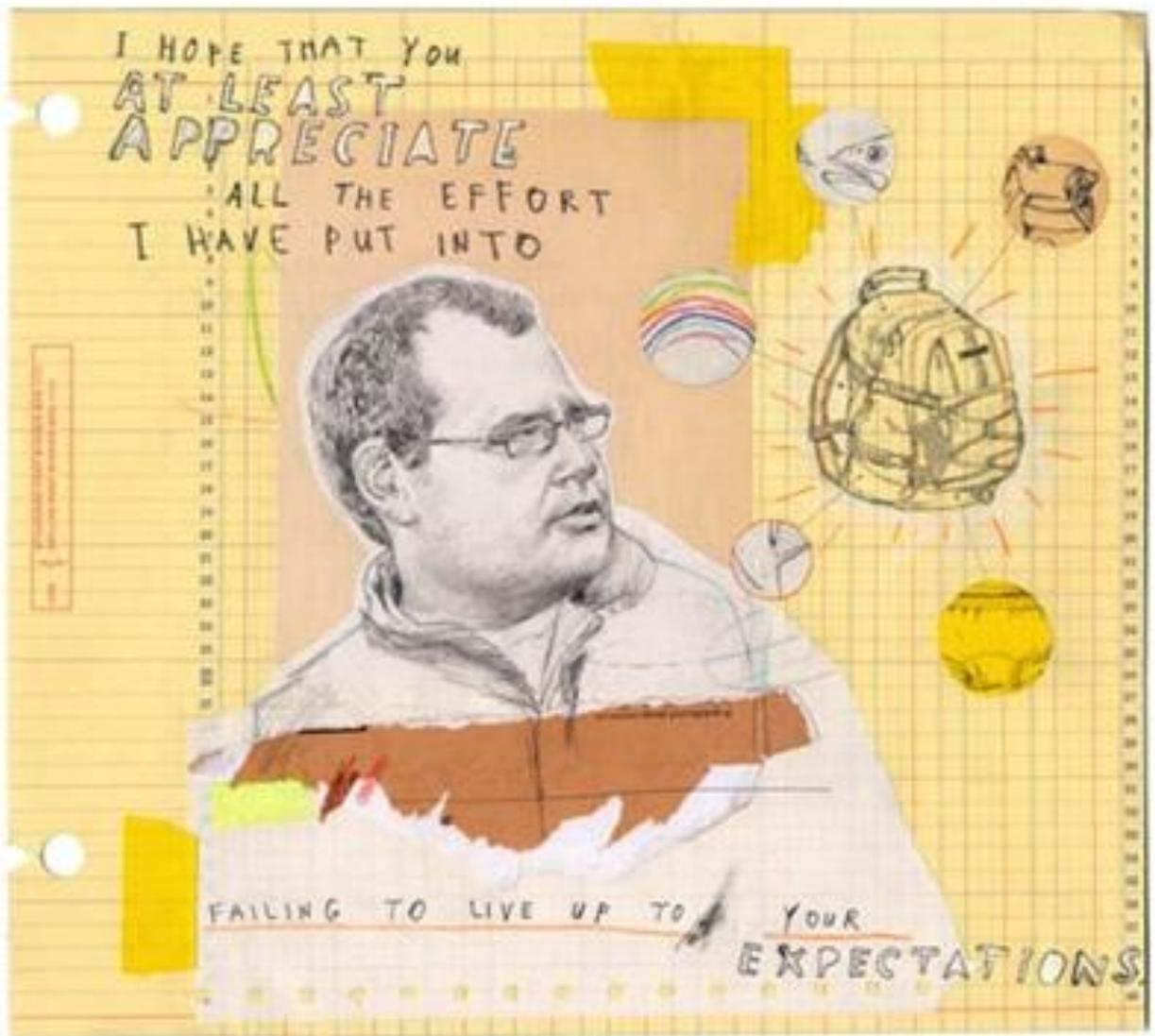
“La gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un solo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes “chatarra” ha sido mezclar, por ejemplo lo banal y lo solemne, lo antiguo y lo actual, estas saludables confrontaciones ponen en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual. Puede decirse por lo tanto que sus contenidos y estrategias comunicativas no son diferentes de los de la pintura, la escultura o el dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística”³¹

³¹ Spriger, José Manuel. *Gráfica actual*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. México, 2000. p. 21.



FELIPE EHREBERG

Sin título (de la serie Obras irreproducibles) Collage. 1975



DAVID FULLARTON

You can do ANYTHING if you really put your mind to it. Mixta sobre papel. 21.5x 28 cm. 2007.

Para el maestro Hugo Covantes el término de Neográfica es una técnica que utiliza medios comerciales de producción como la fotocopia, la heliografía, ya sea solos o combinados con otros recursos como la fotografía, las plantillas, los collages que permiten costos de producción más bajos que otras técnicas de grabado y estampación. Por ende el grabador ha encontrado métodos propios de trabajo, al experimentar con materiales o herramientas que fueron creados o concebidos para un uso distinto a la creación artística pero que brindan la posibilidad de crear lenguajes novedosos.

Pero esto también se debe a que las técnicas de grabado en cualesquiera de sus géneros (madera, linóleo, metal) permiten el uso de técnicas mixtas en las cuales unas auxilian o complementan a las otras, que nos llevan a revalorizar las técnicas dándoles nuevos usos e integrándolas de una nueva forma a los procesos creativos a través de las hibridaciones que entre ellas se puedan lograr, y la exploración y experimentación que estos nos puedan permitir, como es el caso de la lasergrafía, técnica desarrollada por el artista colombiano, radicado en México, Luis Ricaurte, en la cual se logra la aplicación del laser a todas las posibilidades gráficas, donde a través de un software se cortan placas, se graban, se generan relieves y texturas, etc.; la capacidad de asombro dentro de la gráfica: asombro. que ya había sido desplazado por el discurso de que ya todo está hecho.

Pero lo que más llama mi atención de la descripción de Covantes en relación a la Neográfica es cuando menciona cómo: algunas piezas están resultando de técnicas tan sofisticadas que ya no es justo decir que son simple y secamente

piezas de reproducción múltiple. Por el contrario, exige mayor trabajo que la pieza única de creación tradicional. Esta tendencia lleva a imaginar un curioso proceso de retroacción mediante el cual la pieza gráfica tenderá a despojarse un poco de su cualidad reproductora, multiplicadora, para concentrarse en unas cuantas copias que exigirían un extremo cuidado para su realización, lo cual, de cierta manera, refuerza mi creencia de que las nuevas generaciones de artistas, ya sea que dibujen o realicen algún tipo de gráfica sobre papel, ya no buscan crear una imagen para reproducirla múltiples ocasiones, si no que ahora crean muchas imágenes, gracias a la velocidad con la que se trabaja a partir de los medios digitales, y estos mismos medios son los que se encargan de reproducir dichas imágenes a la velocidad a la que se producen. Dicho de otra manera reproducen menos pero producen más.

Por otra parte, el soporte o vehículo de presentación (papel, tela, plásticos, etc.) empieza a jugar un rol importante en la gráfica contemporánea. Lo hemos visto en las silicografías³² y lo estamos presenciando en el uso del papel hecho a mano, recurso al cual están acudiendo cada vez más grabadores. Ante la multiplicación, el papel hecho a mano se presenta como garantía artesanal. Muchos artistas piensan que es tiempo de volver a esta idea de piezas únicas, a fin de preservar ciertos rasgos de trabajo individual y de autenticidad. Están también los papeles reciclados, los cuales en muchos de los casos además de operar como soporte, juegan un papel como elemento compositivo dentro de la obra.

³² Silicografía, variante de la gráfica tradicional que sustituye al papel por resinas de plástico.

Para el artista Roberto Rosique la neográfica es un término un tanto ambiguo, como la mayoría de los términos estéticos, que busca definir o más bien englobar, toda aquella técnica mixta de grabado de imágenes. Por ejemplo, conjuntar dos o más técnicas como xilografía con monotipia, o punta seca sobre fotocopias, o algrafía³³ con fototipia y serigrafía, etcétera, las posibilidades pueden multiplicarse al infinito.

Haciendo aquí un paréntesis quiero resaltar cómo el artista contemporáneo accede de manera notoria a sus propias herramientas y sus procedimientos. Juan Acha, crítico y teórico de arte, considera que la búsqueda no debe suscribirse solamente a las soluciones ya exploradas por algún medio técnicamente dominado sino que deben forzarse los logros para reinventar técnicamente ciertas soluciones que permitan proponer algo nuevo y distinto.

Considerando que los artistas jóvenes están cada vez mas involucrados en los procesos de producción alternos a la gráfica tradicional, en los cuales, el manejo de los materiales está tomando una gran importancia, nos encontramos inmersos en un gran caldo de cultivo para nuevas técnicas y aplicaciones de la gráfica en la actualidad, donde constantemente emergen nuevos conceptos como es el de *gráfica expandida* que solo está repleta de buenas intenciones porque sus argumentos y desplazamientos no vienen de de una formación gráfica y por ende sus resultados solo corresponden con su blof publicitario.

³³ Algrafía, variante de litografía sobre aluminio

Hay quien propone conceptos alternos para la gráfica contemporánea, como es el caso de Edgar Manuel de Jesús León Martínez, quien a través de su tesis de maestría realiza una breve pero sustanciosa exploración sobre el concepto de gráfica, pasando por el clásico de Neográfica y finalmente proponernos el concepto de Posgráfica³⁴. Es importante hacer mención que estas disertaciones las hace a partir del hecho de considerar la transición entre los conceptos de gráfica y Neográfica y que este último ha sido rebasado en sus postulados iniciales, así es como propone la Posgráfica, a manera de entenderla como transición de la Neográfica a la gráfica actual. Además nos comparte su análisis de cómo operan dentro de manifestaciones como gráfica digital, electrografía, transfer o Transgrafía, fotografía, video y Grafitti, los elementos presentes en los procesos de estampación tradicionales: matriz, medio y soporte, y es a partir de esta reflexión como nos conduce al concepto de Posgráfica donde a diferencia de la Neográfica vista como una nueva alternativa expresiva que se distancia de lo tradicional en el sentido de algo nuevo, la primera es incluyente de lo tradicional. En México las prácticas gráficas, llámense grabado o estampa que incluyen el término de Neográfica, han seguido utilizando su terminología para definir un tipo de gráfica contemporánea que hace algún tiempo fue rebasado en sus postulados y que ahora se manifiesta de otra manera.

Cuando la Neográfica propuso un distanciamiento de lo tradicional fue por la búsqueda de alternativas expresivas, mientras que la Posgráfica a la que refiere

³⁴ El término *posgráfica*, aquí empleado, está estrictamente relacionado con el concepto desarrollado en el trabajo de tesis de Edgar Manuel, sin embargo, dicho término a sido empleado por otros artistas en otros momentos. León Martínez, Edgar Manuel de Jesús. *Gráfica, Vida Cotidiana y Otras Formas Creativas*. Tesis de maestría. ENAP-UNAM. 2005.

León Martínez propone un retorno a la tradición en conjunto con el aporte de la Neográfica, una especie de modelo de transición que resulta acertado no sólo porque existen diferencias importantes sino porque la gráfica poco a poco se ha ido renovando.

Considero que dentro de esta tendencia de definir conceptos, lo verdaderamente importante es la riqueza de puntos de vista sobre un tema general, como es el caso de la gráfica, y que ante todo estos conceptos se reflejen en la práctica que es ahí donde verdaderamente tienen validez, pues en mi experiencia me he encontrado con propuestas que de entrada son presentadas como grandes innovaciones dentro del medio pero que ya llevadas a la práctica resultan tibias exploraciones, pues si bien es cierto que en la actualidad la mayoría de expresiones artísticas han optado por los caminos de la hibridación y es común observar una gran riqueza en cuanto a conceptos y experimentaciones se refiere, por otra parte también me he encontrado con artistas dedicados a la gráfica que muestran mayor preocupación por los aspectos formales que por el mensaje, lo cual hasta cierto punto me parece un tanto inconveniente, pues si bien es cierto que el valor técnico obtenido es muy grande, considero que se está en riesgo de perder eficacia en la transmisión del mensaje, ideas o conceptos, enfocándose, en la mayoría de los casos, en la estética de moda y perdiendo un verdadero sentido autocrítico sobre la obra realizada, lo cual puede repercutir en el alejamiento del espectador en relación a la obra.

Concluyo el presente punto considerando que más que denominar nuestras exploraciones dentro de la gráfica con términos que constantemente surgen y que continuamente son rebasados, lo verdaderamente importante es que sigamos explorando a través de los lenguajes híbridos, entre la técnica y el concepto gráfico, que busquemos una convivencia entre las técnicas llamadas tradicionales y las alternativas, y que continuemos en la búsqueda y generación de formatos y soportes no tradicionales, así como de materiales y herramientas que enriquezcan la gráfica contemporánea en México.

2.3 TRANSDISCIPLINARIDAD.

En los procesos de ruptura de la creación como en el que nos encontramos en la actualidad, la hibridación es un concepto clave, y que se refiere a las técnicas no como sistemas cerrados, sino como mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos de creación: grabado, dibujo, pintura, escultura, fotografía, arte digital, etc. Pero otro concepto clave que camina en paralelo con el concepto de hibridación: es el de transdisciplinaridad.

De antemano quiero aclarar que la transdisciplinaridad, a simple vista, también podría entenderse como una forma de hibridación o resultado de ésta, pero siendo un poco más precavidos notaremos que hay diferencias puntuales entre estos conceptos, como pretendo evidenciarlo en los siguientes párrafos.

Transdisciplinaridad "...Modo de pensar, donde lo único se transforma en lo múltiple, lo uno es el todo. La hibridación y la transdisciplinaridad originan áreas de coexistencia, de encuentros generadores de conexiones entre diferentes registros, tanto en lo que se refiere a las técnicas contemporáneas como a las tradicionales. Ambos conceptos propician préstamos, apropiaciones, contaminaciones y cruzamientos entre los procedimientos técnicos y las metodologías educativas a ser creadas y desarrolladas."³⁵

Los enfoques transdisciplinarios pueden ser considerados como un paso adelante respecto a la perspectiva multidisciplinaria. Hay aquí un reconocimiento de los límites del discurso disciplinario y, al mismo tiempo, un intento de integración que no es sólo agregativo. No se trata pues únicamente de una sumatoria de disciplinas sino del requerimiento de una cierta integración de saberes que podría dar como resultado una plataforma teórica diferente.

"El pensamiento transdisciplinario [...] se ancla en la naturaleza de todos los procesos (naturales, sociales, individuales, colectivos) y a los nuevos modos de producción de conocimiento."³⁶ En ese sentido es menos un objeto inventado por la razón y más una adecuación a la lógica de nociones, conceptos y categorías de la realidad.

³⁵ Barbosa B. De Souza, Bethania. *Hibridación y Transdisciplinaridad en las Artes Plásticas en Educatio Siglo XXI*, Revista de la facultad de Educación. Universidad de Murcia. Vol. 27 núm.1. 2009. pp. 221.

³⁶ Lanz, Rigoberto. *Diez preguntas sobre Transdisciplina*. Revista de Estudios Transdisciplinarios, vol.2 num.1. Fundación Instituto de Estudios Avanzados. Caracas Venezuela. 2010.

Una visión transdisciplinaria apunta a los modos de abordar los procesos de producción de conocimiento, es una mirada sobre las estrategias cognitivas que hacen posible un conocimiento compartido sobre campos de creación. Ello implica un conjunto de creencias que están ubicadas en el terreno de las representaciones cognitivas, es decir, en el corazón de una nueva racionalidad, en el centro de otro modo de pensar. También implica modos de abordaje en los propios procesos de investigación y creación. Allí la transdisciplinaridad utiliza mecanismos de método, contenidos en nociones, conceptos y categorías, criterios de consistencia particulares.

Tal vez lo más importante por comprender del concepto de transdisciplinaridad, hoy día, es que en la creación artística los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica específica, aislada de las demás disciplinas como solía ocurrir anteriormente. Sino que, se interrelacionan creando una nueva forma de pensar y entender, una nueva forma de generar y adquirir conocimiento, propiciando de esta manera el enriquecimiento en el proceso creativo.

2.4 TECNOLOGÍA Y NUEVOS SOPORTES.

En la actualidad, la mayoría de las fases por las que pasa una imagen hasta llegar al sistema de impresión se han trasladado y digitalizado a una computadora. Ahora, también el propio sistema de impresión se ha convertido en digital. Los sistemas de impresión digital combinan los sistemas de lectura por láser con nuevos tipos de matrices, rotativas, y tintas de impresión. De esta forma, “las distintas multinacionales y empresas en este campo, ofrecen tecnologías de impresión digital de forma personalizada, desde las versiones de impresoras láser hasta los diseños offset más tradicionales”³⁷.

Aunque los sistemas de impresión digital no fueron desarrollados en un principio para sustituir los sistemas tradicionales de impresión, y aún compartiendo ambos algunas etapas del proceso, la digitalización del proceso de impresión ha ofrecido algunas ventajas ciertamente significativas, sobre todo si enfocamos la cuestión desde el punto de vista de la utilización de este tipo de tecnologías por un artista plástico, esto es, la impresión digital permite la impresión de la imagen desde la propia máquina de imprimir, otorgando así al artista la autogestión y preparación directa de la imagen, eliminando así el tradicional proceso de pre-impresión (preparación y calibración de las planchas, tintas, etc.), facilitando de este modo la personalización del producto visual a la hora de realizar tirajes cortos, acercando así la autoedición de la imagen en alta calidad para su uso artístico.

³⁷ González Jiménez , Norberto. *La Transferencia de la Imagen de medio tono Impresa. Posibilidades Plásticas y Creativas*. Universidad Complutense de Madrid. España.2007.pág.81

“A partir de mediados de los noventa y ya entrados en el Nuevo Milenio, el desarrollo de las investigaciones en torno a los sistemas de impresión ha ido en función, por un lado, de la consecución de imágenes con mayor calidad fotográfica, y por otro lado, el desarrollo de la investigación sobre la calidad y rendimiento de las tintas de impresión utilizadas”³⁸. Dentro de un mismo sistema de reproducción, las industrias siguen buscando los mejores y más sólidos resultados de cara a la obtención de máquinas capaces de producir impresiones a un costo muy reducido, en el mínimo tiempo posible y con una calidad de imagen cada vez más perfeccionada.

Durante las últimas tres décadas han proliferado las imágenes gráficas obtenidas a través de diversos dispositivos mecánicos tales como impresoras, fotocopiadoras, cámaras y otros dispositivos. Cada día es más frecuente ver que los artistas y creadores en el área de la gráfica (su mayoría), de alguna u otra manera han comenzado a construir sus imágenes a través de alguna herramienta técnica como computadoras, dispositivos fotográficos, teléfonos celulares, etc., fascinados por la variedad de posibilidades gráficas que éstas ofrecen y su velocidad.

Hoy en día existen maneras muy diversas de llevar a cabo una impresión. Por ello, me resulta importante citar algunos de esos métodos que dependen de la actualización tecnológica, aunque unos ya se usen desde hace un tiempo, hasta

³⁸ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Norberto. Op cit. Pág.82

la fecha siguen formando parte de los métodos de estampación de la gráfica contemporánea.

Impresión por inyección de tinta (Ink-jet).

Un conjunto de inyectores de tinta, controlados por la computadora, pueden generar imágenes sobre una hoja de papel en movimiento o la banda de una bobina. Las impresoras de inyección de tinta más sencillas se utilizan para imprimir información variable. Las impresoras en color de inyección de tinta más complejas son capaces de generar reproducciones de calidad con bastante rapidez. Estas copias han posibilitado una inmensa cantidad de impresiones para artistas desde los primeros modelos. Las impresiones realizadas con estas máquinas también eran conocidas como *Glicée Prints* o *Iris Prints*.

Impresión láser.

Debido a la facilidad con la que es posible acceder a las aplicaciones de autoedición gracias a la tecnología láser, las impresiones láser se han convertido en uno de los recursos más utilizados en la reproducción de imágenes de alta calidad con fines artísticos.

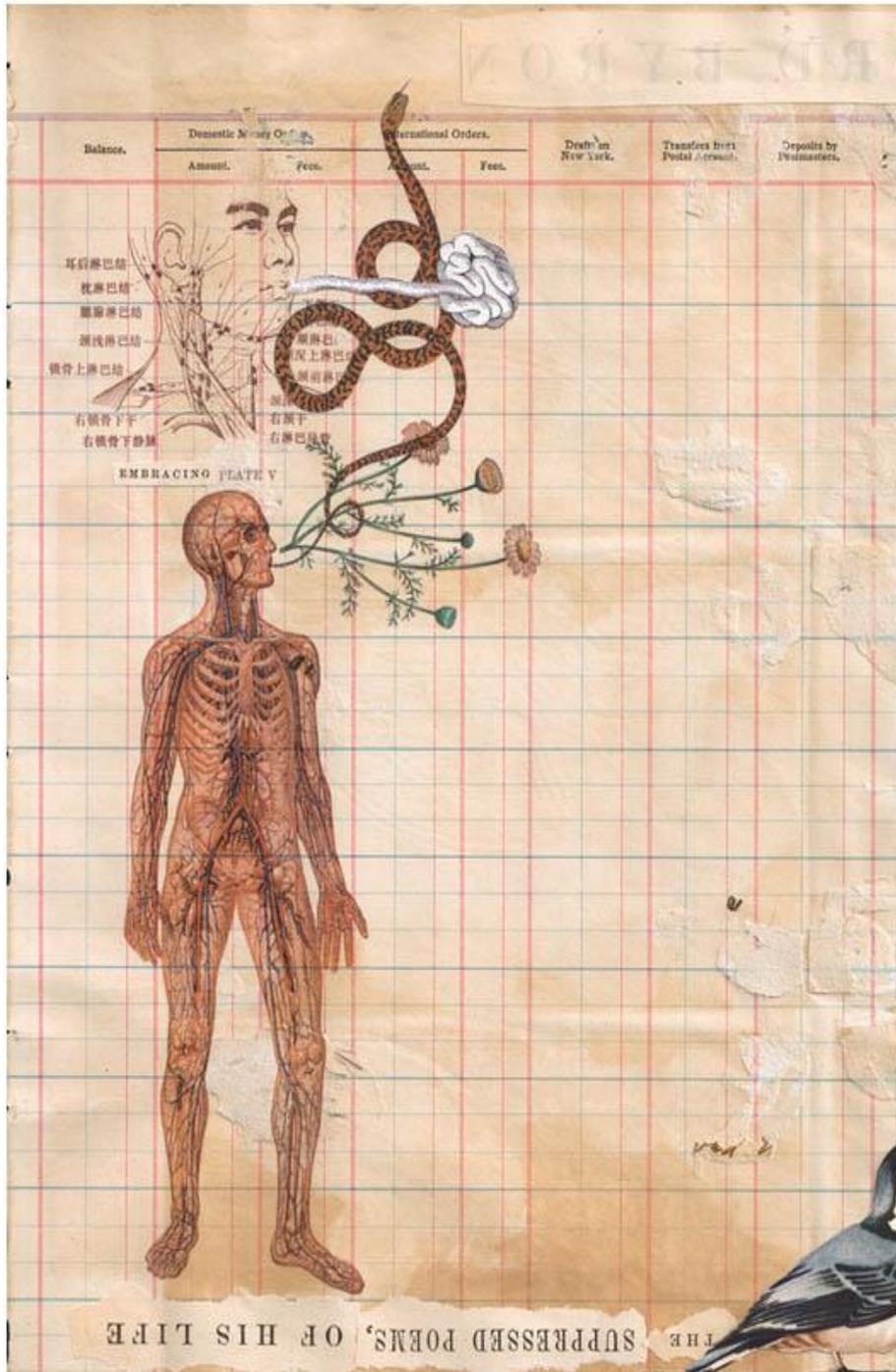
Plotter.

Es muy extendida la denominación plotter para impresoras de gran formato, ya que fueron las primeras impresoras en trabajar con formatos grandes, pero lo que realmente caracteriza a un plotter es su capacidad para recorrer la superficie y trabajar ininterrumpidamente. Fueron muy utilizados inicialmente en los estudios de arquitectura e ingeniería para la realización de planos. Actualmente esta tecnología sigue siendo muy utilizada, no tanto por sus capacidades gráficas, que han sido superadas por los sistemas de inyección de tinta, sino por la propiedad de sustituir sus accesorios de plumillas por otros, y así disponer de plotter de corte de papel, vinil y superficies similares por medio de cuchillas, cortar vidrio con puntas de diamante, cortar superficies como polietileno o madera en espesores determinados mediante inyección de chorro de agua a alta presión.

Técnicas de transferencia por calor / presión.

Esta es una modalidad aunque tradicional en los sistemas de importación de una imagen de soporte temporal a un soporte definitivo es la transferencia utilizando el binomio calor / presión. Esta modalidad ha sido una de las formas más comúnmente utilizadas para transferir imágenes impresas a lo largo de los últimos años. Desde los mismos orígenes comerciales de las máquinas fotocopiadoras, el sistema de transferencia por calor fue el más usado por los artistas norteamericanos del Copy-Art.

Este sistema de transferencia parte de una de las condiciones intrínsecas del tóner de impresión electrográfica, esto es, la capacidad de fusión del polímero de



ICHARD RUSSELL.

Lord Byron. Collage, impresión de inyección de tinta sobre papel de 1920. 28 x 21.5 cm



CHRISTINA EMPEDOCLES

Untitled. Intervención. Xerox. Tamaño variable.2007

acrilato plástico sometido a cierta temperatura. “El tóner es un compuesto termoplástico que suele llevar adherido a su núcleo materiales pigmentarias, resinas y otros polímeros plásticos, que actúan como agentes adhesivos cuando los rodillos de la unidad de fijación de la fotocopiadora le aplican el calor y la presión adecuados”.³⁹

Esta característica nos permite volver a disolver el tóner mediante la aplicación de calor externo a esas resinas, para fijarlas ahora sobre el nuevo soporte deseado, una vez les aplicamos presión en el momento que entran en contacto ambas superficies.

Sería un tanto imposible citar todas las maneras de impresión que hasta la fecha existen, pues las técnicas de estampado se han vuelto cada vez más abundantes gracias a la experimentación y a las grandes posibilidades que brinda la hibridación de técnicas, y al generarse nuevas maneras de hacer gráfica, se nos brinda nuevas posibilidades de explorar lenguajes.

“La gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un sólo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes “chatarra” ha sido mezclar, por ejemplo, lo banal y lo solemne, lo antiguo y lo actual, estas saludables confrontaciones ponen en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual. Puede decirse por lo tanto que sus contenidos y estrategias comunicativas no son diferentes de los de la pintura, la escultura o el

³⁹ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Norberto. Op cit. Pág.154

dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística”⁴⁰

De tal manera, la gráfica poco a poco se ha apoderado de las estructuras, métodos y estilos de los medios de comunicación, aprovechándose de la invasión de imágenes visuales que inundaron el mercado del arte. Todos los materiales y todas las herramientas son válidos mientras les sirvan al artista para la realización de la obra.

Es por ello que la obra gráfica actualmente es de carácter multidisciplinario, interdisciplinario e híbrido, ya que goza de un status particular para acudir a otras áreas de la plástica para desarrollar su discurso. Como ya he mencionado, esto es algo que ha venido ocurriendo sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX y son numerosos quienes construyen la obra a partir de un proceso creativo fluido y técnicamente híbrido. Son muy populares las llamadas nuevas tecnologías que acuden a los medios de reproducción mecánicos y que están en constante desarrollo.

En las ferias de arte proliferan las estampas impresas por xerografía, impresoras digitales o medios fotomecánicos, siendo cada vez más escasas las estampas tradicionales con tratamiento puro, es decir, sin mezclar diferentes técnicas. “Tal mestizaje es posible en todo caso gracias a la existencia de principios básicos comunes a todas las técnicas, como es el carácter intermedio y virtual de la matriz

⁴⁰ Spriger, José Manuel. *Gráfica Actual*. Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa), México, 2000. p 21.

y de la imagen en ella contenida, que permite al artista adaptarla según conveniencia en el espacio y en el tiempo. A esto hay que añadir, en el momento de la estampación, la versatilidad que proporcionan los elementales principios de yuxtaposición y superposición que subyacen en toda técnica de impresión y transferencia”⁴¹

⁴¹ Martínez Moro, Juan “Un ensayo sobre Grabado (a principios del siglo XXI). ENAP .UNAM .México 2008.pág 25.

CAPÍTULO 3. APLICACIONES AL PROCESO CREATIVO

En este capítulo intento sugerir que es posible entender a la producción artística como una forma de conocimiento, es por ello que presento una reflexión sobre el tema de la investigación relacionada a mi proceso, para después mostrar la obra que surgió de este estudio. Son trabajos que reflejan algunos de los conceptos que llaman mi atención dentro de la gráfica contemporánea, en donde podemos observar diferentes posibilidades técnicas que enriquecieron en gran medida mi obra gráfica.

Posteriormente se mencionarán algunos de los procesos que se realizaron, cabe destacar que en todas las piezas realizadas existe una constante que es la búsqueda de un lenguaje personal y contemporáneo, variando únicamente las técnicas de estampación experimentadas.

En la aplicación de los métodos experimentales en la obra personal, se procuró que existiera el mayor número de posibilidades tanto conceptuales como técnicas, haciendo énfasis en algunos aspectos formales como el color, la textura y la forma, así como dentro de los acabados propios de cada técnica.

3.1 REFLEXIONES SOBRE DISCURSO.

Uno de los ejercicios que me ha ayudado en mi proceso ha sido justamente el de observar y tratar de entender los procesos creativos de otros y a partir de eso, entender el propio, gracias a ello he descubierto cómo el arte contemporáneo, carece de profundidad, y cómo este se pierde en una desorganizada y mal entendida idea de lo que el arte puede y no ser, obras de arte que en la mayoría de los casos no son más que reflejos desgastados, simulaciones de obras realizadas con anterioridad por otros autores y en otros contextos, carentes por consiguiente de fuerza, de poder comunicativo y de profundidad.

Quizá se deba a que en la actualidad hay una fuerte tendencia a sobrevalorar el concepto en la obra de arte, los artistas buscan imperiosamente el concepto, los maestros exigen ante todo un concepto, los críticos hablan y hablan del concepto; como si el concepto fuera la esencia misma de la obra de arte. A este respecto Baudrillard comenta: “se nota que el arte moderno, al ya no ser más que idea, se dedica a trabajar con ideas: el Portebouteilles de Duchamp, por ejemplo, es una idea, las latas de sopa Campbell de Warhol son una idea; cuando Yves Klein vende un poco de aire por un cheque en blanco, eso también es una idea.

Todo esto son ideas, signos, conceptos y ya no significan nada en absoluto, aunque significan de todas maneras. Lo que hoy llamamos «arte» parece dar fe de ese vacío irremediable. La idea disfraza al arte y el arte disfraza a la idea.”⁴²

“...el trompe-l'oeil (efecto engañoso) que hoy caracteriza a la publicidad y que inundan también toda la esfera artística. Es la ironía del arrepentimiento y del resentimiento respecto a su propia cultura. Quizá el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos la forma última, el estadio supremo de la historia del arte moderno...”⁴³

Según Baudrillard, en el arte actual “da la impresión de que la mayor parte [...] se aboca a una labor de disuasión, de duelo por la imagen y el imaginario, a una labor de duelo estético, las más de las veces fallido. Esto acarrea una especie de melancolía general en el ambiente artístico, el cual parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios. Pareciera que estamos dedicados a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió [...] la pintura, por ejemplo, se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado: con la cita, la simulación, la apropiación, al arte actual le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano.”⁴⁴

⁴² Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. 2000. <http://autogiro.cronicaurbana.com/?p=187>
20/03/2012.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem

Si bien es cierto, en gran parte lo que comenta, creo también que hay en este acto de mirar al pasado, una interesante posibilidad de creación a partir de los caminos de la hibridación, ya sea de técnicas o de imágenes y fue así como surgió la idea del concepto a desarrollar en mi obra, tenía en un principio la fuerte convicción que la hibridación técnica era el eje temático de mi investigación que me resolvería todo el concepto de creación de mi obra y la verdad no fue así.

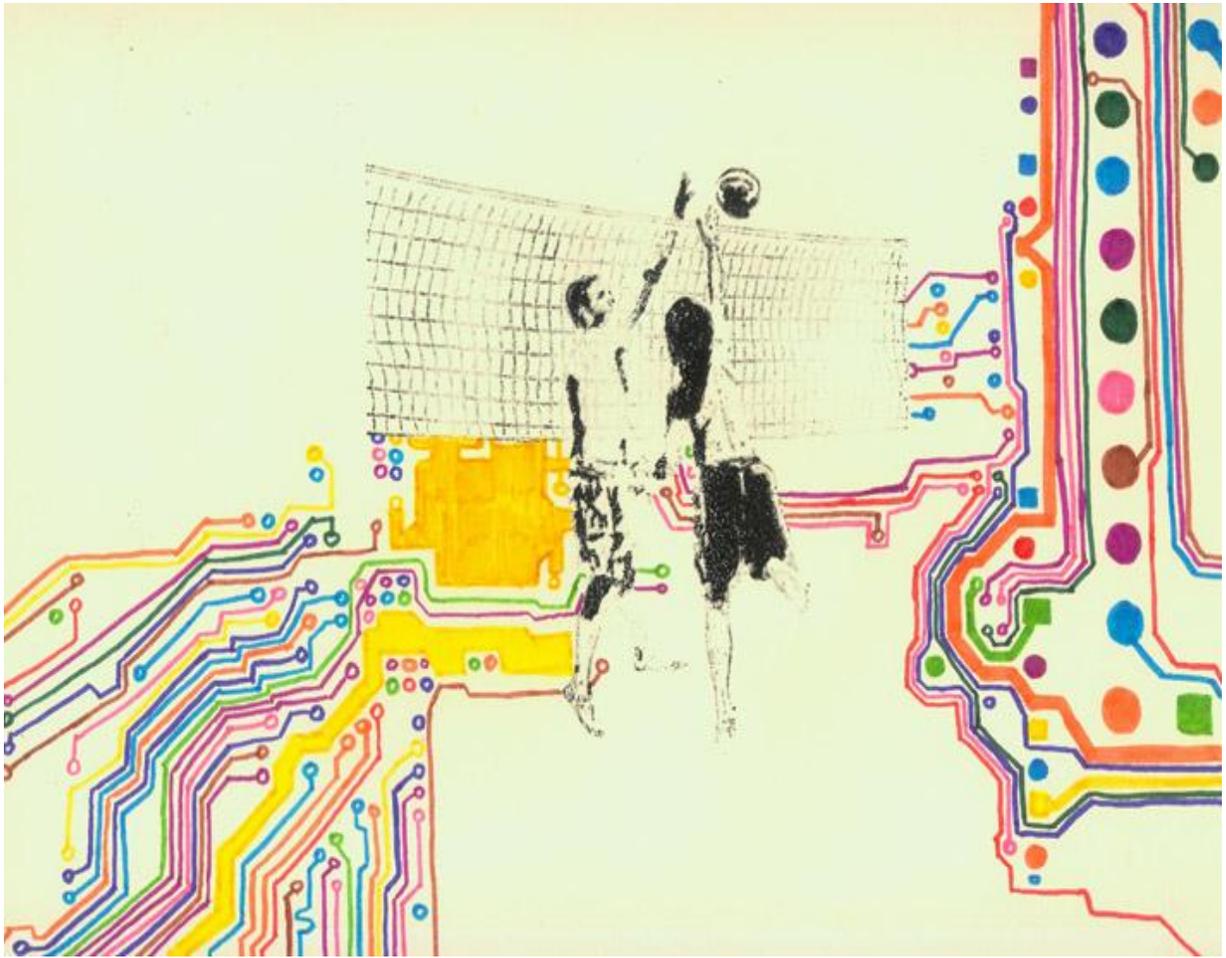
Después del primer semestre me percate que la experimentación técnica estaba dejando un gran hueco temático en mi obra y lo que me interesaba era darle más cuerpo y forma a mi propuesta plástica. Por ende aborté la idea de experimentación plástica y me concentre en estudiar más el concepto de de hibridación fue entonces que me percate que a pesar de que los fenómenos culturales de hibridación han estado presentes en toda la historia de la humanidad, fue a partir de finales del siglo XX que el tema de este fenómeno se convirtió en un discurso para la sociología, la teoría crítica de la cultura, la historia, etc. Pues por medio de este se podían abordar las cuestiones de la identidad cultural de los tiempos modernos.

Pero ¿Cuál es la ventaja de utilizar un término como la hibridación cultural como modelo conceptual para creación? La respuesta es muy sencilla, teniendo en cuenta que no se puede hablar de un concepto, sino sobre conceptos de hibridación, vuelve al tema más atractivo no sólo porque su validación se la de “su falta de univocidad”⁴⁵ sino porque la respalda un amplio campo de formas de

⁴⁵ Paulo Rios Filho. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. Universidade Federal da Bahia. P.30

experimentación que le han permitido reflexionar sobre todos los procesos del presente de la historia humana. Es por ello que la hibridación y el Arte tienen semejanzas ya que ambos se esfuerzan por superar el problema de los límites, de la inclusión y exclusión; es común ver hoy en día en el contexto actual de la globalización cómo los límites y las fronteras se han vuelto temas recurrentes e influyentes “...en el proceso creativo de los artistas contemporáneos como una respuesta al fracaso de los modelos clásicos de la cultura, en la medida en que el pecado por exceso de univocidad y la falta de dinamismo e inclusión”⁴⁶ .

⁴⁶ *Ibíd*em P. 31



RODRIGO PÉREZ.

Happy Together. Litografía y dibujo sobre papel de algodón. 36 x 34 cm. 2010.



RODRIGO PÉREZ.

Soy mi voz. Litografía sobre Manta. 21 x 34 cm. 2011.

Para mí el concepto de hibridación cultural empezó a estar relacionado con el conocimiento y las formas de conocer, por ser un concepto incluido en la antropología, la literatura, la producción, la crítica y por supuesto de las artes. Y gracias a esa amplia gama de disciplinas he podido estudiar y entender cómo los individuos, grupos, gobiernos y demás a través de formas de importación, imitación o apropiación, asimilan, mezclan y transportan la noción de diferencia con las culturas ajenas permitiéndoles crear construcciones culturales de lo propio. Aunque dicho fenómeno, este lleno de contradicciones, ya que pone en evidencia, “una cierta homogeneización y estandarización de formas de integración”⁴⁷ y de desarrollo económico, social, político y cultural entre de los países, incluso de aquellos que han estado marcadas por el atraso, la marginación, la ausencia de democracia y la desigualdad social.

Entonces a partir de ese bagaje conceptual de la hibridación cultural empecé a generar un obra que tenía como objetivo observar y dar rienda suelta a la curiosidad, preguntándome acerca de lo cotidiano y lo puramente humano, aprovechando el accidente, así como de las trampas académicas de mi formación, para construir, reconstruir y deconstruir escenas que me permitieran resolver inquietudes de lo que es para mí estar en el mundo, apartándome del simple hecho de representar.

Y me propuse mostrar a las imágenes creadas como un modo de estar en el mundo, un modo consiente que no puede ser independiente de la espacialidad y del entorno.

⁴⁷ Sandoval Godoy, Sergio. *Hibridación social: un modelo conceptual para el análisis de la región y territorio*. Revista .Región y Sociedad. El Colegio de Sonora. Vol. XV. No. 28. 2003. P. 51

Resulta curioso que algunos psicólogos a lo largo de la historia, hayan emplazado a un espacio externo los hechos de representación como si se tratara de copias de lo percibido. Seguramente, consideraron que con describir los hechos de conciencia ligándolos al acontecer y con interpretar las fuentes de tales hechos como causas determinantes, quedaba agotado el tema de las preguntas y de las respuestas.

Fueron necesarios casi trescientos años para que el concepto de representación se independizara de la percepción y cobrara sentido propio sobre la base de la idea de intencionalidad. Y comento esto no porque mi preocupación sea determinar el origen de la representación, sino porque me interesa el problema del espacio (como entorno) que acompaña a la representación y en el que se da toda representación. Pero como el espacio de representación no es independiente de las representaciones, debemos de aprender a observar introspectivamente toda representación y todos nuestros bagajes culturales del representar, para tener una mejor conciencia de nuestro estar en el mundo, independientemente de que con ello hagamos una reducción de la representación o la releguemos por desconocer su importancia.

Es por ello que las imágenes desarrolladas en esta investigación son muestra de una re-presentación estructurada y formalizada de las sensaciones o percepciones que provienen del medio externo e interno, como un recuento descriptivo, como una forma de conciencia, conciencia de la sensación, conciencia de la percepción y, no me refiero a la posición en la que se tiene conciencia de un fenómeno psíquico, sino a la conciencia misma, la que modifica el modo de estar.

Yo cuando percibo el mundo externo, cuando cotidianamente me desenvuelvo en él, no sólo lo constituyo internamente por las representaciones que de él tengo, que son las que me permiten actuar y reconocerlo, sino que además lo constituyo por sus sistemas de representación. Y esa estructuración que hago del mundo, se convierte en mi paisaje interno por medio del cual compruebo, reconozco e interpreto a la realidad.

Por lo tanto, ese mundo de hibridaciones que tomo por realidad y como tema, es mi propia biografía en acción, mi propia transformación. Y cuando hablo del paisaje interno, hablo de la interpretación que hago de él y de la transformación que en él efectúo. Es por ello que el modo de estar en el mundo es básicamente un modo de acción en representación. Y ya que las imágenes permiten reconocer y actuar, conforme se estructura el paisaje interno de cada individuo y de cada lugar, éstas también nos sirven para transformar el mundo.

3.2 TRANSFERENCIAS

Al inicio de esta investigación, pretendía crear obra que tuviera como base la hibridación técnica; por ende la transferencia, el collage, el dibujo, así como el azar fueron herramientas claves en la creación de esta obra.

No hacía bocetos previos, el impulso y la primera intención eran la base para la creación; los formatos siempre eran diversos y tenían como soporte papel reciclado; en esa primera etapa el material creado fue disperso, pues yo partía de la idea que la hibridación era una mezcla todos los recursos y, en consecuencia experimente técnicamente con litografía, transferencia a color, siligrafía, monotipia, bordado, etc. A pesar de tener buenos resultados, plásticamente hablando, lo único que unificó a toda la obra producida durante ese semestre fue precisamente la transferencia de tóner (por medio de thinner), ya que ésta me permitía generar yuxtaposiciones de imágenes y por defecto paisajes alternos, paisajes híbridos en donde los personajes se funden en el entorno, se funden en el saturamiento de formas e imágenes.

Los trabajos que aquí se presentan en este apartado son tan solo un pequeño ejemplo de lo que se produjo y se experimento en esa primera etapa de la investigación.



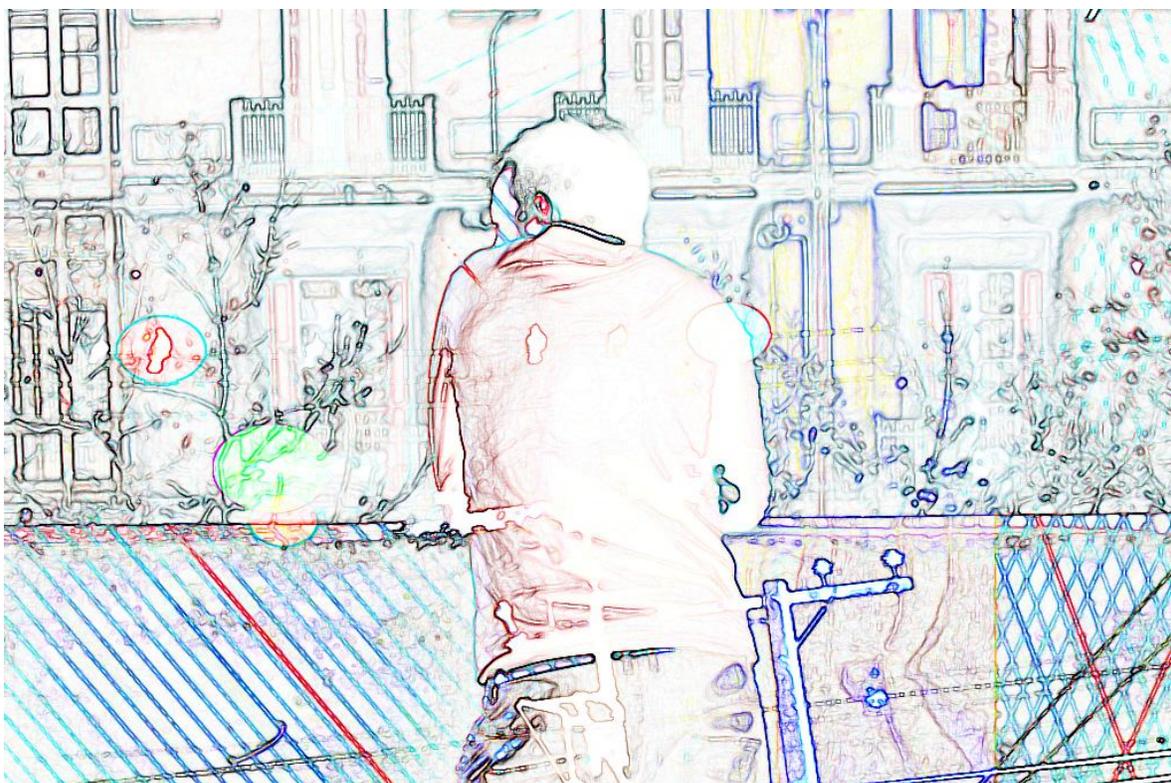
RODRIGO PÉREZ.

El gran arcoíris. Monotipia y collage sobre fotocopia. 21 x 20 cm. 2010.



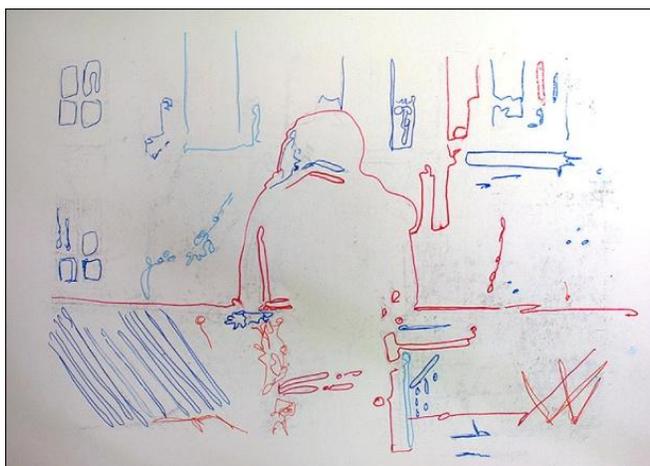
RODRIGO PÉREZ.

No viniste. Transferencia a color y collage sobre papel impreso. 24 x 21.5 cm. 2010.



RODRIGO PÉREZ.

Transferencia y plumón sobre papel de albanene. 60 x 90 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

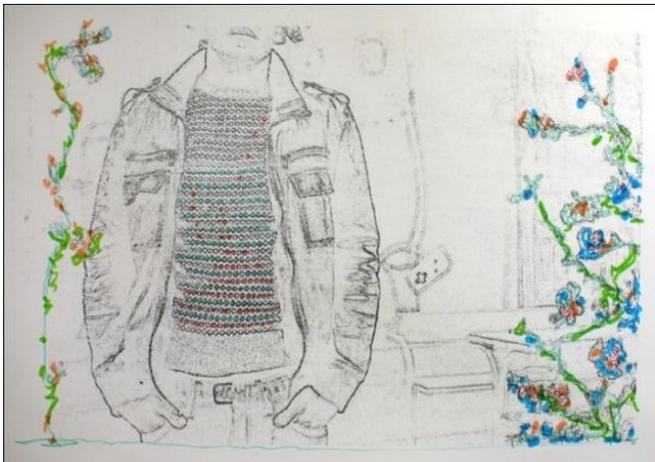
Boceto. Bitácora del artista. 2011.

En esta imagen buscaba construir una serie de planos a partir de líneas de color, generando profundidades a partir de la transparencia del papel albanene.



RODRIGO PÉREZ.

Transferencia y plumón sobre papel de albanene. 60 x 90 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

Boceto. Bitácora del artista. 2011.

Por medio de la saturación de color pretendía llegar a la hibridación entre fondo y figura, sin que se perdiera la fidelidad de las formas.

3.3 ESMALTE

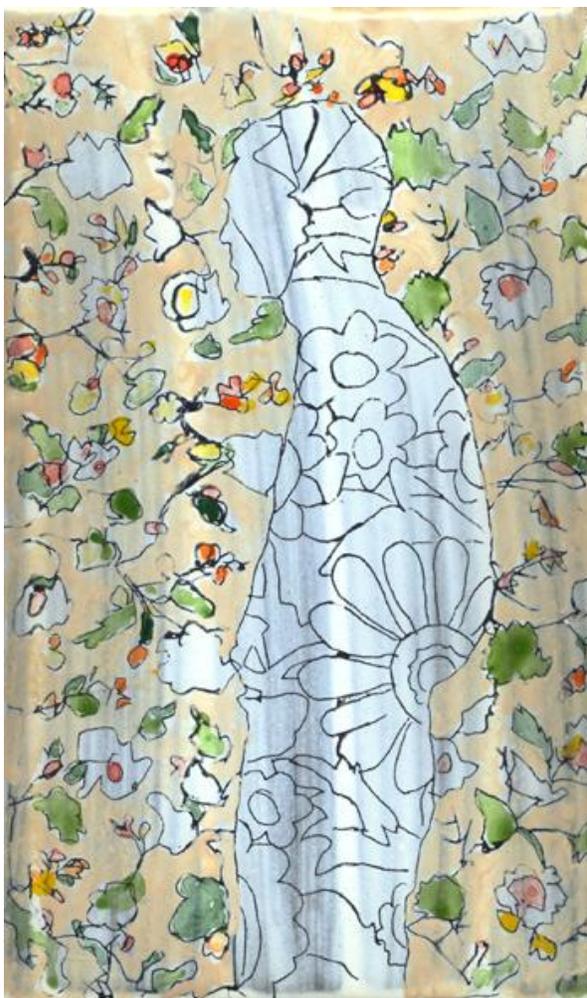
Comencé a experimentar en el taller de esmalte con la intención de probar la técnica de esmaltografía y así poder integrarla a mi experimentación; pero para mi sorpresa, durante este proceso hice algunos descubrimientos como: que la esmaltografía no era una técnica que aportara a la gráfica con la cual yo estaba experimentando; por otra parte la técnica del esmalte de baja temperatura me ofreció una amplia gama de posibilidades plásticas; que con la técnica de esmalte vítreo puede hacerse obra de cualquier índole, desde arte contemporáneo hasta arte tradicional.

La gran ayuda que me dio el taller de esmalte, durante mi investigación, fue la de centralizar el lenguaje y el tema que venía desarrollando dentro de mis piezas, de hecho fue en este periodo que mi obra empezó a tener más cuerpo, más solidez.

La técnica de esmalte de baja temperatura es básicamente una resina epóxica que se funde a la temperatura que emite una flama ordinaria de estufa o también se puede trabajar con una parrilla, gracias a su bajo costo y su fácil aplicación es apta para trabajar en formatos grandes y hacer técnicas mixtas con tranferencias y con collages; quizá, lo que me atrapo de esta técnica, en un principio, fue su docilidad para adecuarse al papel a pesar de trabajar con temperaturas elevadas.

Por otra parte, la técnica de esmalte vítreo me ayudó a controlar la manera de trabajar el color en mis obras, y sobre todo aprender a fluir con ellas, pues al meter las piezas al horno, el resultado final es predecible sólo en un 60%. La única desventaja que tiene el trabajar con esta técnica, es que los formatos son muy pequeños, debido al tamaño de los hornos con los que cuenta la escuela.

Las obras que desarrollé con estas técnicas, tienen como eje central el ser humano como universo, o dicho de otra manera, el universo interno que habita en el ser humano, por esta razón la mayoría de los personajes sólo son siluetas o fragmentos de ésta. La mayoría de las ocasiones, buscaba integrar o hibridar estos personajes con su entorno, como un tipo de fusión entre fondo y figura.



RODRIGO PÉREZ.

Casa .Esmalte Vítreo.13.5 x 22 cm. 2011.

En la técnica de esmalte vítreo es imposible mezclar colores, porque cada color se funde a diferentes temperaturas. La mayor parte del tiempo es indispensable contornearse y delimitar la figura a manera de dibujo o esgrafiado antes de meterlo al horno, es indispensable aplicar cada color por separado para tener un mayor control sobre la imagen.



RODRIGO PÉREZ.

Boceto. Bitácora del artista.2011.

La idea original era saturar la imagen de color, pero debido a que, en el esmalte vítreo, la paleta es muy reducida, se optó por dejar espacios en blanco para darle un acabado más gráfico.



RODRIGO PÉREZ.

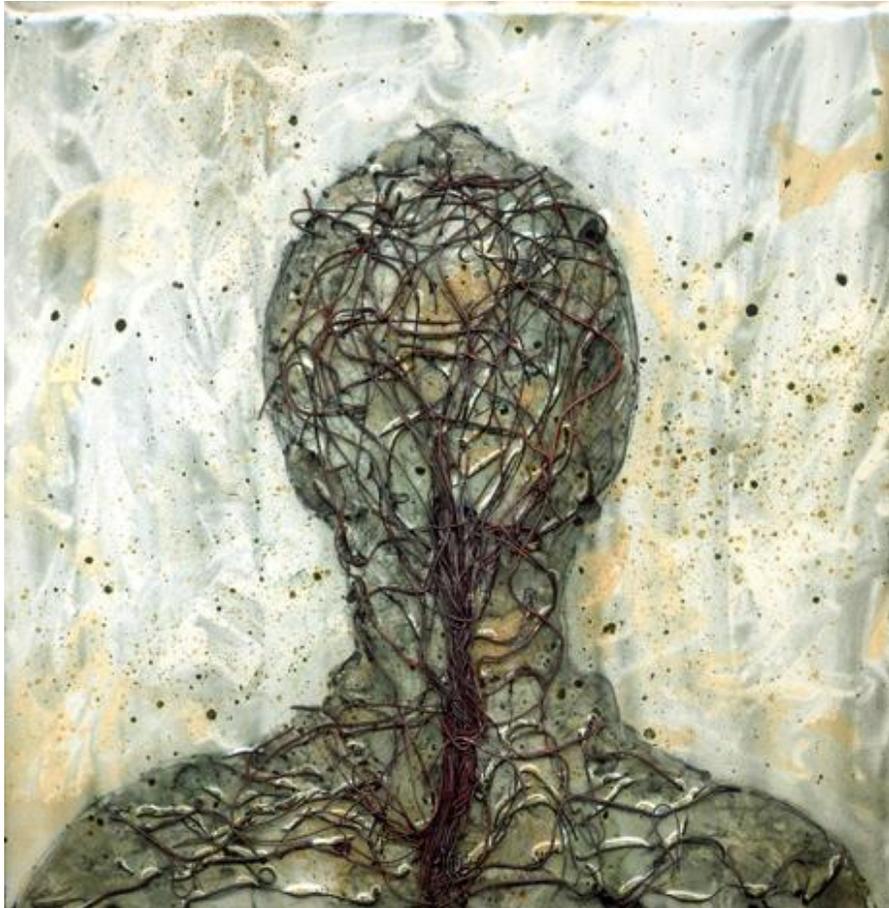
Autorretrato. Esmalte de baja temperatura y transferencia sobre lámina negra. 13.5 x 22 cm.

2011.



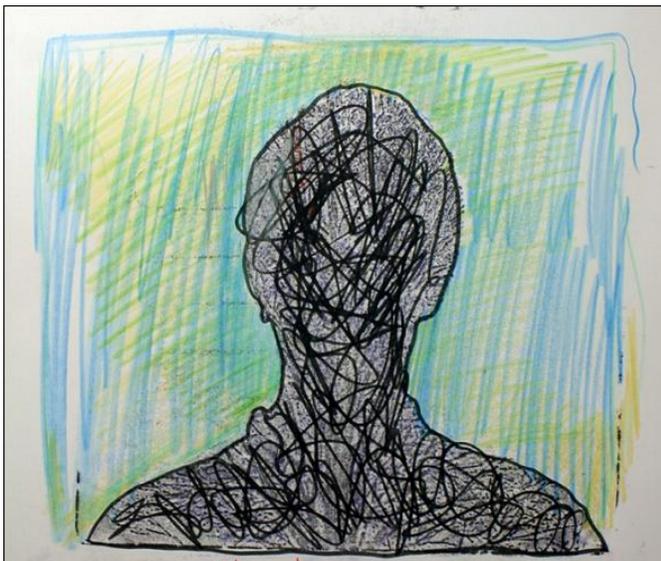
RODRIGO PÉREZ.

Un tren para las estrellas. Esmalte de baja temperatura y transferencia sobre lámina negra. 13.5 x 22 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

Gris. Esmalte vítreo y alambre de cobre. 15 x 15 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

Boceto. Bitácora del artista. 2011.

Para mi sorpresa, en la técnica de esmalte vítreo es posible trabajar collage, pero de manera un tanto limitada, pues sólo se puede fundir con el esmalte: metal, alambre y cuentas de vidrio.

3.4 XILOGRAFÍA

Para mí, la xilografía fue la gran sorpresa dentro de mi proyecto, sobre todo porque en mi formación de grabador estaba convencido que el grabado en metal sería mi base, y a partir de ahí realizaría toda mi experimentación, pero no fue así, jamás hice grabado en metal en ninguna de mis piezas y, la técnica que no pensaba integrar a mi trabajo (la xilografía), fue la que terminó por darme la calidad y los resultados que yo esperaba en mis obras. En un principio, entré al taller de xilografía con la intención de trabajar formatos pequeños, sólo por probar, pero la empatía con la técnica fue tan grande que con esta técnica desarrollé no sólo mis mejores piezas, sino una gran producción que me ha dejado la inquietud de ampliar mis conocimientos a través de esta técnica en futuras investigaciones.

Las piezas que desarrollé en esta última etapa tuvieron mucha continuidad y sobre todo mucha calidad, por cuestiones de espacio me resultó imposible anexar todas las imágenes a esta investigación, pero los ejemplos que aquí pongo corresponden al crecimiento que obtuve con esta técnica.

En un principio, mezclaba las obras con la técnica de china colé, pues por medio de ésta lograba saturar y generar distintas calidades en los contrastes, pero con el paso del tiempo aprendí a saturar sin necesidad de mezclar técnicas y eso se debió en gran medida a que empecé a generar mis proyectos de manera digital, esto me permitió tener mayor control sobre el espacio.

Partiendo del tema central, la hibridación en la obra personal, y analizando como la hibridación cultural, social, política, musical etc. nos forma e invade día a día; las piezas que se hicieron con xilografía tenían como objetivo generar a partir del alto contraste esa mezcla de discursos, a través de elementos ordinarios y personajes que vuelcan su universo interno en atmosferas llenas de texturas y profundidades, personajes que reflejen sueños, temores, nostalgias, que están presentes en la psique de cualquier ser humano.



RODRIGO PÉREZ.

Xilografía y china colé. 20 x 20 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

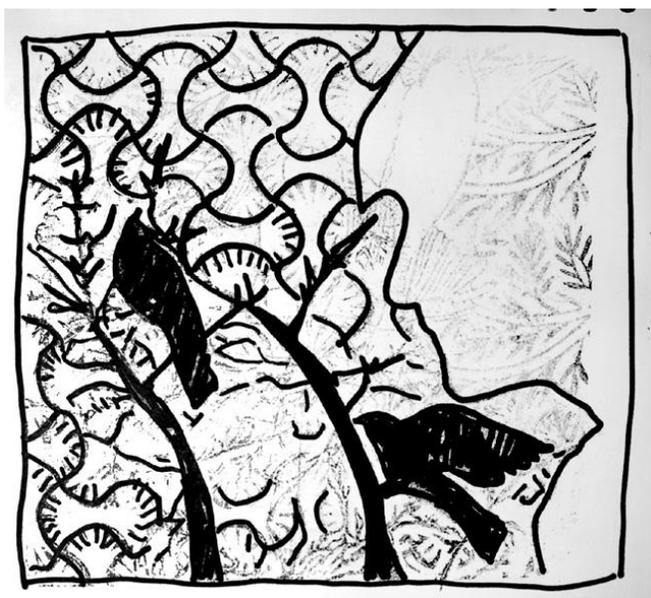
Boceto. Bitácora del artista. 2011.

Estas piezas tenían como objetivo jugar con el alto contraste y generar saturación de formas. La técnica de China colé se empleó para acentuar la saturación.



RODRIGO PÉREZ.

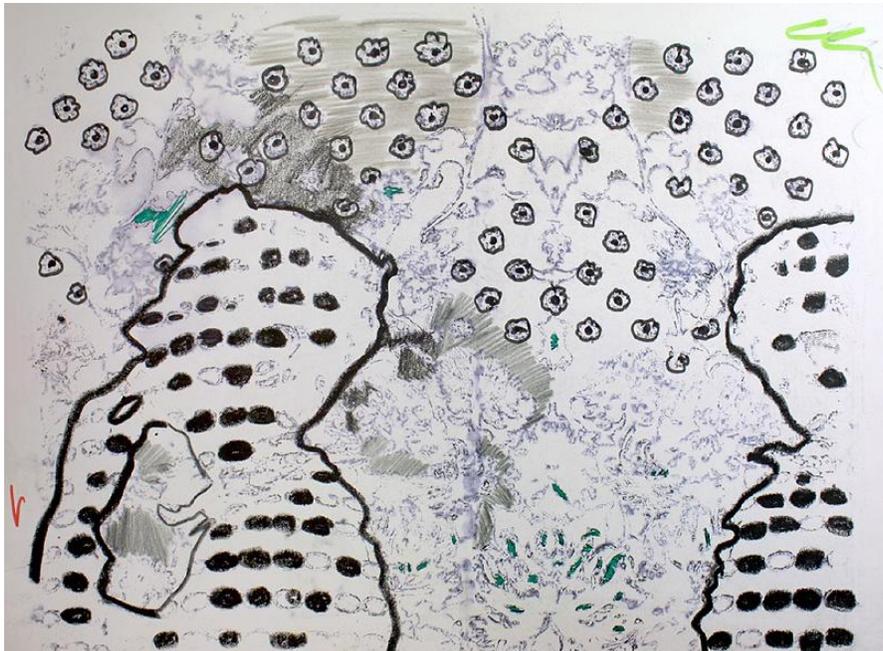
Xilografía y china colé. 20 x 20 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

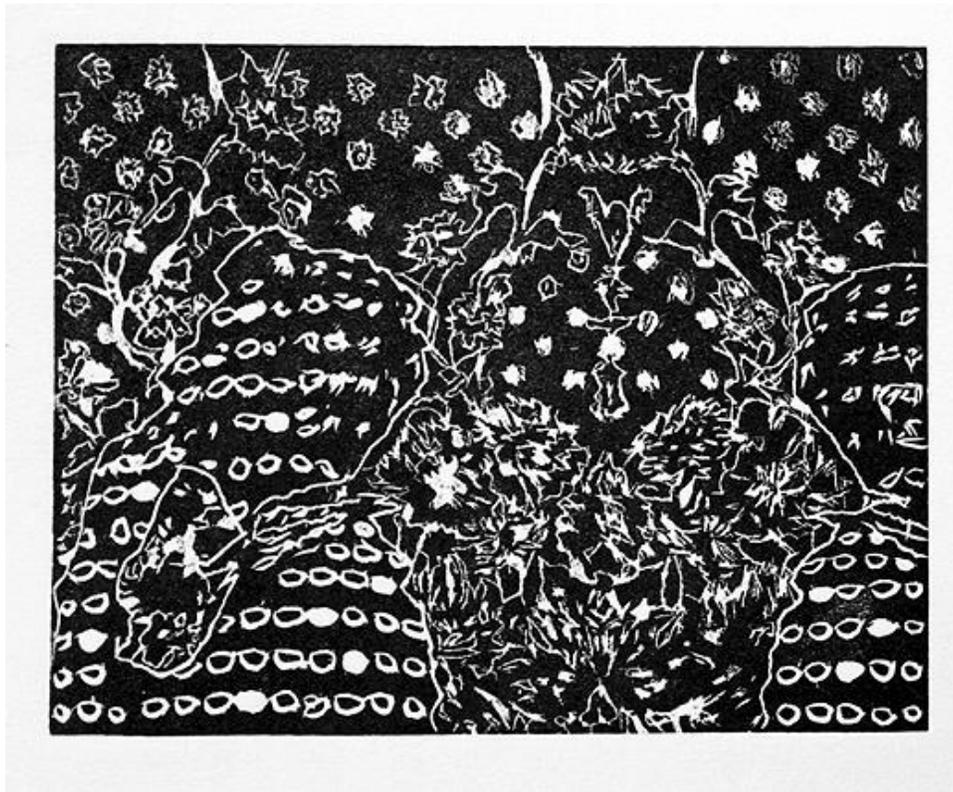
Boceto. Bitácora del artista. 2011.

En estas primeras piezas se buscó explorar técnicas mixtas que permitieran resaltar la xilografía, para ello fue necesario experimentar en formatos pequeños.



RODRIGO PÉREZ.

Boceto. Bitácora del artista. 2011.



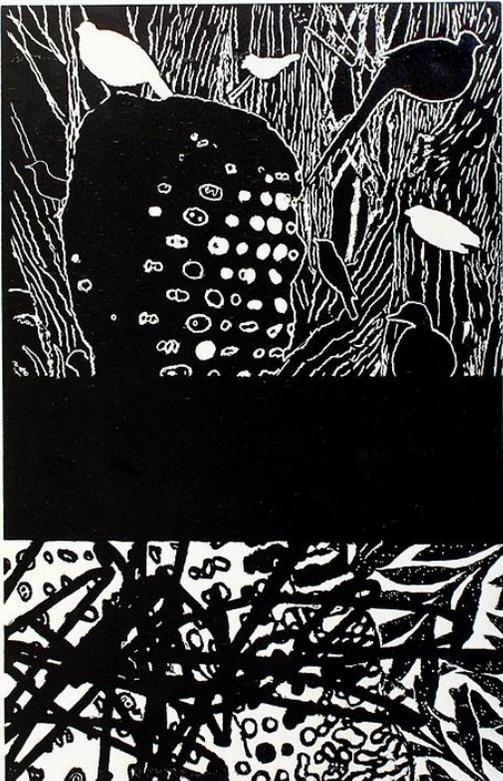
RODRIGO PÉREZ. *Universos híbridos.* Xilografía. 25 x 30 cm. 2011.



RODRIGO PÉREZ.

Boceto. Bitácora del artista. 2012.

Los bocetos para realizar esta pieza se hicieron digitalmente, pues así se logró saturar el espacio de texturas y líneas de una manera más controlada.



RODRIGO PÉREZ.

Autorretrato. Xilografía 35 x 55 cm. 2012.

El resultado final de estos bocetos digitales era preciso y por ende con mucha calidad. Es por ello que se optó por dejar de mezclar la xilografía con otras técnicas y se procuró generar más pruebas digitales.

CONCLUSIONES

Un fenómeno fácilmente observable en el gráfica contemporánea de los últimos años es el de su preciosismo técnico, o si se prefiere la perfección en la ejecución de las imágenes creadas. Hay una fuerte priorización si se le puede llamar así de los aspectos formales en deterioro de la innovación de las imágenes, de la creación y de la invención artística.

Cierto es que no es bueno generalizar porque no es parcial, pero también no es parcial la práctica de numerosos nuevos artistas que transportan a la Estampa sus lenguajes conceptuales, como denominándose creadores de grabado de invención. Considero que nuestro tiempo exige una gráfica contemporánea distinta, redefinida donde creación y técnica se vinculen íntimamente, en equilibrio, como producto de una única condición: la del artista- grabador, creador y técnico a la vez.

Y para ello es necesario combinar tres elementos: revisar las técnicas, innovar las imágenes, y redefinir sus implicaciones culturales. Los tres dirigidos a una meta común: abrir el mercado del grabado. Es preciso dar un paso adelante: utilizar los procedimientos como vehículo, como instrumento; hacer de ellos un mecanismo vivificador, dejar de contemplarlos como un fin en sí mismos. De ahí que sea imprescindible el conocimiento exhaustivo y el pleno dominio de los procedimientos en relieve (Xilografía, Linóleum, Buril, Punta Seca, Aguafuerte,

Aguatinta, Barniz Blando, Litografía,) Pero también experimentar, con idéntico rigor, aquellos que derivan desde soportes tecnológicos.

En ese sentido, los talleres de grabado deben transformarse en laboratorios avanzados del arte, en lugares donde se proyecten y reflejen, con total libertad, las experimentaciones tanto técnicas como plásticas capaces de alumbrar una nueva gráfica. Avanzar en el proceso de creación de nuevas imágenes, de renovadas iconografías; adaptar los repertorios plásticos de la obra gráfica a la cultura visual más contemporánea y recuperar así su cualidad de arte de actual.

¿Cómo hacerlo? Obviamente no existe recetario. Sin embargo es necesario el esfuerzo para liberar al grabado de su ensimismamiento e incorporarlo al ritmo de hibridación cultural vivido por las restantes manifestaciones plásticas. Entre otras razones porque de la misma manera que no es suficiente ya la excelencia técnica, tampoco lo es la atomización de los esfuerzos creativos individuales.

La principal particularidad de identidad cultural del grabado ha sido, desde siempre, su carácter democrático. Y esa es la primera de las señas de identidad que debe recuperar para redefinirse. La segunda, debería arraigarse en su compromiso con la contemporaneidad, es decir, con la hibridación cultural, con el mestizaje y la diversidad perfectamente reconocibles, hoy, como propias del ámbito cultural contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARROYO, Ciriaco Morón, “Las Humanidades en la era Tecnológica”. Ediciones Nóbel, España, 1998.
- MORO, Juan Martínez, “Un ensayo sobre grabado”. UNAM, México, 2008
- RAMOS GUADIX, Juan Carlos.” Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo”. Buenos Aires, 1985.
- ACHA, Juan. “*Introducción a la creatividad artística*”. México. Trillas. 1992.
- CORTES JUAREZ, Erasto. “El Grabado Contemporáneo. México. Ediciones mexicanas”. 1951.
- COVANTES, Hugo. “El grabado mexicano en el siglo XX 1922-1981”. LM Impresores, México, 1982.
- TIBOL, Raquel. “Gráficas y neográficas en México”. SEP. México 1987.
- MAYER, Mónica. Et al. “Textos sobre Gráfica digital y Artes Electrónicas en el archivo de Pinto my Raya”. Ed. HURGANDO EN EL ARCHIVO. México D.F. 2003. Págs. 265.
- GOMEZ, Molina, Juan José. Et al. “Máquinas y herramientas de dibujo”. Ed. CATEDRA. España. 2002. Págs. 657.
- TEKHNE 1.0. “Arte, pensamiento y tecnología”. Ed. CONACULTA. México. 2004. Págs. 144.
- LOSILLA, Edelmira. “Breve historia y técnica del grabado artístico en México”. Universidad Veracruzana. México, 1998.

- ALBERRO Alexander (ed.) “¿Qué es arte contemporáneo hoy? What is Contemporary Art Today?” *Simposio internacional. International Symposium*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2011
- LEÓN, Martínez, Edgar Manuel de Jesús. “*Gráfica, Vida Cotidiana y Otras Formas Creativas*”. Tesis de maestría. ENAP-UNAM. 2005.
- ARTEGA, Ponce de león Luís Felipe. “La fotocopia en la producción artística”. ENAP. UNAM. México D.F. 1982. Págs. 75.
- WALTER. Benjamín. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
- FAJARDO Fajardo, Carlos, “Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global”, en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- MICHAUD, Yves. “*El arte en estado gaseoso*”. México, FCE, 2007.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. “La experiencia estética: historia del concepto”, en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnós, 2002.
- GARCÍA, Silvia y Belén, Paola. “Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual”, en Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Primer Congreso Internacional de Estética: *Vértices y aristas del arte contemporáneo*. UNMdP – Conicet, 2009. 1ra. Edición CD-ROM. ISBN 978-987-25450-0- 0.
- GARCÍA, Canclini Néstor. “Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. junio,

año/vol. III, número 005. Universidad de Colima. Colima, México. 1997. pp. 109-128.

- “Culturas Híbridas”. Edusp. Sao Paulo, Brasil. 2006.
- “Noticias Recientes sobre la Hibridación”. TRANS Revista Transcultural de Música, Diciembre. Número 007. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona. España. 2003. pp.1- 16
- PONS Anaclet. “*La historia cultural*”. Autores, obras, lugares. Akal. Madrid. 2005.
- BURKE, Peter. “¿Qué es la historia cultural?”. Paidós. Madrid. 2006
- Hibridismo cultural. Paidós. Madrid. 2006.
- G. PALLARES, Maria Lúcia. “Burke, La Nueva Historia”. *Nueve entrevistas*. PUV. Valencia. 2005. pp. 153-192.
- GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento. Paidós. Barcelona. 2007.
- “Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización”. Fondo de Cultura Económica. México. 2011.
- TAYLOR, C. Multiculturalismo: Estudio de las Políticas de Reconocimiento. Universidad de Princeton. 1994.
- LANZ, Rigoberto. Diez preguntas sobre Transdisciplina. Revista de Estudios Transdisciplinarios. Fundación Instituto de Estudios Avanzados. Caracas Venezuela. 2010.

- *RIOS Filho. Paulo. "A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea". Universidade Federal da Bahia. Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas, nº3, 2010. p. 27-57*
- SANDOVAL, Godoy Sergio. "Hibridación social: un modelo conceptual para El análisis de la región y el territorio" *Región y Sociedad. Sep.-dic. Año/vol. XXV.Núm. 028. Colégio de Sonora. Sonora México. 2003. p 3-45*
- GARCÍA, Silvia y Belén, Paola. "Problemáticas de la estética contemporánea: las artes ante la cultura visual". *Primer Congreso Internacional de Estética. Mar del Plata. Argentina. Octubre.2009.pp. 93-101*
- JIMÉNEZ, José. *El arte de nuestro tiempo y la estética envolvente en Teoría del arte. Tecnós. Madrid 2006. P.281*
- MARCHÁN Fiz, Simón "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual", en *Real-virtual en la estética y la teoría de las artes ..ed.paidos-fundacion carolina, Barcelona 2006, p 128*
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a la estética de la participación. Facultad De Filosofía Y Letras. UNAM. México 2005. pp.130.*
- DANTO, Arthur. "La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte". *Paidos Iberica. España. 2002. pp.304.*
- BARBOSA B. De Souza, Bethania. "Hibridación y Transdisciplinaridad en las Artes Plásticas". en *Educatio Siglo XXI, Revista de la facultad de Educación. Universidad de Murcia. Vol. 27 núm.1. 2009. pp. 217- 230.*