



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

**EL *CHINE COLLÉ* EN LA ESTAMPA CONTEMPORÁNEA. LA SERIE “INVIERNO”, LITOGRAFÍAS DE
ALFREDO RIVERA**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN GRABADO**

**PRESENTA:
ALFREDO RIVERA SANDOVAL**

**DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(ENAP)**

**SINODALES
MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ
(ENAP)
MAESTRO MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE
(ENAP)
MAESTRA ADRIANA RAGGI LUCIO
(ENAP)
LICENCIADO ALEJANDRO ALVARADO CARREÑO
(ENAP)**

MÉXICO, D.F. MARZO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



El *chine collé* en la estampa contemporánea

La serie "Invierno", litografías de Alfredo Rivera



Índice

Introducción	11		
1. “Invierno”	17	2. <i>Chine collé</i>	53
1.1 La serie “Invierno”. Desarrollo del concepto	19	2.1 Definición	54
1.1.1 Palimpsesto	23	2.2 Consideraciones formales en el uso del <i>chine collé</i>	59
1.2 El papel de la litografía en el concepto a desarrollar	27		
1.3 El proceso del <i>chine collé</i> en la serie	30	3. El <i>chine collé</i> y sus distintas aplicaciones en el campo de la estampa	63
1.4 Elección de papeles	31	3.1 El <i>chine collé</i> como soporte o apoyo	64
1.4.1 Sobre el papel alemán	37	3.2 El <i>chine collé</i> para campo de color	66
1.4.2 Sobre el papel japonés	37	3.3 El <i>chine collé</i> como textura	67
1.5 Pruebas de integración	40	3.4 El <i>chine collé</i> como veladura	68
1.6 Proceso para el <i>chine collé</i>	42	3.5 El <i>chine collé</i> como rompimiento formal	70
1.6.1 Adhesivos empleados en la técnica del <i>chine collé</i>	43	3.6 Cuando no se es <i>chine collé</i>	73
1.6.2 Procedimiento	47	3.7 Nota final	75
1.6.2.1 Marcas de registro	47		
1.6.2.2 Aplicación del adhesivo	48	Conclusiones	77
1.6.2.3 Colocación del papel a pegarse sobre los registros	49		
1.6.2.4 Colocación del papel soporte	49	Bibliografía	81
1.6.2.5 Verificación de la posición del papel	50		
1.6.2.6 Aplicación de talco en los bordes	50		
1.6.2.7 Fijado del <i>collé</i> en la prensa	50		
1.7 Resultados	51		





 *A Marcela, por el futuro.*

Ask the idea

THE IDEA IS THE WHOLE THING. If you stay true to the idea, it tells you everything you need to know, really. You just keep working to make it look like the idea looked, feel like it felt, sound like it sounded, and be the way it was. And it's weird, because when you veer off, you sort of know it. You know when you're doing something that is not correct because it feels incorrect. It says, "No, no; this isn't like the idea said it was." And when you're getting into the correct way, it feels correct. It's an intuition: You feel-think your way through. You start one place, and as you go, it gets more and more finely tuned. But all along it's the idea talking. At some point, it feels correct to you. And you hope that it feels somewhat correct to others.

David Lynch
Catching the big fish

Introducción



ESTE TEXTO PARTE DE LA REFLEXIÓN QUE SUPONE EL TRABAJO DEL ARTISTA y que toma forma en el cuerpo de obra. El concepto de artista investigador creador, es reciente y se refiere al hecho de que éste trabaja no sólo en el estudio o taller a partir de las herramientas, los métodos o las técnicas, sino a partir de las consideraciones que supone el desarrollo de una idea, un concepto o un planteamiento visual. Como productor visual, es necesario que el artista se apoye en distintas posibilidades técnicas para concretar una idea, pero esto no es la obra. La dicotomía forma y contenido es necesaria para poder proyectar al espectador una posibilidad individual que puede ser universal pero que ante todo se ampara en el planteamiento de formas, símbolos y recursos propios del medio en el que se desenvuelve.

El proceso creativo no se sustenta en un procedimiento técnico sino en una serie de reflexiones que surgen o son producto de procesos de trabajo que van más allá de aquel. Es necesario que el artista investigue desde muy diversos campos para tener como resultado un concepto coherente que al configurarse en el área artística que se ha elegido tenga posibilidades de éxito.

Profesionalmente he desarrollado mi obra en el campo del dibujo y la estampa; dentro de ésta última, el huecograbado, la litografía, la serigrafía y la xilografía han sido los sistemas en los que me he desenvuelto. Para mí es importante el conocimiento de lo que un medio en particular ofrece y diferenciarlo de otro a pesar de estar en el mismo campo de acción, en este caso la estampa.

Por otro lado, desde el punto de vista de la enseñanza, resulta cerrado sólo enfocarse al procedimiento técnico. Es conveniente hacer reflexionar al estudiante sobre el lenguaje en particular en que se está expresando. En dibujo por ejemplo, debemos enfocarnos a las posibilidades múltiples que da este recurso y no sólo concebirlo como un soporte o apoyo para otros medios como la pintura o la escultura, sino como una razón de ser en sí misma.

Como artista ha sido importante pensar el medio más allá de éste. Desde luego sin técnica no hay resultado, pero es mucho más importante poder transmitir el concepto a partir del uso de los elementos formales que signifiquen o le den sentido a la obra.

En mi experiencia personal, el enfrentarse a distintas posibilidades para hacer un planteamiento visual, pasan por muy diversos filtros. El dibujo siempre ha sido un medio fundamental para hacer o llevar a cabo procesos de reflexión. A partir de él, he podido desarrollar las ideas que más adelante reflejaré en medios como la litografía. Esto no significa que el dibujo es la base para la obra, es algo así como un paralelo primero formal y más adelante en el desarrollo de la obra, conceptual.

Una vez instalado en el medio es cuando surgen las posibilidades de desarrollo que pueden ser técnicas o no, para conseguir el resultado buscado. No necesariamente cuando se aborda el problema en el procedimiento particular significa que ha quedado resuelto. Aunque inevitablemente en ocasiones uno caiga en la consideración de cómo resolver técnicamente una pieza, todo proceso demanda reflexión en cuanto a los resultados que se van teniendo, por lo que será importante detenerse a analizarlos.

Es por lo anterior que también en el presente trabajo hago asimismo un planteamiento que pretende reflexionar sobre las técnicas y procedimientos que se llevan a cabo dentro de los diversos procesos de estampación. Desde mi formación universitaria en los talleres de grabado de la ENAP, pasando por las residencias que he realizado en talleres universitarios o profesionales hasta mi estancia en el Tamarind Institute en Estados Unidos, me he encontrado con que muchas veces uno no ha comprendido realmente tal o cual procedimiento hasta que no lo lleva a cabo como experiencia propia, a pesar de que en teoría se conoce o incluso habiendo echado mano de ese recurso en particular en alguna ocasión.

Por otro lado, en el campo de la docencia, si bien he dado clases de Dibujo por más de veinte años, así como Historia del Arte y Teoría del Arte, también lo he hecho en Litografía. Es aquí cuando ante la petición del alumno, la exigencia de la imagen que me presenta el estudiante, el interés de recurrir a otros medios, me hizo adentrarme a la comprensión de que en una asignatura como lo es la propia litografía o el huecograbado, no es conveniente sólo plantearle al grupo un "muestrario" de técnicas. Si bien desde el punto de vista didáctico en huecograbado por ejemplo, conviene enseñar primero la técnica de la punta seca, luego, el aguafuerte, más adelante aguainta y barniz suave en un primer semestre, la inconveniencia del método hace que el alumno se quede con la idea de que estos procedimientos son como un repertorio de lo que se puede conseguir en el área y no un conjunto de posibilidades en el lenguaje del sistema de estampación en particular.

Evidentemente el ejemplo anterior hablaría de un panorama de lo que la técnica del grabado puede ofrecer en una primera incursión. El problema que reviste a mi juicio es el de la falta de comprensión de lo que significa cada una de estas técnicas en términos de lenguaje. Dicho de otro modo, habría que desarrollar cada uno de estos medios no en un ejercicio aislado —de hecho no como simples ejercicios—, sino en series que den como resultado la mediana comprensión de lo que éste en particular es capaz de decir en términos formales. La punta seca se caracteriza por lo aterciopelado

de la línea, la suavidad del trazo, lo flotante de su imagen en el papel, mientras que el aguafuerte es denso, es fuerte, pesado, firme; lo anterior se reconoce a partir de la experiencia y no nada más por lo que se conoce o se sabe de la técnica.

Un medio no puede decir lo que el otro y viceversa; así, de acuerdo con las características o cualidades del estudiante, éste puede reconocer en los distintos modos de resolución del campo, la técnica más adecuada a su particular manera de trabajar o resolver problemas formales. Entendiendo las particularidades del recurso, sus características, el artista ya sea en formación o profesional, podrá ser capaz de recurrir a un determinado medio, por sus cualidades y no por la técnica, no porque se dibuja linealmente se debe recurrir al aguafuerte.

La obra que se presenta en este trabajo se fundamenta en el recurso del *chine collé*. El proceso se revisa en la obra, así como en el procedimiento y en sus posibilidades. La idea es reconocer, como se menciona arriba, el lenguaje particular de esta opción dentro del campo de la estampa y particularmente la litografía.

En más de una ocasión había considerado la posibilidad de recurrir al *chine collé*, sin embargo, la imagen aún no me lo demandaba había una parte empírica para su realización y eso no me complacía ante la demanda de una factura impecable en mi trabajo.

El *chine collé* es un procedimiento eminentemente técnico pero que reviste desde mi punto de vista un asunto conceptual ya que afecta directamente a la forma en el resultado de la estampación; particularmente me atrajo desde el primer momento en que lo conocí, esto en el taller de huecograbado en mis años de estudiante. Sin embargo, en ese momento de mi formación no comprendí, o no visualicé, el recurso más que como un mero asunto decorativo y no formal. Muy pocas veces recurrí a él ya que la imagen "no me lo exigía". Por otro lado, mi relación con la restauración o mejor dicho con restauradores o en pláticas de restauración relacionadas con la estampa o con el mundo del papel me hizo reflexionar sobre la poca conveniencia del uso inadecuado de los materiales o los químicos empleados en el mismo.

La serie "Inverno" que se revisa más adelante, se desarrolló a partir de necesidad de respuesta a un medio adverso como lo es el cambio de estación y experimentada en un país distinto a México; la litografía fue su sustento y se recurrió al *chine collé* para su conformación.

Se puede hacer *chine collé* empleando pegamento blanco, pegamento en barra o mucílago. El problema será su permanencia, será su carácter ácido, su afectación sobre los materiales finos

en que se sostiene y en consecuencia la afectación de la imagen, es decir, el aspecto formal que la imagen proporciona. ¿Es esto importante? En la medida que deseemos que nuestra imagen proyecte la idea, el concepto que investigamos, que nos inquieta, que nos mueve, surgirá entonces la necesidad de hacer lo conveniente para que la imagen permanezca y deje ver todo lo que queremos de ella.

Normalmente en un proceso de enseñanza aprendizaje en un taller uno sigue los pasos que el docente plantea. En un espacio como el huecográfico o el litográfico generalmente se siguen instrucciones precisas las cuales dependen de la experiencia del académico. En bibliografía especializada quizá podremos encontrar alternativas que nos ayudan a tener un panorama más amplio del medio. Sin embargo, el problema de recurrir a textos muchas veces debido a que provienen del extranjero, es que no siempre los materiales ahí sugeridos se encuentran en el mercado local.

La enseñanza y el aprendizaje de determinada técnica dependerá en gran medida de la experiencia en ese particular tema por parte del maestro; la ventaja del libro reside en que estamos frente a alguien que se decide a plantear en forma de texto su propia experiencia o investigación. En un programa académico en ocasiones nos encontramos con puntos que se plantean de manera superficial sin ahondar en más, algunas veces por falta de tiempo. Por ello, muchas veces el estudiante tiene que llevar a la práctica de manera personal sus investigaciones y llegar a conclusiones que van sólo en función de sus propias necesidades.

Este texto quiere de alguna manera a través del planteamiento que en lo particular supuso el desarrollo de una obra bajo condiciones o ambientes específicos, que sirva como motivo de reflexión el acercarse a la posibilidad de que se vea con una óptica más amplia el problema que reviste desarrollo de una obra en una determinada técnica y en lo particular el uso del *chine collé* en diversas posibilidades de la estampación y que se pueda entender como algo mucho más allá de una ocurrencia o una salida fácil a un problema visual.

Desde el punto de vista docente, me parece fundamental llevar la experiencia personal por la vía del desarrollo de la obra, y reflexionar sobre una de las particularidades que supuso su elaboración, es decir, el haber recurrido al *chine collé*. Con ello pretendo hacer un planteamiento que nos haga ver que el recurso del uso de distintos medios debe fundamentarse en su lenguaje, en sus posibilidades formales. Más adelante se ahondará en el medio desde su definición, fundamento, sustento, así como ejemplos que proponen un panorama más amplio para quien se decida a experimentarlo.



1

"Invierno"





DESDE MI FORMACIÓN EN LA LICENCIATURA HABÍA EXPERIMENTADO de una u otra manera con el recurso del *chine collé*. Al principio fueron papeles de colores (papel de china generalmente), después "papelitos" plateados de cajetillas de cigarros, hasta hoja de oro sintética, y si bien los resultados habían sido visualmente efectivos, todo quedaba en lo distinto, lo raro, lo llamativo e incluso en lo azaroso. Fue a partir de la experiencia en Tamarind Institute que al conocer el modo más conveniente de emplear el recurso, empecé a considerar la posibilidad de hacer un proyecto gráfico, entonces ocurrió que ante la inquietud y necesidad de resolver un concepto visual en el que necesitaba veladuras en su solución formal, que emprendí la tarea de emplear el medio en principio técnico, para la realización de una serie gráfica en la que el recurso del *chine collé* cobró sentido.

Se trata específicamente de la serie "Invierno" la cual se llevó a cabo como parte del proyecto: "Tiempo y Naturaleza en el ámbito de Linz" en la Universidad de Arte de Linz —*Kunstuniversitätlinz*— en Austria, en el año 2006. Fue realizado durante mi estancia en esta ciudad. En ella se dispuso que podría realizar ese proyecto en la sección de estampa que depende del área de Pintura y Gráfica que a su vez forma parte del Instituto de Bellas Artes y Estudios Culturales de la propia universidad. El área de estampa por su parte abarca las disciplinas de litografía, grabado en hueco y grabado en relieve que originalmente estaba dispuesto en un solo gran espacio de convivencia. Más adelante cuando la universidad hubo de cambiar de locación, el área de estampa se dividió en dos talleres, uno para huecogrado y relieve y otro para litografía. Fue en este último en el que desarrollé mis distintas series gráficas y en caso necesario también pude recurrir al otro espacio como finalmente ocurrió en la sección de relieve.

1.1 La serie "Invierno". Desarrollo del concepto

Mi trabajo tanto en series anteriores como en la mencionada, involucra la naturaleza como tema y el tiempo como concepto. En mi caminar diario a la universidad fui percibiendo el cambio de las estaciones del año, hecho que es muy distinto del que normalmente experimentamos en México; así, si bien mi llegada a Austria fue en pleno otoño y ya las hojas de los árboles caían, aún se podía ver el cambio de coloración en los árboles en toda la ciudad, esto es, de rojizo a ocre. Todavía no nevaba pero el frío era en promedio de unos doce grados centígrados, lejos estaba de las temperaturas invernales promedio de 15 grados bajo cero. Fue así, que con la caída de las hojas de los árboles empecé a recoger y coleccionar las que encontraba en mi camino y cuya forma me parecía bella para pasar a formar parte de una colección de imágenes que eventualmente integraría a la serie a desarrollar. Aún no llegaba el momento en que la nieve sería la protagonista principal en la integración formal de la serie "Invierno" ya que en principio el recoger hojas sólo atendía a la reflexión del cambio de estación por su colorido, por su notable presencia en las calles y el ver como poco a poco los árboles quedaban desnudos.

Lo anterior, a mi manera de ver, fundamenta su cualidad en el concepto de *objet trouvé*. Esta idea no es nueva en mi obra ya que en series recientes he trasladado el valor formal del objeto a un valor primero gráfico y después conceptual, primero formado parte de un acervo de objetos a manera de gabinete de cosas o curiosidades de la naturaleza como ramas, hojas, piedras, huesos, bellotas, en fin, un sinnúmero de piezas naturales, hasta que éstas eventualmente se convertirían en imagen bidimensional; todo surge de la necesidad de, por un lado, valorar el objeto en cuanto a forma pero por otro el concepto que proyecta, "Cosas que pueden hallarse en las cunetas o en las playas, tales como la rama seca de un árbol, o un curioso guijarro erosionado, o cualquier otro objeto de desecho que ofrezca una forma rara, los cuales poseen cualidades estéticas...". (Monreal y Tejada y Haggar). La colección de hojas y otros objetos encontrados reconoce en su individualidad la belleza de la naturaleza por la nervadura, por el color, por la dimensión, por la forma particular de cada una de ellas, pero la implícita relación de ésta con el objeto al que pertenecía —el árbol— y su desprendimiento que obedece a razones temporales por el cambio de estación, "...un objeto encontrado por un artista y exhibido con poca o ninguna alteración, debido a su valor estético." (Clarke)



Invierno I



Edición: Seis piezas (una pequeña en papel medidas 54 x 39.5 mate blanco)
Técnica: litografía. *Chine collé* papel japonés sobre papel *Hahnemühle* de 300 g/m²
mate suave, blanco claro, impreso a tres tintas
Medidas imagen: 33.4 x 23.5 cm
Medidas papel: 56.6 x 39.6 cm

Es el objeto encontrado el que da sentido a la conformación formal en mi trabajo, ya que se parte de él para reflexionar sobre la condición del tiempo y que al ser trasladado mediante el dibujo a un sistema de estampación, se revitalizará a través de esta interpretación y su forma esencial presentará una idea visual. Este concepto si atendemos a su origen, buscaba reconocer el valor de los objetos no considerados artísticos para integrarlos a su discurso artístico. Se podía hacer uso del objeto integrándolo al museo o a la galería bajo criterios no de su función original sino de forma. De manera análoga podía hacerse con él o con varios de ellos una reconfiguración que diera como resultado una lectura distinta que alejaba la imagen original a una nueva apreciación del mismo como puede ser el caso de Picasso o Duchamp, pero sin dejar de contemplar una concepción distinta que emana de su forma.

El objeto encontrado no sólo envuelve a los objetos construidos por el hombre, sino también a los objetos de la naturaleza (http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135 y Clarke), no sólo para usarse como arte, sino para reconocer lo artístico de su naturaleza. Por mi parte, no se trata del objeto en sí, en este caso las hojas de árbol, se integren a la obra a manera de *collage* o de *appliqué*, ni tampoco me interesa el *readymade* ya que no acudo a objetos industriales encontrados; sino de que, por principio, estoy reconociendo los valores intrínsecos de la forma en cuestión, buscando hacer un reconocimiento de su estructura, de sus direcciones, de su peso, de su composición, de su origen, de su remitente.

Así, de manera cruda, por decirlo así, uso las hojas buscando que sean ellas las que sean parte constitutiva de la obra, sin que exista un vínculo interpretativo o representativo —como lo es el dibujo— quien intervenga. El objeto —las hojas de árbol— aprovechando su condición llana, pasan a integrarse a la obra pero a partir de uno de los fundamentos de la litografía —lo planográfico— para que así se conviertan en parte de la obra. Esto se materializa al transferir el objeto —su forma en principio— directamente a la piedra como lo veremos más adelante.

La idea es que este devenir del tiempo en forma de ciclos —el cambio de estación, la caída de las hojas— lo que supone una renovación, es el motivo que pretendí plantear en esta serie. Las hojas caen y se van sobreponiendo unas a otras hasta formar una alfombra de color en el que la individualidad de las mismas da pie a un universo de forma y color particular de esta época —la del paso del otoño al invierno—. Pocas veces nos detenemos a analizar las formas específicas de las hojas por lo que me pareció pertinente el emplear las hojas mismas para mis series. Es decir, no valerme en principio del dibujo o el patrón que reconocemos en las hojas como lo es la nervadura, el color

o la forma particular de la hoja según el árbol del que proceda, para hacer una interpretación de las mismas, sino que las propias hojas dieran pie a este análisis que pretende reflejar lo que es el cambio de estación al invierno en su magnificencia.

En pleno otoño las hojas de colores caen unas sobre otras formando un tapete multicolor sobre las plantas, el pavimento o el prado bajo los árboles. Sin embargo, conforme entra el invierno, con las primeras nevadas, esto cambia ya que la nieve de alguna manera se transforma en la superficie que cual papel recibe el trazo, en este caso las hojas, dibujando sobre su plano un contraste de forma que con el día a día se va transformando. Es decir, hay hojas sobre la superficie del pavimento o el pasto, cae la primera nevada y deja ver bajo su superficie las hojas que previamente estaban ahí, siguen cayendo hojas y luego con la siguiente caída de nieve las primeras hojas apenas se divisan sobre la superficie mientras que las nuevas hojas modifican ese patrón previo que el día anterior se formó; y así sucesivamente, ese terreno se va modificando día con día generando un espacio rico en formas.

El proyecto "Invierno" buscó llevar ese "dibujo" que las hojas forman sobre la nieve a la estampa. Se trataba de materializar el concepto del paso del tiempo a través de la sucesiva superposición de las hojas en el suelo nevado, el cambio de color y la atmósfera que se respira en el invierno, de que se pudiera reconocer el día a día sobre el camino. Una especie de palimpsesto de la naturaleza.

1.1.1 Palimpsesto

El palimpsesto¹ debe su importancia histórica al hecho de que habiendo escasez de pergamino, si se necesitaba, uno usado se reutilizaba raspándolo —a veces imperfectamente— para tener nuevamente una superficie receptiva o bien se cubría con yeso para poder volver a usarse, esto principalmente en el siglo VII de nuestra era. Sin embargo, las características materiales de la escritura inferior, hacían que ésta apareciera o sangrase por sobre la escritura superior o por el rastro que el cálamo dejaba sobre la superficie del pergamino —esto a manera de surco o marca grabada provocando un bajorrelieve— o por la imperfección en el cubrimiento del escrito, de ese

¹ Palimpsesto del griego *palin*, de nuevo y *psao*, raspar, frotar (<http://etimologias.dechile.net/?palimpsesto>).

Invierno II

Edición: Cinco piezas
Técnica: litografía. *Chine collé*: papel japonés sobre
papel *Hahnemühle* de 300 g/m² mate suave, blanco
claro, impreso a tres tintas
Medidas imagen: 23.6 x 33.8 cm
Medidas papel: 39.6 x 56.6 cm



modo se han llegado a descubrir obras mayores sobre pergaminos que fueron reescritos o intervenidos en la parte superior, como puede ser el caso del jurisperito romano Gayo u obras de Homero o Cicerón.

Aparte, no sólo debemos considerar en el palimpsesto el hecho de que se encuentren imágenes o escritos en la parte inferior de la obra sino que ambos al coexistir, el superior y el inferior o inferiores nos dejan ver una imagen que al complementarse deja entrever el sentido del tiempo que sobre él ha actuado; una especie de complementariedad de los tiempos. Este es el concepto que me interesa no aquel en el que el primer escrito sea más importante que el siguiente sino a que en la serie estampada, las primeras hojas, son tan importantes como las últimas hojas depositadas por el invierno.

La integridad de la imagen es importante para mí y concretamente en la serie que propongo todas las capas cuentan su historia, es una forma de apreciar una totalidad, de manera semejante a como Anselm Kiefer trabaja su pintura:

Las pinturas de Kiefer no se asemejan a palimpsestos en este sentido [se refiere al sentido de transparencia, a las huellas de antiguos textos sobre nuevos], sino en otro distinto que tiene que ver con la filosofía de la historia y la técnica pictórica: Sus cuadros están compuestos de múltiples capas de color gruesamente aplicado, cada una de ellas superpuesta a la anterior pero sin hacerla desaparecer del todo... Las huellas de todos los estadios de la obra quedan así preservados en un cuadro que no revela ya íntegramente los resultados de esos pasos...

La transmisión de obras y textos históricos funciona de forma análoga, porque en último término lo transmitido no nos llega en su forma auténtica, sino después de pasar por las manos de diversos transmisores que, con sus interpretaciones —y a menudo también literalmente—, han hecho desaparecer numerosos aspectos contenidos en la obra y guían nuestra atención hacia otras facetas muy determinadas... De ahí que la tradición se presente ante la reflexión histórica como un palimpsesto, como un texto que borra otros textos originales y que a su vez está siempre en peligro de ser borrado. (Grasskamp en *Origen y visión: Nueva pintura alemana*, 42)

Así, la pretensión no es hacer desaparecer la imagen inferior o que apenas se pueda ver, la idea es que se transmita este sentido de "construcción" tanto de la imagen *per se* como del concepto tiempo que conlleva.

1.2 El papel de la litografía en el concepto a desarrollar

Siguiendo con la línea del objeto encontrado, me pregunto: si la obra gráfica en general ya sea huecográfica, planográfica o relievográfica es por naturaleza bidimensional, ¿cómo hacer que el objeto en cuestión se integre a una obra en litografía? La respuesta a esto parte del sentido mismo de la técnica litográfica. Si en litografía el principio generador de ella es la imposibilidad de la combinación del agua y el aceite por un lado y por otro la presión ejercida sobre la piedra para transferir la imagen fijada por medios químicos sobre la piedra al papel, entonces al entintar una hoja real de árbol y transferirla a la piedra mediante una presión suave y regular en la prensa litográfica hace que las cualidades estructurales de la forma de la hoja se trasladen a la piedra, por lo que entonces el proceso químico necesario para fijar esta imagen a la piedra es el paso a seguir y de ahí su estampación.

La hoja de árbol en este contexto es transgredida, ya que al ser entintada, digamos que pierde su función, al entintarse se alteran sus características formales principalmente de color, pero se enaltecen otras como el dibujo de la nervadura que es el que le dará forma esencial al transferirse sobre la piedra. Si bien la función de la hoja ya fue quebrantada por el cambio de estación, aquí la trasgresión implica perder la hoja como producto recolectado porque ahora contiene un medio que la modifica —la tinta—.

Es por ello que en esta serie la imagen misma de las hojas sin intervención del dibujo se integra a la serie de impresiones. De ahí el hecho de coleccionar distintas hojas de árbol a lo largo de la estancia en Austria con el propósito de que sirvieran como fuente de selección para conformar las imágenes litográficas y que además se vuelven representativas del área particular donde se vivió por un año.

Sobre la piedra planteo una composición con un grupo de hojas de la misma familia entintadas éstas con tinta de impresión; a continuación transfiero o "imprimo," las mismas a la superficie de la piedra, es decir, la tinta de las hojas es transferida a la piedra mediante la presión de la prensa; más adelante fijo estas imágenes mediante el proceso de acidulación de la piedra para finalmente elegir el color más adecuado e imprimir una primera serie de imágenes.

La intención fue generar una serie formal que representase lo que usualmente encontraba en el camino y que dependiendo del tipo de árbol y el "dibujo" que se formaba bajo éste, se pudiera hacer un planteamiento, una evocación, una especie de álbum de instantáneas fotográficas de lo que es el ambiente en esta época del año en el paisaje austriaco.



Invierno III

Edición: Cinco piezas
Técnica: litografía. *Chine collé*: papel japonés sobre papel *Hahnemühle* de 300 g/m²
mate suave, blanco claro, impreso a tres tintas
Medidas imagen: 23.6 x 34.1 cm
Medidas papel: 39.6 x 56.6 cm

1.3 El proceso del *chine collé* en la serie

Si bien ya se tenía claridad sobre el desarrollo de la serie en términos de proceso, aún faltaba por definir de qué modo se conseguiría la idea de superposición, la atmósfera, el color. Así por ejemplo, se pudieron haber hecho sucesivas impresiones de distintos patrones de hojas con colores de los más oscuros a los más claros para generar la idea de hojas que caen un día, el siguiente, el otro, etc. Sin embargo, esto no necesariamente transmite las sensaciones que se experimentan con el frío, con la luz, con el color de la nieve.

Lo anterior me llevó a considerar al *chine collé*² ya que anteriormente había experimentado con él. Éste consiste en encolar, pegar o adherir papeles de distintas calidades y/o gramajes a un papel base con el propósito de generar valores tonales, transparencias o veladuras y efectos de planos sobre la superficie impresa o a imprimir, por lo que consideré que este podía ser el camino para materializar el concepto de invierno que quería desarrollar. Fundamentalmente, rememoré que por la presión de la prensa litográfica ejercida sobre los papeles montados para garantizar el encollado, se tenía como resultado que el primero dejara ver lo que debajo de ellos se encuentra. Los papeles orientales dada su cualidad de ser traslúcidos permiten que al adherirse fuertemente dejen ver irregularidades, imperfecciones, pero básicamente el dibujo o la impresión que se encontrase en la parte posterior a ellos. Por ello consideré la posibilidad de imprimir sobre papeles japoneses por ambas caras para así, no sólo que se dejara ver la imagen interior, es decir, la de la imagen impresa sobre la superficie de papel grueso o de algodón, sino que el trazo interior bajase de tono por el efecto mismo del papel y de esa manera conseguir un efecto de profundidad o veladura y que por consiguiente consiguiera plantear más cabalmente el concepto de atmósfera y temporalidad que la imagen debía revelar.

Además al usar un tono de papel distinto del papel que se emplease de base o soporte permitiría tener una tonalidad atmosférica semejante o mejor dicho que interpretase mi observación sobre el modo como la nieve se va sumando día con día y por la acción del viento, del sol, en fin, dejar ver como va cambiando de color sutilmente de la superficie al "interior", de la imagen. Además si el papel asiático está impreso por ambas caras, la cara posterior al quedar "dentro" de la stampa baja de tono, no así la que está en la parte anterior que se mantiene, por ello se tiene así la posibilidad de

² Más adelante se abordará más ampliamente lo concerniente a la definición, cualidades, etcétera de este proceso en el campo de la stampa.

ampliar la riqueza tonal no sólo mediante el uso de distintas variaciones de tinta sino por la cualidad de los papeles fijándose mediante el *chine collé*.

1.4 Elección de papeles

Antes de iniciar con la serie "Invierno", llevé a cabo una serie de pruebas que involucraban el uso de diversos papeles japoneses, así como alemanes. Mi propósito en ellos era aprovechar las cualidades de semi-transparencia que dan los papeles provenientes de oriente para usarlos en la serie mediante la técnica del *chine collé*. Normalmente se aplica una fina capa de adhesivo para que un papel se adhiera al otro y al momento de la impresión por la presión ejercida por el tórculo o prensa litográfica se fija homogéneamente uno sobre otro. Sin embargo, también existe la posibilidad de que se lleve a cabo una impresión de tinta que contenga un barniz sobre el papel y que permita que se pueda llevar a cabo la adhesión del papel sin que intervenga o no la presión del tórculo. De esta manera, no sólo se lleva a cabo la impresión sino que se le dota de una cualidad adhesiva para recibir el papel.

El generar estas pruebas toma tiempo por lo que era necesario clarificar o adelantar de alguna manera los resultados buscados. En Austria pude encontrar una amplia variedad de papeles tanto de algodón como orientales. Por ello, mi elección fue en términos de tono, textura, economía, por un lado; por el otro, en el sentido de que si bien la técnica litográfica es una, en realidad cada vez que uno visita un taller distinto de stampa se hace necesario experimentar con la piedra, los ácidos o las prensas con el propósito de garantizar un proceso de impresión efectivo y más si por primera vez se emplean papeles distintos a los de algodón y orientales ya experimentados anteriormente en otras latitudes.

La litografía está pasando por un momento de crisis, por lo menos en nuestro país, ya que por un lado desde el punto de vista académico su práctica pareciera estar desalentándose a favor de las nuevas tecnologías, por otro, la carencia de gente preparada para su enseñanza y práctica, el desconocimiento del mercado y además la falta de más talleres profesionales que supone su elección. A pesar de ello, los artistas siguen recurriendo a talleres de stampa con el propósito de desarrollar obra de alta calidad, tales como Gemini, Tamarind Institute, Shark's Ink, Grafica Uno, Item éditions, Crown Point Press.



Invierno IV

Edición: Seis piezas
Técnica: litografía. *Chine collé*: papel japonés sobre papel
Hahnemühle de 300 g/m² mate suave, blanco claro,
impreso a cuatro tintas
Medidas imagen: 23.6 x 33.6 cm
Medidas papel: 39.6 x 56.6 cm





Invierno V

Edición: Seis piezas (una pequeña en papel medidas 39.5 x 54 mate blanco)
Técnica: litografía. *Chine collé*: papel japonés sobre papel *Hahnemühle* de 300 g/m²
mate suave, blanco claro, impreso a tres tintas
Medidas imagen: 23.7 x 33.8 cm
Medidas papel: 39.6 x 56.6 cm

Por otro lado, a partir de que surge el *offset* como sistema de estampación comercial y sustituye a la litografía, así como también más recientemente los sistemas digitales de impresión, ha sucedido que cada vez sea más difícil conseguir los materiales típicos de la litografía; las piedras litográficas cada vez son más escasas, de haberlas son caras y hay pocos maestros impresores.

Una alternativa ante este fenómeno y ante la poca posibilidad de montar un taller de litografía dado que se requiere una prensa especial para ello –con el inconveniente de ser caras– (existen máquinas combo que funcionan tanto para impresión en hueco como para litografía), además de la problemática de las piedras referida arriba, es decir, todo de índole económico, se ha optado en ocasiones por el uso de lámina de aluminio para hacer litografía. Aquí cabe mencionar el hecho de que algunas personas no consideran a la litografía sobre lámina de aluminio como tal, sino incluso le nombran algo así como alumigrafía o incluso aluminografía por el carácter del material que se emplea a diferencia de la piedra.³ Sin embargo, si nos remontamos al origen de la litografía su inventor Alois Senefelder no le denominó así en un principio, sino “Impresión química”⁴.

Entonces siendo así, el asunto es que el fundamento del proceso litográfico si bien en su origen se remonta al uso de piedra caliza, en realidad todo depende de la química que se emplea sobre ella o sobre lámina de aluminio. Esto significa que en esencia el proceso químico es exactamente el mismo en la piedra y en la lámina de aluminio, lo que cambia es el ácido que se emplea, por lo que la litografía en aluminio no deja de serlo como tal y más si las planchas se preparan para tener un acabado final granuloso semejante al de la piedra. La litografía en aluminio es igualmente litografía.

Todo esto para decir que el uso de láminas de aluminio es una alternativa en el taller personal si se cuenta con un tórculo que da el doble beneficio al poder imprimir de manera directa planchas huecográficas y las primeras. Entonces, siendo asimismo un sistema planográfico impreso en tórculo, se puede igualmente proceder con el recurso de adherir papeles.



³ Hay que tomar en cuenta los términos griegos *lithos* piedra, y *graphe* dibujo.

⁴ “*Chemischen Druckerey*” en Zeidler, p. 9.

1.4.1 Sobre el papel alemán

La elección, natural en Austria iría sobre los papeles germanos. Si bien en el mercado se encuentran otros como Arches por ejemplo, lo lógico era adquirir aquellos de la zona de influencia. Se optó por un papel alemán de marca Hahnemühle de 300 gr./m² mate suave, blanco claro. Este papel fue elegido primero por sus características de gramaje, ya que al ser base para soportar otro papel aunque fuese de bajo gramaje, era conveniente para manipular la pieza sin menoscabo de sus condiciones de plano y flexibilidad. Además en las pruebas preliminares puesto que el papel japonés seleccionado fue uno cuyo tono es un tanto cremoso consideré que el papel más blanco era mucho más conveniente a diferencia del papel mate suave blanco que tiene un tono más cremoso que el primero del mismo gramaje y marca para hacer evidente el sentido de veladura o transparencia por mi buscado. Antes de continuar es pertinente señalar que todo papel de algodón es translúcido en mayor o menor grado, basta con verlo a trasluz para comprobarlo; un papel realmente opaco necesita ser muy grueso (Davidson, 157).

Este tipo de papel ya lo había empleado en México, es el que se conoce como “Liberón”, sin embargo, no había encontrado aquí una mayor variedad de tonos y medidas como en Austria. Normalmente trabajo con el papel español de marca Guarro, línea Súper Alfa, sin embargo, éste es mucho más cremoso que el Hahnemühle, y, por otro lado, no se consigue en Austria.

1.4.2 Sobre el papel japonés

La disponibilidad de papeles orientales en Austria es sumamente amplia. Los había de todos tamaños, texturas, tonos. Sin embargo, en cuanto a los que probé finalmente el papel *Kozo* fue el que más me convenció puesto que es más translúcido que otros, esto con el fin de lograr que la imagen que estaría tras él se percibiera. He insistido en llamarles papeles orientales dada su proveniencia, sin embargo, en un modo muy coloquial de nombrarlos les llamamos papel de arroz o papel arroz. No obstante, es importante saber que no están conformados por aquel grano o por la planta, sino por fibras vegetales, llamadas fibras líber o floema, dentro de las cuales están la morera (*kozo*), lino, cáñamo, yute entre otras y cuya característica es la de ser suaves pero resistentes (Davidson, 151).

Invierno VI

Edición: Cuatro piezas
Técnica: litografía. *Chine collé*: papel japonés sobre papel *Hahnemühle* de 300 g/m²
mate suave, blanco claro, impreso a tres tintas
Medidas imagen: 23 x 33.5 cm
Medidas papel: 39.6 x 56.6 cm



Aquí es pertinente señalar nuevamente lo relativo a la técnica del *chine collé*, ya que es importante para comprender el sentido de transparencia o veladura que pretendía lograr mediante la misma. Para realizar la edición de la serie sobre papel de algodón, primero llevé a cabo la transferencia de la imagen de las hojas reales de árbol o plantas a la piedra, a continuación el proceso de fijado o acidulado de esas imágenes sobre la piedra. Era importante considerar desde un principio que sobre esta impresión se colocaría la imagen impresa en papel japonés para generar la idea de veladura o transparencia. A veces la imagen conseguida sobre la piedra era más grande de lo planteado originalmente como formato o ventana a estampar, con el propósito de emplear esta misma imagen para ser estampada sobre el papel delgado. Por ello, empleé plantillas para enmascarar, para delimitar, el área común o general que todas las imágenes de la serie tendrían sobre el papel alemán. El formato del papel japonés desde un principio lo concebí más grande que el área de la estampación sobre el papel que era ligeramente más grande que la ventana o formato a ser empleado en toda la serie; así, al llevar a cabo el refinado de este papel tuve la posibilidad de mover el formato de tal manera que no fuera exactamente la misma imagen la que cayera sobre la otra en el papel de algodón y que de esta manera evitar que se generasen composiciones simétricas o regulares por encolar la misma imagen —aunque a veces al revés—, esto cuando la imagen en la piedra era impresa en ambos tipos de papel. Pero no en toda la serie llevé a cabo la impresión de la misma imagen en el papel japonés y en el papel de algodón, en algunos casos si bien las hojas empleadas eran las mismas, las composiciones eran totalmente distintas para así generar una serie mucho más interesante en su ritmo, forma equilibrio o composición.

1.5 Pruebas de integración

Lo primero a considerar eran los papeles disponibles en el mercado austriaco, concretamente en Viena. Adquirí papel *Hahnemühle* de 300 g/m² mate suave, tanto blanco como blanco claro para tomar el papel de soporte dentro del proceso a emplear en la solución de la imagen. El papel blanco no es realmente blanco o lo que consideramos blanco, es ligeramente tendiente a

En la imagen se aprecia cómo el papel japonés de tono ocre hace fuerte contraste con el blanco *Hahnemühle*. Apenas se nota la imagen inferior que está impresa en el mismo color verdoso que en el papel superior.



un color crudo, digamos blanco cremoso, mientras que el blanco claro es más claro que el anterior aquí si tendiendo más al blanco puro.

Aparte consideré tres tipos distintos de papeles japoneses: uno blanco traslúcido, uno cremoso no tan traslúcido y uno opaco amarillo, éste casi del tono del papel Manila que encontramos en cualquier papelería en México. La selección de estos respondió a las características de tono buscadas, es decir, se eliminaron aquellos papeles con textura o con colores más cálidos que a mi juicio respondían más a una característica decorativa que de tonalidad.

Ya en el taller de litografía, dibujé a línea sobre la piedra una imagen de plantas con lápiz litográfico número tres. La selección de éste fue debido a que para este momento necesitaba una línea intermedia, ni muy grasa que en el resultado presentara una solución muy oscura y cerrada en el trazo ni muy magra cuyo resultado nos da una línea abierta o poco cubriente y, por decir así, clara que nos da un lápiz duro sobre la piedra.

La idea era imprimir sobre los distintos papeles tanto orientales como europeos la misma imagen con el propósito de ver que tanto se perdía en el encolado la imagen inferior o interior si consideramos que quedaría debajo del papel a encolar, así como la posterior o sobre el papel japonés.

Además era importante que el papel arroz se encolara también del lado de la imagen con el propósito de que quedaran las impresiones cara a cara tanto del papel de algodón como del oriental con el fin de que pudiera medir con cierta efectividad la capacidad del primer papel de dejar ver la impresión interior o inferior para así determinar cual tipo resultaría más efectivo para la construcción de una imagen generada en capas, o dicho de otra manera, que tanto resultaba la forma generada por transparencias similar a como se trabaja en la pintura al temple.

Una vez preparada la imagen sobre la piedra y lista químicamente, llevé a cabo una serie de impresiones sobre los distintos papeles. Dejé que la impresión se secase por 24 horas para poder hacer las pruebas de integración, esto es, el encolado de la imagen impresa sobre el delgado papel oriental sobre la imagen impresa sobre el papel de algodón de mayor espesor y de mayor cualidad para ser soporte debido a su gramaje.



Así, tenemos que el primer papel eliminado era el semejante al Manila, ya que era muy opaco para dejar ver la imagen inferior y muy amarillo u ocre para equipararse con el color de la nieve. De hecho, el color independientemente de mi búsqueda en cuanto semejanza al color de la nieve, dominaba sobre la imagen y no proporcionaba a mi modo de ver un sentido de atmósfera que era lo que buscaba en la imagen resultante. La imagen por debajo de este papel apenas se vislumbra, pero definitivamente no proporcionaba la transparencia suficiente para construir la imagen a partir de este método.

En segundo lugar, estaba el papel muy traslúcido y blanco, ya que si bien si evocaría el color de la nieve, era muy "transparente" y no se lograba una buena integración con la imagen de abajo. De hecho no se notaba con claridad que se trataba de dos papeles sobrepuestos, sino más parecía una película transparente impresa. Este papel funcionaría muy bien si se tratase de generar opacidades en el empleo de color en la imagen.

Finalmente el papel *Kozo* tanto por tono, cremoso claro, como por la capacidad de traslucir la imagen posterior resultó ser el más adecuado para ser usado en el proceso de construcción de las imágenes de la serie. Lo traslucido digamos que ocurre en un 50 a 60 % por lo que el tono de la impresión sobre el papel grueso no se pierde y se suma a la claridad que se tiene en el papel japonés, consiguiendo de ese modo mediante el empleo de la misma tinta un efecto de veladura. Los otros papeles siguiendo esta proporción de transparencia estarían el primero en un 90% de opacidad y el segundo en un 20%.



1.6 Proceso para el *chine collé*

A continuación se hace un recuento del proceso general que implica la realización del montado de los distintos papeles que se emplean en un proceso *chine collé*.

1.6.1 Adhesivos empleados en la técnica del *chine collé*

El proceso que se presenta, es producto de la experiencia llevada a cabo en el Tamarind Institute en Albuquerque, Nuevo México, en los Estados Unidos en el verano de 2002. Antes de conocer el método de Tamarind Institute, el *chine collé* lo llevaba a cabo de diversas maneras, entre ellas con engrudo de harina de arroz, goma arábiga, pegamento blanco e incluso *spray mount*. Sin embargo, el empleo de estos materiales reviste un problema desde el punto de vista de su permanencia y de su química.

De los nombrados arriba, el más inconveniente es el *spray mount* puesto que con el tiempo se amarilla, ya que la mayoría de estos productos contienen goma damar. Además dependiendo de la calidad del material se ha visto que con el tiempo se desprenden los papeles pegados con éste y que además manchan el papel por la parte posterior debido a la absorción del mismo. No es conveniente su empleo, quizá sólo para cuando uno se encuentra en proceso de pruebas, pero definitivamente nunca cuando se trata de llevar a cabo una edición.

Igualmente desventajoso es el pegamento blanco ya que si bien se puede conseguir uno con pH neutro, a la larga cuando se ha secado éste se craquela y en consecuencia se desprende del papel soporte. Por otro lado, el hecho de que se tenga un pegamento con esa característica no garantiza

que no habrá acidificación que dañe los papeles que se empleen a pesar de no tener éstos acidez. Al paso del tiempo si antes no ha ocurrido el craquelado, el material entre papeles va adquiriendo acidez y eventualmente dañará a los papeles y en consecuencia a la imagen. De las estampas en las que alguna vez empleé pegamento en realidad ninguna se ha desprendido a pesar de tener más de veinte años de adheridas. El comentario es pertinente ya que muy probablemente se deba a

las condiciones de almacenamiento y exhibición; pero esto no prueba que no se desprenderán los papeles eventualmente.

Antes de continuar es importante referirme al tema del pH. Esto va en relación con la capacidad de conservación y/o alteración de la imagen, de los papeles empleados ya sean de soporte o de imagen y del paso del tiempo. Es conveniente que el material adhesivo que se emplee sea durable,

Litografía con papel japonés blanco sobre papel blanco

A diferencia del anterior, el papel de respaldo es más cremoso por lo que en principio hace mejor armonía con el papel ocre, sin embargo dada la característica de opacidad el primero sobre el segundo fueron descartadas ambas posibilidades.

flexible, que no se amarillee, que se pueda volver a despegar —reversible— sin que se dañe, tenga un pH neutro y que no atraiga insectos (Devon et al, 220).

En cuanto a la goma arábica, ésta tiene muy buen adherente, pero si la estampa se encuentra en condiciones altas de humedad, la goma la absorbe y vuelve a activarse, hinchándose y provocando el desprendimiento entre papeles. Una variante es emplear mucílago, el que se encuentra en el mercado es un sintético que emula a la goma arábica pero que en esencia tiene el mismo efecto.

El uso de cualquier tipo de engrudo si bien por el contenido de almidón resulta muy bueno para adherir papeles ya que penetra entre las fibras y cohesionan muy bien ambos, lo que provoca es que por ser un material que contiene gluten y agua eventualmente se degradará por la atracción de insectos y provocará la aparición de hongos o acidez además en caso de estar mal preparado eventualmente se oscurecerá (Shure, 29–30). Al igual que lo mencionado antes, se tienen impresiones que se realizaron hace mucho tiempo y que parecen intactos pero en definitiva los restauradores no recomiendan su uso.

En Crown Point Press en San Francisco, California, emplean pasta de almidón de trigo para el *chine collé*. De acuerdo con ellos, ésta es más resistente que la de arroz o papa, metil celulosa o carboximetil celulosa (Shure, 29). De hecho lo conveniente para preparar su pasta es conseguir harina de almidón de trigo de un proveedor de materiales de conservación (Shure, 30) ya que ésta no contiene gluten. Si se llegara a emplear alguna pasta o engrudo hecho con papa o harina de arroz, es conveniente agregarle algún preservativo para evitar que se fermente o se genere moho (Shure, 29). En vista de que no he usado este adhesivo procederé a hablar del que emplea Tamarind Institute.

Es importante tener en mente que los papeles ante su capacidad higroscópica cuando se seleccionan diversos para *chine collé* deberán tener condiciones semejantes ya que el exceso de humedad podría dañar o alterar alguno de los papeles que se empleen (Devon et al, 220) o porque el adhesivo pudiera transferirse a la matriz y generar daños en las subsecuentes impresiones; de ahí la preferencia para emplear el método Tamarind para este procedimiento.

Durante mi estancia en Tamarind Institute, se nos explicó que habían estado probando diversos métodos para hacer el *chine collé*, sin embargo, no habían encontrado un método que fuese más conveniente que el del uso de Roplex N-580, ya que este material además de ser adecuado para conservación es conveniente por su manejo ya que permite desprender el papel pegado cuantas veces sea necesario antes de ser pasado por la prensa, lo cual hace definitivo el montado.

Este producto es una emulsión acuosa acrílica manufacturada por Rohm y Haas en Estados Unidos que se vende a través de casas de materiales de conservación. Es sensible a la presión y no sólo al secado, se puede emplear antes o después de la impresión (Devon et al, 220), por lo que es muy conveniente para su empleo en la técnica de adhesión de papeles.

Si bien se puede aplicar con una brocha, en Tamarind vimos que es mucho mejor cuando se aplica con pincel de aire, ya que así, éste deja una fina capa uniforme de materia por lo que no proporciona problemas de acumulación o falta de uniformidad, garantizando de ese modo que el papel ya sea el de soporte o el a adherirse no absorba humedad innecesaria o en todo caso que la capa sea uniforme y la absorción también.

En México no se vende este producto, sin embargo, desde el punto de vista de adhesión profesional es la que recomiendo. En vista de las circunstancias y ante la necesidad de buscar sustitutos adecuados, investigué con distintos artistas y restauradores para saber cual era el medio idóneo. Se puede recurrir al metil celulosa citado anteriormente que se vende en la Droguería Cosmopolita. Esta sustancia es la que normalmente se encuentra en el pegamento para papel tapiz, esto como comentario para que en caso de que no se localice alguna droguería o tienda de químicos se recurra a un pegamento convencional de ese tipo. Este producto básicamente se emplea como adhesivo o gel de humectación (Fraustro, julio 30, 2011). El compuesto debe quedar entre 1 y 4% en peso dependiendo del objetivo que se busque.

Para hacer la preparación de metilcelulosa para emplearse como adhesivo para el *chine collé*, se calienta una tercera parte del agua total a preparar. Se disuelve el polvo en ésta, para a continuación agregarle las otras dos terceras partes de agua. Es importante que esta última porción sea agua muy fría, así se formará rápidamente el gel (Fraustro, julio 30, 2011); una vez preparado se podrá diluir en la medida de nuestras necesidades dependiendo del papel o los papeles que se empleen para el procedimiento de adhesión.

El metilcelulosa es bastante noble y para prepararlo como adherente se puede hacer de diversas maneras y al parecer la adherencia está garantizada. De las personas o talleres consultados, Carla Rippey lo prepara mezclando una o dos cucharadas por litro de agua, dejándolo reposar hasta que se mezcle bien. Si el resultado es muy espeso o como gelatina hay que agregar más agua, pero si es muy aguado hay que agregar más metil celulosa (Rippey, julio 8, 2011).

Existen otras posibilidades para hacer *chine collé*. Muchas veces dependerá de cada taller de producción profesional el modo en que se trabaje. Los restauradores suelen ser muy escrupulosos

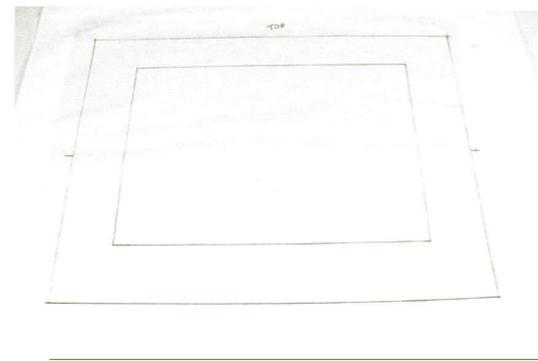


al respecto ya que para ellos, como lo debe ser para el artista y en consecuencia para el trabajo artístico, el encolado debe de hacerse para que dure sin que perjudique a la obra.

En entrevista con Francisco Lara, experimentado maestro impresor cuya labor desarrolla en su taller de producción Blackstone, así como también en el taller de estampación Intaglio del Centro Cultural Indianilla, refiere que con el paso de los años los materiales ya no se manufacturan igual o ya no se producen. Así por ejemplo el químico que solía emplear únicamente era el Carboximetil, sin embargo, ha detectado que la adherencia que se consigue ahora ya no es la misma que hace 20 años cuando la usaba para este propósito.

Por ello fue experimentando con materiales para lograr la adherencia adecuada. Ahora la preparación para el *chine collé* que él emplea, se basa en el uso de esta sustancia combinada con pegamento pH neutro. Para ello como primer paso, prepara 2 partes de Carboximetil (CNC de sodio PE-31EX L.171570 consignado en la bolsa adquirida en la Droguería Cosmopolita) por 8 partes de agua de garrafón; se pueden considerar onzas si se quiere ser práctico y para preparar pequeñas cantidades. Se ha de batir muy bien esta preparación para deshacer grumos y debemos tener en cuenta que obtendremos una sustancia gelatinosa semejante a la que se forma cuando tenemos un caldo de pollo frío. Una vez conseguido este objetivo, como segundo paso, en una proporción 50-50 ó 60-40 mezclaremos este compuesto con pegamento de la marca Lineco Neutral pH Adhesive que se adquiere en Marco Polo tienda especializada en materiales de restauración y conservación. La ventaja es que es un pegamento que mantiene estable su pH garantizando que no se altere al combinarse con el carboximetil.

Es importante mencionar que este adhesivo sólo servirá para una sesión ya que aunque se guarde en el refrigerador no mantendrá sus cualidades. Se puede aplicar con brocha de pelo ancha o si se trata de superficies más grandes con un rodillo de esponja que se adquiere en Pinturas Comex. Debemos mencionar que no se deben empapar la brocha o el rodillo, así como tampoco se debe recargar el aplicador, esto es una cuestión



de experiencia. La cantidad que se carga al rodillo o brocha debe ser suficiente para que pueda cubrir el papel, de cargarse con poco material sería insuficiente para conseguir la adhesión uniforme. Por otro lado, se debe aplicar sobre el papel al hilo o a fibra ya que si bien como se ha mencionado el papel oriental es muy resistente, con la humedad del adhesivo se podría deshacer. Como en los otros casos el papel se pegará por presión después de adherirse al papel soporte.

Se puede asimismo hacer un adhesivo para *chine collé* digamos emergente si no se cuenta con las sustancias anteriores empleando harina de trigo de la marca Tres Estrellas, Francisco sugiere esta marca porque ha probado ser la más consistente para hacer adhesivo. El modo de preparación sería igual que el que buscamos cuando hacemos engrudo, esto siguiendo las instrucciones para preparar atole en el empaque del producto.

1.6.2 Procedimiento

Dado que es sumamente importante que se tenga un registro perfecto, se tiene que trabajar en un espacio pulcro y con todo lo necesario para limpiar de manera constante el dispositivo de aplicación del adhesivo.

1.6.2.1 Marcas de registro

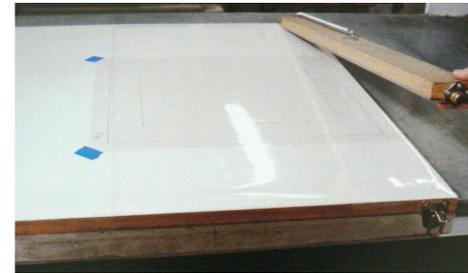
- Primeramente se debe hacer un registro del papel soporte delineado con lápiz o marcador sobre una cartulina, papel bond o revolución; esto con el propósito de mantener fijo el lugar de colocación de este papel.
- A continuación se coloca encima un acetato de dimensiones mayores en el que con un marcador permanente se delinee el perímetro del papel soporte (el cual deberá coincidir con el que se dibujó en la cartulina), así como el del lugar que ocupará el papel a adherirse.

Marcas de registro sobre mylar y sobre la cartulina inferior para la colocación del *collé* y el papel soporte.

- c) Conviene hacer marcas de registro como las que se usan en serigrafía, es decir, la barra y la T, esto con el propósito de mantenernos claros sobre la parte superior e inferior del papel a ser soporte ya que el montado se hace por la parte posterior del papel y en ocasiones si no se usa este sistema de registro se pueden colocar las imágenes de cabeza.
- d) Hacer marcas de la barra y la T sobre la parte posterior de todos los papeles a ser soporte.
- e) Fijar la cartulina y el acetato con cinta adhesiva; la idea es que el acetato se pueda levantar sin que se pierda el registro de ambos papeles.



Barra de registro para el collé. Se puede apreciar que la cartulina y el mylar están empalmados y fijados mediante cinta, la barra asegurará que éstos no se muevan al hacer el empalme.



Rociando Rhoplex para el collé.



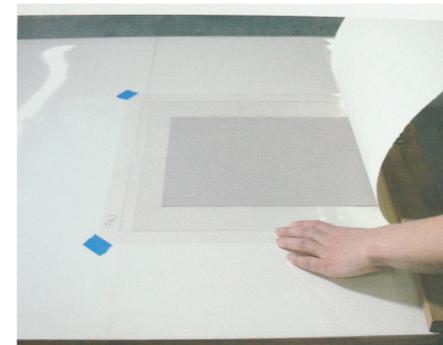
1.6.2.2 Aplicación del adhesivo

Se emplea una compresora o un pincel de aire para este propósito.

- a) Se enciende la compresora y se le coloca el vaso o botella de la misma con Rhoplex N-580 sin diluir.
- b) Se hace una prueba de baño amplio y uniforme sobre un papel revolución especial para esto.
- c) Se deben tener a la mano tantos papeles revolución como hojas a encolarse se necesiten.
- d) Se coloca sobre un papel revolución el primer papel a ser adherido; éste se deberá colocar boca abajo.
- e) Se le darán tres capas de Rhoplex N-580 al papel, la primera de manera horizontal, la segunda vertical y por último por los bordes del mismo.
- f) Se sentirá pegajosa la superficie del papel una vez que se hayan aplicado las distintas capas.
- g) Se quita la válvula del pincel de aire y se sumergirá en un balde de agua tibia. Esto es de suma importancia para evitar que se obture; se deberá mantener bajo el agua hasta la siguiente aplicación de adhesivo.



Papel soporte a deslizarse sobre el papel a ser collé.



1.6.2.3 Colocación del papel a pegarse sobre los registros

- a) Con una espátula o con alfileres se toma el papel encolado y se coloca boca abajo sobre un acetato ligeramente más grande que este papel. Esto permitirá que no se tome con la manos el papel con adhesivo y se nos pegue y lo maltratemos; se tomará por el acetato y éste se deslizará fácilmente sobre el otro acetato que tiene las marcas de registro de los papeles a emplearse, haciéndolo coincidir con el registro previamente delineado.

1.6.2.4 Colocación del papel soporte

- a) Se hacen coincidir los registros de la T con el papel soporte y el acetato, esto con la idea de que se tenga un perfecto registro que asegure el lugar donde caerá sobre el papel encolado.
- b) Lentamente se va bajando el papel soporte sobre el acetato y en consecuencia sobre el papel encolado. Deberá hacerse una ligera presión en el respaldo del papel para asegurar una adhesión pareja sobre éste.

1.6.2.5 Verificación de la posición del papel

- a) El papel *collé* deberá haber quedado perfectamente adherido a la superficie del papel soporte.
- b) En caso de haber fallado el registro o de que haya quedado alguna “bolsa” de aire, se tiene la ventaja de que el papel con Rhoplex N-580 se puede desprender nuevamente de la superficie. Se deberá hacer esto con mucho cuidado y se volverá a colocar el papel ya sea repitiendo los pasos anteriores o manualmente directamente en el papel soporte.



1.6.2.6 Aplicación de talco en los bordes

- a) Ocasionalmente se puede dar el caso de que los bordes del papel *collé* estén pegajosos por haberse colocado el papel nuevamente en el papel soporte al corregir el registro o por un exceso de pegamento en éste o porque se filtra entre los flecos del borde del papel. De ser así conviene aplicar una fina capa de talco con un pincel o con la mano por estos bordes.

1.6.2.7 Fijado del *collé* en la prensa

Una vez terminado el proceso se procede a pasar la pieza por la prensa litográfica o por un tórculo para el fijado definitivo, al pasarse por la prensa se garantizará su adherencia y el papel adherido pasará a tener las características del papel soporte, esto es, la textura y total integración al soporte. Un buen fijado hace parecer que el papel encolado es parte del papel soporte, que se trata de una impresión previa e incluso que se trata de un papel de dos tonos. La manera más evidente de notar la diferencia es observar los finos flecos del papel oriental —de ser el caso— perfectamente adheridos a la superficie del papel grueso, lo cual le proporciona de un bello acabado a la imagen.

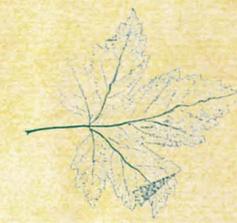
1.7 Resultados

El empleo de papel oriental en la serie Invierno logra su objetivo en cuanto a la búsqueda de una necesidad conceptual equiparada con una solución eminentemente técnica: la del recurso del *chine collé* para conseguir la imagen final. En las estampas resultantes de la serie se puede apreciar con toda claridad la transparencia o veladura que el papel deja ver tras de la impresión, así como la sensación de espacio entre las impresiones individuales, la estampa final adquiere una profundidad a manera de pintura en la que podemos apreciar las capas sucesivas que la conforman como imagen y esto coadyuva en la presencia de una atmósfera que envuelve al dibujo —en este caso a las hojas de árbol— que intervienen en la imagen, así como las texturas dibujadas impresas sobre el papel oriental en su otra cara.

Desde el punto de vista físico, el papel pegado de la manera descrita anteriormente hace que cuando uno aprecia de cerca la manera en que se integró el papel delgado al papel soporte, pareciese que es una impresión o que es parte del papel mismo; incluso cuando el papel se curva ligeramente, el papel japonés no se despegue, no se desprende de su soporte. Además los filos o los flecos del papel oriental sobre el papel de algodón le confieren un sentido orgánico de gran riqueza, esto a pesar de su condición plana.

2

Chine collé



EN ESTE CAPÍTULO SE REFLEXIONA SOBRE EL SIGNIFICADO DEL PROCESO DEL *chine collé* en términos de lenguaje, definición, su posible origen, sus aplicaciones.

2.1 Definición

¿Qué es el *chine collé*? Según Kathan Brown (Brown, 15) éste se desarrolló en el siglo XIX por los impresores europeos para resolver los problemas que generaba el uso de papeles japoneses y chinos para la impresión. Y es que si bien los papeles orientales son extraordinariamente fuertes, a menudo son delicados para soportar grandes presiones durante la impresión en hueco o sobre todo porque su manipulación es complicada debido a su ligereza. En esta época era muy común llevar a cabo el proceso de impresión huecográfica en este tipo de papeles ya que éstos podían conseguir impresiones más finas que los gruesos papeles de algodón (Devon, 116; n. 7). El término viene del francés y significa literalmente papel de china encolado o papel de china pegado (Devon et al., 219); la palabra *chine* es un adjetivo que significa chino -proveniente de China o alusivo a ese país-, mientras que *collé* es un verbo que está conjugado en participio y proviene del verbo *coller*, pegar o encolar.¹ En la jerga coloquial en francés el término *chine* denomina a todo aquel papel proveniente de Japón, China o India,

¹ La pronunciación del término *chine collé* sería algo así como: shin colé; por giro idiomático o melódico se tiende a decir chiné colé, lo cual es evidentemente un error, en todo caso habría que pronunciar como los españoles: chine colé o mexicanizándolo como china colé, término que algunos maestros han preferido.

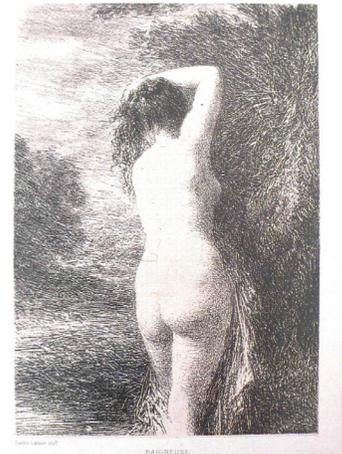
en nuestro contexto mexicano lo denominamos Papel de China². Sin embargo, es importante recalcar que en el México actual, el papel de china es un tipo de papel sumamente barato y corriente que sólo evoca a los verdaderos papeles orientales en su gramaje, ligereza y en lo traslúcido, mas no en su fibra, su resistencia, su color o su textura. Además, estos papeles son hechos en nuestro país con papel de celulosa lo que los hace sumamente frágiles, perecederos por su acidez y rápidamente se degrada su color.

Así las cosas, *chine collé* denomina al procedimiento técnico que se emplea en los sistemas de estampación que consiste en adherir un papel de preferencia delgado y no necesariamente de origen oriental, sobre uno grueso y que permite de esa manera generar formalmente efectos de color, textura, acento, definición o diferencias tonales o de planos que se suman al planteamiento formal implícito en la matriz y que se transferirá al papel.

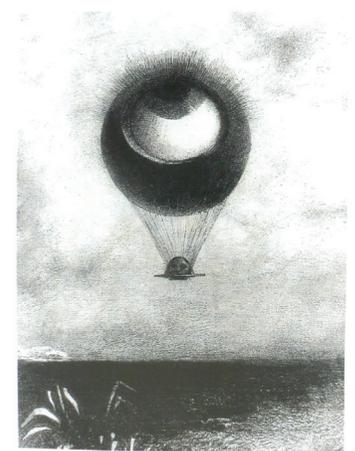
En ocasiones al proceso también se le denomina *papier collé* o *chine appliqué* (Shure, 13) o China «Applique»³, y es un proceso seme-

² "China (papel). Papel de manufactura oriental, de aquel país, a base de fibras de bambú. Delgado, fino, de tono grisáceo y en su superficie aparecen los signos texturales en forma de media luna, dejados por el movimiento de la pluma de ave, en el barrido de la hoja, durante su secaje al aire libre." (Vives, 182) En esta definición aclaramos en parte la denominación en México para "Papel de China".

³ "En las ediciones de lujo, sobre todo en tirajes del siglo XIX, se estampaba sobre papel China encolado a su vez sobre otro papel occidental más grueso y opaco." (Vives, 182)



Henri de Fantin-Latour, La Baigneuse, 1884. Litografía impresa *chine collé*. 19.6 x 13.3 cm. sobre hoja de 29.8 x 22.2 cm. Publicada por A. Clot, Paris. El color del papel sobre el que se ha llevado a cabo la impresión le confiere una atmósfera cálida *ad hoc* con la temática planteada, haciendo que el montado sobre otro papel presente una especie de enmarcado de la imagen, separándola y resaltándola.



Odilon Redon, L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini, 1882. Litografía impresa *chine collé*. 27.9 x 19.6 cm. sobre hoja de 44.7 x 31.4 cm. Publicada por Lemercier & Company, Paris. Esta la imagen tiende a un tono más frío, provocando una directa asociación con el motivo representado y con un tono cercano a las piedras litográficas grises.



Katsura Funakoshi, *Valley Guard*, 2002. Litografía a dos tintas *chine collé* 87,6 x 67,94 cm. Publicada por Tamarind Institute. El papel Sekishu en esta litografía le dota de una gran calidez a la figura, el hecho de que la impresión se haya realizado a una sola tinta, deja de tener relevancia por la intensa gama tonal que se magnifica por el collé.

jante al del *collage* desde el punto de vista de que un material se adhiere a otro. En Arte y particularmente en pintura, el *collage* se puede describir como la incorporación de cualquier material extraño a la superficie pictórica, su uso o descubrimiento se le atribuye a Picasso (Stangos, 62); mientras que a Braque se le considera el inventor del *papier collé* que sería una forma particu-

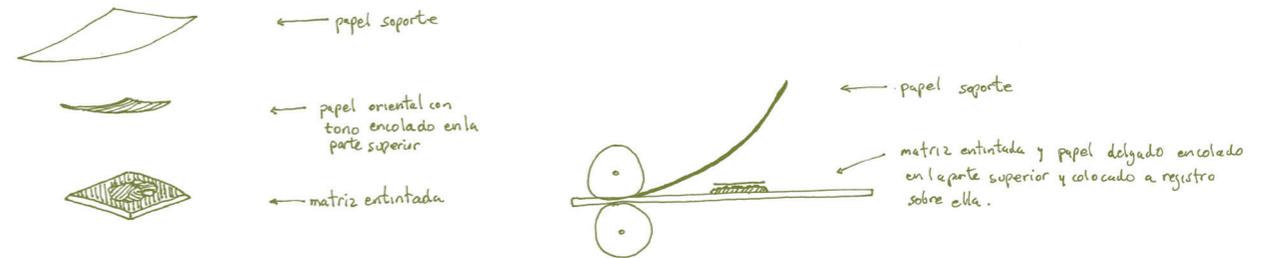
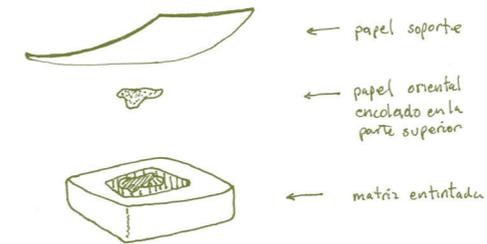
larizada de *collage* en la que "... tiras o fragmentos de papel se aplican sobre la superficie de una pintura o dibujo." (Stangos, 62). Pudiera ser posible que la incorporación de materiales o papeles en pintura pueda estar vinculada con el *chine collé* en la estampa. En litografía en particular, el uso de este proceso en una impresión refleja o evoca el tono de la matriz pétrea y "...de hecho, la técnica pudo haber sido inspirada por los tonos cálidos de la piedra litográfica..." (Devon et al, 219). Una vez que se hubo terminado el dibujo sobre la

piedra litográfica, ya sea ésta amarilla o gris, el dibujo vibra sobre ella, confiriéndole una atmósfera que se "pierde" al ser transferido al papel de impresión, sobre todo cuando se trata de papeles blancos o claros, quizá por ello la posibilidad de que éste haya sido el motivo de su implementación.

El punto en principio es que el papel a encolar sea de menor gramaje que el papel soporte, así, el primero será respaldado o

soportado por el segundo y de esta manera la integración en términos de textura y forma será efectiva. Como lo veremos más adelante, este procedimiento permitirá que el primer papel actúe —por ejemplo— como campo de color y por ello la necesidad de que sea un papel delgado.

El procedimiento fundamental es que el papel oriental (o el que se vaya a emplear) se encole por la parte posterior por lo que el lado anverso recibirá la estampación al mismo tiempo que el papel soporte, el papel delgado generalmente es del tamaño de la matriz o puede ser más pequeño que aquella en concordancia con los propósitos formales requeridos. Para ello, aquel se coloca cuidando de hacer registro con la imagen sobre la matriz ya sea huecográfica o planográfica⁴ por el lado frontal, para enseguida colocar sobre estos dos el papel soporte o de mayor gramaje y al momento de ejecutar la estampación por la acción de la presión del tórculo o de la prensa litográfica, el papel tanto oriental como soporte se imprimen al mismo tiempo y además el primero se pega al segundo.



⁴ Sólo en ciertas circunstancias se emplea con matrices relievográficas puesto que éstas pueden dar problemas de adherencia, es decir, que el papel a encolar no se pegue por completo sobre la superficie soporte, esto por las condiciones de la matriz que por su naturaleza no hace contacto en su totalidad con toda el área del papel. Pero no significa que no se haga o no se pueda hacer, por ello es conveniente encolar previamente el papel delgado al papel soporte para que sobre esta amalgama se imprima la imagen proveniente de una plancha irregular.

Por ello, el adherente que se emplea normalmente es una base agua con el propósito de que haga amalgama con el papel soporte que generalmente es de algodón. Además se podrán colocar tantos papeles como necesidades formales le demanden, pero ello cuidando de tener un control muy preciso en el momento de hacer el registro entre papeles.

De manera tradicional en el huecograbado el papel a ser *collé* es colocado sobre la matriz con el adhesivo hacia arriba para después llevar a cabo la impresión, por lo que, producto de la presión ejercida por el tórculo, el montaje y estampación se ejecutan simultáneamente, mientras que en litografía es más común que primero se imprima el papel delgado para luego ser montado sobre el papel de mayor gramaje; pero también puede ser montado e impreso al mismo tiempo que el papel soporte o impreso, montado y vuelto a imprimir así como montado primero e impreso posteriormente. El asunto con el *chine collé* es que el fino papel se integre a la superficie, desde luego, éste se distingue "...aparte de su evidente color y textura -a veces causado por fibras y otras por el material orgánico innato-" (Croft, 108).

En cuanto a los papeles, hemos señalado que los papeles orientales son los más adecuados, por ejemplo Devon et al (111), señalan que el papel Sekishu, el cual está disponible en un color natural y blanco, así como el Mulberry que es blanco cremoso pero más denso y más opaco que el primero, son adecuados para *chine collé*. No obstante, en realidad se puede emplear cualquier tipo de papel para este proceso, de acuerdo con las necesidades del artista, sin embargo, hay que considerar que los papeles orientales o de algodón tienen pH neutro, lo que garantiza que no transferirán acidez al papel soporte y en consecuencia su durabilidad así como que sus características físicas permanecerán estables.

Henri Matisse, *Bedouine au voile denoue*, 1947. Aguatinta impresa *chine collé*. 32.3 x 25.4 cm sobre hoja de 50.8 x 31.7 cm. En el borde inferior podemos notar la marca de la matriz, por lo que inferimos que el encolado y la impresión se han llevado a cabo al mismo tiempo. Además, el tono del papel formalmente contribuye a la espacialidad que se presenta en la imagen.



John Cage. *Eninka # 42*, 1986. Uno de una serie de 50 estampas ahumadas y marcadas sobre papel gampi *chine collé*, 63.5 x 48.3 cm. Publicado por Crown Point Press.



Alfredo Rivera. *The Sandia Mountains*, 2002. Litografía a dos tintas; medidas del papel: 38.4 x 56.3 cm; de la imagen: 26.5 x 43.1 cm. La separación de planos que se logra en esta pieza inicia con una impresión plana para el fondo; sobre ella se estampó el dibujo del paisaje que se hizo sobre lámina de aluminio. Este es un ejemplo de una imagen que se logra sólo por impresión mas no por *chine collé*.

2.2 Consideraciones formales en el uso del *chine collé*

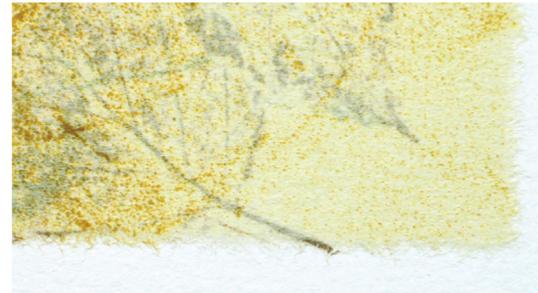
El *chine collé* debe suponer hacer una reflexión sobre la necesidad de recurrir a él. Como ya se dijo, son las cualidades de los papeles que se empleen para adherirse al papel soporte las que en parte hacen que se tome en cuenta la posibilidad de su uso. Sin embargo, si bien el proceso tiene una función específica, que es la de contribuir a enriquecer la solución formal de la propuesta, su uso puede dar resultados muy variados de acuerdo con el modo o la necesidad que se considerará para la pieza en específico.

Así las cosas, el *chine collé*, puede ser necesario simplemente para darle soporte, respaldo o en términos más claros rigidez a una estampa editada en un papel delgado o frágil⁵. Si nos atenemos a la definición que Rosa Vives Le da (ver supra, China «Applique»), entonces otra posibilidad es que dado que los papeles orientales dan como resultado en la estampación una mejor cualidad de lo gráfico que el

⁵ "China «Volant». A diferencia de la anterior [China «Applique»], se indica que el papel China, muy delgado, está independiente." (Vives, 182) De hecho se les denominaba "hojas volantes", a aquellos impresos sueltos que generalmente se hacían sobre papeles delgados, José Guadalupe Posada es un ejemplo típico de esto.



Podemos apreciar los flecos característicos del rasgado del papel oriental en esta imagen que deja ver por debajo una impresión litográfica, el artista los aprovecha como parte integral de la obra.

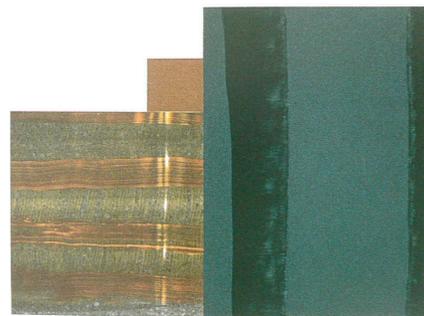


grueso papel occidental, entonces la razón de su empleo estaría en que para ediciones de lujo, se requiere una mejor calidad de imagen.

El manejo de papeles orientales, de hojas sueltas, papeles quemados o papeles rasgados o abiertos es complicada y se puede maltratar o echar a perder la obra, así si este se adhiere a un papel rígido se podrá manipular adecuadamente.

Por otro lado, como se mencionó en el apartado Definición, la probabilidad de que se haya implementado evocando el color de la piedra en litografía nos lleva a considerar el recurso no sólo como la necesidad de tener un campo de color sin necesidad de imprimir uno o sustituyendo o evitando una impresión plana, sino fundamentalmente para proveerle a la imagen de una atmósfera, de una profundidad, una tonalidad que no da una impresión plana, de ahí mi insistencia en ver el proceso no como un recurso técnico sino claramente formal, sin el cual la imagen podría interpretarse pero con él magnificarse.

Los papeles de oriente se caracterizan por ser de fibra larga, por ello son sumamente resistentes, ésta se aprecia en el rasgado que se ve en los bordes y es importante de acuerdo con las necesidades del artista. Además también pueden tener textura, la cual puede ser determinante al ser conside-



Stephanie Weber, *Striations*, 2000. Collage litográfico a tres tintas. 71.1 x 86 cm. Publicada por Tamarind Institute. La pieza de Stephanie Weber propiamente no se considera *chime collé* ya que se emplearon diversas litografías para hacer un ensamblaje, aquí lo que vemos es más cercano al sentido de *collage*.



Sergio Hernández. Aguafuerte *chime collé*. Medidas del papel: 50.5 x 37 cm; del *chime collé*: 38.5 x 27.5 cm; de la imagen 36.2 x 25.5 cm. El artista seleccionó un papel hecho a mano que le confiere a la imagen una textura que sumada al dibujo nos da como resultado una imagen expresiva, que busca hacer más elocuente el conflicto vivido en Oaxaca.

rada para conformar una imagen. Las texturas varían de papel a papel y esa puede ser la razón que hará que el artista seleccione distintas opciones. Así una imagen que contiene un papel con textura de otro que no, podría ser la respuesta que el artista está buscando para su propuesta formal.

Una de las características de los papeles japoneses, chinos o nepaleses que se emplean en *chime collé* es la de ser traslúcidos en parte por lo delgado de su condición, esto nos brinda adicionales posibilidades para su empleo, ya que si se imprime por uno de sus

lados, por ambos lados e incluso sobre el papel soporte, el papel actúa como veladura o capa que permite apreciar el dibujo de abajo pero con menor densidad, confiriéndole color, tono, valor o atmósfera.

Por último, en el sentido más tradicional empleando el recurso como *collage*, el que se empleen papeles de color y no necesariamente traslúcidos, para complementar, afirmar o destacar elementos formales que en la propuesta visual se planteen da como resultado un tratamiento diferente al de los otros papeles; por ello muchas veces el artista no emplea un solo tipo de papel, sino varios.



Alfredo Rivera. Detalle *chime collé* de la litografía *Invierno I*, impresa a tres tintas con impresión saliendo por debajo del papel; nótese como sobresale el trazo realizada sobre el papel *Hahnemühle* y cómo lo traslúcido del papel *kozo*, le resta valor tonal a la imagen estampada.





3

El chine collé
y sus distintas
posibilidades
en el campo
de la estampa



Alfredo Rivera. Sin título, 2002. Litografía, medidas del papel: 52.8 x 42.5 cm; de la imagen: 43.5 x 27 cm. La elección del papel para la impresión de la litografía se debió no sólo al tono del mismo, sino sobre todo a la textura que contribuyó con la idea de un árbol dejándose mover por el aire; se crea un ambiente vaporoso que hace ligera la percepción de la forma. Una parte del resultado formal, se debe a que el dibujo se realizó empleando toner de fotocopiadora, el trazo gestual, como impreciso o indefinido contribuye con la idea; por otra, al hecho de que el papel japonés Kitakata empleado, es de una superficie de tono irregular, con un brillo natural y superficie sedosa.

A CONTINUACIÓN SE PRESENTA UNA REVISIÓN DE LA UTILIZACIÓN DEL *chine collé* mencionadas anteriormente. Así se tendrá un panorama más amplio sobre la posibilidad que tienen los papeles que se empleen dentro de un campo visual así como conseguir a través de ejemplos clarificar el modo o propuesta de cada una.

3.1 El *chine collé* como soporte o apoyo

Es el modo más directo de reconocer y emplear el *chine collé*. En él, lo que se busca es que un papel grueso sirva de soporte para uno más delgado o fino. Por caso, tenemos aquellos grabados y litografías del siglo XIX que como ya mencionamos, buscaban

conseguir mejores resultados visuales al imprimir sobre un papel que puede revelar más evidentemente detalles finos, sin embargo, la manipulación de los mismos es incómoda y fácilmente se maltrata ya que incluso el propio aire los levanta y la fuerza que se emplea para sostenerlos los puede dañar. En la estampa contemporánea, los artistas recurren a la estampación sobre papeles de arroz, por ejemplo, para obtener mayores cualidades gráficas, no necesariamente como color, por ello es frecuente por ejemplo en el huecograbado, encontrarnos piezas realizadas de este modo.

Entonces, en principio, no importa que papel sea el que está abajo, cuando el proceso se hace de manera efectiva, la textura del papel inferior se transfiere al superior, dotándole de una cualidad que puede o no tener el papel delgado o la suma de ambas; por ello, en realidad deberá considerarse el tipo de papel que se empleó. De ser el caso es importante reflexionar por ejemplo, si el papel a encolarse es blanco que tan conveniente es adherirlo a otro blanco; si uno tiene textura y el otro no, o si ambos la tienen. El efecto que se consigue al colocar blanco sobre blanco o blanco sobre cálido o viceversa puede ser completamente diferente.

Alfredo Rivera. *Autorretrato*. Linóleo *chine collé*. Medidas del papel: 53.4 x 39.7; del *collé*: 46 x 31.2 cm; de la estampa: 20 x 20 cm sobre papel *Hannemühle*. La intención en esta estampa es provocar la reflexión hacia el autorretrato evocando de alguna manera el reflejo o los reflejos del espejo cuando uno se observa en él. La impresión se realizó empleando tinta blanca sobre papel japonés (se desconoce de qué tipo ya que fue un obsequio) para luego montarse sobre papel *Hahnemühle* blanco. El efecto blanco sobre blanco busca hacer una lectura indirecta del motivo.



Alfredo Rivera. *Hojas del Tamarind*, 2002. Litografía, *chine collé*, medidas del papel: 56.3 x 38.6 cm.; de la imagen: 35.2 x 22.8 cm. El papel *Sekishu* empleado en esta estampa medió la posibilidad por primera vez de observar las posibilidades del *chine collé*. La separación de planos que se logra podría haberse resuelto con una impresión plana, sin embargo, la textura del papel proporciona un mayor énfasis paisajístico; las cualidades de la barra litográfica se hacen más evidentes, permitiéndole al motivo ganar más profundidad y evocando de alguna manera los dibujos clásicos chinos hechos a tinta.

3.2 El *chine collé* para campo de color

Esta manera de recurrir al proceso es semejante a la anterior, la idea, es que pueda tenerse un campo de color presentado por el papel encolado. Es el modo más efectivo de evitar imprimir una plasta o plano de color ya que si, tenemos la necesidad de un cuadrángulo del tamaño de la propuesta visual y éste debe ser por ejemplo cremoso, entonces se puede recurrir a adherir ese cuadrángulo con papel japonés del tono deseado, antes o durante la impresión, ya que éste proveerá el plano que se busca al mismo tiempo que recibe la impresión, esto con la ventaja de que si el papel que se emplea tiene un poco o alguna textura, se tendrá una mejor impresión visual o táctil de ese campo de color.

Aquí es importante hacer notar que ese espacio con un determinado color al que se alude, puede considerarse como parte integral del papel en el que se va a imprimir. Es decir, al integrar mediante *chine collé* el papel delgado al papel soporte, se le atribuye no sólo la característica de campo que delimita en área sobre la cual se va a transferir la imagen ya sea huecográfica o litográfica, sino también color, además de tono, textura, en fin, una superficie distinta a la del papel al que se ha adherido. Por ello, no se trata simplemente que se "ahorre" una impresión, sino que también se gane en riqueza formal.



Dan Rizzie, *Aloe Vera*, 1998. Litografía a seis tintas con *chine collé*. 74.6 x 52.3 cm sobre hoja de 76.2 x 55.8 cm. Publicado por Tamarind Institute. Sobre la superficie "plana" del papel oriental se imprimieron las series de color, ese campo que proporciona el *collé*, permite, tener un especie de "envoltura" que cobijará a las sucesivas imágenes que se imprimen en ella.

Robert Kushner, *Autumn bouquet I*, 1999. Punta seca, *chine collé* sobre papeles japoneses hechos a mano montado sobre papel Somerset. 29.8 x 45 cm. sobre hoja de 50.1 x 48.89 cm. Publicado por Tokugenji Press, Nara, Japón. Aquí se puede apreciar el uso de diversos tipos de papeles con el propósito de generar distintas posibilidades espaciales que traen como resultado una fuerte relación formal con el motivo principal, el de la naturaleza representada; y de ahí su fuerza expresiva.



3.3 El *chine collé* como textura

El empleo sistemático o tradicional de papeles provenientes de Asia se debe en gran medida, a su alta calidad ésta no sólo por su resistencia sino por las largas fibras que lo componen, de acuerdo con las fibras que los constituyen, le proporcionan al papel texturas que a veces son tan discretas que sólo se evidencian por la fibra que en los bordes sobresale como flecos y en otras a los distintos componentes que hacen de él a pesar de su condición bidimensional una propuesta táctil, por decir tridimensional, por el efecto que las fibras generan en su superficie.

En ocasiones nos encontramos con artistas que no necesariamente emplean papeles japoneses, sino que, por ejemplo, emplean papeles antiguos para imprimir sobre ellos, entonces lo que sucede, es que el texto impreso en la hoja de papel antiguo funciona más como textura que como lectura. Es el caso del artista Lance Letscher quien emplea páginas de libros antiguos, hace el proceso *collé* para más adelante llevar a cabo la impresión litográfica que previamente dibujó tomando en consideración los factores de composición, equilibrio, lectura y todo lo que implica intervenir una imagen tipográfica con una dibujística. Al final de cuentas lo que importa es lo que se quiere conseguir formalmente.



Lance Letscher, *Dark Brown Bird*, 2000. Litografía a una tinta *chine collé* sobre papel de libro antiguo. 31.7 x 27.9 cm. Publicado por Tamarind Institute. En esta impresión Letscher llevó a cabo una impresión litográfica sobre una hoja de papel antiguo manuscrita. El texto no necesariamente se leerá, lo que importa es su cualidad gráfica y en consecuencia, el valor formal de ambas posibilidades.

3.4 El *chine collé* como veladura

Se ha planteado que el papel más requerido para hacer *chine collé* es el oriental. Esto se debe a sus cualidades como la de su resistencia a la fricción y el rompimiento ya que está constituido por largas fibras, tiene la posibilidad de ser de muy bajo espesor, por lo que se consiguen papeles sumamente delgados que permiten el paso de la luz a través de ellos. Simplemente pensemos en las pantallas de papel que sirven de biombos o paredes divisorias en Japón para tomar en consideración que tanto dejan pasar la luz.

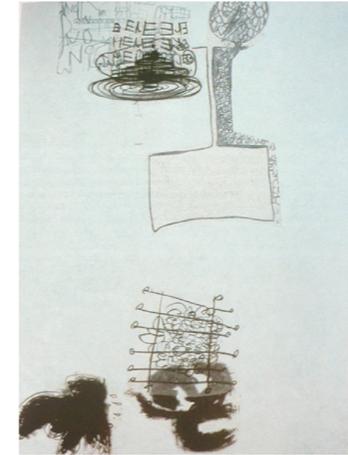


Edith López Ovalle. 1994, 2005. Aguafuerte, punta seca y *chine collé* a dos placas; medidas del papel: 50 x 37.8 cm; de la imagen: 24.6 x 18.9 cm. La imagen se consiguió haciendo un "fotograbado" mediante serigrafía que se imprimió sobre la placa matriz; luego se llevaron a cabo los procedimientos para mordrer esta imagen mediante aguafuerte. Por otro lado, se realizó una punta seca, la cual se imprimió sobre papel arroz para posteriormente cortarse al tamaño y montarse sobre la impresión huecográfica —imagen circular— al momento de la estampación.

El asunto aquí es valorar la capacidad del papel al ser traslúcido para que al ser encolado al papel soporte, no cubra el cien por ciento de la superficie, es decir, el valor óptico que nos presenta está en conjunción con el papel base. Una vez que se ha efectuado el pegado del primer papel al segundo, es conveniente que se pase por la prensa litográfica o por el tórculo con el fin de que se garantice la total adherencia; al hacer lo anterior, apenas notaremos que es un papel pegado a otro y esta condición es la que se aprovecha para trabajarlo como si fuera veladura de tipo pictórico. Por ello, en muchas ocasiones podemos encontrar imágenes que se consiguieron mediante el control de la impresión desde el principio de su concepción.

Algunos casos:

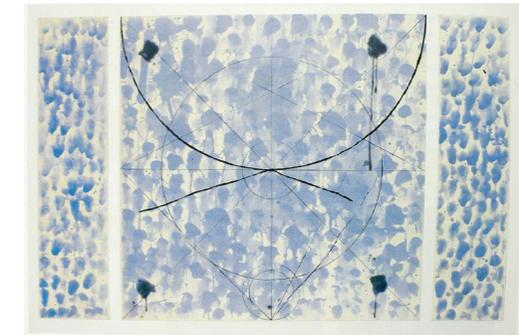
- Imágenes que se imprimieron sobre el papel soporte —generalmente de algodón y que se "ocultan" con un papel pegado encima, provocando la disminución óptica del tono ya que al no ser transparentes ni del todo opacos provocan que el dibujo baje de tono, teniendo como consecuencia un efecto de veladura.
- Imágenes que se generaron al imprimirse una imagen papel oriental pero en lugar de encolarse por el dorso se hace por el frente y al adherirse al papel soporte provoca también una disminu-



Suzanne McClelland, *Sin título*, 1995. Litografía publicada por Tamarind Institute. *Chine collé* sobre papeles japoneses —Kizukishi, Mulberry, Cedar Gasen y Mylar mate; cada pieza fue cortada, ensamblada y adherida sobre papel blanco Inomachi Nacre. 60 x 45 cm. En esta litografía cada uno de los elementos que la constituyen fueron impresos por separado en distintas piedras y láminas para después armar la imagen final mediante el *chine collé*, el cual fue considerado desde un principio para la integración formal de la imagen.

ción tonal lo cual no hace tan evidente la presencia del dibujo ya que no se degrada tanto como en el primer caso.

- Imágenes que se realizaron imprimiendo ambos papeles, y dado que el papel que va arriba al encolarse por el frente y/o por el dorso nos da como resultado una evidencia mayor del medio tono que se genera al sobreponerlo al de abajo, ya que el tono sobre éste se verá de menor intensidad por la interposición del primero; el tono se verá de menor intensidad mientras más abajo esté del programa de entintado. Entonces, la veladura creará al igual que en pintura una atmósfera que envuelve y contrasta con el dibujo.



Shoichi Ida. *Between Air and Water # 3*, 1992. Aguatinta spit bite con punta seca y barniz suave, *chine collé* sobre papel gampi montado sobre papel Somerset; 63.5 x 99 cm. sobre hoja de 99 x 129.5 cm. Publicado por Crown Point Press. Podemos apreciar como el color azul del centro que es el mismo de los laterales ve modificado su tono al haber encolado sobre éste una estampa hecha sobre papel oriental mediante punta seca, entintada en negro, de tal modo que se genera un cambio de tonalidad que hace pensar que se trata de tres impresiones y no dos.

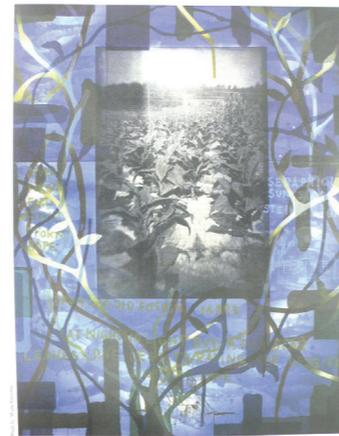
3.5 El *chine collé* como rompimiento formal

El uso del *chine collé* para generar un acento, un énfasis o un rompimiento formal es el modo más "clásico" de entender su uso, está más relacionado con el *collage* propiamente dicho que con una integración o con velar la imagen para conseguir un efecto visual. Aquí entran más factores a considerarse dentro del discurso visual. Por ejemplo, en ocasiones el artista utiliza una fotografía, o un recorte impreso, papeles encontrados y que le funcionan como imagen constitutiva dentro de la totalidad formal que quiere transmitir un mensaje.

Así por ejemplo, la imagen de Radcliffe Bailey emplea como elemento central compositivo un fotograbado complementado por una imagen al aguatinta a manera de enmarcado que formalmente conecta los trazos ondulantes que parecen ramas y troncos con los elementos orgánicos que vemos en la fotografía. Sin embargo, al fondo de estas impresiones está integrada a la estampa mediante *chine collé* una imagen de planos de casas y fotografías que de no ser por la imagen grabada en la superficie se separarían abruptamente en el resultado formal.

Semejante es el caso de Juan Sánchez con su estampa "I am Ame/rican" en la que se tienen imágenes de un niño (el propio artista) recortadas arbitrariamente e integradas al fondo de la propuesta mediante el *collé* —una ruptura formal—. La imagen litográfica, la del Astroboy, los trazos diversos de color, las sucesivas impresiones se superponen dejando al fondo a manera de veladura o textura que cual palimpsesto se suman al discurso visual —integración formal—. Esto permite articular un discurso de imagen que como intertexto va y viene dejando ver un discurso visual rico gráficamente hablando.

Entonces, si bien en principio el artista emplea imágenes que aparentemente no podrían incorporarse al discurso visual típico de los sistemas de estampación tradicionales, debido al medio que



Radcliffe Bailey,
Tobacco Blues, 2000.
Aguatinta a color con
fotograbado y *chine collé*.
127 x 101.6 cm. Publicado
por Paulson Press.



Juan Sánchez, *I Am Ame/rican*, 1998. Litografía a 9 tintas y *chine collé*. 54.2 x 76.4 cm. Publicado por Tamarind Institute. No tenemos el dato sobre de que tipo son las imágenes fotográficas, sin embargo, el hecho es que se montaron para el discurso visual.



Omar Árcaga Morales. *20 caminos diferentes*, 2005. Aguafuerte, aguatinta, *chine collé* y gráfico; medidas del papel: 50 x 37.8 cm.; de la imagen: 24.5 x 18.7 cm. Para este *chine collé*, el artista llevó a cabo 20 dibujos de trenes diferentes con grafito, uno para cada una de las copias de la edición. Cada dibujo se hizo sobre papel Bond, lo que en principio afectaría eventualmente por su acidez la calidad del papel soporte, pero por otro lado, las necesidades formales y en consecuencia, expresivas del resultado no hacen choque por el empleo de papeles diversos o por el dibujo recortado que claramente se diferencia del de debajo de él.

La generó como lo es la fotografía o un dibujo, es el *chine collé* el que las integra sobreponer impresiones o por el color o por lo que supone las características formales que las constituyen. Por

principio, este tipo de imágenes manifiestan más claramente su carácter de adhesión, es decir, su parentesco con el *collage*. Aunque recordemos que en el *collage* típico, se busca que las características formales de los elementos utilizados en él se integren por el arreglo compositivo armónico entre ellos. De tal suerte que al final la obra quedará totalizada por la riqueza de las

propuestas formales independientes que en la articulación del discurso se complementan.

En esto que le nombro rompimiento formal, tendremos la posibilidad de introducir casi cual-

quier tipo de material que deseemos siempre y cuando se respeten las cualidades planográficas que la técnica litográfica exige. La inclusión de papeles de algodón Guarro Súper Alfa, Arches Velin o Hahnemühle para *chine collé* es posible, pero su desventaja es el gramaje. Otra

historia como lo hemos venido planteando es la del empleo de papeles orientales ya que su gramaje hace muy adecuada su intervención en la imagen. En menor grado o conveniencia de uso estarían los papeles cuyo contenido de algodón no es al 100% como podría ser el papel Fabriano; la

inconveniencia está en que el resto de la composición de éste que generalmente es celulosa, daña el papel soporte si es por completo de algodón. Y así podríamos continuar con las posibilidades de integración de papeles que pueden funcionar adecuadamente en el discurso formal, pero que será

responsabilidad del artista considerar el grado de acidez que conlleva y que eventualmente contribuirá con el deterioro del papel soporte. Otro problema es el distinto grado de absorción y desprendimiento de humedad de los distintos papeles que se empleen. El grado de encogimiento de un papel cuyo contenido de algodón es total, difiere de uno que no lo es, por ello se pueden tener problemas en el secado de la obra después de hacer el *chine collé*, la obra puede quedar pandeada o irregular lo que necesariamente incidirá en el resultado.

La hoja de oro es uno de los materiales más comúnmente empleados en la estampa, particularmente para *chine collé*, puesto que se trata de un material que choca con las cualidades orgánicas del papel, ya sea pan de oro auténtico o sintético, al fin y al cabo rompe con las características inherentes al soporte en sí, por lo

que éste requiere de análisis y estudio para su aplicación. Su ventaja es su extrema delgadez; si bien por un lado, la fina lámina no permitirá como sucede con los papeles orientales que se transluzca nada de la parte posterior del papel al que se adhiere, por otro,

si es posible que al emplearse un papel base con textura, ésta se transferirá a la superficie dorada, teniendo como consecuencia un símil entre la cualidad óptica del papel y la del material metálico que hará parecer como una impresión este material. Por ello, su empleo funciona más como acento o campo de color o como rompimiento formal sobre la superficie terminada por lo que debemos de considerar la fuerza del dorado sobre la imagen final, por ello la alusión a la meditada manera en que debe de integrarse a la propuesta visual.



Robert Kushner, *Tulip Tarantela*, 2000. Litografía con hoja de oro. 83.82 x 83.82 cm. Publicado por Shark 's Ink. La hoja de oro en la composición formal queda "detrás" de las flores, provocando un efecto espacial que a manera de luz hace vibrar los elementos formales en ella.

3.6 Cuando no se es *chine collé*

No se trata de hacer una apología del *chine collé* en la estampa sino de hacer conciencia sobre las posibilidades como lenguaje y en consecuencia como forma. Podríamos recurrir a imprimir un campo de color plano para una determinada imagen en litografía o huecograbado por poner un ejemplo, empleando serigrafía. Esta sería una manera conveniente de resolverlo. Puede ser que a simple vista si lleváramos a

cabo lo que planteo en el ejemplo con ambas salidas, formalmente parecerían lo mismo. Mas no será hasta el momento de vislumbrar con mayor detenimiento la amalgama que tenemos enfrente, lo que implica la diferencia de textura, la atmósfera obtenida, las transparen-

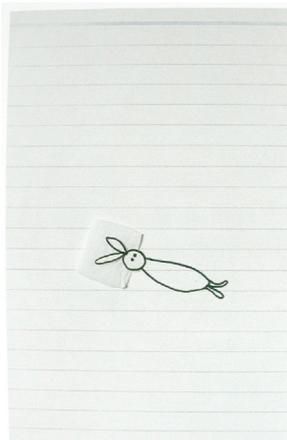
Francisco Toledo. *Autoretrato III*, 1999. Estampa a color, aguafuerte y xilografía. Prueba de impresión del artista, 19,8 x 5,6 cm. Colección privada México. Si bien en esta imagen no tenemos un ejemplo de *chine collé*, lo que podemos apreciar es el cruce de medios en el que con claridad se notan las diferencias que el lenguaje de cada uno proporciona, la resolución formal de uno, no la consigue el otro.



cia o las texturas que veremos que echar mano del *chine collé* es un asunto muy diferente de imprimir un plano con el método más simple y rápido, sino, lo más importante, cómo contribuyen una u otra a la vida de la imagen que proponemos.

Muchas veces nos encontramos con obras que en lugar de emplear el *chine collé*, emplearon una pieza de madera para sus propósitos formales; podríamos conseguir imprimir mediante procedimientos fotográficos una textura que imita la madera o la representa, mas no habrá como la madera misma que deje ver sus propias características en aras de la representación y en consecuencia del concepto planteado.

Casos de estampas como el de Liliana Porter o Sean Mellyn no son resueltos mediante el *chine collé* aunque pueden parecerlo. Resultan una suerte de *appliqué* en las que elementos extra estampa se han añadido. Un antifaz real para niño



tamaño natural se ha incorporado a la imagen dibujada en litografía; en la pieza *Dreamer* un papel si bien oriental se ha añadido al resultado formal, aquí el resultado es prácticamente bidimensional, es un hecho que en el enmarcado es necesario que haya espacio para lo poco que la "almohada" se levanta; desde luego en el primer caso es necesario considerar el resultado

Liliana Porter, *Dreamer*, 2000. Litografía a cuatro tintas con almohada. 33.02 x 27.94 cm. Publicado por Tamarind Institute. La "almohada" no es otra cosa que un pedacito de papel oriental encajado en la estampa. Previamente se hace el corte o suaje de la cabeza del conejo, ésta se levanta y se introduce el papel que formalmente cierra el concepto del título: "Soñador". Así tenemos una variante de *appliqué* que no de *chine collé*.

como tridimensional a pesar de que se planteó en origen bidimensionalmente por el empleo de la litografía.

De manera semejante la pieza colonial que vemos a continuación no es un caso de *collé* sino como en los ejemplos anteriores *appliqué*. Era muy común en la estampa colonial mexicana incorporar elementos que hicieran más atractiva la imagen ya sea "adornándola" con listones, agregándole flores de tela en el enmarcado o como en la presente pegándole un listón metálico

que refuerza el sentido de divinidad, de recargamiento a la imagen para hacerla "más bella".



Sean Mellyn, *Boy with mask*, 2001. Litografía a tres tintas con máscara de nariz 3-D. 50.8 x 43.18 cm. Publicado por Tamarind Institute. Esta estampa no es propiamente *chine collé*, estamos ante una imagen litográfica cuyo resultado formal implica adherir un antifaz real con nariz sobre la impresión. Así, lo que estamos viendo no es una impresión de un objeto sobre el rostro, es el antifaz tridimensional, es decir, al final de cuentas tenemos un *appliqué* que refuerza el concepto a partir de la forma.

que refuerza el sentido de divinidad, de recargamiento a la imagen para hacerla "más bella".



Enrique Chagoya, *utopiacannibal.org* (detalle), 2000. Libro de Artista, edición de 30 ejemplares; litografía, xilografía, *chine collé* y collage, sobre papel amate; 19 x 233.6 cm. Publicado por Shark's Ink. En este Libro de artista en forma de códice, Chagoya emplea diversos sistemas de estampación, si bien en la pieza hay ejemplos de *chine collé*, podemos observar que el personaje femenino tiene un *appliqué* de ojos que se moverán al manipularse el libro. Así, tenemos otro ejemplo de diversas variantes dentro del campo de la estampación que emplean otros medios además del encolado para conseguir propósitos conceptuales en él.



3.7 Nota final

Se debe considerar que en este catálogo sobre el empleo del *chine collé*, que las posibilidades que se plantean no son excluyentes, ya que dependiendo del papel que se elija para encolar, éste puede actuar como campo de color, al mismo tiempo que ruptura o textura. De acuerdo con las intenciones del artista, serán las posibilidades primero formales en la obra para en su conformación total devengan en conceptuales.



Anónimo. *Virgen*, s/f. Litografía con *appliqué*. Medidas del papel: 20.8 x 30 cm.; de la imagen: 23 x 15.9 cm.



Conclusiones



El trabajo del artista no sólo se remite a la producción en términos de manufactura o técnicos. Implica una profunda reflexión sobre los procedimientos, los métodos, el lenguaje que se elige para plantear una determinada idea. Debe ser constante el cavilar sobre los resultados que se tienen y ser consecuente con los productos que se tengan con anterioridad. Además debe ser consciente de que para lograr transmitir un concepto no basta con un buen dibujo o una buena técnica, involucra un mundo de posibilidades que deberá analizar y ponderar para series posteriores.

La revisión de las técnicas de estampación, no sólo debe verse como un asunto técnico para entender un proceso sino la base de un lenguaje que en principio podría percibirse distante y que requerirá del artista de un acercamiento paulatino. La técnica por sí misma no dice nada más que la cualidad del que la ejecuta, considero. Es necesario tener una mirada abierta y dispuesta al cambio, a la experimentación al diálogo entre el medio y el ejecutante.

El *chine collé*, no es una extravagancia, se acude constantemente a él por parte del artista que lo requiere para enriquecer su lenguaje formal. En los talleres profesionales de estampa es normal o habitual que se emplee o que se le sugiera al artista su empleo, especialmente al artista no grabador, no litógrafo, sobre todo cuando en su lenguaje que puede ser el dibujo se recurre a uso de medios no dibujísticos con los cuales ejecuta la pieza.

En este trabajo, a través de la serie "Invierno", se quiere llevar la experiencia personal a un nivel de conciencia sobre los motivos que le dieron origen, para de ahí hacer una serie de consideraciones sobre el empleo de la litografía y que como un caso particular, puedan servir de muestra de un trabajo profesional que tuvo resultados favorables en la universidad en donde se desarrolló, no sólo en lo personal sino desde que se inició en el taller de estampa, ya que los alumnos en ese momento eran testigos del modo de construir la imagen y cómo se iba resolviendo. El *chine collé* en este caso fue una posibilidad más dentro de la gama que en los sistemas de estampación se ofrecen. Fue mo-

tivo de discusión el porqué recurrir a procedimientos que en principio parecían extra litográficos. Al final, al ver la serie terminada habiendo hecho el encolado, fue que cobró sentido el haber estado imprimiendo en distintos papeles para una misma serie.

En la enseñanza es difícil ahondar en los procedimientos sobre todo cuando se tiene un programa apretado para revisar las técnicas básicas, estoy pensando en el huecograbado que con la punta seca, el aguafuerte, el aguainta y el barniz suave apenas se cubre un semestre. Para un segundo semestre se revisa la técnica del azúcar, la mezzotinta y la combinación de las anteriores. Se tendría que disponer de más semestres no sólo para desarrollar éstas, sino para vislumbrar y practicar otras, como lo pueden ser el gofrado, el *spit bite*, el fotograbado, en fin, y por supuesto el *chine collé*. Asignaturas como Gráfica Alternativa, Medios no tóxicos en la estampa, Procesos cruzados, serían de gran utilidad para la profundización del conocimiento en los sistemas de estampación.

Mi interés por el medio que hemos revisado se fundamenta en una necesidad de enriquecer mis soluciones no sólo técnicas sino sobre todo formales en la estampa. El éxito que en su momento tuvo la serie es lo que quiero transmitir al lector y plantear a su vez una especie de manual que de cuenta de las posibilidades que en este campo se tienen.

Paralelamente tenemos lo concerniente a la disciplina y a la factura. Es necesario hacer conciencia sobre la importancia de un buen trabajo tanto en presentación como en desarrollo. Esto es, conforme va uno aprendiendo más y más el lenguaje de la estampa vienen consigo exigencias de rigor en el trabajo, en la manufactura, lo que da como resultado estampas finas.

Esperando que este texto pueda servir de guía para quien desee adentrarse en un proceso particular de trabajo, así como en otras posibilidades dentro de la estampación, dejo a consideración del lector su futura incursión en el medio, deseando que experimente, que esté abierto a desafíos y posibilidades que hagan más rico el resultado en su trabajo.





Bibliografía

Generales



- Clarke, Michael. *The concise Oxford dictionary of Art terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001, 262 p.
- Monreal y Tejada, Luis y Haggard, R. G. *Diccionario de términos de Arte*. Barcelona: Editorial Juventud, 2ª. Ed. 1999, 426 p.

Historia y técnica (en el área a revisar)

- Brown, Kathan. *Ink, paper, metal, wood: How to recognize contemporary artists' prints*. San Francisco: Point publications, 1992, 62 p.
- Byrne, Chris. *The original print: Understanding technique in contemporary fine printmaking*. Wisconsin: Guild publishing, 2002, 128 p. (Art Techniques/Mixed Media).
- Castleman, Riva. *Prints of the twentieth century: A history*. Londres: Thames and Hudson, 1988, 240 p. (World of art)
- Catafal, Jordi y Oliva, Clara. *El grabado*. Barcelona: Parramón, 2002, 160 p.
- Croft, Paul. *Stone lithography*. Nueva York: Watson-Guptill Publications, 2003, 160 p.
- Goldman, Paul. *Looking at prints, drawings and watercolours: A guide to technical terms*. Londres/ Los Ángeles: British Museum in association with the J. Paul Getty Museum, 1988, 64 p.

- Griffiths, Antony. *Prints and printmaking: An introduction to the history and techniques*. Los Ángeles: University of California press, 1996, 160 p.
- Ivins, W. M. *How prints look*. Boston: Beacon Press, 1987, 188 p.
- Lambert, Susan. *Prints: Art and techniques*. Londres: V&A Publications, 2001, 96 p.
- Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado: (A finales del siglo XX)*. España: Creática ediciones, 1998, 156 p.
- Shure, Brian. *Chine collé: A printer's handbook*. San Francisco, California: Crown Point Press, 2000, 128 p.
- Stangos, Nikos, ed. *Concepts of modern art*. Londres: Thames & Hudson, 1988, 384 p. + il.
- Vives, Rosa. *Del cobre al papel: La imagen multiplicada: El conocimiento de las estampas*. Barcelona: Icaria Editorial, 1994, 236 p.
- Vicary, Richard. *Manual de Litografía*. Madrid: Hermann Blume, 1986, 152 p.
- Zapater y Jareño, Justo y García Alcaraz, J. *Manual de litografía*. Madrid: Clan, Técnicas artísticas, 1993, 180 p.
- Zeidler, Jürgen. *Lithographie und Steindruck*. Alemania: Ravensburger Buchverlag, 1994, 128 p.

Contemporáneas

- Brown, Kathan. *Ink, paper, metal, wood: Painters and sculptors at Crown Point Press*. San Francisco: Chronicle books, 1996, 288 p.
- Davidson, Margaret. *Contemporary drawing: Key concepts and techniques*. Nueva York: Watson-Guptill Publications, 2011, 192 p.
- Devon, Marjorie, ed. *Tamarind: Forty years*. New Mexico: University of New Mexico press Albuquerque, 2000, 206 p.
- Devon, Marjorie, with Lagatuta, Bill y Hamon, Rodney. *Tamarind Techniques: For fine art lithography*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2009, 302 p.
- Devon, Marjorie. *Tamarind touchstones: Fabulous at fifty. Celebrating excellence in fine art lithography*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico press, 2010, 190 p.
- Tallman, Susan. *The contemporary print: From Pre-pop to Postmodern*. Nueva York: 1996, 304 p.

Stangos, Nikos, ed. *Concepts of Modern Art*. Londres: 1988, 384 p.

Wye, Deborah. *Thinking print: Books to billboards, 1980-1995*. Nueva York: The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, 1996, 160 p.

Wye, Deborah. *Artists & prints: Masterworks from the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2004, 288 p.

Artistas

Carpenter, Elizabeth. *Jim Dine prints: 1985 - 2000. A catalogue raisonné*. Minnesota: The Minneapolis Institute of Arts, 2002, 256 p.

Castleman, Riva. *Jasper Johns: A print retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1986, 148 p.

Castleman, Riva. *Seven master printmakers: Innovations in the eighties*. New York: The Museum of Modern Art, 1991, 120 p.

Favela Fierro, María Teresa. *Los 70: La llamada ruptura y gráfica internacional*. México: Museo Dolores Olmedo Patiño / Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, 124 p.

Medina, Cuauhtémoc y Stellweg, Carla. *Jan Hendrix*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 160 p.

Schack, Gerhard. *Horst Janssen: Radierungen*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1990, 120 p.

Sultan, Terrie. *Chuck Close: Process and collaboration*. EEUU: Princeton University Press, 2003, 160 p.

Von Berswordt-Wallrabe, Silke. *Richard Serra: Druckgrafik / prints/Stampes. Werkzeichnis / Catalogue Raisonné / Catalogue raisonné: 1972-1999*. Alemania: Richter Verlag Düsseldorf, 1999, 152 p.

VVAA. *Origen y visión: Nueva pintura alemana*. México: Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, Ministerio de Cultura; Fundación La Caixa de pensions, Barcelona, 1984, 63 p.

Weitman, Wendy. *Kiki Smith: Prints, books & things*. New York: The Museum of Modern Art, 2003, 150 p.

Correos electrónicos

Correo electrónico con el restaurador Germán Fraustro, julio 30, 2011. Preguntas relativas a la preparación de metil celulosa o carboximetil celulosa.

Correo electrónico con la artista Carla Rippey, julio 8, 2011. Preguntas relativas a la preparación de metil celulosa o carboximetil celulosa.

Direcciones electrónicas

http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135. Consultada en abril de 2011.

<http://etimologias.dechile.net/?palimpsesto>. Consultada en abril de 2011.





Este libro vio la luz en el 2013,
año de buenos augurios.