



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

La Litografía Artística y su aplicación con otras técnicas, procesos y
soportes de impresión.

La Identidad en el Retrato Cotidiano. Propuesta Gráfica.

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Marisol Rojas Oliveros

Director de Tesis: Maestro Constantino Cabello Iturbe

México D.F., 2014



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.

Mtro. Fernando Ramírez Espinosa **Presidente**

Mtra. María del Carmen Gallegos Vargas **Secretario**

Lic. María Clotilde Ventura Uribe **Vocal**

Mtro. José Antonio Yarza Piña **Suplente 1**

Mtro. Constantino Cabello Iturbe **Suplente 2**

Agradecimientos

A la Facultad de Artes y Diseño perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Bellas Artes perteneciente a la Universidad Politécnica de Valencia, Instituciones que me formaron profesionalmente.

Al Taller de Litografía 117-B Vespertino y a los alumnos que lo integran, por su presencia y conocimiento.

A los Profesores Raúl Cabello y Constantino Cabello, que influyeron con sus lecciones y experiencias para mi formación como artista visual.

A Enrique Rojas y Graciela Oliveros, por su amor, paciencia y apoyo incondicional.

A Víctor Hugo Rojas, hermano y amigo.

A Ricardo Vizcarra, colega, amigo y compañero de vida.

Indice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 5 |
| CAPÍTULO 1 | |
| Origen y Desarrollo de la Litografía..... | 9 |
| Origen de la Litografía..... | 10 |
| La Litografía en México..... | 11 |
| Casas Editoriales..... | 12 |
| Periódicos con Litografías..... | 13 |
| Artistas Litógrafos en México. El Retrato y sus Cambios en la Litografía..... | 16 |
| La Transición..... | 23 |
| CAPÍTULO 2 | |
| La litografía tradicional y su aplicación con otras técnicas, procesos y alternativas plásticas..... | 29 |
| Litografía a color..... | 30 |
| Procesos fotolitográficos (Transferencia)..... | 33 |
| <i>Collage</i> | 35 |
| Experimentación digital..... | 39 |
| Realce en hueco y alto relieve (Mixografía)..... | 41 |
| Intervención directa en la estampa impresa..... | 43 |
| La experimentación artística en el trabajo del taller 117-B/FAD-UNAM..... | 44 |
| Artistas extranjeros que experimentan con la litografía...47 | |
| CAPÍTULO 3 | |
| Procesos de impresión..... | 51 |
| Soportes..... | 52 |
| Principios básicos de impresión | |
| Impresión en Húmedo..... | 58 |
| Impresión en seco (Waterless)..... | 61 |
| CAPÍTULO 4 | |
| <i>La Identidad en el Retrato Cotidiano, propuesta gráfica</i>..... | 67 |
| El retrato, algunas referencias previas a la aparición de la fotografía, sus cambios y los actuales procesos digitales..... | 68 |
| El retrato como forma de representación de la identidad..... | 74 |
| Proceso creativo en el proyecto <i>Identidad en el Retrato Cotidiano</i> .Propuesta Gráfica..... | 77 |
| La experimentación en las técnicas y procesos aplicados en el proyecto litográfico <i>Identidad en el Retrato Cotidiano</i> | 79 |
| EL uso del Color..... | 80 |
| El uso de la Transferencia..... | 81 |

| | |
|--|-----|
| El <i>Collage</i> | 82 |
| El uso de Medios Digitales en el proyecto..... | 86 |
| Aplicación de Alto y Bajo Relieve..... | 87 |
| La Intervención Directa en la Estampa Impresa..... | 87 |
| Las cinco estampas de la serie <i>Identidad en el Retrato</i> | |
| <i>Cotidiano</i> | 88 |
| Óscar Méndez, <i>388 km</i> | 88 |
| Sandra Ávila, <i>Colección de Joyas</i> | 91 |
| Susan, <i>Manual de Entrenamiento</i> | 95 |
| Johan García, <i>Esperando al Rival</i> | 99 |
| Blanka, <i>Rumbo a Fashion Week</i> | 103 |
| CONCLUSIONES | 107 |
| BILBIOGRAFÍA | 109 |

Introducción

Dentro de las diversas disciplinas artísticas que abarcan las Artes Plásticas, la técnica y los procesos son los medios por los cuales se puede materializar una idea o un concepto. En la litografía, resulta de gran importancia para la formación de los artistas estudiar dichos procesos, ya que de ésta manera se puede elegir la técnica y los materiales que mejor le permitan expresar su creatividad.

La presente investigación resulta ser teórico práctica, que va dirigida a ofrecer una serie de estampas litográficas para exponer el tema de *La Identidad en el Retrato Cotidiano*, que pretende representar un fragmento de las tantas historias individuales de la colectividad y generar una reflexión acerca de la identidad personal, diluida por el frenético ritmo de vida en las modernas urbes cosmopolitas.

Para tal propósito se emplea la técnica litográfica tradicional aplicando desde procesos digitales, *collage* con hoja de oro, plata y textiles, alto y bajo relieve, hasta soportes metálicos.

A partir de las piezas gráficas, se busca estructurar un discurso sobre la imagen de la identidad, tratando de unificar un lenguaje coherente, reflexionando sobre los resultados obtenidos en todo el proceso creativo así como en el aspecto plástico.

Este recorrido inicia con el origen y desarrollo de la litografía, su introducción en México y la importancia de su práctica en las casas editoriales. Destacan algunos autores representativos en el uso y perfeccionamiento de esta técnica en la historia de nuestro país, analizando paralelamente los primeros retratos y la evolución de la litografía hasta nuestros días.

Asimismo, se abordan temas referentes a las técnicas litográficas que se utilizan en el proyecto *Retrato de Identidad Cotidiana. Propuesta Gráfica*; desde la litografía a color, los procesos fotolitográficos (transferencia), *el collage*, hasta los medios digitales como recurso para la producción litográfica y para las manifestaciones artísticas.

Tal compilación de aspectos prácticos y técnicos, se desarrolla como trabajo individual en el Taller de litografía 117-B Vespertino de la Facultad de Artes y Diseño.

La parte final de la investigación está dedicada al proyecto creativo, que ofrece una breve referencia del retrato como precedente de la fotografía, evidenciando los cambios que suscitó su invención frente a los nuevos procesos digitales. Asimismo, se abordarán algunas técnicas de representación de la identidad en este género, adjuntándose significativas pruebas realizadas para tal proyecto, como el color, la transferencia, *el collage* con hoja de oro o plata y textiles, así como medios digitales; el alto y bajo relieve y los soportes metálicos. Se describe el proceso técnico y conceptual de cada una de las estampas dentro de la propuesta final.

SALSA POBLANA

Ingredientes: Unte con esta pasta el pollo. E

no engrasado y agregue los ajores.
Cuando esto cocido retire del
de mostaza y sava de inmediato.

ajores

pollo

de poblano sirve tambien para espagueti y se le espolvorea mostaza y

struir el chamba este por pollo cocido.



Origen y Desarrollo de la Litografía

En este capítulo se abordan temas concernientes al origen y desarrollo de la litografía, su incursión en México y la importancia de su práctica en las casas editoriales, diseño de calendarios y otros proyectos. Sobresalen algunos autores representativos en el uso y perfeccionamiento de esta técnica en la historia de México, analizando los primeros retratos y sus cambios en la litografía de la actualidad.

Pág. anterior
Boceto,
técnica mixta.
Marisol Rojas,
2012

Origen de la Litografía

El término "litografía", de origen griego, parte de las raíces *lithos*, que significa "piedra", y *graphos*, que significa "yo grabo" o "yo escribo"; más es sufijo *-ia* que denota "acción" o "cualidad"¹.

Aloys Senenfelder (fig.1), nacido en Praga en 1772, fue el inventor de la litografía en 1798 en la región de Baviera, Alemania. En 1795 intenta grabar en negativo de tal manera que el texto quede en relieve. Su poca habilidad con el buril lo conduce inicialmente a la aplicación de una especie de estereotipia de su invención y, posteriormente, hacia el aguafuerte.

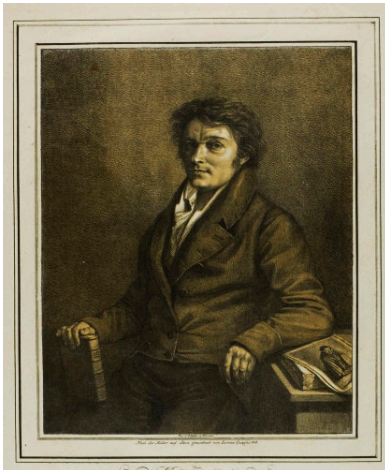


Fig. 1. Retrato de Aloys Senenfelder. Litografía. Lorenzo Quaglio, s/f.

Tras obtener suficiente destreza en el dibujo de la letra invertida experimenta en la búsqueda de un barniz de retoque descubriendo la tinta química: tres partes de cera por una de jabón y una pequeña cantidad de negro humo disueltas en agua de lluvia es la base de la tinta de dibujo litográfico.

Posteriormente, en 1798, un hecho fortuito le inspira la posibilidad de grabar, ya no sólo en la piedra, sino la de basar la preparación por medios puramente químicos logrando las primeras estampas litográficas.

La carestía de las planchas de cobre y la dificultad de pulirlas para su reutilización lo orientan a emplear la piedra, particularmente la de las regiones de Kelheim y Solenhofen.

Senenfelder publica en 1818 su tratado *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei* (Libro de Texto Completo de la Impresión Litográfica), enriquecido con veinte estampas. Un año más tarde surge en París una edición corregida por el autor con el título *L'Art de la Lithographie* (El Arte de la Litografía). Paralelamente, R. Ackerman edita en 1819 una versión completa en inglés, traducida del alemán, titulada *A Complete Course of Lithographie* (Un Curso Completo de Litografía).

Senenfelder desarrolla todas las bases del dibujo litográfico, el papel autográfico, la preparación para la impresión, la estampación directa y la separación de color. Perfecciona las prensas de impresión, introduce la matriz sobre plancha metálica de zinc y experimenta la estampación textil. Establece talleres asociados entre otras poblaciones, como Munich, Viena, Estrasburgo, Paris, Londres y Manchester. El conde de Lasteyrie y Engelman, socios y discípulos de Senenfelder, contribuyen decisivamente en la expansión de la litografía y en su desarrollo técnico².

¹ Diccionario Etimológico <http://etimologias.dechile.net/> Consultado en marzo, 2014

² *Ibíd.* p. 23.

La Litografía en México

Una vez establecida en México la República Federal, en septiembre de 1825, el italiano Claudio Linati llega a México. Posteriormente, en 1826, después de la muerte de Gaspar Franchini (litógrafo e impresor), establece el primer taller de litografía en la capital.

Paralela a su labor didáctica, el artista italiano, con ayuda de Florencio Galli y del poeta cubano José María Heredia, funda y publica el periódico *El Iris* (fig.2), donde aparecieron las supuestas “primeras” litografías hechas en México en febrero de 1826.

En la presentación de *El Iris* sus colaboradores confesaron tener por objeto ofrecer distracción a sus lectores, particularmente al “bello sexo”, con sus secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y moda. Desafortunadamente su publicación no tardó en ser blanco de censura dentro de las amplias esferas sociales, calificándola como una encendida publicación subversiva, crítica y radical; membrete que, por cierto, sus autores no intentaron desmentir. Las discordias de Linati con el principal colaborador de la revista, el escritor cubano Heredia, basadas principalmente en el disgusto de Linati por la sátira política tuvieron algunas consecuencias, el 21 de julio de 1826 Heredia dejó de participar en *El Iris*⁴. Pese a todo, el periódico continuó circulando hasta septiembre de 1826, publicando varias imágenes litográficas de Linati, quien ya para entonces había trabajado con un pequeño grupo de discípulos mexicanos para instruirlos en la novedosa técnica. Pero, unidos a esta actividad artística, sus libelos encendidos levantaron ámpula al despertar una franca desconfianza entre las autoridades mexicanas que, a la postre, lo llevarían a la ruina. Finalmente, se suspendió la edición de *El Iris* y Linati fue forzado a salir del país a finales de 1826 a bordo del *Covenyance*, rumbo a Nueva York⁵. El 15 de enero de 1827, Linati prosiguió su viaje rumbo a Amberes a bordo del *Dawn*, a donde arribó el 15 de marzo. De regreso a Bruselas, Bélgica, se estableció como autor y litógrafo, y produjo artículos sobre México para *L'Industrie* en 1828 y 1829, mientras preparaba 48 litografías, basadas en sus acuarelas, sobre las costumbres y los atuendos mexicanos, junto con un resumen socio-histórico.

³ Imagen proporcionada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

⁴ Ruiz Castañeda, María del Carmen, “introducción”, en *El iris*, Periódico crítico y literario. Por Linati, Galli y Hereida, edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Hemeroteca Nacional, 1986, p17.

⁵ Pérez Escamilla, Ricardo, et al., *Nación de imágenes: La Litografía Mexicana del Siglo XIX*, Amigos del Museo Nacional de Arte, Conaculta-Instituto de Bellas Artes, México, 1994.



Fig.2. Portada del periódico *El Iris*. Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia.1826³

El famoso libro *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México* fue editado en 1828 por Charles Sattino y litografiado por la Litographie Royale de Gobard, con ilustraciones a color realizadas a la acuarela⁶. Tras el nuevo lanzamiento editorial, y quizá por el vivo interés que le despertó México, Linati regresa el 9 de diciembre de 1832, desembarcando en el puerto de Tampico, mas, con tan mala suerte, que casi tras pisar tierras mexicanas es atacado por una fiebre maligna, misma que lo lleva a la muerte el 11 de ese mismo mes, arrebatándole la oportunidad de aportar algo más al arte litográfico⁷.

Casas Editoriales



Fig.3. Portada del libro *Los Mexicanos Pintados por Sí Mismos*, litografía. L. Garcés, 1826.

Las principales litografías artísticas y casas editoras utilizaron los servicios de diversos litógrafos. La casa Editorial de M. Murguía, aparece con litografías desde 1847, como puede apreciarse en las láminas que ilustran el *Proceso de Pedro Alvarado*, impreso en ese año, y formadas por Iriarte. En 1850, figura en su calendario una litografía también firmada por Iriarte; en 1851, la portada del calendario ostenta la rúbrica de Campillo y en el de 1862 se publica el retrato del mismo Murguía. Más adelante, se descubre que el litógrafo de Murguía parece haber sido L. Garcés, quien firma, en efecto, las láminas de las dos obras de Rivera Cambas, *México Pintoresco* (3 vols. 1883) y *Los Gobernantes de México* (2 vols. 1873). De igual modo, éste se nos presenta como el autor de las litografías de *El Libro de Satanás*, de Adolfo Isaac Alegría, publicado en 1869. Empero, la obra más interesante publicada por Murguía es, sin duda, *Los Mexicanos Pintados por Sí Mismos* (1853) (fig.3). También se elaboraron láminas para la novela *Ironías de la Vida*, de Pantaleón Tovar, editada por Lara.



Fig.4. Portada de *El Gallo Pitagórico*, Litografía. Imprenta de Ignacio Cumplido, 1845.

En la imprenta litográfica de Ignacio Cumplido, ya en 1884, se hacen las láminas del *Viaje a Méjico*, de Fossey, una de las cuales está firmada por Heredia. En 1845 las novelas de *El Solitario*, son firmadas por el vizconde D' Arincourt, incluyendo *Bug Jargal*, de Víctor Hugo, además del libro *El Gallo Pitagórico* (fig.4), con láminas de Blanco, Heredia e Iriarte.

Una de las ediciones de esta obra resulta particularmente interesante, debido a que, tanto por su diseño tipográfico como por su valor artístico, puede pasar como representativa de la litografía mexicana de su tiempo: caricaturesca, costumbrista y satírica, pero con profundo sello de nacionalismo.

⁶ Pese a haber sido realizado este álbum en el extranjero, Toussaint considera a los *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México* como el primer monumento de nuestra litografía. Véase Manuel Toussaint, *La Litografía en México en el siglo XIX*, México, Estudios Neolitho, 1934, p. 56.

⁷ Aguilar Ochoa, Arturo, *Los Inicios de la Litografía en México: El Periodo Oscuro (1827-1837)*. Universidad de las Américas, Puebla. p. 68.

Por su parte, la empresa de García Torres publica uno de los periódicos pioneros de la época: *El Diario de los Niños* (1839-40). En 1840, *El Viaje Pintoresco y Arqueológico de México*, aprovecha las litografías hechas en París para ilustrar un libro con imágenes muy similares a las del alemán Karl Nebel (fig.5). En 1842 se produce el *Manual del Dibujante*, de Perrot. Se hizo también la cuarta edición del *Periquillo*, hecha por Galván y la primera ilustrada con litografías. En 1843 se publica *La Vida de Jesucristo*, extraída de la *Historia Universal* de Bossuet, además de muchas otras publicaciones.



Fig.5. Exterior de Aguascalientes, litografía acquareleada. Karl Nebel.1840.

La casa editora Lara protagoniza la primera reproducción del magnífico libro *Pablo y Virginia*, editado en Francia en 1838 y reimpresso en México en 1843, con las litografías trabajadas en el taller de Salazar⁸. La segunda obra igualmente estampada por él se llama *Los Ciento Uno Roberto Macario*. La edición es de 1860 y reproduce las admirables litografías de Daumier.

Otra casa editora relevante fue la de J. R. Navarro, que editó, entre otros, *el Album Religioso. Colección de 24 Composiciones Líricas Adornadas con Preciosas Litografías* (1849).

La casa de Llano y Compañía realizó los primeros ensayos fotolitológicos, como los que aparecen en *El Artista* en 1874. En esa casa se produjeron las estampas del libro *Templos y Conventos de la República Mexicana* (1875), por desgracia inconcluso, pero enriquecido con un texto de Enrique Nieve.

La empresa editorial Paz publicó gacetas como la *Juventud Literaria* (1887-88), y calendarios, entre otros trabajos.

Otra empresa importante fue la *Litografía de Michaud y Thomas*. En la Estampería de la casa había excelentes reproducciones fotográficas. El *Album Pintoresco de la República Mexicana* contiene litografías magníficas hechas sobre cuadros de T. Lehnert, a todo color pero ejecutadas en el extranjero. En París fue impreso por Lemercier el álbum llamado *México Pintoresco*, de los mismos editores⁹.

⁸ Publicada por Curmer e ilustrada por Tony Johannot, Francais, Isabeey, Meissonier, Paul Huet de Labage y Manuille.

⁹ Toussaint, Manuel. *La Litografía en México del siglo XIX*. 5ª edición. 1965. México. pp. 12-14.

Periódicos con Litografías



Fig.6. *Cocheros*, litografía. Joaquín Hereida, Vol. III de *El museo Mexicano*.1843.

Anteriormente ya se han mencionado algunos de los periódicos con impresiones litográficas que han aparecido en México. Aunque resultaría imposible enlistarlos en su totalidad, aquí se citarán los que Manuel Toussaint menciona en su libro *La Litografía en México*¹⁰.

El Iris (1826), imprenta calle del Águila, litografías de Linati; *El Mosaico Mexicano* (1837-1840), siete volúmenes, impreso y publicado por Ignacio Cumplido con Litografías de Rocha, Fournier y otros; *El Recreo de las Familias* (1838), publicado por Galván, con litografías de Rocha y Fournier; *Diario de los Niños* (1839-40), publicado por V. García Torres; *Seminario de las Señoritas Mexicanas* (1841), publicado también por García Torres con litografías de Salazar; *Panorama de las Señoritas* (1842), periódico del mismo editor con litografías de Salazar; *El Museo Mexicano* (1843) (fig.6).



Fig.7. *México y sus costumbres*, publicación con ilustraciones litográficas. Villasana, 1872.

España Pintoresca (1843-1844), publicado por V. García Torres, dicho periódico reproduce vistas y pasajes de España, las litografías están firmadas con las iniciales E.I.A., y por Salazar; *El Liceo Mexicano* (1844); *El Ateneo Mexicano* (1844), publicado por García Torres con litografías de varios autores; *El Católico* (1846-1847); *El Álbum Mexicano* (1849); *La Ilustración Mexicana* (1850); *El Espectador de México* (1851); *La Cruz* (1855-58), que publicó siete volúmenes y fue editado por Andrade y Escalante con Litografías de Salazar y Decaen; *La Época* (1869), de dos volúmenes impreso por Días de León con litografías de Iriarte; *México y sus Costumbres* (1872) (fig. 7) editado por El Gallo y Cumplido con Litografías de Villasana.

El artista (1873) de tres volúmenes, editado por Llano con litografías de Iriarte, Santiago Hernández y Salazar; *El Tecolote* (1876), con caricaturas en litografía; *El Máscara* (1879), Editado por Filomeno Mata con litografías de Santiago Hernández; *El Coyote* (1880) con caricaturas en litografías firmadas como noe; *El Álbum de la Mujer* (1883), impreso por F. Díaz de León con litografías de Emiliano Moreau y Hono; *La Juventud Literaria*, impreso y con litografías de Ireneo Paz.

Entre los periódicos musicales se mencionan tres:

La Historia Danzante (1873); *La Historia Cantante* (1879-1880) y *El Rascatripas* (1822).

¹⁰ Ibid. p. 17.

Entre las producciones litográficas más populares y más temibles figura el periódico de caricaturas, de cuyo género se mencionan los más importantes:

La Orquesta (1861-1874). La sátira cáustica del texto halla, en las litografías, un arma terrible. Vicente Riva Palacio, Constantino Escalante y la colaboración de Villasana (fig.8) hicieron más con su pluma y lápiz que muchos generales con sus ejércitos. *La Orquesta* es la historia de un periódico de nuestra vida política pero al desnudo.

Guillermo Prieto publicó en San Luis Potosí *El Monarca*, en 1863, ridiculizando el Imperio de Maximiliano. Las litografías de este periodo están firmadas por B. Ortiz y Melchor Álvarez.

Mucho después, para combatir la administración de don Sebastián Lerdo de Tejada, el mismo Riva Palacio otorgó a la publicidad *El Ahuizote* (1874-1875). El caricaturista Villasana, no menos sarcástico e incisivo que Escalante, ridiculiza a Lerdo en todas las formas posibles, haciendo de él un personaje imaginario pero dotado de vida, de pasiones y de odios.

El Hijo del Ahuizote (Fig.9) surge en 1885 como un periódico-revista satírica mexicana, fundada por Daniel Cabrera Rivera y Manuel Pérez Bibbins junto con Juan Sarabia. Se caracterizó por su oposición al régimen de Porfirio Díaz a través de la difusión de caricaturas, entre las que aparecían colaboraciones de José Guadalupe Posada. En aquel tiempo, Díaz no toleró las críticas a su gobierno y desató una fuerte represión contra la prensa independiente que se atrevía a cuestionarlo. Muchos periodistas fueron asesinados o encarcelados, las publicaciones eran suspendidas y las imprentas clausuradas o destruidas. La última publicación fue en 1903.

Otra de las manifestaciones litográficas no menos relevante es la de los calendarios. No existe una bibliografía sobre los calendarios mexicanos, pero según Toussaint cabe destacar el de Juan R. Navarro, en 1848; el de Cuevas para 1865; el de Iturbide de 1857; el de J.M. Rivera de 1863; *El Reaccionario* de 1860; el *Caricato* para 1856, *El Burlesco* de 1862; *El Popular* de 1860, el de *Los Polvos de la Madre Celestina*, para 1857; *El Fantástico de los Niños* de 1860 y *El Impolítico y Justiciero* de 1854 y 1857.

Entre las temáticas de los calendarios trascienden las Posadas de los pobres y de los ricos, episodios de la vida de Santa Anna, el retrato de Iturbide, o una portada alegórica como los que se ve en Murguía¹¹.

¹¹Publicada por Curmer Esta tradición de los calendarios se conserva hasta nuestros días, la impresión se realiza en offset o digitalmente. En la actualidad se puede encontrar de cualquier temática y formato.



Fig.8. Tres poderes distintos y sólo uno verdadero, sin técnica. José María Villasana, 1874.



Fig.9. Portada de *El hijo del Ahuizote*, sin técnica. José María Villasana, 1874.

Litógrafos en México. El Retrato y sus Cambios en la Litografía



Fig.10. *El Figurín*, litografía coloreada. Claudio Linati, 1826.

La producción litográfica empieza a definirse en dos objetivos principales: la producción artística y la comercial. En la artística se elabora la estampa múltiple y original de expresión plástica que requiere de numerar y firmar toda la edición para garantizar un orden, originalidad y responsabilidad autoral. En cambio, la producción comercial se realiza para la venta, difusión, promoción e identificación de bienes y servicios¹².

El desarrollo de la litografía en nuestro país tuvo muchas vertientes. Estuvo íntimamente ligado a la actividad editorial, principalmente en la ilustración de los textos. Coincidió con los lineamientos de las publicaciones europeas en el uso de la imprenta litográfica, además de la integración de la litografía y la tipografía en la estampa, favoreciendo el uso de una nueva práctica plástica.

En 1826 Claudio Linati publica su diario *El Iris*, periódico crítico-literario que en su primer número iniciaba con la siguiente cita: "El único objeto de este periódico es ofrecer a las personas de buen gusto en general, y en particular al bello sexo, una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado con el tedio que es consiguiente a una aplicación intensa o a la falta absoluta de preocupación... Tenemos la intención de acompañar con algunos números del Iris retratos fieles de los personajes contemporáneos que se han hecho célebres por sus talentos o virtudes."

La primera litografía en México fue realizada por Claudio Linati y publicada en el periódico mencionado, con el título *El Figurín* (fig.10) que representaba la figura femenina.

A lo largo de las siguientes publicaciones *El Iris* critica a la sociedad y los abusos políticos del régimen dictatorial de Santa Anna, trayendo como consecuencia una apertura a la libertad de los mexicanos en todos los aspectos de la vida¹³.

Linati elaboró varios retratos que se publicaron en diferentes números de *El Iris* en el año de 1826, dos de los cuales son el *Retrato del General Guadalupe Victoria* (no. 9), y el *Retrato de Morelos* (no.10); José Gracida, artista de origen oaxaqueño, ayudante y discípulo de Linati, es el primer mexicano que dibuja e imprime un retrato en litografía para el número 34 de *El Iris*, en 1826. Era el torso del Cura *Hidalgo* (fig.11) que, por cierto, es el único trabajo que se le conoce.



Fig.11. *Hidalgo*, litografía. José Gracida, 1826.

¹² Cabello Sánchez, Raúl. *Litografía: Manual de Apoyo para el Taller*. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2008. p. 35.

¹³ Escamilla Pérez, Ricardo. Mathes, Miguel. Saborit, Antonio. et al. *Nación de Imágenes. La Litografía Mexicana del Siglo XIX*. Museo Nacional de Arte. 1994. p. 19.

En 1828, Linati publica en Bruselas lo que constituiría una revelación en Europa: el libro *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México, diseños tomados del natural*¹⁴, en el que, con pretexto de la indumentaria regional, recrea a la sociedad mexicana posterior a la Independencia. Para dicha serie retoma los bocetos hechos en México de retratos y escenas de la vida cotidiana. En esta serie, Linati acompaña todas y cada una de sus imágenes con breves textos que complementan el interés de la composición; los escritos, además, intentan volver accesible la experiencia hacia quienes observan en el extranjero, lejos de América y sus aflicciones¹⁵.

Se mencionan algunos ejemplos de las imágenes que integran esta carpeta: la litografía *Costeño* (fig.12) es una imagen en la que se retrata a un hombre de cuerpo completo, de piel oscura, y en la que debajo hay una inscripción en francés que, traducida al español, significa: *Negro del barrio de la Vera Cruz (Santa Fe) en su traje*.

En la *Muchacha de Palenque*, aparece una inscripción en la parte inferior, también en francés, que significa: *De la Provincia de Yucatán*. Es un retrato de una mujer de cuerpo completo, en cuyo fondo se observa un paisaje.

En esta serie encontramos también retratos colectivos en donde se recrean escenas costumbristas, como *El Monte* (fig.13), que tiene una inscripción en francés que significa: "Juego favorito de los mexicanos".

Otra de las escenas costumbristas y cotidianas se aprecia en la litografía *Manera de Viajar de las Señoras en México* (fig.14).

En el periodo de 1836 a 1838 las imprentas y Casas Editoriales traen piedras y máquinas litográficas, comenzando a hacer su producción y a promover la litografía, vendiendo imágenes, ilustrando periódicos y boletines.

Hacia 1842 la litografía es utilizada para ilustrar novelas, fábulas, cuentos o hechos universales. El retrato era un medio para representar a los personajes principales de los textos; como el caso de *Moisés en el Raphidin*, de Hipólito Salazar, que plasma una escena de la vida de Moisés, a quien, según la Biblia, Dios envió para liberar al pueblo hebreo de la esclavitud de Egipto. En el caso de la literatura, se ilustró el libro *El Periquillo Sarniento*, donde la mayoría de las imágenes son escenas que recrean las picardías del pintoresco personaje en ambientaciones coloniales.

¹⁴ Linati, Claudio. *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. Introducción, estudio y traducción de Justino Fernández. Prólogo de Manuel Toussaint, México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, p.21.

¹⁵Ibíd. p. 61.



Fig.12. *Costeño*, litografía coloreada. Claudio Linati, 1828.



Fig.13. *El Monte*, litografía coloreada. Claudio Linati, 1828.



Fig.14. *Manera de viajar de las señoras en México*, Litografía coloreada. Claudio Linati, 1828.



Fig.15. *Modas*, litografía. Joaquín Heredia, 1843-1844.

Joaquín Heredia produce la litografía *Modas* (fig.15) entre 1843 y 1844, retrato de dos caballeros que representan el gusto o la tendencia de vestimenta propia de las clases medias y altas de época de la sociedad mexicana. Como contraste, tenemos la litografía *Puesto de chía en Semana Santa* (fig.16), escena cotidiana de una vendedora, que en su representación posee características fisiológicas diametralmente opuestas a las de la estampa anterior.

El proceso de integración de la litografía al género costumbrista y al retrato se dio de forma paulatina. En un primer momento, los editores se valieron de los grabados europeos y, posteriormente, los autores mexicanos incursionaron en el género a raíz de que éste se manejó desde un enfoque local¹⁶.

Casimiro Castro es uno de los artistas litógrafos más representativos del género costumbrista y del paisaje, además de ser precursor de una nueva visión espacial lograda desde una perspectiva infinita por medio de un globo aerostático. Pronto se profundizará más acerca de este autor.



Fig.16. *Puesto de chía en Semana Santa*, litografía. Joaquín Heredia, 1843-1844.

En 1845, en México surgía una manera muy peculiar de ilustrar el retrato: la caricatura política, que era una representación humorística y satírica para evidenciar los problemas políticos y sociales. Se publica como libro *El gallo Pitagórico*, cuyo contenido circuló como una columna de sátira política, por medio del periódico *El siglo XIX*¹⁷. *Artesanos* es otra litografía que se incluye en dicha publicación, en la que figura un personaje como protagonista de la escena que ilustra el texto *La poca esperanza de medrar causa desalientos*. Se trata de un protagonista anónimo, estelarizando la escena del abatimiento, tal como puede apreciarse en la imagen central, y donde Juan Bautista Morales logra capturar una de las problemáticas que generaba el gobierno de Santa Anna.

En 1848 Plácido Blanco realiza una serie de retratos que el libro *Nación de Imágenes* designa como *Apuntes para la Historia de la Guerra entre México y los Estados Unidos*, donde son retratados James Knox-Polk (fig.17), ex presidente de los Estados Unidos, el General Arista, el General Taylor (fig.18) y el General Ampudia. Entre los retratos de mexicanos destacan Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, el General D. Juan Álvarez y D. Ignacio Comonfort. A partir de estos cuadros de la época, es como hasta nuestros días conocemos sus características físicas.



Fig.17. *James Knox Polk*, litografía. Plácido Blanco, 1848.

¹⁶ Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y Litografía en México: un nuevo modo de ver*. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 2005, p. 212.

¹⁷ Boletín que difundió el Senado de la República con motivo del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución. <http://www.senado2010.gob.mx/docs/cuadernos/prensaReforma/b12-prensaReforma.pdf>

Entre 1849 y 1850 surge *El Tío Nonilla*, un diario de formato pequeño cuyas dimensiones aproximadas eran de 22 x 15 cm. Fue uno de los periódicos mexicanos más tempranos que se conocen en que se haya hecho uso abundante de la caricatura. Vale la pena acercarse a sus imágenes, sin perder de vista el momento histórico, político y social. Por su parte, el español Joaquín Giménez fue director, caricaturista y redactor de *El Tío Nonilla*, escritor inquieto que estuvo involucrado, como muchos intelectuales de la época, en la literatura, el periodismo y la política¹⁸.

Un ejemplo más fue la caricatura ilustrada en la sección *Cuadros Animados*, que causó revuelo por la reacción que provocó de los retratados (fig.19). En ella aparecen un tal Gutiérrez, quien lleva un anteojo en mano, y el coronel García y García, quien entonces fungía como diputado, y que camina sobre una cuerda intentando realizar una maroma política, que lo hará caer al suelo. El Tío Nonilla los acusó a ambos de estar involucrados, junto con otros personajes, en una revolución¹⁹.

Tal ilustración provocó a su vez que la oposición intentara promover un proyecto de ley que prohibiese las caricaturas. Como respuesta, y en reacción, Joaquín Giménez publicó la litografía que ilustra el artículo *Caricaturas*, en donde presentaba una figura cualquiera, imprecisa, para que no fuese posible asociarla a la identidad de Suárez de Navarro (historiador de la época); y que llevaba un libro colosal (la historia del general Santa Anna, por ser muy malo) (fig.20) con candado, en señal de que nadie lo había de abrir. No se le podría acusar a *El Tío Nonilla* de haber hecho una caricatura del historiador Suárez de Navarro, ya que no había semejanza entre el dibujo y su persona; sin embargo, el personaje representado indudablemente lo delataba, no sólo por el libro y el rostro (que coincidía con las de otras caricaturas suyas), sino porque la pluma nos revela que se trata de un escritor y porque en el papel que sale de su bolsa está escrito el nombre del periódico *La Palanca*, el cual editaba. En este caso en particular, la imagen del retrato representado no centra su importancia en el parecido, si no en resaltar los elementos simbólicos que por su profesión, ideología y actitudes identifican al personaje. De tal suerte, el retrato en la caricatura política era instrumento de denuncia del mal gobierno.



Fig.18. General Taylor, litografía. Plácido Blanco, 1848.



Fig.19. Caricatura que ilustra la sección *Cuadros animados*, en *El Tío Nonilla*, litografía. Joaquín Giménez, 24 de octubre de 1850.



Fig.20. Caricatura que ilustra el artículo *Caricaturas*, en *El Tío Nonilla*, litografía. Joaquín Giménez, 7 de noviembre de 1850.

¹⁸ Bonilla Reyna, Elia Emma. Joaquín Giménez y el Tío Nonilla. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Núm. 76, 2000, p. 179.

¹⁹ *Ibíd.*

Un exponente más dentro de este fenómeno cultural es Casimiro Castro, artista representante del Costumbrismo en México. Sus primeros trabajos conocidos se publicaron en periódicos literarios y religiosos: *El Museo Mexicano*, *El Gallo Pitagórico*, *El Católico* y *La Ilustración Mexicana* (1851-1852). En sus litografías prevalece el género del retrato, el paisaje y la alegoría; además, es evidente su destreza en el dibujo en cualquiera de los procedimientos litográficos. En el álbum *México y sus Alrededores* (1a Edición: 1855-1856), Casimiro Castro definió la imagen del país y de los mexicanos en el siglo pasado. Las 31 láminas de éste álbum son producto del trabajo en equipo que, además de Castro, formaron Luis Auda, G. Rodríguez y J. Campillo. En esta obra Castro realiza las primeras visitas panorámicas de la ciudad, además de enmarcar al hombre en el escenario de la vida cotidiana, con su urbanismo, su arquitectura civil, religiosa y militar; las costumbres de su sociedad, y sus actividades comerciales y culturales. Tres de sus litografías, creadas entre 1855-1856,²⁰ son: *Las Cadenas en una Noche de Luna*, realizada a dos tintas; *La Alameda tomada en globo* (fig. 21), a dos tintas y con la colaboración de Juan Campillo; y *Trajes Mexicanos*, a dos tintas.

En 1854 surge la interesante publicación *Los Mexicanos Pintados por Sí Mismos*, en la que participaron varios representantes del género Costumbrista, del cual derivó el subgénero denominado "de tipos", convirtiendo a dicha obra en un documento único en nuestro país²¹. En este subgénero el retrato cobra una importancia fundamental, ya que eran litografías en donde se presentaba un relato sobre un personaje determinado, con cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por su rol dentro de la sociedad. De esta manera, aguadores, ministros, militares, clérigos, prostitutas y costureras conformaron el mosaico de temas predilectos en las descripciones *de tipos*.

Fig. 21. *La Alameda tomada en globo*, Del álbum: *México y sus alrededores*, litografía acquareleada. Casimiro Castro y Juan Campillo, 1855-1856.



²⁰ Ibid, pp. 26,27.

²¹ Pérez Salas, María Esther. Genealogía de *Los Mexicanos Pintados por Sí Mismos*. Instituto Dr. José María Luis Mora.

Acorde con la tendencia del escritor, la peculiaridad del personaje podía ser manejada desde diferentes ángulos, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista. Por medio del subgénero de tipos se intentó rescatar a personajes representativos de la sociedad y plasmar su imagen para la posteridad. A través del grupo de personajes que integraban la colección se pretendía proyectar una imagen de la sociedad en su conjunto, mediante la descripción y análisis de la vida colectiva de sus tipos genéricos, desde los estratos más altos hasta los más bajos.

Se manejaban distintas clases del conglomerado social, así como las diversas profesiones que en éste se desarrollaban a través del reflejo de actitudes psicológicas y de carácter social. Citando un par de autores, tenemos a A. Campillo, con litografías como *La partera* (fig.22), *La casera* y *El mercero*; y a Hesiquio Iriarte, con *El rancharo*, *La china*, *El alacenero*, *El poetaastro*, *El jugador de ajedrez*, *El cómico de la lengua* y *El maestro de la escuela*. Su producción incluyó asimismo retratos individuales como el de *El General Almonte*.

El periódico *La Orquesta* circuló entre 1861 y 1877 en la Ciudad de México. Sus fundadores fueron Carlos R. Casarín y Constantino Escalante. *La Orquesta* fue una publicación que empleó la caricatura como arma política para denunciar la situación del país. Una de sus peculiaridades, en este sentido, era que cada ejemplar contenía una ilustración en hoja suelta del resto del periódico²².

La Intervención Francesa y el Segundo Imperio fueron los principales temas abordados por el impreso, y aunque su tendencia era progresista, no escapan a sus críticas personajes como el propio Juárez y otros connotados liberales de la época. Los caricaturistas eran Escalante, con litografías como *La ceniza en la frente* y *He aquí mi pabellón tricolor* (fig.23); Santiago Hernández, con *Guerra Europea*, *He aquí la obra más grandiosa de mi reinado*, y *Guerrero*, notable obra de retrato realista; y José María Villasana, con *¡En tinieblas!* y *Señor, ¿nos dá V. licencia de ir a ser de la Corte?* -*Más tarde, niños, porque ahora se está yendo Pepe para allá*.

En este contexto, José Guadalupe Posada tuvo gran participación dentro del diario *El Jicote*, editado por José Trinidad Pedroza en 1871. *Los esclavos del Norte adulándole a un mulato*, *He aquí la realidad*, *¿En qué se parecen los políticos bisoños a los cóconos viejos?* y *Bautismo. Entierro*, son algunas de las litografías publicadas. La mayor parte del trabajo de Posada se inclina por la caricatura.



Fig.22. *La Partera*, del álbum *Los Mexicanos Pintados por Sí Mismos*, litografía. A. Campillo, 1854.



Fig.23. *He aquí mi pabellón tricolor*, litografía. Constantino Escalante, s/f.

²² <http://www.senado2010.gob.mx/docs/cuadernos/prensaReforma/b15-prensaReforma.pdf>

Vale la pena hacer aquí un paréntesis en aras de justificar, hasta el momento, la reiterada mención de este género. El término caricatura deviene del italiano caricare, que significa “cargar” o “exagerar”. Es un retrato que, deliberadamente, exagera o distorsiona la apariencia física de una o varias personas, exhibiendo, a menudo, estratos reconocibles de la sociedad, para crear un parecido fácilmente identificable y generalmente humorístico. También puede tratarse de alegorías. Su técnica usual se basa en reunir los rasgos más marcados de una persona, ya sean físicos, faciales, o aspectos de comportamiento y exagerarlos o simplificarlos ridículamente para causar comicidad, algún efecto grotesco o una intención satírica para representar un defecto moral a través de la deformación de los rasgos. Y suele convertirse, igualmente, en el medio ideal para ridiculizar situaciones e instituciones políticas, sociales o religiosas, sin excluir actos singulares de grupos o clases sociales.

Posada realiza varios retratos de Emiliano Zapata, de cuerpo entero, de torso y una caricatura titulada *La calavera de Zapata* (fig.24). Tras de la muerte de este artista se retoman imágenes de algunos de sus grabados para ilustrar corridos como *El Espectro de Zapata* en honor al prócer y, paradójicamente, otros para relacionarlo con actos vandálicos, como en *La jeringa de Zapata*.

En los periódicos *El Ahuizote* (1874) y *El hijo del Ahuizote* (1897) se retoma el género de la caricatura, donde varias de las ilustraciones son de autores anónimos.



Fig.24. Calavera de Emiliano Zapata. ilustraciones con xilografía. José Guadalupe Posada,1912.

La Transición

A finales de los años treinta en México se da un acontecimiento que marcará un nuevo rumbo en la producción litográfica: se destruye el taller litográfico de la cigarrera *El Buen Tono* para dar paso a la reproducción fotomecánica con las nuevas máquinas de offset.

Francisco Díaz de León, en 1924, realiza los primeros grabados en linóleo que se hacen en México. Uno de ellos es el *Retrato de Obregón* (fig.25) y *Cabaretera*, este último empleando la técnica de punta seca.

La mayoría de los artistas del siglo XX, en algún momento de su producción, incursionaron en el género del retrato.

La producción de cada artista ha sido determinada por el momento histórico en el que han vivido. José Clemente Orozco, en el periodo de 1928 a 1932, en Estados Unidos, realiza litografías de escenas costumbristas de la Revolución Mexicana, y otras más que se basaban en escenas de los desempleados estadounidenses.

Las litografías del mexicano Emilio Amero se caracterizan por su sello de representación escultórica. Aborda el género del retrato varias veces a lo largo de su actividad artística. En 1930 realiza la serie litográfica de mujeres: *India*, *Meditación* (fig.26), *Mujer, circa*; *Mujer 2, circa*; *Mujer con rebozo*, *Mujer sentada* y *Mujer con pescado*, entre otras obras.

Leopoldo Méndez ocupa un sitio fundamental en la historia de la gráfica en México, ya que ha sido uno de los más destacados fundadores e impulsores del grabado en el país a través del Taller de Gráfica Popular (TGP) fundado en 1937, etapa que dio un nuevo impulso y gran producción a la litografía, como en el grabado en relieve. Casi todos los miembros del TGP pertenecían al Partido Comunista, que en general trabajaron sobre temas que reflejaban una preocupación por los problemas políticos, económicos y sociales (en México y en el extranjero), así como escenas costumbristas de la época.

Leopoldo Méndez realiza retratos de personas cercanas a él, como el *Retrato del impresor Don José Mariano Lara* (fig.27) y otro grabado titulado *A cual más afinado* (fig.28), en 1932, éste último de graciosa representación donde aparecen caricaturizados el Dr. Atl, moviendo dos matracas, Diego Rivera tocando el tepoztle, David Alfaro Siqueiros tañendo una cuerda colocada en una hoz, José Clemente Orozco tocando una pequeña campana y, al centro, Dios, quien es representado como símbolo de la Santísima Trinidad.



Fig.25. *Retrato de Obregón*, xilografía. Francisco Díaz de León, 1924.



Fig.26. *Meditación*, litografía. Emilio Amero, 1930.



Fig.27. *Retrato del impresor Don José Mariano Lara*, litografía. Leopoldo Méndez, 1932.

La producción del TGP adoptó y se sirvió de algunos símbolos para enriquecer su obra, principalmente en la producción de carteles: la oz y el martillo(☘), que representaba la unión de obreros y campesinos, y al mismo Comunismo; la estrella roja de cinco picos (★), que simboliza a la vez los cinco dedos de la mano del proletario y los cinco continentes, asociándola con el internacional lema marxista: *¡Proletarios de todos los países, uníos!* Aunque menos referido, se relaciona las puntas con los cinco grupos sociales que posibilitaron el tránsito al socialismo: la juventud, los militares, los obreros, los campesinos y los intelectuales²³. Otros símbolos clave fueron la bandera roja y la suástica nazi. La producción del TGP reflejaba su preocupación por los problemas nacionales e internacionales.

Hacia el año de 1947 Leopoldo Méndez hace el retrato del compositor italiano Jo-sé Verdi, y en 1956 el grabado en linóleo titulado *Homenaje a Posada*. En este último aparece José Guadalupe Posada mirando por la ventana los disturbios sociales que sucedían, a la vez que, con gubia en mano, parece estar retratando la realidad social de ese momento; a sus espaldas, se encuentran los hermanos Enrique Flores Magón junto a una mesa, en que se distinguen las iniciales LM. Enseguida, Ricardo Flores Magón (ambos políticos y revolucionarios) y Librado Rivera (político, periodista y profesor que colaboró en los periódicos *El hijo del Ahuizote*, *El Demófilo* y *Regeneración*, opositores a la dictadura del Porfiriato). Todos ellos, luchadores sociales de la época.

Fig.28. *A cual más afinado*. Xilografía. Leopoldo Méndez, 1932.



²³ Frutiger, Adrián. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Colección GG, 2011. 288 pág.

Otro grabador que fundó y perteneció al TGP fue Pablo O'Higgins quien, aunque oriundo de Lago Salado Utah, EU, realizó la mayor parte de su quehacer artístico en México. Su trabajo y actividades sociales fueron extensas en el extranjero y en México, donde, hacia 1934, fue miembro fundador, junto con Leopoldo Méndez (entre otros) de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que ubica a O'Higgins en otra perspectiva para mirar de frente los problemas de carácter nacional e internacional, así como en posibilidad de afirmar su posición contra el fascismo, la guerra y el imperialismo, que constituían los objetivos de dicha agrupación.

Hacia el año de 1937 la LEAR adquiere tintes burocráticos, y es cuando O'Higgins, con otros artistas, deciden separarse de la LEAR y, por iniciativa de Leopoldo Méndez, fundan el Taller de Gráfica Popular²⁴.

Las mujeres también tuvieron participación activa en el TGP. Una de ellas fue Fanny Rabel, nacida en Polonia, y llega a México a la edad de 18 años (1938) para comenzar sus estudios en las artes. Realiza retratos de personas cotidianas, como *Muchacha*, *Campesino* y *El billetero de los millones*.

El retrato con diferentes técnicas artísticas en la obra de O'Higgins es muy vasto, tanto como sus prolíficas litografías a color y al acuarela. Crea los retratos en litografía a color de *Don Lupito pepenador* (fig.29) en 1948. En 1966 y 1967 los cuadros en litografía de su esposa *María (Pensativa)*, aparte de *Impresor del Taller*, *José Sánchez* y *El duelo. Entierro en Milpa Alta* y *Retrato de anciano* son litografías de dimensiones superiores a las de entonces (70 x 95cm). Su obra abarca también escenas del pueblo mexicano en sus labores cotidianas.

Para apoyar al movimiento estudiantil de 1968 el TGP donó cientos de ejemplares de una xilografía de Ernesto Che Guevara, además de difundir carteles que retomaron la xilografía de Adolfo Mexiac: *Libertad de Expresión*, hecha en 1954.



Fig.29. *Don Lupito pepenador*, litografía acuareleada. Pablo O'Higgins, 1948.

²⁴ Campos Espinoza Eduardo. *Pablo O'Higgins. Cronología de su obra gráfica*. Revista Digital Cenidiap. Enero-Abril 2007. Núm. 8.

Desde su origen, y a lo largo de 60 años, el TGP fue una institución peregrina dentro de la Ciudad de México. En 1998 el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, junto con el jefe de gobierno, autorizan el uso del inmueble ubicado en Doctor Vicente Villada 46 en la colonia Doctores para albergar al TGP, que contaba con oficinas, galería, espacios de enseñanza, talleres de diversas especialidades, bodegas y un recinto adecuado para su archivo, representando un invaluable tesoro artístico. A la ceremonia acudieron los integrantes del taller Ángel Bracho, Alfredo Mereles, Roberto Lazos, Reynaldo Olivares, Luis Gerzón, Jesús Castruita, Ricardo Palacios y Álvarez Amaya, entre otros, quienes han sostenido la institución bajo las más difíciles circunstancias²⁵.

En el TGP han surgido y desaparecido algunos grupos de artistas gráficos que han pretendido revivir la época del taller en sus albores. Anheló utópico, ya que a cada época corresponden expresiones y actos de carácter político o intelectual inherentes a su momento histórico. Actualmente, la participación del TGP en las luchas sociales es muy limitada; sin embargo, no puede negarse que el taller proveyó al sector de artistas comprometidos con las causas populares de una invaluable arma de combate: el grabado. En esto y en las miles de estampas producidas radica la aportación esencial de más de 400 artistas activos y huéspedes del Taller de Gráfica Popular²⁶.



Fig.30. Van Gogh, Aguafuerte y aguainta, José Luis Cuevas, 2004.

Años más tarde, José Luis Cuevas rescata el género del retrato de una manera innovadora. *Celestina*, del año 1969, es un dibujo con técnica mixta de 66 x 101 cm. *Rembrandt as a Child*, hecho en 1988, es un grabado cuya técnica se basa en una punta seca, azúcar, ruleta y lija; en formato pequeño de 20 x 25 cm. *Van Gogh*, del 2004 (fig. 30), es un grabado al aguafuerte y aguainta, de atractivas dimensiones: 108.3 x 158.8 cm. *Retrato de Beatriz del Carmen* (su segunda esposa) lo realizó en el 2005, un acrílico de gran formato 150x100cm. con una paleta fría. Por los títulos de las obras se infiere quiénes son las personas representadas. En relación a la temática de su obra, el artista escribe: "Los temas recurrentes en mi obra son el amor, en todos los niveles: a la vida, a las mujeres, a mis amigos... y la rebeldía a las normas que le impiden al artista su libertad de expresión".²⁷

²⁵ Musaccio, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. Fondo de cultura Económica. México, 2007, p. 57.

²⁶ Tovar, Rafael. Estrada, Gerardo. Rodríguez, Antonio. et al. *60 Años del Taller de Gráfica Popular*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA, 1997.

²⁷ <http://www.cuevario.com/estasemana.html>

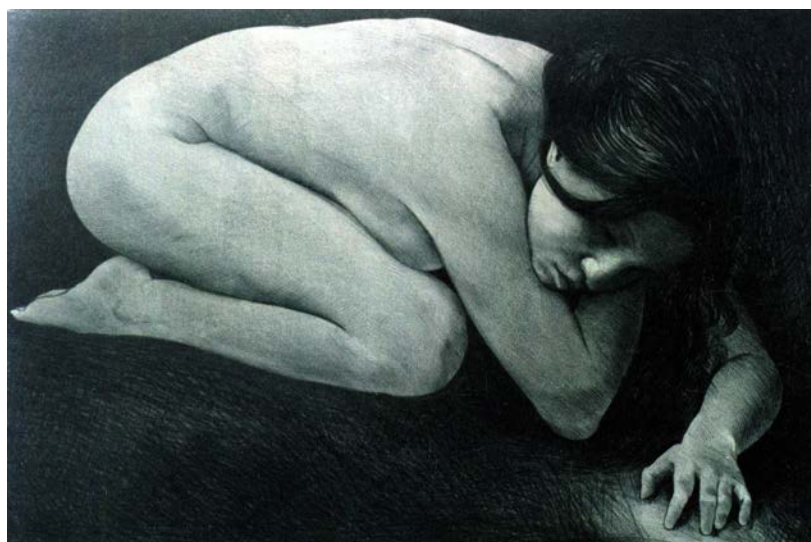
La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) ahora Facultad de Artes y diseño (FAD), a partir de la adquisición de las prensas y piedras litográficas que trajo Claudio Linati a México, incluye en su plan de estudios la enseñanza de la litografía. Cabe mencionar que el aprendizaje de esta técnica en la FAD hasta antes de 1975, era a la manera del TGP; incluía dibujo a lápiz, tousse líquido, manera negra raspando y manera negra con ácido, las cuales se realizaban sólo en piedra litográfica.

Raúl Cabello Sánchez, artista visual mexicano egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (actualmente la Facultad de Artes y Diseño) entra como académico a dicha institución en 1975, con el objetivo de crear un taller de investigación y producción gráfica en litografía a nivel profesional.

Raúl Cabello, recientemente jubilado, dejó tras de sí valiosas aportaciones dentro del taller de litografía, innovando en la enseñanza con el uso de la lámina litográfica. Fue suyo el mérito de instalar el Taller Gráfica Espiral donde desde sus inicios produce, de manera independiente, su obra de forma tradicional con la aplicación e investigación de nuevos procesos técnicos y materiales; actividad que impacta favorablemente a las nuevas generaciones en la calidad de enseñanza, pues, entre otros logros, incorporó al programa académico las técnicas litográficas de manera negra con témpera, manera negra con lápiz acuareleable, fotolitografía, papel transporte, tóner, transfer y silicón (litografía en seco); técnicas que se realizan en piedra y lámina litográfica²⁸.

Algunas de sus obras litográficas son: *Ensueño*, a tres tintas; *Incertidumbre*, a dos tintas; *Hurgando* (fig.31), a dos tintas y *Zócalo*, a cuatro tintas. Esta última, de gran formato. Las tres del año 1998.

Fig.31. *Hurgando*, litografía a dos tintas, Raúl Cabello, 1998.



²⁸ Cabello Sánchez, Raúl. *Litografía: Manual de Apoyo para el Taller*. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2008.

BARRACON
... de Rex

aggi
... de oregano
... de coriolo
... de aglio
... de zenzero

...
...
...
...
...
...
...
...
...
...
...



La litografía tradicional y su aplicación con otras técnicas, procesos y alternativas plásticas

En este capítulo se abordan temas referentes a las técnicas litográficas que se utilizan en el proyecto Retrato de Identidad Cotidiana. Propuesta Gráfica; empezando con la litografía a color y sus usos, los procesos fotolitográficos (transferencia), la aplicación del collage en el arte y en la litografía, los medios digitales como recurso para la producción litográfica, el realce en hueco y alto relieve, refiriéndose específicamente a la Mixografía; la intervención directa en la estampa impresa, el trabajo litográfico en el Taller 117-B FAD-Vespertino y la presentación de otros artistas de la actualidad involucrados en las técnicas mencionadas para su producción litográfica.

Pág. anterior
Boceto 2,
técnica mixta.
Marisol Rojas,
2012

Litografía a color

Bendita sea la paleta por el placer que ofrece; es en sí misma una obra, más hermosa, en realidad, que muchas obras.

Vasili Kandinsky

A lo largo del desarrollo del arte en la historia de la humanidad, el color ha sido un tema de arduo debate, desde su conceptualización hasta su significación en diversos niveles discursivos, tanto como filosófico, histórico, psicológico y físico. Algunos de los más grandes pensadores de la historia, como Aristóteles, Isaac Newton y Goethe, sentían verdadera pasión por entender el color.

En las artes plásticas el manejo del color ha ido aplicándose desde diferentes perspectivas, dependiendo en gran parte del momento histórico. Un ejemplo evidente han sido los "ismos" en la pintura y sus manifiestos.

En lo referente a las artes gráficas, la litografía a color o cromolitografía se comenzó a producir pocos años después del descubrimiento de la técnica, imprimiéndose en Europa, a mediados del siglo XIX, estampas de doce a quince tintas por medio de la técnica de separación de color, que consiste en dibujar e imprimir sobre tantas matrices como colores requiera la imagen²⁹.

En sus inicios, la cromolitografía era de gran importancia por su uso comercial, como es el caso de las primeras imprentas litográficas en Málaga, España, que aparecieron hacia 1825. Un ejemplo son las bandas horizontales para los lechos de las cajas de las pasas, que miden 36x7.5cm. (fig.32). Aunque fue en la década de 1830 que existió una interesante producción litográfica, centrada en el papel pintado, reproducción de estampas religiosas y conmemorativas, naipes y decoración de abanicos. De todo ello la ciudad exportaba grandes cantidades. La creciente necesidad de papel impreso para las empresas (carteles publicitarios, etiquetas, papel de oficina, entre otros), fue el factor determinante para el extraordinario desarrollo de la actividad litográfica e impresora en la provincia ibérica³⁰.

Benito Vilá, en su guía turística de la ciudad, editada en 1861, señala la trascendencia que tiene esta aplicación industrial para el comercio. Destaca las litografías de D. Francisco Mitjana, la de D. José Fuertes y la del Sr. Richter y Compañía como las más representativas del sector³¹.



Fig.32. Bandas horizontales para lechos de cajas de pasas, litografía a color. R. Santa María. Finales del siglo XIX.



Fig.33. Cartel para caja de pasas, litografía. Anónimo. Finales del siglo XIX.

²⁹ Ibid p.24.

³⁰ Ramos, S. /Bonilla Estébanez, A./Guzmán Valdivia, I. Y A. *Cien años de las fábricas malagueñas (1830-1930)*, Libros con acento andaluz, Málaga 2001, pp. 276-284. <http://www.diseño.uma.es/ddiseño/ddiseño-7/documentog.htm>

³¹ VILÁ, B. *Guía del viajero en Málaga*, Diputación-Academia de Bellas Artes de San Telmo, edición facsímil (1861), Málaga 1998, p. 234. Los originales escritos a mano por Benito Vilá se encuentran entre las notas manuscritas del Archivo Díaz de Escobar, Caja 154, legajo 2-7: Datos sobre las Litografías en Málaga.

Se confirman, en ese año de 1861, un total de once establecimientos dedicados a esta producción: Francisco Mitjana, José María Fuertes, Antonio Doblas, Richter y Compañía, Pedro Po-yatos, Ramón Rubio, Telésforo Almansa, Francisco Tudela, Francisco Rojo, Fernando Lechuga y Fausto Muñoz³².

La producción litográfica malagueña de finales del siglo XIX y, en menor medida, de principios del XX, fue intensa y de incuestionable calidad artística. Las dos casas locales más importantes fueron Mitjana y Fausto Muñoz sin subestimar el desempeño de los demás talleres, que también realizaban impresos de gran calidad, entre la producción se destacan los carteles comerciales con medidas aproximadas de 32x21.5cm. (figs.33,34).

En México, el auge de los talleres litográficos está relacionado con el aumento de periódicos, edición de libros y elaboración de álbumes que recreaban escenas de pasajes y costumbres del país. El primer taller que existió fue el de Rocha y Fournier, fundado en 1836. Otro impresor importante fue el francés Antonio Decaen, quien establece seis talleres diferentes, y con distintos socios, en el lapso de 1638 a 1864. En 1869 Víctor Debray adquiere el taller de Decaen, y para 1877 edita el *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, realizado con estampas litográficas a color, que ya entonces se anunciaban como cromolitografías³³. A lo largo de los años, la litografía a color pasó a ser de uso comercial a recurso artístico, sobre todo al incluir la litografía en el plan de estudios en las escuelas de arte que se establecieron en el país. Algunos ejemplos claros de cromolitografías son las siguientes:



Fig.34. Cartel para caja de higos, litografía. Anónimo. Principio del siglo XX. Colección particular Familia del Río.



Fig.35. México y sus alrededores, litografía a dos tintas. Casimiro Castro, 1855-1856.



Fig.36. Trajes Mexicanos, litografía a color. Casimiro Castro, 1855-1856.

³² *Ibidem*, pp. 233-234, 278-279 y 324-325.

³³ Cabello Sánchez, Raúl. *Litografía: Manual de Apoyo para el Taller*. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2008, pp.18,19.



Fig.37. *Descanso y Trabajo*, litografía a color. Jean Charlot, s/f.

Para la obra *Descanso y Trabajo*, Jean Charlot utiliza colores con valores claros y de poca intensidad creando un contraste complementario.

Es importante destacar que en la litografía a color resulta primordial lograr con el menor número de tintas la variedad cromática óptima para cada estampa. Además, es necesario considerar el valor tonal del color a utilizar así como las propiedades de transparencia u opacidad de cada tinta, ya que la utilización de un mismo color presenta resultados variables según el caso, de la misma manera que se alterará su apariencia al superponer y yuxtaponer los colores en la impresión final.

Ejemplos muy atractivos de estos atributos cromáticos se pueden apreciar en la siguiente galería litográfica.



Fig.38. *Bebedor*, litografía a color. Rufino Tamayo, s/f.

En esta litografía, se aprovecha el uso del color para también hacer texturas, cualidad que es característica en la obra gráfica de Rufino Tamayo.



Fig.39. *En el mercado*, litografía a color. Pablo O'Higgins, s/f.

La litografía de O'Higgins es un ejemplo de que la acertada aplicación de varias tintas puede generar variaciones armónicas de tono, intensidad y obtención de nuevos colores al superponer las. En este caso se aplicaron 5 tintas: naranja, azul, amarillo ocre, siena tostada y negro.



Fig.40. *Edna*, litografía a color. Alberto Gironela, 1990.

En este caso el color se usa para enmarcar la imagen principal. La combinación del color verde agua con el rojo resulta variada en sus valores e intensidades, aún así el resultado es armónico.

Procesos fotolitográficos (Transferencia)

Transferir significa pasar de un lugar a otro; además, conceptualmente, implica controlar el sentido de significación que se añade al otro. En la técnica de transferencia, se trabaja con una misma imagen desde contextos diferentes, por lo que es necesario conocer a ambos.

Una fotocopia transferida desde una fotografía de una revista a un papel determinado no cambia su sentido formal, sin embargo, varía considerablemente su valor conceptual, pues estamos alterando su contexto desde el medio impreso comercial al de las artes plásticas. El soporte nuevo ya no es tal únicamente, sino que queda cargado de un nuevo sentido, pudiendo llegar, incluso, a una idea de la narración ligada directamente al nuevo soporte. Lo que cuenta es, por tanto, la idea de intencionalidad desligada del soporte original. Generalmente, el artista tiende hacia la búsqueda de una iconografía renovada y de experimentación.

Procedimientos que parten del mismo principio se empezaron a utilizar a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta; y en plena efervescencia del Arte Pop, artistas como Andy Warhol o Robert Rauschenberg ya utilizaban líquidos disolventes para transferir las imágenes coloreadas de las revistas de la época a sus papeles de grabado o incluso a los lienzos. Naturalmente, las tintas litográficas y de offset de estas revistas de gran tiraje, se disolvían en parte durante la transferencia al nuevo soporte, lo que provocaba una sensación de difuminación de su definición formal y cromática, aspecto que era muy bien recibido por los artistas pop, interesados en recategorizar las imperfecciones y los ruidos de estas nuevas imágenes de los medios.

Las fotocopadoras eran entonces máquinas recién inventadas que trabajaban sólo en monocromía y con tóner de color negro. Su incipiente tecnología limitaba sus registros a toscas imágenes de contornos poco definidos (rotos por el gran tamaño de cada grano de tóner y la estructura del papel sobre el que se fotocopiaba) además de una muy limitada gama tonal de grises (en la mayoría de los casos eran imágenes reproducidas sólo en alto contraste de blancos y negros).

Ésta es la razón por la que, a pesar de transferir sus imágenes generadas en polvo tóner con disolvente, lo cierto es que los resultados obtenidos ofrecían un aspecto plástico sumamente atractivo a los ojos de las corrientes vanguardistas, que apreciaron el potencial artístico de las impresiones fotocopiadas, ricas en expresividad y lenguaje visual definido, en contraste con la estática producción editorial en offset.

Gráficamente, no podían mejorar de ningún modo la imperfección de las fotocopias originales que las habían generado. Pero ésa era, precisamente, la razón por la que los artistas del Pop Art quedaron fascinados con sus resultados -con sus ruidos, con sus degeneraciones formales, con sus imperfecciones- y se lanzaron en masa a utilizarlas. Era evidente que las tintas sólidas que utilizaban las fotocopadoras (tóner) se adaptaban mucho mejor a los procesos de transferencia con líquidos disolventes, soportando incluso los más corrosivos y superando con éxito las presiones y los frotamientos (frottage) realizados durante la operación de transferencia. Años más tarde, a mediados de los setentas, se popularizarían las fotocopadoras xerográficas a todo color (en tricromía), lo que inauguraría la época -aún inconclusa- de generalización de transferencias a todo color para los procesos artísticos, sobre todo en los campos del grabado y de otras técnicas de estampación, diseño gráfico y pintura³⁴. Existen dos formas básicas para realizar la transferencia de una imagen fotocopiada a otro soporte: utilizando disolventes que posean mayor o menor poder de disolución, o bien, mediante la combinación de calor y presión. Cualquiera de estos dos métodos hace posible la transferencia, debido, en buena medida, a las propiedades del tóner.

El tóner es un material termoplástico, es decir, es un pigmento recubierto de una resina plástica artificial que se presenta en negro o en diferentes colores. Si deseamos que la imagen a fotocopiar se imprima en blanco y negro, el pigmento básico que colorea es el negro de humo; en cambio, cuando la fotocopia se realiza en una máquina de color, actúan tres colores básicos: amarillo, cyan y magenta. La resina que envuelve las partículas de pigmento tiene la capacidad de disolverse con cierto tipo de sustancias, tales como: la acetona, el tricloretileno, el disolvente universal y casi todos los tipos comerciales de diluyentes para pinturas y lacas.

La resina que envuelve los granos de pigmento posee además otra propiedad interesante, que es la "termoplaticidad". Esta cualidad es la capacidad de fundirse cada vez que se aplica calor a partir de 80º centígrados, frente a otros plásticos "termofijos" que sólo se funden una vez. La condición de "termoplaticidad" de la resina del tóner representa un aspecto fundamental y decisivo en todo el proceso básico de la transferencia. La fusión del tóner, junto con una leve presión dirigida sobre el papel, posibilitará el paso de la imagen desde el papel de la fotocopadora hasta una gama variada de otros soportes receptores³⁵. La fotocopia a transferir casi siempre se obtiene en hoja bond, sin embargo, también se pueden utilizar otros papeles, siempre y cuando la fotocopadora lo admita.

³⁴ Alcalá, José; Pastor, Jesús. *Procedimientos para la Transferencia en la Creación Artística*. Ed. Diputación de Pontevedra, pp. 35,36.

³⁵ *Ibíd* pp. 24,25.

En la litografía, esta técnica ha resultado de gran demanda durante los últimos años, debido a sus infinitas posibilidades de experimentación y cualidades artísticas. Aquí algunos ejemplos:



Fig.41. *México 2006*, litografía con tóner y transferencia. Raúl Cabello Sánchez, 2009.



Fig.42. *Oh Yeah!*, litografía a color y transferencia. Michael Krueger, 2009.

Collage

Collage es un vocablo de origen francés (galicismo) que significa "unir, pegar"; adoptado como una técnica artística que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado.

Los artistas pioneros que implementaron esta técnica fueron Pablo Picasso y Georges Braque. Picasso ya había pegado fotografías a sus dibujos desde fechas tempranas, hacia el año 1899 (a sus 18 años), y en 1912 incorporó hule en forma de rejilla a su pintura *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (fig.43). Braque, en el mismo año realiza los primeros *papiers collés* (del francés "papel pegado") al integrar en sus obras recortes de papel comercial pintado, que imitaban la madera. Un ejemplo de tal recurso se aprecia en *Tête de femme* (fig.44). Después de estas obras ambos artistas insertaron en sus pinturas recortes de diarios o revistas, etiquetas de licores o cigarrillos, además de papeles coloreados.



Fig.43. *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, Collage. Pablo Picasso, 1912.

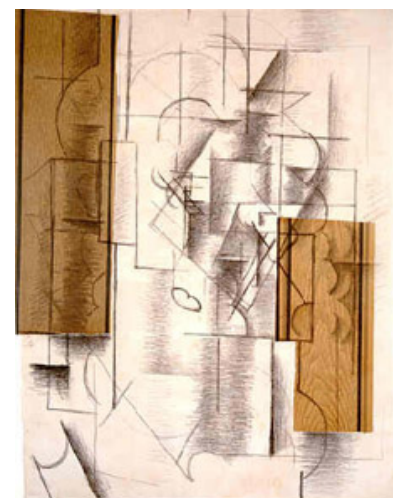


Fig.44. *Tête de femme*, collage. Georges Braque, s/f.

El collage se siguió empleando por vanguardistas del arte del siglo XX, como en el Futurismo de Carlos Carrá y Giacomo Balla. Los dadaístas aumentaron sus posibilidades expresivas y conceptuales con artistas como Hans Arp, Marcel Duchamp, Hanna Hoch, Kurt Schwitters o George Grosz. De hecho, los dadaístas berlineses se consideran los inventores del fotomontaje, una técnica realizada a partir de la fotografía en combinación o no con la tipografía impresa, en la que los vanguardistas rusos, como El Lissitzky, Aleksandr Ródchenko o Solomon Telingater, fueron auténticos maestros.

Del collage se depuró una técnica denominada Ready Made (objeto encontrado) cuyo primer creador fue el dadaísta Marcel Duchamp, en donde el artista designa un objeto cotidiano como motivo de arte.

El collage también ha sido usado en el Dadaísmo, el Constructivismo y Arte Pop, por mencionar algunas corrientes. Otros artistas, además de los mencionados, que frecuentemente han recurrido a ésta técnica han sido Juan Gris, Max Ernst, Man Ray, Raoul Hausmann, Antoni Tàpies, Jasper Johns, Alberto Gironella, Robert Rauschenberg, Richard Hamilton y Andy Warhol, entre muchos otros.

La técnica del collage ha adoptado diversas formas de expresión en cada vanguardia, dependiendo, en gran medida, de los manifiestos de cada corriente y de su momento histórico.

Otra herramienta heredada del collage es la Chine Collé, método aplicable en las artes gráficas. Actualmente, se puede aplicar de varias maneras, aunque con un valor constante: el adherir una hoja de papel a otra durante el proceso de impresión³⁶. La imagen impresa suele quedar por encima de ambas hojas. El contraste tonal de los dos papeles provoca una sutil variación cromática de notable belleza.



Fig.45. Sin título, monotipo, litografía y chine collé. Robert Motherwell, 1978.

Aunque éste se ha convertido en el método favorito de un gran número de artistas plásticos, lo cierto es que muchos de ellos, gráficos y contemporáneos, como Robert Motherwell (fig. 45) o Misch Kohn suelen estampar sobre fragmentos de papel de china o japonés de diferentes colores, tonalidades y formatos no coincidentes con la matriz³⁷.

³⁶ Ésta es una dirección de Youtube donde, de manera muy sencilla, se muestra el proceso chiné colé: <http://www.youtube.com/watch?v=prgXtKDGwdo>

³⁷ Diccionario de Arte y Términos Artísticos <http://www.picassomio.es/diccionario-de-arte-y-terminos-artisticos/chine-colle-estampacion-sobre-papel-de-china.html>

En el trabajo litográfico contemporáneo hay artistas que se valen del collage y del chine collé como recurso para producir sus obras, algunos ejemplos son los siguientes (figs. 46-48):



Fig.46. *Boy with mask*, litografía y collage. Sean Mellyn, 2000. En esta litografía el collage se integra en el antifaz del niño retratado.



Fig.47. *Rowing in the Mist. 1*, litografía a color y chiné colle. John Beerman, 2004.

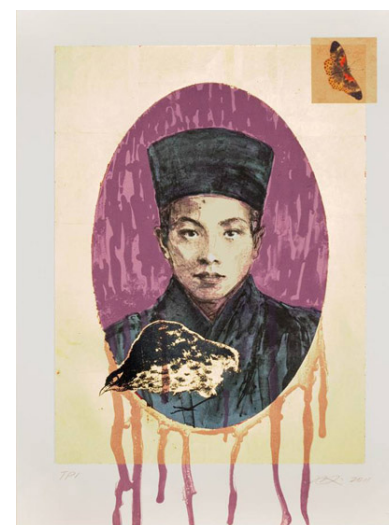


Fig.48. *Butterfly Dreams: Blue Nun*, litografía a color y chine collé, Hung Liu, 2011.

En el Proyecto Retrato de Identidad Cotidiana se hace uso del collage utilizando textiles y hoja de oro o plata. Lejos de ofrecer al lector un estudio exhaustivo de estos materiales y su aplicación en el arte, el objetivo del presente capítulo es, sin embargo, mostrar algunos momentos históricos representativos de su uso.

En los mosaicos bizantinos e islámicos, de los cuales hay espléndidas muestras en la región del Mediterráneo, se aprecian obras de piedras de vidrio multicolor, y en algunas partes el pan de oro o de plata ha sido aplicado artísticamente en la técnica de incrustación en el cristal.

En la temprana Edad Media, en Roma y en Ravena se realizaron preciosos y deslumbrantes trabajos de vidrio opalescente con oro incrustado y coloraciones con óxidos de metal; generalmente se encuentran en las paredes, ya que como suelo resultaban demasiado delicados. Cuando en el Medievo las brillantes superficies doradas de las pinturas, de los libros o de retablos, se decoraban u ornamentaban con partidas de oro mate, surgió lo que artísticamente se denominó "Musivar" (término de raíces árabes que significa "ricamente decorado" o "florecer"). Musivar consistía en recubrir con oro una superficie ya dorada con brillo; con la diferencia de que esta segunda aplicación del dorado no se pulía³⁸.

³⁸ Doerner, Max. *Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte*. Ed reverté, 2005, p. 269.

Encontramos también aplicación de hoja de oro en el siglo XVII con el arte Gótico, principalmente en retablos y arte sacro. Una época donde la aplicación de la hoja de oro alcanzó su máximo esplendor ha sido en los siglos XVII y XVIII con la llegada del Barroco, principalmente en Retablos. Se manifestó en gran medida en Europa occidental, aunque también se introdujo en Latinoamérica con la colonización europea. Un ejemplo evidente de esta influencia se encuentra en el *Retablo de Los Reyes* en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

En lo concerniente al arte litográfico, pocos artistas han empleado la hoja de oro como un recurso plástico, sin embargo, su utilización arroja resultados incomparables. Hung Liu, artista de origen chino, se vale mucho esta técnica en sus obras (fig. 49).



Fig.49. *Butterfly Dreams: Thinking*, litografía a siete tintas y collage con hoja de oro, Hung Liu, 2011

Experimentación digital

La alta tecnología y lo hecho a mano no están intrínsecamente enfrentados [...] en lugar de dividir y fortalecer las fronteras territoriales, las tecnologías digitales dan lugar a interconexiones y diálogos más amplios.

Kevin Haas

El uso de las herramientas digitales es un campo muy amplio que ha cambiado con rapidez. Como herramienta y enfoque técnico, es relevante para muchas disciplinas artísticas.

La creación de imágenes digitales fue viable para el artista cuando los programas evolucionaron hasta tal punto en que los individuos no necesitaban ser expertos informáticos para utilizar las herramientas digitales.

En 1989, la presentación del programa de creación de imágenes de Photoshop constituyó un momento especialmente importante para el desarrollo de la tecnología digital en el campo de la impresión. Tal como su nombre lo indica, Photoshop se centraba originalmente en la fotografía. Muy pronto, los diseñadores gráficos lo adoptaron como herramienta y lo añadieron a los emergentes programas de edición de textos, diseño de páginas e ilustración. Como consecuencia de estas ilustraciones comerciales, las herramientas digitales pronto resultaron más potentes y accesibles para los artistas autodidactas. No pasó mucho tiempo para que artistas de todo tipo se fueron acercando hacia esta generación de programas.

Como parte de la creación artística, es importante lograr que la tecnología resulte visible y esté expuesta a valoración crítica, tal como ocurre en otros campos de la inventiva humana. En este punto, valdrá la pena preguntarse si un método es eficiente, adecuado y relevante, o incuestionable y meramente conveniente. La clave para valorar la calidad de este discurso reside en la adecuación del proceso a la intención del concepto del artista. Para algunas ideas, los procesos digitales son el enfoque "correcto" mientras que para otras serían completamente inapropiados. En muchas ocasiones, se fusionan los enfoques manuales y digitales³⁹.

³⁹Grabowski, Beth; Fick Bill. *El Grabado y la Impresión*. Ed Blume, 2009, pp. 39-41

El siguiente esquema (fig. 50) ejemplifica una de las posibilidades del flujo de trabajo con medios digitales, incluyendo la entrada, la manipulación y la producción final que culmina con una matriz impresa manualmente.

La integración de los medios digitales a la litografía tradicional incluye la búsqueda, la manipulación y la producción de imágenes. Otro de los medios por los cuales ha sido posible el uso, intercambio y manipulación de imágenes digitales ha sido el internet.

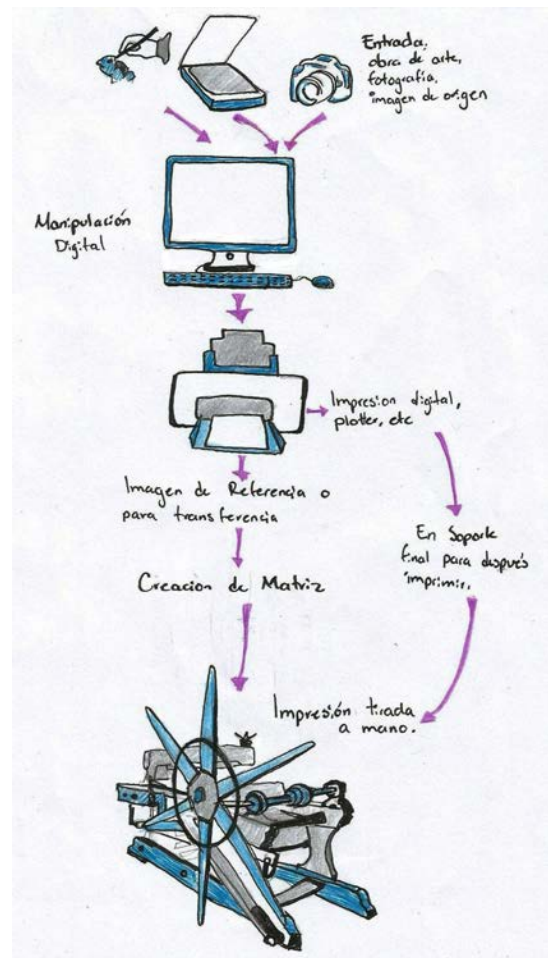
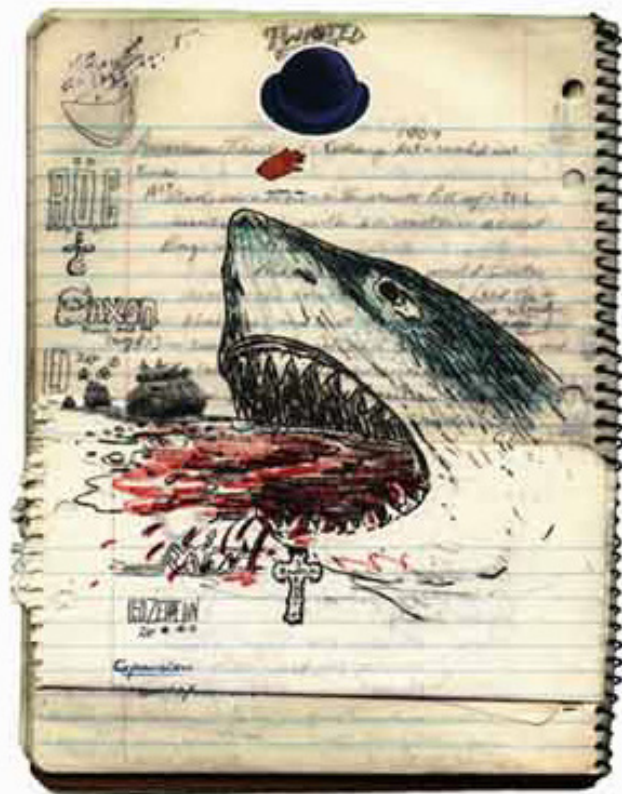


Fig.50. Flujo de trabajo



Uno de los artistas que fusiona los procesos litográficos tradicionales con los procesos digitales es Michael Krueger, creatividad manifiesta en su trabajo Tiburón del Sabbath (fig. 51), 8 x14 cm. del año 2005, en dónde el dibujo del tiburón y el color rojo se realizan con litografía tradicional y el resto de la imagen es impreso digitalmente.

Hoy en día la tecnología brinda una oportunidad de acceder a innovadoras formas artísticas.

Fig.51. Tiburón del Sabbath, litografía e impresión digital. Michael Krueger, 2005.

Realce en hueco y alto relieve (Mixografía)

La técnica de mixografía es un proceso de impresión que permite la producción de estampas profundamente texturizadas con detalles muy finos en la superficie. El artista empieza construyendo un boceto en tamaño real utilizando cualquier material o combinación de componentes sólidos, en los que graba, imprime, talla o elabora un collage. A partir de este boceto, se moldean una serie de placas de cobre fundido que serán la matriz en relieve negativo (fig.52). Esta matriz es entintada utilizando todos los colores que llevará la impresión. Después, encima de ésta, se extiende una pasta de papel mojado, para posteriormente pasarlo por una prensa especial, obteniendo así dichos grabados (fig.53). La matriz se entinta antes de cada impresión.



Fig.52. Alivio de la Guerra, Plancha de cobre para mixografía. Anne, s/f.

La familia Remba es un caso de personas que se han involucrado en el negocio del arte y la impresión durante tres generaciones. Luis Remba aprendió las técnicas básicas de impresión de su padre, antiguo dueño de un negocio de impresión comercial en la Ciudad de México. Con el tiempo, estas habilidades se convirtieron en el Workshop® Mixografía y en la galería donde se han producido y publicado más de 30 años de impresiones artísticas en papel hecho a mano y esculturas.



Fig.53. Alivio de la Guerra, mixografía impresa con papel hecho a mano. Anne, s/f.

En 1968, Luis Remba se dio a conocer con un proyecto especial, consistente en imprimir unas obras del artista mexicano Pablo O'Higgins, para una exposición en el Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México. Debido a la alta calidad del trabajo, O'Higgins sugirió que el negocio familiar podría iniciar un taller para los trabajos artísticos relacionados con la gráfica y la impresión.

Con la ayuda de su esposa Lea, Luis acondicionó un estudio abierto a los artistas, que no tardó en convertirse en un taller. Ahí se imprimieron ediciones litográficas de artistas como David Alfaro Siqueiros, Leonora Carrington y Gunther Gerzso.

En la década de 1970, los Remba se acercaron a Rufino Tamayo para producir una serie de litografías. Tamayo estaba interesado, pero dejó en claro su interés de buscar nuevos horizontes en el medio; en particular, la búsqueda de métodos para conseguir más volumen y textura en sus grabados. Este desafío artístico fue el impulso para la invención de la técnica de la Mixografía.

Para satisfacer las necesidades de Tamayo, se desarrolló un proceso de impresión que permitió estampar imágenes en relieve con finos detalles en la superficie. La novedosa técnica, además de registrar la textura y el volumen de los diseños de Tamayo, le concedió también la libertad de usar cualquier combinación de materiales sólidos en su creación. Tamayo se mostró encantado

con el proceso y los resultados, lo que culminó con la impresión de 80 ediciones durante los casi 17 años que estuvo colaborando con los Remba.

En 1983, Robert Gray, entonces Decano de la Facultad de Arte de la UCLA sugiere una colaboración, invitando a artistas para dar una conferencia en la universidad y colaborar paralelamente con la empresa Mixografía® Workshop produciendo ediciones. Esta rara oportunidad animó a los Rembas para ampliar y poner en marcha el Mixografía® Taller en el Centro de Los Ángeles. Actualmente, opera ya una galería afiliada en la ciudad de West Hollywood.

A lo largo de su historia, el Taller Mixografía® ha sido un reflejo de la creatividad de espíritu, que es el sello distintivo de las prácticas artísticas contemporáneas. Trabajando en asociación con las principales figuras del arte contemporáneo, los Remba han experimentado y desarrollado nuevas técnicas que amplían el abanico de posibilidades expresivas. A través de sus innovaciones han contribuido a la creación de múltiples, que superaron las expectativas tanto de los artistas como del público.

He aquí una muestra de dos mixografías realizadas en dicho taller:



Fig. 54. *Pez Azul*, Mixografía impresa en papel Arches. Francisco Toledo, 1976. *Pez azul*, es una edición de 50 mixografías, todas en papel Arches con una medida de 56x74cm.



Fig. 55. *Crowds with Shape of Reason Missing: Example 6 (Multitudes con forma de la razón perdida: Ejemplo 6)*, Mixografía impresa en papel hecho a mano. John Baldessari, 2012.

La imagen pertenece a una serie de 6 mixografías del artista Americano John Baldessari, quién se apropia de imágenes que representan a la sociedad en diferentes momentos histórico-geográficos acompañados de un espacio en blanco, que es dónde se aprovecha para aplicar la mixografía. Cada una de las piezas que integra la serie tuvo una edición de 50 mixografías de 76x 112 cm.

Intervención directa en la estampa impresa

La intervención directa no es un tema nuevo, constituye una mezcla de procesos con múltiples significaciones y lecturas en el mundo de la gráfica. Los procesos utilizados en la intervención directa es la estampa, para, al final, dotar a la imagen de elementos adicionales que permiten construir una integridad estructural tanto de aspectos relacionados directamente con la imagen como con su narrativa.

Evidentemente, la intervención directa puede delimitarse por el desarrollo de los materiales en la época que se utilicen. Mientras en las primeras intervenciones los impresores coloreaban a mano sus impresiones, en la actualidad algunos artistas mezclan técnicas y procesos a partir de la estampa impresa.

Existen muchos resultados que se pueden lograr mediante el uso de la intervención directa, pero la intención de hacerlo está ligado con lo que se comunica visual y conceptualmente.

Sin embargo, la intervención directa en la estampa impresa tiene distintas lecturas y significaciones que han propiciado un debate sobre si su práctica rompe con lo serial de la obra gráfica, o sólo constituye una suma de elementos a una obra en serie que tiene un significado mayor por la multiplicidad de la imagen estampada, lo que no elimina su carácter múltiple con la simple intervención directa de una o varias imágenes de una misma serie. En este sentido, este debate por considerar a la estampa intervenida como pieza única o parte de un tiraje, no quedará resuelto, pues existe una fuerte contraposición de ambas posturas; pero lo cierto es que con la intervención el carácter impreso dominante de la obra establece un diálogo con otros elementos ajenos a la impresión que permiten que cada uno fluyan paralelamente con el resto.

La experimentación artística en el trabajo del taller 117-B FAD-UNAM

La litografía es un proceso planográfico, en donde la matriz se crea químicamente para formar zonas de impresión y de no impresión. La litografía tradicional aprovecha el principio que dicta que el agua y el aceite no se mezclan. La piedra o la plancha están compuestas de dos superficies mutuamente excluyentes, una hidrofília (que atrae al agua) y otra hidrófoba u oleófila (que rechaza al agua /que atrae sustancias grasas)⁴⁰.



Fig. 56. Día de trabajo del Taller 117-B

Partiendo de estos principios, las evoluciones técnicas y la investigación de los últimos años han ampliado más el concepto de las superficies en las que se puede o no imprimir, lo cual aporta varios enfoques adicionales a la impresión plano-gráfica, siendo el más prometedor el perfeccionamiento de la litografía sin agua, que se basa en la capacidad de la silicona de rechazar la tinta de la impresión. Dicho proceso se realiza en el taller de litografía (fig. 56) con la asistencia de los profesores Raúl Cabello y Constantino Cabello.



Fig. 57. Acidulación para litografía en húmedo.

En el taller antes mencionado se han utilizado como matrices litográficas la piedra y, durante 33 años hasta la fecha, la lámina de aluminio, además del vidrio. Cada una de ellas posee características particulares. Las láminas son fáciles de conseguir, a un precio accesible y se pueden reutilizar varias veces si se regranean. Son ligeras y, en virtud de su delgado calibre, requieren poco espacio para su almacenaje, además de que sus grandes formatos facilitan su utilización en los procesos fotolitográficos.

Cuando se cuenta con pocas piedras, el uso de la lámina permite ejecutar simultáneamente un mayor número de proyectos. La diferencia física entre las piedras y las láminas es que éstas carecen de porosidad natural. La piedra caliza es un material muy poroso, compuesto de un 97% (aproximadamente) de carbonato de calcio, y cuyo grano, la goma y la solución ácida (fig. 57) son capaces de expeler los depósitos de grasa aplicados en la piedra y formar áreas sin imagen sensibles al agua, propiedad primordial para los propósitos de impresión. Las piedras son variadas en colores y durezas, desde una consistencia blanda color beige cremoso o amarillo, hasta las grises azuladas más duras y densas⁴¹.



Fig. 58. Litografía en seco, impresión a dos tintas.

Actualmente, en el taller 117-B se utilizan trozos de mármol.

⁴⁰ Grabowski, Beth; Fick Bill. El Grabado y la Impresión. Ed Blume, 2009, p.159.

⁴¹ Ibíd.

En el taller de Litografía de la FAD se aprende la técnica y sus diferentes etapas, como son: el dibujo a lápiz, con barra, con tóner y tóushé; la manera negra con ácido, con lápiz acuarelaable y el raspado. Se instruye en los procesos fotolito-gráficos, la litografía a color, en seco (fig.58); experimentación con nuevos procesos y materiales, entre otras prácticas. Cada una de estas técnicas posee cualidades estéticas únicas. Es tarea del artista decidir qué procedimiento utilizará, entendiendo que cada elección está relacionada con la calidad deseada en la imagen o con la simple conveniencia del proceso de impresión.

El taller se encuentra en constante búsqueda de opciones para la técnica litográfica y de grabado, experimentando y compartiendo el conocimiento directamente con los alumnos de la FAD o a través de las redes sociales. Un ejemplo de esta dinámica ha sido la conferencia-taller *El grabado menos tóxico* (fig.59).

Fig.59. El maestro Raúl Cabello en conferencia-taller *El grabado menos tóxico*.

Algunos de los ejemplos de trabajos de integrantes del taller son, entre muchos más, los siguientes (figs. 60-64):



Fig.60. *Zócalo*, Litografía a cuatro tintas. Raúl Cabello, 2005.



Fig.61. *Archaeopteryx*, litografía. Constantino Cabello, 2008.



Fig.62 *Piedad*, fotolitografía. Verónica, 2011.



Fig.63. *Sin título*, litografía y transfer. Idalid Castillo, 2011



Fig.64. *Space Odissey*, litografía a dos tintas. Ameyalli Gómez, 2012

En esta dirección de Youtube se encuentra un video del funcionamiento del taller con algunas de las líneas de investigación que tiene: <http://www.youtube.com/watch?v=fzi76qVRvcE>

A partir de 2011, inicié un trabajo más a fondo sobre la litografía que me permitiera propiciar un enfoque interdisciplinario englobando procesos, prácticas y perspectivas con énfasis en los aportes de experimentalidad simbólica y creatividad expansiva e inclusiva en este campo.

Las disciplinas que busqué dialogaran entre sí fueron: el dibujo, la fotografía, el collage, los medios digitales y la litografía misma en sus diferentes técnicas.

Posteriormente, la posibilidad de producir una serie litográfica, me permitió realizar diversas prácticas que iniciaban con una conceptualización y terminaban con la estampa impresa, para ello fueron necesarios algunos bocetos, se utilizaron fotografías y se combinaron elementos materiales que empezaron a comunicarse para determinar un discurso simbólico y creativo sobre el retrato y la cotidianidad.

Así, las principales líneas de investigación fueron la representación de una persona como expresión gráfica que busca reproducir la personalidad del sujeto y la aplicabilidad de los materiales en la litografía, tanto los tradicionales como los alternos.

Los elementos que delimitaron la representación del sujeto como expresión gráfica fueron: el retrato, el simbolismo, la cotidianidad, la identidad, el papel del individuo dentro de la sociedad, sus aspiraciones y su vida actual.

Por otra parte, los alcances de la aplicabilidad de los materiales, tanto los tradicionales como alternos, se enfocaron en el proceso de impresión y el comportamiento de la tinta en papeles sintéticos, en textiles, sobre la impresión digital previa, en la hoja de oro y en la combinación con las técnicas tradicionales en la litografía.

Para la realización del proyecto presente se evaluaron las propiedades de cada una de las matrices con las que se cuentan en el taller, y debido a la escasez de piedras y a las limitantes en los formatos decidió utilizar la lámina de aluminio para el proyecto.

En los capítulos siguientes se profundizará en el tema del proyecto y en las técnicas utilizadas.

Artistas extranjeros que experimentan con la litografía.

Hoy en día es posible encontrar litografías en donde se combinan los procesos tradicionales con medios y herramientas actuales, que le aportan un enfoque innovador a la obra. A continuación, se mencionan algunos ejemplos de litografías de artistas de diferentes nacionalidades, para tener un panorama general de la litografía contemporánea.

Politely (Amablemente) (fig.65), 40x34x16cm, es una obra del año 2000, realizada por el artista neoyorkino Jonathan Seliger. Lo particular de este trabajo es que se ha realizado en tres dimensiones y con cinco tintas. Este ejemplo en particular muestra que la litografía no necesariamente ha de imprimirse en un soporte bidimensional, todo depende del artista y de la intención que determine en su trabajo.



Fig.65. *Politely*, litografía a color sobre soporte tridimensional. Jonathan Seliger, 2000.

Plana VI (fig.66), 35 x 50 cm, es una obra realizada por el artista Colombiano José Antonio Suárez Lodoño en el año 2005. Es una obra a color, con la aplicación de chine collé y el coloreado a mano. Muchos artistas utilizan esta solución sencilla para agregar algunos detalles a color evitando el proceso de producción e impresión que genera cada tinta.



Fig.66. *Plana VI*, litografía a color, chiné colle y coloreado a mano. José Antonio Suárez Lodoño, 2005.

Butterfly Dreams: Waiting (Sueños de la Mariposa: Espera) (fig.67), 112 x 77cm. Obra realizada en el año 2011 por la artista de nacionalidad China Hung Liu. En éste trabajo se utiliza la litografía a color, la hoja de oro y la técnica de chiné colle.

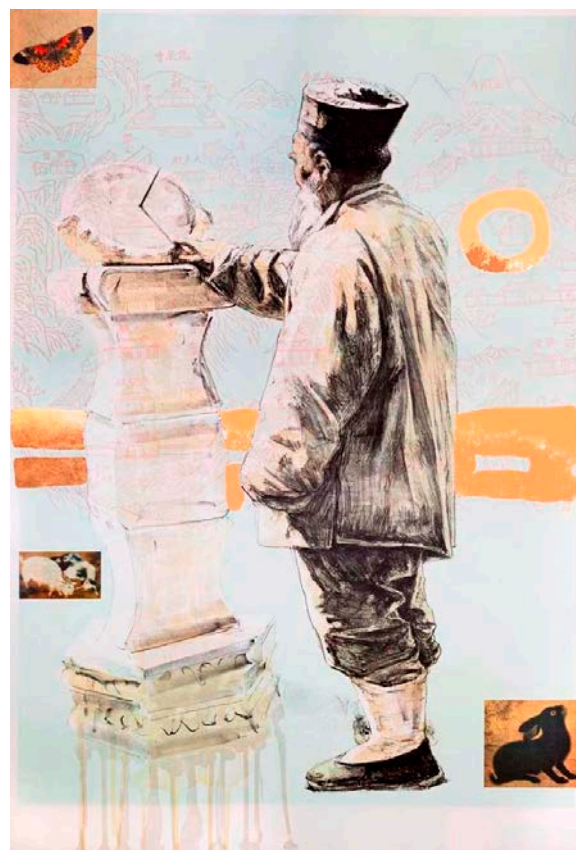


Fig.67. *Sueños de la Mariposa: Espera*, litografía a color y chine collé. Hung Liu, 2011.

Capítulo 2

En otra vertiente, hay artistas que únicamente utilizan el color como elemento formal en sus obras, es evidente que la aplicación adecuada puede dar resultados trascendentes. Es el caso de la pareja de artistas Estadounidenses Sandow Birk y Elyse Pignolet, con su obra *A Conservative Map of the World* (fig.68), (Un mapa conservador del mundo), estampa a seis tintas destacando sus grandes dimensiones, 87 x 117cm., realizada en el año 2011



Fig.68 *A Conservative Map of the World* (Un mapa conservador del mundo), litografía a color. Sandow Birk y Elyse Pignolet, 2011.

Mermaid in Flight (Sirena en vuelo) (fig.70), 45 x 75 cm, es una litografía muy interesante del artista Taiwanés FayKu. Está realizada a seis tintas con aplicaciones de hoja de plata; además, para el artista fue muy importante el soporte en el que imprimió: papel Grey Rives. Dicho material es hecho a mano en Francia, y tiene cualidades auténticas para los trabajos de impresión, debido a que es grueso, 100% algodón y tiene un pH neutro.

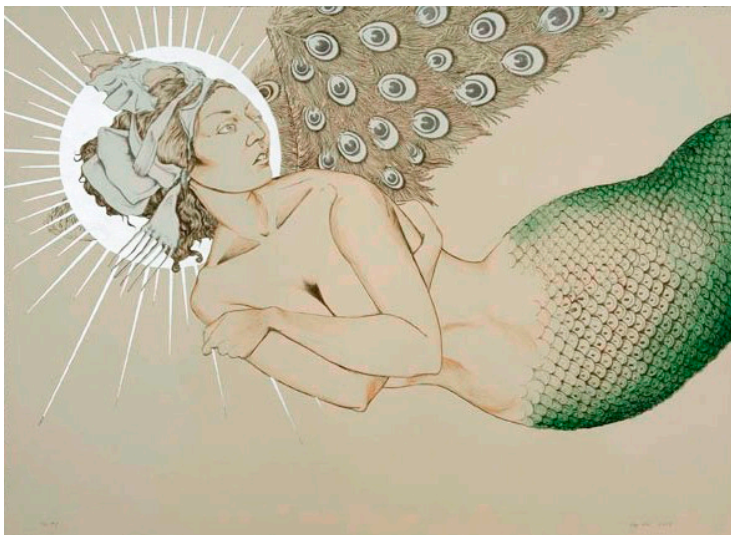


Fig.70. *Mermaid in Flight* (Sirena en vuelo), litografía a color y collage. FayKu, s/f.

Monument V (Monumento V) (fig.69), 50 x 66 cm, es una obra del año 2012 realizada por la artista Estadounidense Nicola López. Esta litografía tiene diez tintas y la técnica del collage.



Fig.69. *Monument V* (Monumento V), litografía y collage. Nicola López, 2012.

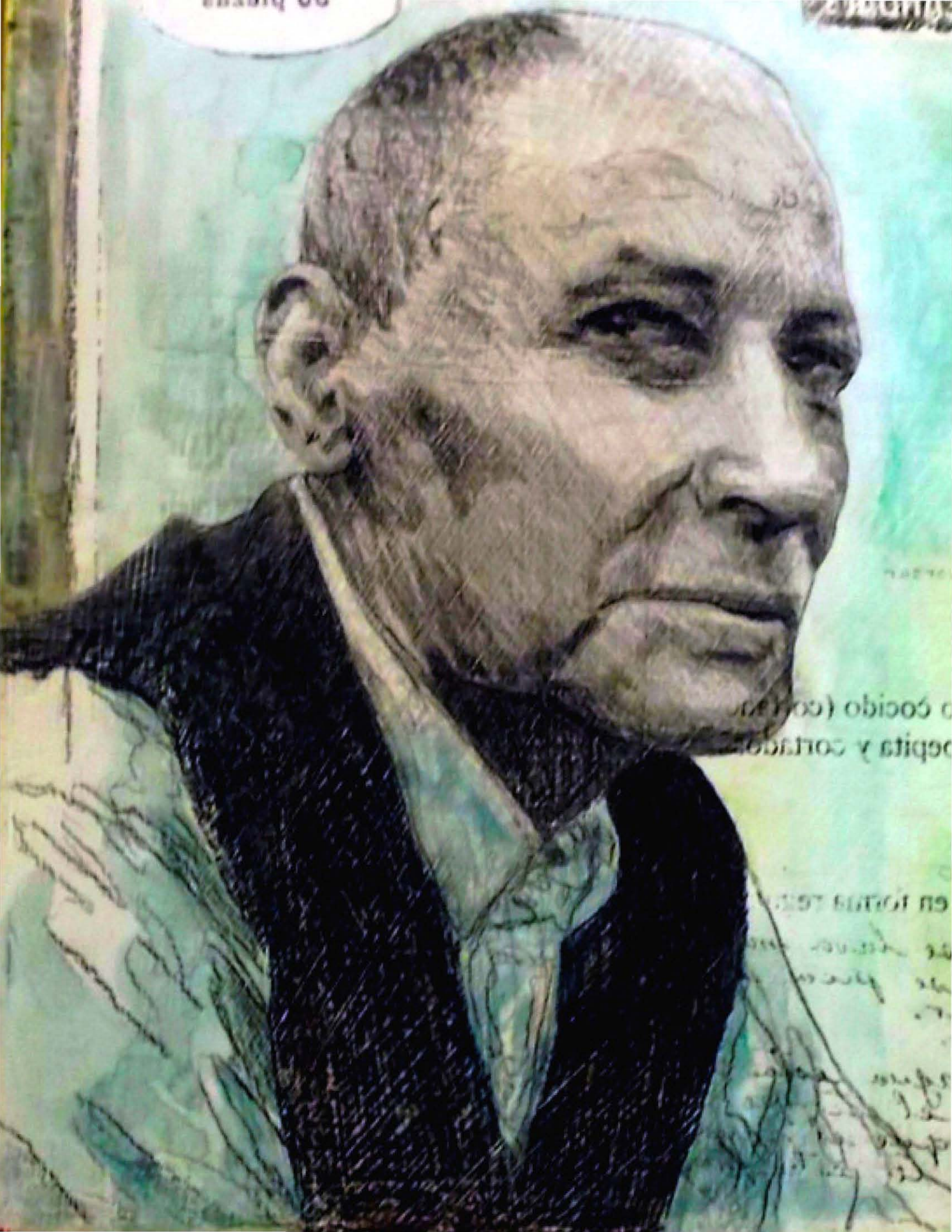
Nuestra Señora de las Golondrinas (Amén) 75x97 cm. (fig.71), es una litografía de autoría compartida, Terry Allen & Douglas Kent Hall, ambos nacidos en Estados Unidos. Los autores la explican como una estampa realizada con técnica mixta, ya que tiene cinco tintas, aplicaciones de chine collé, fotolitografía y transferencias.



Fig.71 *Nuestra Señora de las Golondrinas (Amén)*, Litografía a color, chine collé y transferencia. Terry Allen y Douglas Kent, s/f.

En muchas de las litografías contemporáneas se utiliza la combinación de procesos técnicos, incluso traspasando las fronteras de la disciplina gráfica. Lo que enriquece la acertada composición dependerá de la destreza de cada artista y de su conocimiento sobre las técnicas que pretenda combinar.

El proyecto Retrato de Identidad Cotidiana se desarrolla por medio de la disciplina litográfica, debido a su gran versatilidad de procesos y técnicas que, por su evolución, queda al alcance y servicio del artista. La elección de las técnicas se da en función del proyecto mismo. Se ejercita lo aprendido en el taller y se busca la experimentación con materiales, procesos y recursos actuales con el fin de enriquecer positivamente el proyecto gráfico.



Procesos de impresión

Este capítulo aborda los temas principales del proceso de impresión de una estampa litográfica, empezando con los primeros soportes registrados en las artes en general e incluyendo el proceso tradicional de la elaboración del papel y las características que debe reunir como soporte en las artes gráficas. Contiene un breve análisis de soportes alternos al papel de algodón y menciones sobre ejemplos de obras gráficas que han traspasado la base bidimensional, así como principios básicos de la prensa litográfica, con el procedimiento y las características generales de la impresión en húmedo y en seco, ya que dichos procesos son aplicados al presente proyecto.

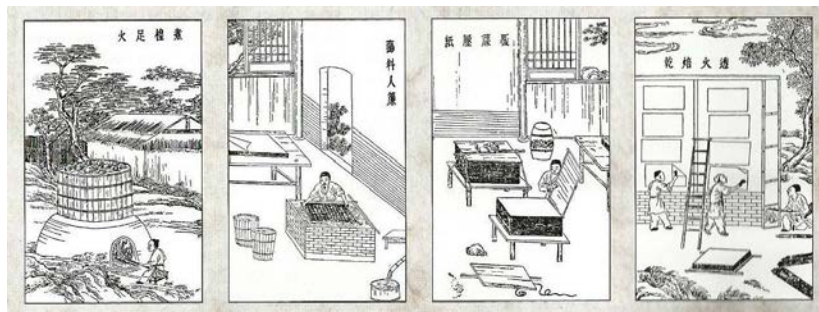
Pág.anterior
Boceto 3,
técnica mixta.
Marisol Rojas,
2012

Soportes

Como soporte se entiende la superficie en donde se plasma una obra de arte. Los primeros soportes se encuentran desde la prehistoria con el arte rupestre en las paredes de las cuevas de Altamira, Mas d’Azil, Lascaux, Cogul y Valltorta. Posteriormente, algunas manifestaciones se dieron en piedras talladas. Más adelante, aparece el arte mural, donde las paredes hacen las veces de enormes lienzos para plasmar la historia o simplemente como decoración. Y luego están los soportes más utilizados, como papel, pergamino, tela, etc., y cuyo empleo va de la mano con los medios de cada cultura y su forma de creación, la técnica artística empleada y el momento histórico y tecnológico que cursa.

En las artes gráficas el soporte más recurrido ha sido el papel. El primero del que se tiene registro fue creado en China hacia el año 105 d.C, elaborado con fibras vegetales, redes de pescar, cortezas, cáñamo y bambú. La elaboración del papel tiene algunos principios básicos que se ilustran en la siguiente imagen:

Fig.72. *Papel artesano en China*, Tien-kung káiwu, 1634. Esta serie de ilustraciones muestra las cuatro fases más importantes en la fabricación del papel: la preparación de la fibra, la formación de la hoja, el prensado y el secado⁴².



Estos principios son fundamentales para entender el comportamiento del papel en el proceso de impresión de la obra gráfica, considerando que actualmente gran parte de este material de soporte se fabrica de manera industrial, aunque también es posible encontrar aún papel artesanal.

Los papeles más recomendados para la estampación litográfica deberán ser elaborados con algodón, muy resistente, flexible y estable, además de reunir las siguientes características:

Las fibras: son los pequeños filamentos de materia vegetal que se utilizan en la elaboración del papel. Pueden ser largas o cortas, lo que determinará las cualidades elásticas del material. Los de fabricación industrial tienen las fibras en el mismo sentido, mientras que en el papel hecho a mano no es así. Esta característica debe tenerse en cuenta al momento de estampar grabados con incisiones o relieves pronunciados.

⁴²Asunción, Joseph. *El Papel, Técnicas y Métodos Tradicionales de Elaboración*. Parramón Ediciones, Barcelona 2009, p.14.

El gramaje: es la cantidad de pasta de papel que lleva la hoja en gramos por m². Según la estampa a realizar, se elige el gramaje más adecuado. El gramaje promedio para grabado va de 240 a 300 gr/m².

La marca al agua: es el sello habitual del fabricante, aunque también puede ser del editor o del autor de la estampa. Se distingue al mirar el papel a contraluz. Cuando se imprime, se debe procurar que quede colocada en posición legible, preferentemente en la parte inferior de la estampa.

Las barbas: son el acabado irregular de la hoja de papel. Puede ser natural (papel hecho a mano) o simulado (papel continuo). Es la parte de pasta que queda depositada en los laterales de la forma durante su proceso de fabricación.

El verjurado: se crea al depositar la pasta de papel sobre el entramado del molde. Cuando se escurre el agua sobrante, la trama metálica (verjurado) produce un adelgazamiento de la pasta que, una vez seca la hoja, se puede observar a contraluz. Esta particularidad da nombre a un tipo característico de papel.

La vitela: es el efecto contrario al verjurado. Aquí la malla está muy apretada y regular, a contraluz no se puede observar.

Las cargas: son aquellas que añaden a las fibras de origen con el fin de añadir al papel características especiales como blancura, opacidad, finura al tacto, inercia química, impermeabilidad, insolubilidad al agua, etc. Las sustancias más utilizadas son el caolín, el talco, el carbonato de calcio, la harina fósil, el yeso, el sulfato de bario y los pigmentos de titanio.

Los encolados: se consideran, asimismo, un aspecto básico. Se realizan en función del uso a que se destina el papel; pudiendo ser colas solubles en agua, gelatinas y resinas naturales o sintéticas, y aplicarse en la pasta de la formación, ya sea previa o posteriormente a su fabricación en una o ambas caras. Reducen el poro del papel, protegen las fibras y fortalecen su unión además de favorecer su estabilidad dimensional.

La textura: varía desde muy lisa hasta muy rugosa. A la hora de elegir un tipo de papel, se recomienda tener en cuenta las características de la obra a imprimir. Así, en las imágenes de trazo muy vigoroso se requerirá más de papeles rugosos (o muy rugosos); y para trabajos sutiles y de máxima definición, se han de escoger los más lisos.

El color: en el mercado existe una vastísima gama de tonos y colores, desde un blanco óptico a blanco natural, hasta marfiles y verdosos; también los hay en color crema, gris y negro, según el fabricante.

Si se utiliza papel hecho a mano se puede personalizar el color. Es recomendable elegirlo en función de la obra a estampar.

El ph: indica el grado de acidez del papel. Por lo regular, los pliegos idóneos para grabado tienen un ph neutro. El binomio grado de acidez-calidad de la materia prima determinan sustancialmente la estabilidad de los distintos tipos de papel con el paso del tiempo, reflejada desde su elaboración; vulnerable, a su vez, a las condiciones climáticas del medio ambiente.

El tamaño: aunque se han normalizado las medidas del papel industrial, cada país maneja sus propios formatos. En el medio del grabado es fundamental considerar las variaciones nominales y dimensionales de los pliegos para impresión de acuerdo a los estándares de su lugar de procedencia.

A continuación, se muestran algunas pruebas en soportes de algodón (figs.73-75). Se verá la misma imagen impresa con diferentes tintas: negra, dorada y plateada, empleando el material de soporte más conveniente para cada estampa a imprimir. En tales pruebas se puede distinguir el efecto de la interacción entre el color de la tinta y su soporte.

Atendiendo la anterior lista de requisitos, para el proyecto litográfico que nos ocupa elegí papeles de algodón tales como *Guarro Super Alfa* de 250g, *Guarro Biblos* de 250g, *Arches Veling* de 300g, *Fabriano* de 285g, *Fabriano Rosas Pina* de 220g, y *Libe-rón*, entre otros.



Fig.73. *Huérfana* de Delacroix, litografía en seco a tinta negra sobre papel Fabriano Rosas Pina blanco, Galgo, Guarro crema y Guarro blanco. Marisol Rojas, 2012



Fig.74. *Huérfana* de Delacroix, litografía en seco con tinta dorada sobre papel Fabriano Rosas Pina blanco, Guarro y Fabriano Rosas Pina antiguo. Marisol Rojas, 2012.



Fig.75. *Huérfana* de Delacroix, litografía en seco con tinta plateada sobre papel FabrianoRosas Pina blanco, guarro y Fabriano Rosas Pina crema. Marisol Rojas, 2012.

En la actualidad, independientemente de los papeles de algodón confeccionados para la impresión gráfica, en el mercado existe una gran variedad de este material, generalmente fabricados con múltiples fibras y procesos industriales. Los hay sintéticos, satinados, rústicos, de colores, aperlados, y otros más elaborados con materiales agregados, como fibras, hilos, flores y algunos componentes de origen animal.

Ante semejante diversidad, se ha considerado la utilización de papeles alternos al de algodón para emplearlos en el proyecto litográfico, en miras de explorar el potencial artístico de todo lo que hoy en día ofrece este mercado, aprovechando así sus cualidades plásticas en la impresión de la litografía tradicional.

Para este fin, y por sus características físicas, se han elegido los papeles metálicos y aperlados. Los hay lisos o texturizados y en una gran gama de tonalidades. Generalmente los encontramos desde los 118g hasta los 284g. Para su óptima utilización ha sido necesario investigar sus demás características, para descartar resultados adversos por dificultades imprevistas durante la impresión, tomando en cuenta el comportamiento de la tinta en estos soportes, dada su nula capacidad de absorción.

Algunos resultados de las pruebas se muestran en las siguientes imágenes (fig.76):



Fig.76. *Huérfana de Delacroix* (Por orden de aparición) litografía en seco a tinta negra sobre papel liso aperlado azul claro, verde claro, papel texturizado aperlado lila y papel liso aperlado dorado oscuro. Marisol Rojas, 2012.

Al utilizar otros soportes se gana la posibilidad de elegir el color del papel y combinarlo con colores de tinta, para apreciar resultados como éste (fig.77):



Fig.77. Litografía en seco con tinta color plata sobre papel de algodón negro y sobre papel liso dorado brillante; la última en tinta dorada sobre papel liso dorado oscuro.

La impresión litográfica puede ser también en húmedo, pero es importante secar la matriz antes de colocar el papel para imprimir, pues estos soportes no son resistentes a la humedad. Para realizar una litografía a varias tintas es recomendable dejar secar el papel por 48 horas entre tinta y tinta.

Actualmente, muchos artistas que trabajan con las técnicas gráficas están buscando un nuevo lenguaje plástico, algunas veces a través de técnicas mixtas o por combinación de disciplinas artísticas, sin olvidar la exploración sobre los soportes de impresión, en donde se proponen alternativas distintas al uso de papel. La obra culmina en instalaciones, esculturas, murales o proyecciones a partir de estampas tradicionales de las técnicas gráficas. Algunos ejemplos son:

En la instalación *No mires atrás* de Thomas Klipper (fig.78), el artista talló el suelo de una cancha de baloncesto para crear una gigantesca matriz de madera, que se entintó e imprimió en diversas superficies; incluyendo tela, papel, papel tapiz y carteles publicitarios. De este modo la sinergia entre las estampas y la matriz actúan para crear un atractivo escenario envolvente, cuyas estampas integradas narran iconográficamente la historia del emplazamiento tras el abandonado del campamento principal de interrogatorios de Luftwaffe durante la Segunda Guerra Mundial y que fue utilizado por las fuerzas estadounidenses después del conflicto bélico para interrogar a ciertos personajes nazis, con el fin de identificar su grupo de líderes para decidir quiénes de ellos serían juzgados⁴³.



Fig.78. *No mires atrás*, instalación.
Thomas Klipper, 1998.

La obra del autor danés Asbjørn Skou, consta de 21 piezas proyectadas en diferentes espacios públicos (fig.79) cerca de la estación Sjaeloer, Copenhague. Este artista utiliza el principio básico del grabado en hueco, utilizando como matriz una diapositiva de 15x15 cm y una aguja. Con ayuda de proyectores modernos (Pani-Projectors) dichas diapositivas se pueden visualizar creando murales de luz.



Fig.79. *Markeringer*, Asbjørn Skou. Instalación de luz, 2010

Esta obra de Swoon y Reyes (fig.80) es resultado de una combinación de procesos y técnicas que culminaron en una intervención urbana. Se aplicó el estencil, una impresión de grabado en linóleo, pintura y collage. El retrato es el de una joven desaparecida en Ciudad Juárez, y el mural se sitúa en la Plaza Benito Juárez donde se cree que esta chica y muchas más han desaparecido. La obra ha sido realizada en memoria de Silvia y de todas las mujeres no encontradas a raíz de la epidemia del feminicidio que ha asolado a esta ciudad desde 1993.



Nos encontramos en un momento histórico pletórico de opciones para la producción gráfica. Es tarea de cada artista considerar la elección de ciertos métodos y procedimientos de trabajo, evaluar las dificultades y plantearnos a cada momento hacia dónde puede dirigirse una imagen.

Fig.80. *Silvia Elena Morales Huerta*, Mural. Swoon y Juan Carlos Reyes, México, 2012

En la actualidad existe una gran variedad de prensas litográficas, aunque la mayoría se manipula bajo el mismo principio. Algunas de las prensas que se han construido son las siguientes (figs. 81-86):



Fig. 81. Prensa Van Hinkel



Fig. 82. Prensa Takach

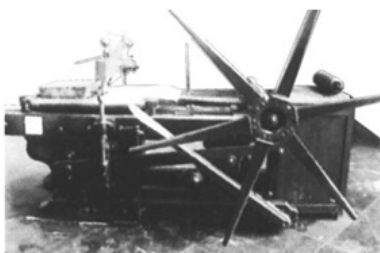


Fig. 83. Prensa Brisset, 1866

Principios básicos de impresión. Impresión en Húmedo

Una máquina fundamental para el proceso de impresión es la prensa litográfica. En su libro *Litografía: Manual de Apoyo para el Taller*, el Profesor Raúl Cabello define claramente la importancia y el uso de la prensa litográfica:

Junto con el descubrimiento del principio litográfico, Senenfelder fabricó la primera prensa, la cual permitió utilizar la piedra como matriz de impresión. Ésta tuvo características similares a la del huecograbado, que consiste en pasar la matriz de impresión por dos rodillos presionados entre sí. Posteriormente, modificó este diseño cambiando el rodillo superior por un rasero, principio conservado, tanto en la fabricación de las primeras prensas litográficas, como en las modernas.

Desde entonces las prensas litográficas se han construido con diferentes diseños y materiales. Inicialmente fueron de madera; después se implementaron partes de metal y actualmente son totalmente metálicas. En algunos casos tienen la cama de la platina de madera, lo que resulta muy recomendable para la impresión sobre piedra, dado que la densidad de la madera es más blanda y amortigua la presión sobre ella. Sin embargo, en la actualidad no resulta extraño encontrar operando en talleres o escuelas de arte prensas construidas en el siglo XIX.

Las partes básicas de una prensa litográfica son: tornillo de presión, que regula la presión del rasero sobre la piedra; porta rasero, barra anclada de metal donde se coloca el rasero; rasero, regla de madera dura, cortada en bisel, donde se instala una tira de cuero tensada para obtener presión firme y elástica; platina, base de madera o metal donde se coloca la piedra para entintarla o imprimir; cilindro, rodillo de acero por donde corre la platina para hacer avanzar o retroceder la piedra en el momento de imprimir; tímpano, hoja de plástico donde se coloca la grasa que permite recorrer el rasero sobre la piedra e imprimir; palanca de presión, que permite ejercer o suprimir la presión en la piedra al momento de imprimir.⁴⁴

En un taller litográfico, la zona para las prensas debe disponer de un área con mesas para el entintado; otra para colocar el papel y una más de almacenamiento para las estampas impresas, distribuyendo el espacio de tal manera que estas últimas no puedan ensuciarse por el trabajo de impresión.

El proceso de impresión en húmedo es un tanto variable, pues su procedimiento lo determinan sus componentes: la matriz (piedra, lámina, vidrio) y la fase de impresión para acopio de materiales (tónér, tusche, lápiz, color, manera negra, etc.). Cabe mencionar que el objetivo primordial de este documento consiste en explicar los principios básicos de esta técnica de impresión, sin profundizar en aspectos más especializados.

La litografía en húmedo se basa en la repelencia entre el agua y la grasa. Los medios grasos repelen el agua que se deposita sobre las zonas en que una acción química ha potenciado su capacidad hidrófila⁴⁵. La matriz humedecida rechaza la tinta de naturaleza grasa, de los blancos de la imagen, que se deposita sobre el diseño⁴⁶.

Primeramente, es necesario contar con el material y las herramientas a utilizar, como la prensa litográfica, el tímpano, la grasa, esponjas, asfalto, rodillo, tinta de impresión, aguarrás, estopa, thinner (en caso de emplear tónér), alfileres (en caso de imprimir color), espátulas, papel revolución y el papel de impresión cortado a la medida.

Se coloca la matriz en la parte media de la platina y se desplaza el rasero hasta lograr que quede centrada la imagen a imprimir. Esta etapa se aprovecha para colocar los registros en la matriz y ajustar la presión.

Se mezcla la tinta y se coloca sobre el vidrio extendiéndola con el rodillo, hasta saturarlo de tinta. Esto sucede cuando la tinta adquiere una textura aterciopelada.



Fig.84. Prensa Voirin



Fig.85. Prensa Charles Brand



Fig.86. Prensa Mailander

⁴⁵ Actualmente en el taller de litografía de la ENAP- Vespertino se están implementando técnicas en seco.

⁴⁶ Josán López de Parriza Berreoa. *Manual de Litografía Artística*, pág12.

⁵Cabe mencionar que en las gestiones para el establecimiento del taller también participó el italiano Gaspar Franchini.

La imagen se limpia mediante una estopa con aguarrás. En caso de elegir la técnica del tóner, se hace con thinner, procediendo así hasta que el dibujo se haya borrado y retirado el exceso de solvente. En seguida, se aplica una delgada película de asfalto; cuando es tinta a color se disuelve una porción de la misma en un poco de aguarrás. Se pasa una estopa con agua, primero sobre la imagen, y después por toda la placa hasta disolver la goma (fig.87). A partir de este momento la placa deberá mantenerse húmeda.

A continuación, se entinta la imagen y en el proceso se evalúa el resultado de su aplicación, sacando la primera prueba de impresión en papel revolución, para lo cual se requerirá colocar papel de protección sobre de la hoja de revolución, y después se acomoda el tímpano engrasado. Ahora se podrá mover la platina hasta el registro donde están los registros de posición de la imagen, para saber dónde se apoyará el rasero. En este momento, se baja la palanca de presión, desplazándolo por la máquina hasta llegar al otro registro.

Se libera la presión, se retira el tímpano y los papeles de protección para poder levantar la primera prueba, evaluando la calidad de impresión e ir ajustando el entintado. Nuevamente se humedece la matriz para obtener las siguientes pruebas y el tiraje final.

La matriz se guarda entintando la piedra, que se deja secar para posteriormente aplicarle talco extendiéndolo sobre la imagen. Se agrega goma simple para cubrir la figura, y sobre esta goma se aplica ácido dejándolo actuar por 5 minutos. Se limpia la imagen con dos trapos de manta de cielo, uno para retirar el exceso y otro para limpiar a fondo. Se hace muy rápido hasta dejar una delgada película de goma. Si en algún momento se quiere volver a imprimir, se repite el proceso desde la aplicación de aguarrás para lavar la imagen.



Fig.87. Humectación de la lámina para impresión.

Impresión en seco (Waterless)

En el taller de litografía se realizan un sin número de técnicas y procesos experimentales que enriquecen la creatividad y estimulan la imaginación de cualquier artista, por lo que últimamente (en 2008) se ha implementado la técnica de la litografía en seco. Esto es posible gracias a las láminas de aluminio.

La litografía es una técnica que se fundamenta en el rechazo del agua y la grasa, sin embargo, en los últimos años ha tenido avances importantes en cuanto a nuevos productos y técnicas en los que se encuentra la litografía Waterless (sin agua). El inicio de la utilización de ésta técnica en el Taller 117-B se remite al año 2000, cuando se le solicita al maestro Raúl Cabello que sea director de la tesis de maestría de Mónica Catalina Durán Mc Kinster, "Experimentación de técnicas contemporáneas de litografía y su aplicación a obra gráfica personal". Este examen fue registrado el 14 de febrero de 1998. Catalina Durán estudió un curso en Tamarind Institute, en donde realizó los procesos de ésta técnica con los productos del Tamarind. En México, al no contar con los químicos y materiales no obtuvo en su trabajo los resultados que requería.

Al hacerse cargo Raúl Cabello de su tesis, será a partir de la narración oral del proceso que Catalina le comenta, que él investiga y experimenta esta técnica en su taller personal Gráfica Espiral, adecuando procesos y materiales, ya que no conocía el proceso Waterless creado por Nik Semenoff. Finalmente se concluyó con éxito éste proceso, obteniendo una carpeta litográfica con varias técnicas. Raúl Cabello continuó investigando y experimentando los diversos procesos de ésta técnica en su obra personal, y llevándolo a la práctica en el taller 117-B en 2008, realizando cursos interanuales e intersemestrales de actualización, para alumnos y maestros, con el fin de difundir esta técnica que enriquece la estampa litográfica.

Posteriormente Cabello tiene contacto con Nik Semenoff, creador del proceso, quién le solicita muestras y ejemplares de diversos procesos y realizan intercambio de obras. Semenoff hace observaciones del trabajo que ha realizado Cabello, sobre todo le llama la atención el gran formato y las calidades tonales que logra e interesándose en el proceso que realiza de Waterless sobre vidrio. Cabello adquiere el rodillo que Semenoff diseña especialmente para ésta técnica.

La investigación de Raúl Cabello en el Taller Gráfica Espiral, la lleva a la Facultad de Artes y Diseño, con el fin de difundirla como lenguaje gráfico, creando interés en alumnos y maestros que realizaban distintas técnicas y que hoy la realizan en su obra personal y además la incluyen en sus talleres de clase. Se llama Waterless y no siligrafía, porque es un proceso de matriz planográfica y porque así la llama su creador Nik Semenoff.

La técnica de Waterless enriquece el lenguaje gráfico y brinda otras posibilidades de expresión en la stampa actual. Raúl Cabello continúa investigando y experimentando en su taller personal diferentes procesos de ésta técnica y su aplicación con nuevos materiales de dibujo y de soportes de impresión, incluyendo también otros tipos de matrices litográficas como el vidrio, logrando valores tonales de la misma manera que en la piedra litográfica alemana.



Fig. 88. Lápis Staedtler, Stabilo, Generals y Staedtler azul.

En la litografía Waterless se emplea el silicón, ya que éste tiene la capacidad de rechazar la tinta de impresión. Para dibujar se utilizan lápices acuareleables para todas las superficies, de marcas como Satbilo, Generals y Staedtler (fig. 88), siempre y cuando sean del número 108-9. También se puede utilizar el tóner, el cual debe fijarse con calor antes de aplicar el silicón.



La siguiente imagen es el dibujo para la stampa *Susan, Manual de entrenamiento*, mide 60x22cm. (fig.89) Mientras se dibuja, es importante no engrasar la zona del margen, para ello se cubre con papel revolución. También, al dibujar se debe utilizar un puente de madera para evitar el contacto de la mano con la lámina. Al terminar de dibujar es necesario el uso de un pincel o brocha de pelo suave para retirar los residuos del lápiz.

La siguiente imagen es el dibujo para la litografía *Blanka, Rumbo a Fasion week*, que mide 40x40cm. (fig.90)

Fig. 89. Dibujo con lápiz Stadler para la litografía *Susan, Manual de entrenamiento*. Marisol Rojas, 2013.



Fig.90. Dibujo para litografía *Blanka, Rumbo a Fashion week*, dibujo con lápiz Staedtler. Marisol Rojas, 2013.

La litografía sin agua es una variedad de la técnica tradicional que elimina el acidulado y lo sustituye con la silicona diluida en aguarrás. El silicio es uno de los elementos más abundantes en el universo, y lo encontramos principalmente en la arena. Se utiliza en la fabricación del vidrio, es parte de los chips y transistores de la televisión, la radio y las computadoras. La ciencia lo aprovecha en múltiples fórmulas de diversas presentaciones: coloidal, líquido y hasta sólido. El más recomendable para fines litográficos es el de marca *Sista* (fig.91), de uso general F 109 transparente.

Para disolver el silicón, que suele tener una consistencia bastante gruesa, se recomienda el aguarrás Sayer Lack D-0102 (fig.92). Simplemente se agrega un poco de aguarrás, y se va revolviendo poco a poco; luego se añade un poco más de di-solvente hasta lograr una consistencia parecida a la miel. Aproximadamente la proporción es 60% de silicón y 40% de aguarrás.

Esta solución se aplica con toallas de papel y con movimientos circulares sobre el dibujo litográfico, esparciéndolo por toda la placa y eliminando el exceso de solución, teniendo cuidado de no ejercer presión. Se continúa con la operación hasta que la superficie esté uniforme y brillante.



Fig.91. Silicón



Fig.92. Aguarrás.



Fig.93. Tinta litográfica Chemical

Se sugiere dejar secar la placa en un lugar lejos del polvo. El tiempo de secado dependerá de las condiciones ambientales. También se puede acelerar el proceso de secado pasando la placa sobre una parrilla caliente, pero evitando sobrecalentarla. Para levantar la imagen se requiere agua caliente y una estopa, que se moja y se pasa por el dibujo, lentamente y con movimientos circulares, sin ejercer presión. En ocasiones, cuando se utilizan técnicas como tóner, la imagen también se puede levantar con aguarrás o con un poco de thinner. Antes de imprimir es importante asegurarse que la placa esté bien seca, para esto se puede dejar unos minutos frente al ventilador.



Fig.94. Tinta de offset Van Son

En cuanto a las tintas para imprimir en seco, se pueden utilizar las tintas litográficas *Graphic Chemical* (fig.93) o las de offset marca *Van Son* (fig.94), cuya ventaja es su rápido secado.

Para el entintado de la imagen es aconsejable girar el rodillo rápidamente rebasando los bordes de la lámina. Una vez que se ha terminado de imprimir se puede limpiar la placa con aguarrás (en toda su superficie, no sólo el área de impresión), se deja secar y ya se puede guardar.

La ventaja de conocer ambos tipos de impresión es que en el proyecto litográfico se puede decidir cuál de los dos sistemas es el más viable para la estampa a realizar, además, se han podido combinar ambos procesos para una sola estampa de varias tintas, por ejemplo, en una de ellas se imprimieron tres tintas en húmedo, una transferencia en húmedo, y la última tinta se aplicó en silicón⁴⁷.

⁴⁷ En el siguiente link hay un video del Profesor Raúl Cabello y la alumna Marisol Rojas imprimiendo una litografía en seco, la investigación se llevó a cabo en el taller 117-B Vespertino de la ENAP.

<http://www.youtube.com/watch?v=t-h3R9gGWfK>

(26)

6 Jun
Jun

Tempo de vida

| | |
|---------|-------|
| 6 a 9 | meses |
| 6 a 11 | meses |
| 10 a 11 | meses |
| 10 a 11 | meses |
| 10 a 11 | meses |
| 10 a 11 | meses |
| 9 a 10 | meses |
| 8 a 9 | meses |
| 8 a 9 | meses |
| 8 a 9 | meses |

Como congelar Pa

Variedad

Tempo de

| | | |
|-----------------|---|------|
| calabacitas | 2 | minu |
| chicharos | 4 | minu |
| coliflor | 6 | minu |
| broccoli | 4 | minu |
| elote en pedazo | 6 | minu |
| granos de elote | 4 | minu |
| Leguminosas | 1 | minu |
| Papas | 4 | minu |
| Zanahoria | 3 | minu |
| - la le | 3 | minu |

La Identidad en el Retrato Cotidiano, propuesta gráfica

Empezaremos este capítulo con una breve referencia del retrato antes de la aparición de la fotografía, los cambios que hubo con su invención y la gráfica frente a los nuevos procesos digitales. Asimismo, se abordarán algunas formas de representación de la identidad en este género. Se describe el proyecto, los objetivos y las técnicas utilizadas, adjuntando las pruebas de color, transferencia, collage con hoja de oro o plata y textiles, medios digitales y el alto y bajo relieve. Se describe el proceso creativo de cada una de las estampas y se presenta la serie final.

Pág.anterior
Boceto 3,
técnica mixta.
Marisol Rojas,
2012



Fig. 95. Momia hallada en la necrópolis de El Fayum, siglo I o II d.C.

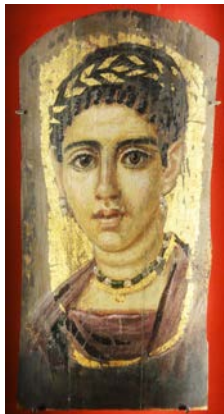


Fig. 96. Retrato encontrado en El Fayum.



Fig. 97. *Los Embajadores*, óleo, 209 x 207 cm

El retrato, algunas referencias previas a la aparición de la fotografía, sus cambios y los actuales procesos digitales

No hay duda de que los seres humanos tenemos el deseo constante de contemplarnos a través de la interpretación de nuestra propia imagen. Ello constituye una parte de los más antiguos impulsos de la humanidad y ayuda a comprender el arte del retrato individual como una de las actividades artísticas privilegiadas por el don de la ubicuidad⁴⁸.

El retrato como obra plástica es un género que se ha desarrollado en el ámbito de las artes visuales, presente en el dibujo, la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía y los medios actuales como la instalación, el video arte y el arte digital.

Arte versátil que va desde la representación de un rostro, la cabeza humana, medio cuerpo o cuerpo entero, hasta una recreación colectiva de individuos. Cabe mencionar que a lo largo de la historia del arte, el retrato se ha realizado con fines políticos, religiosos, culturales y, casi de paso, hasta artísticos. No es objetivo de este capítulo hacer un análisis exhaustivo sobre este tema, pero se considera importante mencionar algunos ejemplos.

Los retratos de *El Fayum* son los más antiguos que se conocen, datan del siglo I a.C. y aún se desconoce si prevalecieron hasta el siglo I o II d.C. Se denominan con ese nombre porque fueron hallados en esa región a mediados del siglo antepasado, a 80 km al oeste del Nilo, ligeramente al sur de Menfis y el Cairo. Los pintores eran griegos egipcios, ya que éstos se habían establecido desde la conquista de Alejandro Magno cuatro siglos atrás⁴⁹.

Estudiosos del tema han asegurado que los retratos son de una clase media urbana; atletas, floristas, soldados, comerciantes y sacerdotes. Fueron descubiertos en necrópolis, ya que se pintaban para acompañar a la momia de la persona dibujada cuando ésta moría (fig. 95). Generalmente la técnica utilizada era temple sobre madera o lino (fig. 96).

En el género del retrato también se representaron momentos políticos, como el caso de la pintura *Los Embajadores* (fig. 97), del alemán Hans Holbein el Joven, en el año 1533, en pleno Renacimiento. La pintura representa a Jean de Dinteville a la izquierda, embajador de Francia en Inglaterra en 1533. A la derecha se encuentra su amigo, Georges de Selve, obispo de Lavaur, que ocasionalmente fue embajador ante el Emperador romano germánico, la república de Venecia y la Santa Sede.

⁴⁸ Francastel G. y P. *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1978. p.11

⁴⁹ Berger, John. *El enigma de El Fayum*. El País, 20 de dic., 1998.

Esta pieza en particular, presenta varios elementos simbólicos que acompañan a los personajes del cuadro para resaltar su posición social y ciertas características de su identidad. Algunos de los objetos de la escena están relacionados con la aritmética, la geometría, la música y la astronomía.

El retrato se manifestó en muchas de las técnicas artísticas, como el grabado. Rembrandt Van Rijn tiene una producción de más de 300 huecograbados, incluyendo paisajes, representaciones de la vida cotidiana, escenas bíblicas, autorretratos y retratos. Además, es considerado uno de los mejores artistas por su hábil manejo del claroscuro. Rembrandt retrató al reconocido orfebre Jan Lutma. La técnica del huecograbado le permitió hacer algunas variantes de un mismo retrato. En su primer estado la fuente de luz en la habitación emana de un punto por detrás del modelo. En el siguiente estado de la impresión, el artista define esa pared en blanco como una ventana (fig.98).

Es de gran importancia el dominio de la técnica en la representación artística, ya que este conocimiento permite crear varias alternativas en la representación de la imagen, y en este caso en concreto, del retrato.

Johannes Vermeer van Delft (1632-1675) es uno de los pintores holandeses más reconocidos del arte Barroco. Una de sus obras más conocidas es un retrato llamado *La joven del arete de perla*, del año 1665 (fig.99). En particular, la obra de Vermeer ha generado polémica, cuestionando si el artista estaba familiarizado con la ciencia óptica de la época y, en particular, con el uso de la cámara oscura para sus obras⁵⁰. La cámara oscura provee una imagen bastante precisa de la realidad visible, disminuye la luz y conserva en las cosas la exacta proporción de su forma y colorido. El uso de ésta herramienta para la obra del artista fue el principio de los cambios en el arte y en el retrato, dichos cambios fueron más marcados a partir del uso de la cámara fotográfica.

Para la fotografía, el año 1816 resultó de gran relevancia, ya que el francés Joseph Niepce consiguió sacar las primeras imágenes negativas, y la primera imagen positiva en el año de 1827, que era una vista del patio de su casa (fig.100), y considerada la primera fotografía permanente de la historia.



Fig.98. *Jan Lutma*, Aguafuerte, primer y segundo estado (con ventana). Rembrandt Van Rijn, 1656



Fig.99. *La joven del arete de perla*, óleo. Johannes Vermeer, 1665.

⁵⁰En 2001, el académico de la Universidad abierta de Inglaterra Philip Steadman, publicó *Vermeer's Camera (La cámara de Vermeer)*, Oxford University Press. El autor, tras un minucioso análisis, concluye que el artista, efectivamente, se valió de la tecnología óptica para componer su visión pictórica de la realidad.



Fig.100. Primera fotografía creada. Joseph Niepce, 1827.

A partir de este momento, surgieron varios estudiosos para perfeccionar la técnica fotográfica, como Louise Daguerre, William Henry Fox Talbot, Frederick Scott Archer y Richard Madox. Los procedimientos fotográficos utilizados fueron muy diversos, empezando por el daguerrotipo, y el calotipo. A partir de 1855 triunfó el sistema de los negativos de colodión húmedo, que permitían positivar muchas copias en papel a la albúmina, con gran nitidez y amplia gama de tonos.

La primera fotografía a color fue obtenida por el físico James Clerk Maxwell en 1861, realizando tres imágenes sucesivas, con la lente usando un filtro diferente en cada toma: rojo, verde y azul. Cada una de las tres imágenes se proyectaba sobre la misma pantalla con la luz del color del filtro que se había empleado para tomarla⁵¹.



Fig.101. Lydia apoyándose en sus brazos, pastel. Mary Cassat, 1879.

En 1888 George Eastman saca a la venta la primer película en rollo sobre papel y cámara de serie, la Kodak, cargada con película transparente, que bajo el lema "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto", puso la fotografía al alcance de millones de personas⁵².

El uso de la fotografía influyó a que el arte no fuese una representación o una imitación del mundo real. Al contrario: hizo que varios artistas vieran el mundo de una manera muy personal, en particular en el género del retrato. Un ejemplo es *Lydia apoyándose en sus brazos*, de la artista Norteamericana Mary Cassat (fig.101), quien perteneció al movimiento plástico del Impresionismo. En su momento se enfrentó con la opinión de los críticos de la época, quienes aseguraban que sus colores eran muy brillantes para los modelos representados, sin embargo, este tipo de retratos fueron los que abrieron paso a un nuevo lenguaje plástico.



Fig.102. Retrato de Adele Bloch-Bauer I, óleo y collage. Gustav Klimt, 1905.

En el año 1907 le encargan al pintor austriaco Gustav Klimt el retrato de Adele Bloch-Bauer I (fig.102). Al respecto, es necesario mencionar que en este tiempo la fotografía ya gozaba de gran demanda. Al existir las posibilidades del retrato fotográfico (fig.103), las demás artes, adquieren una autonomía plástica en el género, el artista tiene mayor libertad y posibilidad de experimentar con las técnicas, como en el caso de este retrato, realizado al óleo y hoja de oro.



Fig.103. Retrato fotográfico de Adele Bloch Bauer. s/a, 1905.

⁵¹Es importante mencionar que la primera placa fotográfica en color, conocida comercialmente como Autochrome, fue patentada en diciembre de 1903 por los hermanos Lumière.

⁵²Soguez, Marie. *Historia de la Fotografía*, Cátedra. Cuadernos de Arte, Madrid, 1996.

Casi todas las vanguardias artísticas abarcaron el género del retrato, apegándose cada una a sus manifiestos y a sus principios. Sin embargo, lo que las distinguió entre sí fue su estilo distintivo de representación. Es el caso del *Retrato de Kahnweiler*, por Pablo Picasso en 1910 (fig.104). En la obra, desaparece la perspectiva tradicional, se manejan formas por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies, naciendo así la llamada perspectiva múltiple.

El momento histórico, la ubicación geográfica y los avances tecnológicos han sido determinantes para la representación del retrato. Al final de la Primera Guerra Mundial, muchos artistas retoman el Realismo, como hizo la artista polaca Tamara de Lempika en su pintura de *Suzy Solidor* (fig.105).

El siglo XX, marcado por la fuerte influencia de los medios de comunicación, atrajo el interés de muchos artistas que se valieron de ello para sus obras. Como el caso de Andy Warhol, cuyas mayores inspiraciones artísticas emanaron de la publicidad comercial, los cómics y las tendencias artísticas en boga (fig.106).



Fig.104. *Retrato de Kahnweiler*, óleo. Pablo Picasso, 1910.



Fig.106. 25 *Marilyns coloreadas*, acrílico. Andy Warhol, 1962

En la década de los 90's el arte audiovisual se desarrolló como consecuencia de las nuevas tecnologías. El Media Art nació, no sólo por las posibilidades de la informática, sino también por el poder de los medios y herramientas de comunicación, como son el video, la televisión, los medios digitales y, más recientemente, la internet.

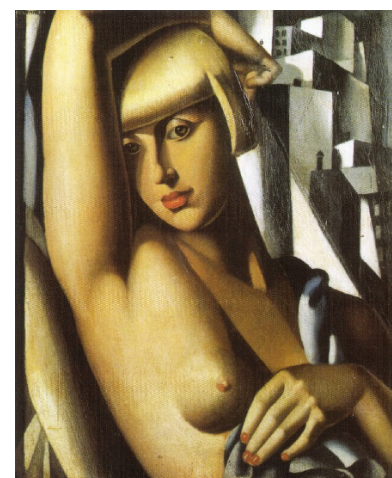


Fig.105. *Retrato de Suzy Solidor*, óleo. Tamara de Lempika, 1933



Fig.107. *Elena*, técnica mixta. Rafael Cauduro, 1991

Rafael Cauduro es un artista mexicano que se autodefine como “realista matérico”, ya que gran parte de su trabajo está invadido de metales, maderas y plásticos, entre otros materiales. La siguiente obra, titulada *Elena* (fig.107), es producto de la aplicación de laca, óleo y óxidos sobre placa de metal.

Claudia Giannetti, especialista en Media Art, hace referencia a un proceso de investigación centrado, no sólo en la manera de utilizar estas nuevas herramientas, sino también en el interés por entender de qué manera estos artefactos pueden cambiar radicalmente nuestra comprensión del lenguaje audiovisual, interviniendo en los valores y contenidos de la información y del espectador frente a la obra⁵³.

Uno de los aspectos de exploración en este campo está en el empleo interactivo de los nuevos medios de imágenes de televisión y la red, planteados como contextos donde espectador y artista pueden actuar e intercambiar información. Todo esto ha generado el desarrollo y la expansión de las artes audiovisuales, con la apertura de distintos canales de exhibición y divulgación. Primero fue la incursión del video, pero progresivamente se ha ampliado a toda la producción del arte electrónico.

Bill Viola es un artista neoyorkino que ha manejado el video arte en gran parte de su obra. Éstos son dos fragmentos gráficos de una de sus video-instalaciones: *Dissolution*, de 2005 (fig.108).

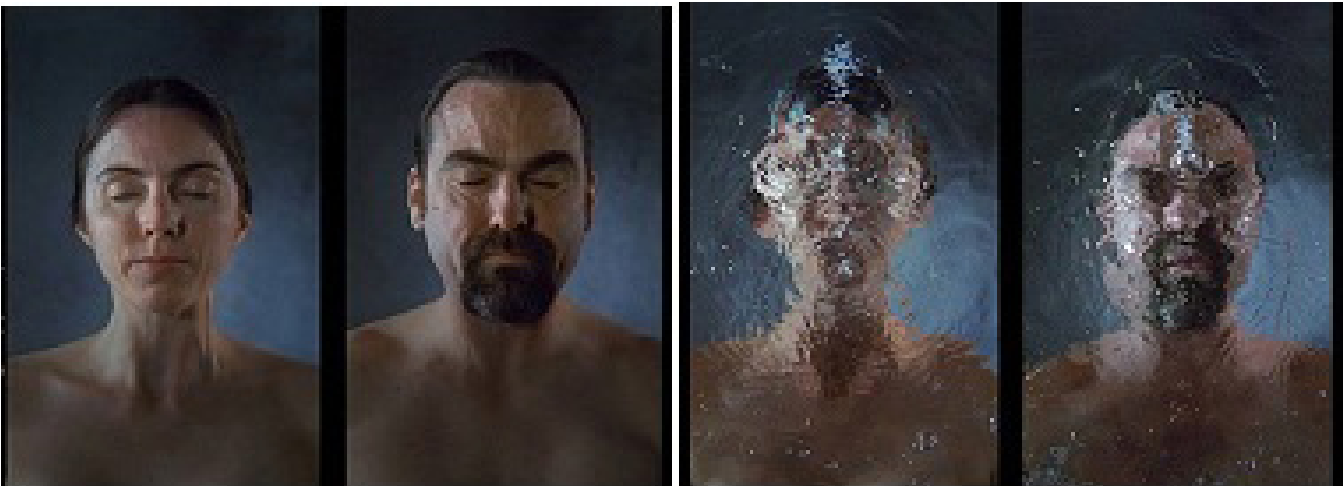


Fig.108. *Dissolution*, stills de video. Bill Viola, 2005.

⁵³Fontana, Lucio. *Manifiesto televisivo*, citado por Claudia Giannetti en el Simposio de la Televisión a la Telemática (las nuevas tecnologías y el valor del arte audiovisual). Pamplona, 27-29 de noviembre de 1997.

Ten Thousand Waves es una instalación realizada en 2010 por el artista Issac Julien, del género del cine inmersivo (diseñado para ser visto y proyectado a 360°). Dicha pieza se diseñó para proyectarse en el MOMA de NY (fig.109), en un espacio abierto llamado Donald B. y Catherine C. Marron Atrium, con nueve pantallas instaladas por ambos lados. La inspiración para esta obra de 55 min. se basa en la tragedia de Morecambe Bay de 2004, en la que más de veinte recolectores de berberechos chinos se ahogaron en un banco de arena frente a la costa inundada en el noroeste de Inglaterra.



Fig.109. *Ten thousands waves*, instalación. Issac Julién, 2013.

El retrato como forma de representación de la identidad

En los capítulos anteriores se definió el concepto de retrato, sin embargo estimo de interés citar la que contiene la Enciclopedia Británica al respecto: *El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro, de lo que inmediatamente se piensa que puede ser subjetivo.*

Pero esta definición también se aparta de la idea de modelo fiel para acercarse a la de conjunto de signos donde cada personaje, pintor o espectador, reconstruye a su gusto la imagen de alguien en particular. No se *conocen* las cosas ni a las personas; se les *reconoce*⁵⁴; y esta idea es uno de los fundamentos de la imagen del retratado: la diferencia entre *presenciar* y *reconocer* lo real.

Por otra parte, la identidad del ser humano ha sido estudiada por distintas disciplinas, como la sociología, la filosofía, la psicología.

Las necesidades del hombre del pasado y su visión acerca de la identidad se reflejan en la realización de sus reproducciones, de imágenes individuales con una marcada tendencia hacia el retrato. El hombre siempre ha tenido la necesidad de una auto identidad, determinada por su existencia en el espacio, el tiempo y su conciencia de un pasado y de un futuro inmediato. A través de la experiencia y el conocimiento de sí mismo el ser humano construye su identidad, en este proceso de auto-construcción nos acompaña nuestra imagen corporal.

En el arte de hoy en día, puede afirmarse que la representación de una imagen individual ha dejado de ser un simple instrumento de interpretación gráfica, para convertirse en la razón de ser de una "presencia", involucrando la exploración y el análisis en todos los niveles posibles. La identidad, la razón de crear y experimentar con identidades, se ha convertido en uno de los fundamentos del artista como instrumento determinante de exploración de la visión del hombre y su identidad en el mundo moderno.

En este sentido, resulta inverosímil apropiarse de la identidad de los retratados. Sin embargo, existen diversos artistas en cuyas obras y desde su visión, lo logran a partir de historias individuales que muchas veces se disuelven en el ritmo de vida de las sociedades contemporáneas.

⁵⁴Galiene y Francastel. *El retrato*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p.9.

Max Ginsburg es un artista contemporáneo que, en mi opinión, representa en sus pinturas la identidad social con historias o identidades individuales. Habla de sí mismo y de su obra de la siguiente manera:

"He vivido y trabajado en Nueva York toda mi vida. Como un neoyorquino, siento una conexión personal y profunda con esta ciudad, enérgica y hermosa con una población increíblemente diversa. Mi objetivo es pintar sobre la gente de Nueva York, de manera realista y con compasión.

He expresado mis sentimientos muy arraigados acerca de la paz y la justicia; una profunda indignación hacia la guerra, la injusticia y la tortura es transportada en algunas de mis pinturas. Con respecto a estos temas, me he inspirado en viejos maestros como Caravaggio, Goya, Kollwitz y Picasso.

Elijo para pintar de modo realista porque creo que el realismo es la verdad y la verdad es belleza. Derivo un placer estético en dibujos y pinturas realistas hábilmente hechas. Yo creo que el realismo puede comunicar ideas fuertemente, y es esta comunicación lo que es muy importante para mí."⁵⁵

En *Coffe Break* (fig.110) Max Ginsburg retrata a un veterano de la guerra del Golfo, dentro de una manifestación que demanda el fin del conflicto.



Fig.110. *Coffe Break*, oleo. Max Ginsburg, 2007.

⁵⁵Cita obtenida de la página web del artista: <http://www.maxginsburg.com>

La pintura *Foreclosure* de este artista (fig.111), se basa en este argumento de su autor: "Es inconcebible que las personas estén siendo desalojados de sus hogares, sobre todo cuando los bancos y las corporaciones están siendo rescatados. Esta injusticia no se supone que pasara en América. En esta pintura quería expresar la angustia y la frustración de la gente en esta situación. Quería centrarme en la llamada clase media, que son principalmente blancos y privilegiados, (fig.119) pero forman en realidad parte de la gran mayoría de los estadounidenses que son cada vez más pobres."

El poder del cuerpo y el rostro, desde su visión epistemológica hasta aspectos más subjetivos, es un poder informativo; porque el cuerpo, sobre todo el rostro humano, es una fuente altamente concentrada de información. El hecho de que manipular el rostro y el cuerpo transforme o altere esa información saturada y concentrada ha llevado a que, desde tiempos inmemorables, ambos miembros se hayan convertido en objeto de manipulaciones y transformaciones por los artistas en función de las necesidades y voluntades de su sociedad. Las alteraciones en torno a la imagen del cuerpo y el rostro han estado asociadas a la necesidad de trabajar y explorar la propia identidad, pero siempre a consecuencia de inquietudes temporales⁵⁶.

Fig.111. *Foreclosure*, óleo. Max Ginsburg, 2011.



⁵⁶ Apeztenguía Bravo, Miguel Ángel. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

Proceso creativo en el proyecto

Identidad en el Retrato Cotidiano.

Propuesta Gráfica

Las sociedades humanas tienen como rasgo distintivo la presencia de la cultura, que hace referencia a toda su producción y actividad transmitida de generación en generación a lo largo de la historia, incluyendo costumbres, lenguas, creencias y religiones, arte, ciencia, etc.⁵⁷ El término *sociedad* se define como la agrupación de personas. La diversidad cultural existente entre las distintas sociedades del mundo se debe a la diferenciación ideológica que ha experimentado la humanidad a lo largo de la historia, debido principalmente a factores territoriales, es decir, al aislamiento e interacción entre sociedades múltiples.

Toda mi vida he tenido un interés particular en el tema de la sociedad y los individuos que la componen. He tenido la oportunidad de conocer a personas de orígenes y culturas diversas, lo que ha despertado en mí un interés de la construcción de la identidad a través de la cotidianidad de la vida. Mi objetivo en el presente proyecto es retratar a algunas personas que integran la sociedad de manera realista y utilizando elementos simbólicos que den como resultado una imagen narrativa. He elegido el realismo porque creo que cuando se trata de la representación del ser humano el realismo nos identifica, me parece que el realismo acompañado de elementos simbólicos pueden comunicar ideas a partir de una imagen, y esta comunicación es de gran importancia para mí.

Este concepto se desarrolla utilizando la litografía como medio, ya que considero que es una técnica que tiene muchas posibilidades plásticas y que es importante su difusión, la gran mayoría de las veces por su complejidad técnica no es tan disponible.

El proyecto se titula *Identidad en el retrato cotidiano*, y es una serie de cinco estampas en donde se pretende recrear algunas de las tantas historias individuales de la colectividad invitando a la reflexión acerca de la identidad personal, diluida por el ritmo de vida de las urbes de la actualidad. A partir de las piezas gráficas, se busca la estructuración de un discurso sobre la imagen de la identidad, tratando de unificar un lenguaje coherente, y reflexionando desde los resultados obtenidos en todo el proceso creativo hasta el proceso plástico. Cada una de las estampas es un contenedor de lenguajes diversos, organizando y aglutinando con ello elementos conformados por imágenes, referencias y signos. De esta forma, será posible generar múltiples lecturas a partir de la reconstrucción icónica y la incorporación visual.

⁵⁷Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Vigésima edición.

Empecé a desarrollar este concepto con las imágenes para las primeras pruebas litográficas, donde busqué representar la identidad del sujeto retratado. Después de hacer estos primeros acercamientos consideré necesario buscar a personas que fueran representativas dentro de la sociedad, hombres y mujeres de diferentes edades, que además me dieran elementos para hacer una construcción simbólica y narrativa en la estampa. Para seleccionar a los personajes fue necesario establecer entrevistas a manera de charla, siempre tomando en consideración sus actividades cotidianas.

A partir de la información que obtuve elaboré bocetos que fueron la guía para la acertada combinación de técnicas, procesos, materiales y colores para construir una propuesta plástica que se enfocó en la representación de la identidad. Más adelante se detallará el proceso de cada una de las estampas que integran la serie.

La experimentación en las técnicas y procesos aplicados en el proyecto litográfico *Identidad en el Retrato Cotidiano*.

Identidad en el Retrato Cotidiano. Propuesta Gráfica, es un proyecto creativo a desarrollar, que inicia con la idea de hacer una serie de estampas con el tema de la identidad en el retrato cotidiano, cuyo reto consiste en conciliar el valor de la individualidad con el anonimato en la moderna cultura de masas. Para ello, se aplican los conocimientos aprendidos en el Taller de Litografía, además de nuevas técnicas y procesos que pueden integrarse a la producción litográfica. Se consideran las cualidades estéticas de las técnicas disponibles para aprovechar y fortalecer el concepto representado en cada una de las personas retratadas.

Hay muchos recursos técnicos aplicables en la litografía, sin embargo, ha sido necesario conocerlos y hacer las pruebas pertinentes de las técnicas seleccionadas para evaluar la viabilidad de su aplicación en el proyecto con óptimos resultados. Más adelante se exponen las pruebas, problemas y soluciones.

En cuanto a técnicas y procesos, el presente proyecto parte de los siguientes principios:

1. Proceso de la creación de la imagen. Utilizar los procedimientos técnicos de la litografía como el transporte de imágenes, aplicando el manejo del color, la impresión en húmedo y en seco, litografía sobre impresión digital, collage y relieve, así como la integración de los medios digitales que, en conjunto, sirven de plataforma para la experimentación de los recursos y las diversas posibilidades que impulsan el lenguaje gráfico y su versatilidad expresiva aplicada en la producción artística.

2. La impresión. Producir la obra gráfica con soportes actuales alternos al papel de algodón, tales como pliegos sintéticos, metalizados y texturizados. Para un óptimo resultado es importante evaluar las posibilidades de las técnicas utilizadas y los requerimientos del proceso de impresión.

EL uso del Color

Al considerar el uso del color en el proyecto se opta por la inclusión de la lámina como matriz, por superar las ventajas de la piedra, pues se obtiene y traslada fácilmente, y las hay en varios formatos. Además, tomando en cuenta que cada tinta a utilizar se dibuja e imprime por separado, resulta más viable. Por otra parte, debido a la amplia comercialización de productos para el proceso litográfico, existe un fácil acceso al uso de las tintas a color, que, como recurso indispensable, tiene todo el potencial para enriquecer la estampa si se emplea asertivamente.



Fig.112. Preparación de color

En el presente proyecto, el color juega un papel primordial ante el propósito de lograr su integración visual con la imagen representada. En cada una de las piezas se emplean colores específicos que armonizan la imagen en su conjunto. Cada cualidad cromática de la estampa ha sido seleccionada cuidadosamente en función de sus atributos, como el valor, la intensidad, los contrastes que se pueden generar y su relación directa con el retrato y el soporte.



Fig.113. *Paulina*, litografía a 5 tintas, impresión en húmedo⁵⁸ sobre papel metálico plateado y dorado. Marisol Rojas, 2011.

Las estampas que integran la serie del proyecto inician con un boceto, en donde se hacen anotaciones de las técnicas a utilizar, el número de tintas, el color y el soporte en el que se imprime. Sin embargo, tratándose de color, no basta con seleccionarlo; es necesario considerar las propiedades de las tintas a emplear, identificando si es opaca, transparente o metálica. Las tintas opacas cubren la información previamente, mientras que las transparentes dan como resultado una mezcla cromática en áreas donde varios tonos se superponen (fig.113). También debe recordarse que algunos colores son más opacos que otros. Se realizaron las pruebas necesarias hasta obtener los resultados esperados.

Igualmente importante es la selección del soporte de impresión, ya que su color natural altera los de las tintas ya elegidas previamente; además es necesario considerar si el soporte será de algodón, sintético, metálico o texturizado.

El color es un recurso plástico que ha tenido un significado específico en cada etapa artística. En este proyecto gráfico se ha retomado conscientemente su uso, poniendo en práctica los conocimientos adquiridos en la licenciatura, tales como contrastes y armonía, así como el significado y simbolismo de los colores desde el aspecto histórico, psicológico y del proyecto a desarrollar.

⁵⁸Aunque la impresión es en húmedo, se debe secar la lámina antes de colocar el papel metálico.

EL uso de la Transferencia

Para la inclusión de esta técnica en alguna de las estampas fue necesario evaluar si la imagen a transferir quedaría en el soporte final o en la lámina de zinc, para después pasar por el proceso de impresión. La primera opción tiene la ventaja de transferir la imagen a color, mientras que en la segunda alternativa, la imagen transferida a la lámina es a una sola tinta.

También se consideró la opción de manipular las imágenes digitalmente, con el objetivo de llegar a una integración técnica, formal y conceptual adecuada al proyecto. Bajo esta premisa, la imagen a transferir se ha fotocopiado, para después utilizar solvente y la prensa litográfica.

Este proyecto gráfico se inició con la investigación global sobre las aplicaciones artísticas de las nuevas tecnologías de la imagen, y la inclusión de los procesos actuales en las artes gráficas, por lo cual, la técnica de la transferencia resulta un recurso con posibilidades infinitas desde la selección y manipulación de la imagen, la transferencia a la matriz litográfica, hasta la impresión de la imagen en el soporte final. La imagen siguiente ilustra la litografía con la transferencia directa, las medidas son de 50x50cm. (fig.114)





Fig.114. *Rod01* (naturaleza muerta), impresión litográfica en seco y transferencia de copia a color. Marisol Rojas, 2012.

El Collage

La aplicación del collage en este proyecto no ha sido arbitraria. A partir de la identidad del personaje retratado, se ha establecido un criterio para emplear esta técnica y sus recursos de la manera más asertiva. En cuanto a técnica, ha sido necesario hacer las pruebas necesarias para garantizar su óptima aplicación.

Tras muchas tentativas se ha concluido que la litografía en seco es lo más viable para las estampas con aplicaciones de hoja de oro o plata. Al utilizar el papel de algodón como soporte de impresión ha sido necesario hacer algunas pruebas de los aglutinantes, ya que se debe tomar en cuenta la absorción del papel de algodón.

En el mercado existen diversos materiales para la aplicación de la hoja de oro o plata, sin embargo, se concluye que los más óptimos son los siguientes:

| Aglutinante utilizado | Especificaciones técnicas | Resultado |
|---|---|---|
| Pegamento base de goma de mucilago | El pegamento se aplica en una proporción de 70% por 30% de agua. Los resultados son óptimos en superficies pequeñas, mientras que en áreas grandes, tras el secado, tiende a ondular el papel. La tinta se imprime bien sobre la hoja de oro. Es el mismo procedimiento en papeles sintéticos y de algodón. |  |
| Solución de acuarela | Se aplica la solución de acuarela directa*. Los resultados son buenos, sin embargo, debe trabajarse con rapidez, ya que el papel de algodón absorbe muy pronto la solución, se debe cuidar no exceder la cantidad de solución, así se evita correr el riesgo de manchar el papel. Es el mismo procedimiento para papeles sintéticos y de algodón. *La solución para la acuarela: 31 g de goma de senagal pulverizada, 60 ml de agua destilada, 10 ml. De glicerina pura, 11 ml. de aguamiel, 3 grs. De oxgal y solución de fenol al 10%. |  |
| Mixtión | Antes de aplicar el mixtión es necesario pintar de acrílico rojo óxido la zona dónde se va a dorar, éste color de base favorece a que el oro luzca con mayor intensidad, además de que bloquea la absorción del papel facilitando la adherencia del mixtión, lo que permite bloquear la absorción en caso de utilizar papel de algodón y dar un color más intenso a la hoja de oro. El mixtión se aplica con pincel, se espera aproximadamente tres minutos a que el esté mordiente y después se coloca la hoja de oro. La más recomendable es la hoja de oro transfer, ya que ésta viene adherida a un papel que facilita su manipulación. Después de dorar el área es necesario pulir con un algodón de manera circular, acción que retirará los excesos y dejará una superficie tersa. |  |

Finalmente, se encontró el mixtión como el mejor candidato para tal propósito, sin descartar la elección alterna de otros aglutinantes que dan buenos resultados. También existen un sinnúmero de bruñidores para dar distintos acabados. Al final de la aplicación se dio una mano a manera de barniz con solución de acuarela para evitar la oxidación y su deterioro con el tiempo.

Los procedimientos anteriores se practicaron en las siguientes estampas (fig. 115,116), ya que era necesario saber si el formato y la aplicación de hoja de oro en áreas más grandes tendría repercusiones en el soporte. No hubo problema alguno.



Fig.115. *Carmela*, litografía en seco y hoja de oro, 80 x 120 cm. Marisol Rojas, 2012.



Fig.116. *Chuche*, litografía en seco y hoja de oro, 100 x 70 cm. Marisol rojas, 2012.



Fig.117. Prueba de hoja de oro, litografía en seco y tinta color plata sobre papel Fabriano, la imagen se muestra a 45°.

Una vez que se opta por el mixtión para la aplicación de la hoja de oro o plata se realizan algunas pruebas de impresión (figs.117-119), para observar la reacción de la tinta, el tiempo de secado y la resistencia de estos materiales. Se comprobó que el tiempo de espera ideal para asegurar una adhesión perfecta es de 24 horas después pegar la hoja de oro o plata, y que la impresión debe realizarse en seco. Los resultados son óptimos y sin ninguna complicación. Se puede utilizar como soporte el papel de algodón, papeles sintéticos, metálicos y texturizados.

Para utilizar textiles en el proyecto es necesario conocer la variedad de telas, sus propiedades y sus usos, además de tomar en cuenta el tipo de aglutinante a emplear para pegar cada tramo, confiando en las cualidades del soporte en donde se imprimirá la litografía.




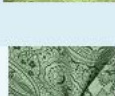




En cuanto al material textil, actualmente, en México hay más de 300 tipos, por lo que después de investigar las propiedades de cada uno, se concluye que las telas más recomendables para el collage y su aplicación en la litografía son las siguientes:



Fig.118. Impresión en seco sobre hoja de plata en papel Fabriano Litografía de alumno del taller 117-B.



Fig.119. Detalle.

| Imagen de Tela | Nombre | Características |
|---|--------------------|---|
|  | Tela de Acetato | Es una seda química (fibra artificial), que se obtiene del acetato de celulosa, por lo general extraída de la pulpa de la madera. |
|  | Tela de Algodón | Fibra vegetal que se obtiene de la borra que recubre las semillas del algodón. Esta fibra tiene un gran poder absorbente, es resistente al calor, lavable, no se apolla ni se apelmaza y no acumula electricidad estática. |
|  | Tela de Brocadillo | Es un tejido de seda con bordado muy ligero en relieve de hilos de metal o de seda más brillante, formando dibujos de flores, animales o figuras geométricas. Hay brocados mezclados en distintos porcentajes, como el rayón, la viscosa y el algodón; de ahí su textura y grosor. Se recomienda utilizar el más delgado. |
|  | Tela de Cachemir | Es un tejido fino y suave que se hace con lana peinada de la cabra de Cachemir, oriunda del Tibet. |
|  | Tela Damasco | Es un tejido de seda, algodón o lana, que combina hilos formando un rico estampado en relieve. También hay telas adamecadas aún más ricas por su elaboración con seda e hilos metálicos. |
|  | Tela Otomán | Es una tela de seda, ligeramente gruesa y con una textura de finas líneas en relieve. |
|  | Tela Raso o Satén: | En otros tiempos era un tejido de seda con acabado brillante. Ahora se suele elaborar a base de acetato para lograr el raso cristal. Tiene cuerpo y mucho brillo. También lo hay satinado o mate. |
|  | Tela de Seda | Es un tejido milenario de origen chino, extraído de los capullos de los gusanos de seda. Existen muchas variaciones: seda artificial, natural, salvaje y rústica. |

Los mejores aglutinantes para pegar la tela son el adhesivo para encuadernación, el mowilith, el pegamento a base de goma de mucílago y el pegamento vinílico. Para obtener mejores resultados es conveniente pegar la tela en el soporte, cubrirla con plástico y pasarlo por la prensa litográfica, cuidando no excederse de pegamento. De esta manera la adhesión es uniforme. Algunas pruebas de esta técnica son las siguientes (figs.120-122):

⁵⁹Si se hace la litografía en húmedo se debe secar la placa con el banderín para después imprimir.



Fig.120. *Rodo 1*, litografía en húmedo, tela de algodón, pegamento de goma de mucílago como aglutinante sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2013.



Fig.121. *Rodo 2*, litografía en húmedo⁵⁹ tela de acetato, pegamento de goma de mucílago como aglutinante sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2013.



Fig.122. *Rodo 3*, litografía en húmedo, tela de batista, pegamento de goma de mucílago sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2013.

El uso de Medios Digitales en el proyecto

Los recursos que nos ofrecen los medios digitales son inagotables, por lo que es conveniente delimitar su uso y aplicación.

En el proyecto se aprovecha la obtención de imágenes en internet, las fotografías tomadas y manipuladas en Photoshop, impresas digitalmente para después emplearlas en la técnica litográfica.

La utilización del internet para la obtención de imágenes puede atraer ciertos inconvenientes, como la calidad en la resolución o incluso algunos problemas que suelen surgir cuando la obra final es una copia de la imagen original, acción que puede acarrear una infracción de los derechos de autor. Hoy en día el internet es habitual para muchos, incluyendo a los artistas plásticos, por lo que algunos autores como Beth Grabosky han utilizado el concepto de apropiación en el mundo digital. Dicho término a menudo se malinterpreta como simplemente "tomar una imagen de otra fuente y utilizarla", sin embargo, cuando el artista aprovecha estos recursos ajenos como materia prima para crear información, estética y puntos de vista nuevos de un modo original, dicha utilización es innovadora y transformadora.

Una herramienta elemental para este tipo de imágenes es la edición y modificación con el programa Adobe Photoshop, uno de los recursos tecnológicos para el procesamiento de imágenes más solicitado en la actualidad, ya que las funciones y posibilidades que tiene son inagotables.

Para aplicar estos recursos en la litografía ha sido necesario realizar algunas pruebas, evaluando su viabilidad para la aplicación litográfica en húmedo o en seco, y valorando la absorción de la tinta sobre la impresión digital (fig.123). Tras analizar estas posibilidades se ha llegado a la conclusión de que es mejor aplicar la litografía en seco, utilizar como soporte el papel de algodón y hacer la impresión digital en una sola sesión para evitar variaciones tonales en el tiraje.

Fig.123. *Delacroix & Turner*, impresión litográfica en seco sobre impresión digital. Marisol Rojas, 2012.



Aplicación de Alto y Bajo Relieve.

Los altos y bajos relieves son una técnica más que se puede aplicar en la litografía tradicional. Hay varios procesos y formas de hacerlo, pero para su uso en este proyecto se considera la técnica del gofrado.

La primera prueba que se hace es crear una matriz con estireno, en donde la superposición de capas crea distintos niveles en el relieve. Para recortar este material lo más recomendable es hacerlo con un exacto, y para pegarlo emplear el monómero como aglutinante, que venden en las tiendas de materiales cosméticos. La matriz se imprime en tórculo y es necesario que el papel esté húmedo, para evitar que se rompa o maltrate. Los resultados obtenidos son satisfactorios, siempre y cuando se aplique de forma acertada y resulte armónica en la composición de la estampa.

También se pueden realizar gofrados con la técnica del hueco-grabado. La profundidad del relieve dependerá del tiempo de atacado que se le dé a la placa (fig.124).

La impresión puede ser con el papel húmedo o seco, dependiendo del soporte (figs.125-128).

Después de estas pruebas, se decidió aplicar un detalle de gofrado en una de las estampas, siendo más viable el estireno debido al formato y a los costos; sin embargo, con estos experimentos se comprueba que el gofrado se suma a la lista de recursos útiles a la litografía tradicional.

La Intervención Directa en la Estampa Impresa.

La intervención directa realizada en algunas estampas, busca sumar elementos que en conjunto se integren con la impresión y que redefinan las posibilidades de experimentación, lo que válidamente nos puede conducir a proporcionar información adicional al proceso litográfico. Se busca dotar a la estampa de un mayor significado que se suma a la estampa misma, no de forma aislada, sino integral.



Fig.124. Atacado de la placa



Fig.125. Gofrado en papel de algodón.



Fig.126. Detalle.



Fig.127. Gofrado en hoja de plata sobre papel de algodón (Impresión con el soporte seco).



Fig.128. Gofrado en papel metálico (Impresión con el soporte seco).



Fig.129. *Oscar 1*, fotografía. Marisol Rojas, 2011.



Fig.130. *Oscar 2*, fotografía. Marisol Rojas, 2011.



Fig.131. *Oscar 3*, fotografía. Marisol Rojas, 2011.



Fig.132. *Oscar 4*, fotografía. Marisol Rojas, 2011.

Las cinco estampas de la serie *Identidad en el Retrato Cotidiano*

A continuación, y culminando finalmente este tránsito histórico-cultural-técnico, se describe el desarrollo del proceso conceptual, formal y técnico de los cinco casos emblemáticos de la individualidad de los retratados, recreando un panorama abierto, realista y simbólico sobre su identidad y cotidianidad. Pretendiendo también construir un lenguaje plástico apoyado en procesos, técnicas y materiales vigentes hoy en día.

Oscar Méndez, 388 km

Óscar Méndez es un hombre de 65 años de edad que habita en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Se dedica al comercio, específicamente al negocio de la imprenta, los trabajos que realiza son muy variados y van desde las tarjetas de presentación hasta las invitaciones y recuerdos de XV años, bautizos, primeras comuniones, bodas y *baby showers*. Óscar nada diariamente con la mira en una meta: nadar en un año la distancia equivalente a 388 km, pues él dice que desea recorrer nadando la distancia que hay entre su casa y las playas de Acapulco.

Para lograr su objetivo, Óscar practica diariamente 1.06 km. Así es como empieza su día.

A partir de esta información le pedí a Oscar me permitiera hacer una sesión fotográfica mientras hacía su rutina de nado, a lo cual accedió. Las fotografías se tomaron en el Condominio Puerta Alameda ubicado en el Centro Histórico, lugar dónde vive. La cámara que utilicé fue una Pentax K-x. (figs.129-132)

Las fotografías fueron pensadas para que se pudieran utilizar como base para hacer una composición litográfica. Después de revisar todo el material decidí utilizar la imagen de *Oscar 3* como referencia, la composición me pareció equilibrada y los elementos como la banca y los googles me permitían tener un lenguaje simbólico y narrativo a diferencia de utilizar una imagen tan evidente dónde Oscar se encuentra nadando. La fotografía seleccionada también me permitía insertar otros elementos para representar la identidad y la cotidianidad del sujeto.

Un mapa es una representación gráfica y métrica de una porción de territorio, en la historia de la cartografía se iniciaron con el propósito de conocer el mundo, en este caso se utiliza como elemento visual para hacer referencia a la distancia de México a Acapulco.


Las imágenes de los mapas las obtuve de internet, para seleccionar la imagen final tomé en cuenta la resolución y los colores. (figs.133-135)

Seleccioné *Mapa de Acapulco 1*, la manipulación de la imagen digitalmente (con el programa Photoshop) es un recurso que utilicé para esta estampa, haciendo fotomontaje de la imagen de Oscar con la imagen del mapa, modificando su tamaño de éste último y ajustando los colores e intensidades, para después integrar la litografía en seco de manera sutil.

Por la naturaleza de la estampa hice un boceto digital. (fig.136)

Como lo he mencionado en el presente trabajo las estampas de la serie están llenas de simbolismo, lo cual expongo a continuación (fig.137):



- 1)  Elegí un tono siena para la impresión del dibujo de Oscar, ya que da un contraste complementario a los colores azules y grises de la composición general, además de dar un poco de más calidez a la obra.
- 2) Al tomar la sesión fotográfica le pedí a Oscar que mantuviera sus goggles

puestos, ya que son indispensables para los que practican la natación y me resultaba un buen elemento simbólico.

3) Después de hacer una edición digital de imagen el mapa quedo ajustado con la Ciudad de México al Centro y el destino final Acapulco en la parte inferior Izquierda.

4) Después de hablar con Oscar visualicé la estampa, y al llegar a la locación dónde iba a hacer la sesión fotográfica me pareció de gran importancia aprovechar los elementos que había, en este caso la banca que Oscar utiliza comúnmente para dejar sus cosas personales o en ocasiones para esperar cuando los carriles de nado están ocupados. La banca es un testigo material del tiempo, de la espera, de la contemplación y del descanso de la jornada.

5) Durante la sesión fotográfica le pregunté a Oscar si podría quitarse los zapatos, a lo cual contestó que se sentía más cómodo con ellos y preferiría no hacerlo, ya que hasta antes de entrar a la alberca todo el tiempo los conserva puestos, porque siempre ha sentido que sus pies son muy grandes, lo cual me pareció interesante conservar, ya que los gustos y las preferencias personales son elementos que van conformando la identidad. La estampa final es la fig.138.



Fig.133. *Mapa de Acapulco 1*, Imagen de internet.



Fig.134. *Mapa de Acapulco 2*, imagen de internet.



Fig.135. *Mapa de Acapulco 3*, imagen de internet.



Fig.136. Boceto digital para *Óscar Méndez, 388 Kilómetros*. Marisol Rojas, 2012.

Fig.137. Descripción de la estampa.



Fig.138. ESTAMPA 1: Óscar Méndez, 388 kilómetros

Técnicas: Litografía en seco, impresión digital (el boceto se hizo digitalmente).

Autora: Marisol Rojas

Año: 2011

Soporte: Papel de algodón Gvarro 60x 80 cm.

Tiraje: 14 impresiones en papel de algodón.

Sandra Ávila, Colección de Joyas

Sandra Ávila es una mujer 54 años, originaria de Mexicali, Baja California. En la actualidad, enfrenta cargos por delincuencia organizada, lavado de dinero y conspiración para el tráfico de drogas.

“La Reina del Pacífico”, “La jefa Sandy”, “Sandra la Mexicana”, entre otros, son los nombres con los que se conoce a esta mujer, persona que por casualidades de la vida (pero principalmente por circunstancias de índole familiar que la vinculan con algunos capos del narcotráfico en México), la llevaron al negocio de las drogas; un negocio que para nadie es desconocido, ya que son inmensas las sumas en dinero que ha generado en los últimos 50 años de la historia del narco en este país.

Lo cierto es que, escalar peldaños y llegar a las jerarquías más altas de la delincuencia organizada, no es tarea fácil, mucho menos lo es cuando se tiene la condición de mujer. Pese a ello, Sandra Ávila supo ganarse la confianza y el poder de la delincuencia organizada. Estuvo presa en México, y luego en EU. Sin embargo, nadie se imagina que su verdadera fascinación no es el poder, ni el dinero, mucho menos las drogas, sino el poseer y lucir las joyas más ostentosas que un orfebre pueda realizar.

En el momento en que pensé en Sandra Ávila como parte de la serie litográfica me enfrentaba con un problema, ella se encontraba recluida en el Penal Santa Martha Acatitla cumpliendo una condena por delincuencia organizada, delitos contra la salud y operación de recursos de procedencia ilícita, como consecuencia de ser ubicada como la encargada de las relaciones públicas para la organización de Joaquín Guzmán Loera (el Chapo) e Ismael Zambada (el Mayo), así como de la logística para introducir cocaína a México procedente de Colombia, la compra-venta de inmuebles y facilitar contactos con narcotraficantes.

Por escrito, solicité al Lic. Antonio Hazael Ruiz Ortega, quien ocupa el cargo de Subsecretario del Sistema Penitenciario y director de los Reclusorios de la Ciudad de México, una autorización para reunirme con la reclusa, sin embargo, el momento en el que envíe dicha petición resultaba muy complicado que me concedieran la reunión, y más complicado aún hacer una sesión fotográfica, ya que Sandra estaba pasando por un juicio de extradición a EU. Pese a ello Sandra me resultaba un personaje interesante perteneciente a la sociedad contemporánea, sobre todo por su condición de mujer y de acuerdo con su expediente es “una mujer del narco como nunca había existido”. Investigando, me di cuenta que había un libro llamado *La Reina del Pacífico: es la hora de contar*, por Julio Scherer García, que contenía una serie de entrevistas a Sandra Ávila y también parte de su expediente, libro de 174 páginas que fue fundamental para la construcción de la estampa.



Fig.139. Sandra Ávila 1, Imagen de internet, 2012.



Fig.140. Sandra Ávila 2, Imagen de internet, 2012.



Fig.141. Sandra Ávila 3, Imagen de internet, 2012.



Fig.142. Sandra Ávila 4, Imagen de internet, 2012.

Una vez que leí el libro me di a la tarea de buscar imágenes en internet de Sandra, que me iban a servir como referencia para construir la estampa. (figs.139-142)

En general, todas estas imágenes tenían una resolución muy baja, por lo que elegí *Sandra Ávila 2*, únicamente como referencia para el dibujo. También, en la red busqué algunas referencias que me ayudarían simbólicamente a construir el concepto de la identidad en la estampa (figs. 143-145):



Fig.143. Estructura química de la cocaína, la mayoría de los cargos presentados a Sandra Ávila tienen origen en el tráfico de esta sustancia.



Fig.144. Erythroxylum coca (una de muchas de las flores que se utilizan para la producción del cocaína)

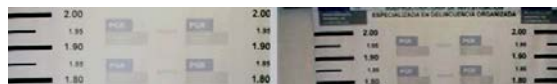


Fig.145. Este es un fragmento de la pared de la PGR en donde miden a los delincuentes y en ocasiones los presentan ante los medios de comunicación.

Partiendo de todos éstos elemento hice el boceto siguiente (fig.146):



Fig.146. Boceto para Sandra Ávila, Colección de Joyas. Acuarela y lápiz de color sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2012.

La estampa final tuvo algunas variantes con el boceto inicial, se detalla a continuación (fig.147):



Fig.147. Descripción de la estampa.

1) Elegí un color verde para los rectángulos de la composición de fondo, dichos rectángulos están basados en la forma del logotipo de la PGR.

2) Como contraste del verde prepare un color violeta claro con un poco de rosa. Éste color está en la blusa de Sandra acompañado de texturas que hice con tóner, también se encuentra en el fondo con dos símbolos dibujados a línea, uno el de *Erythroxylum coca*, que es una de las flores, que se utiliza para la elaboración de la cocaína y el otro con la fórmula química de la cocaína.

3) Para las medidas de fondo apliqué un gris oscuro, dichas medidas simbolizan la reclusión, ya que cuando los acusados ingresan al penal es cotidiano que se les tome la altura y las fotografías.

4) El retrato de Sandra fue con un color negro, para que a través de la línea y la mancha hiberna un contraste con los demás colores.

5) En la estampa final la fórmula química de la cocaína se aplicó en el fondo.

6) Dibujé el contorno de la flor *Erythroxylum coca*, una de las más utilizadas para la fabricación de la cocaína.

7) Estos dos rectángulos verdes hacen alusión al logotipo de la PGR.

8) Se aplicó la hoja de oro en aretes, reloj y cricifijo, que en esta estampa resulta muy simbólico para hacer referencia a la identidad de Sandra Avila.

La estampa final quedó de la siguiente manera (fig.148):



Fig.148. ESTAMPA 2: Sandra Ávila, Colección de Joyas
Técnica: Litografía en seco a tres tintas; tóner, lápiz y collage con hoja de oro.
Autora: Marisol Rojas
Año: 2012
Soporte: Papel de algodón liberón de 80x60 cm.
Tiraje: 14 impresiones en papel de algodón.

Susan, Manual de Entrenamiento

Susan es una joven de 29 años originaria del estado de Ontario, California, en EU. Actualmente se dedica a domar víboras y a presentar un show en ferias de Ontario.

Susan, a los cuatro años de edad, descubrió su fascinación por los reptiles, siendo sus preferidos las serpientes. En un principio, y debido a su corta edad, jugaba con pequeñas serpientes de río, pero conforme fue creciendo fue cautivada por ejemplares más grandes. Inspirada en una fotografía que de adolescente compró en un mercado vintage de una domadora anónima (fig.149), fotografiada a finales del siglo XIX.

Susan decidió que su gusto por las serpientes se convirtiera en su principal actividad. Así, comenzó a trabajar en pequeños circos y ferias locales del Suroeste de EU. Para ella, el arte de domar a la serpiente está ligado, más que a un mero gusto, a un valioso don que Susan considera privilegio de muy pocas personas.

Susan no se considera una domadora de serpientes, sino que se concibe como un ente capaz de establecer canales de comunicación para estrecharse y conectarse armónicamente con una parte de la naturaleza. Claro que, como comenta Susan, de cualquier manera, a lo largo de su carrera, ha tenido que documentarse al respecto.

Cuando conocí a Susan me pareció interesante representarla, no tenía mi cámara a la mano, pero pude aprovechar las ventajas que los medios electrónicos tienen hoy en día tomando las fotos con un iphone 3 que cuenta con una cámara de 3 mega pixeles. (figs. 150-153)



Fig.149. Fotografía Vintage que fue inspiración para Susan.

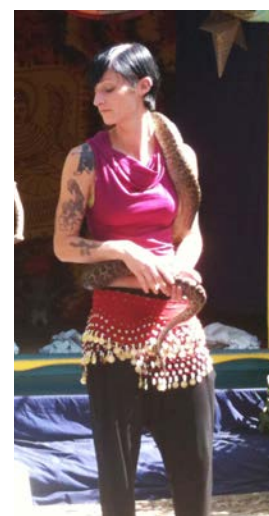


Fig.150. Susan 1, Fotografía. Marisol Rojas, 2013.

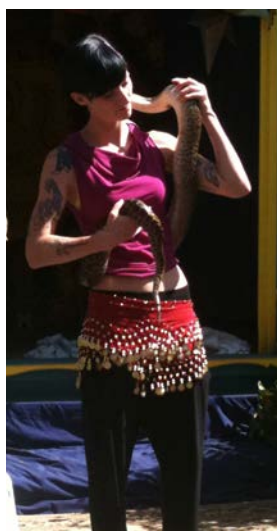


Fig.152. Susan 3, Fotografía. Marisol Rojas, 2013.

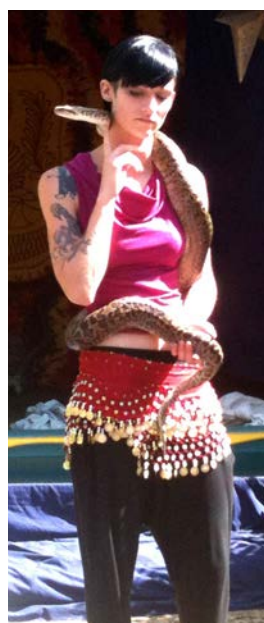


Fig.153. Susan 4, Fotografía. Marisol Rojas, 2013



Fig.151. Susan 2, Fotografía. Marisol Rojas, 2013.

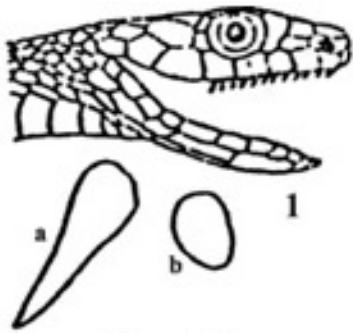


Figura 1 (*)

a) Diente. - b) Corte transversal

Fig.154

Decidí utilizar la imagen de *Susan 1*, por ser la que más me funcionaba para hacer mi composición.

Al platicar con ella me di cuenta que la representación de la identidad y cotidianidad la podía hacer a través de elementos simbólicos que hicieran referencia a la estrecha relación que ha tenido con las serpientes a lo largo de su vida, en donde se ha involucrado el gusto, el conocimiento, la técnica y el estudio de éstos animales.

En internet busqué algunas ilustraciones científicas dónde se explicaba el comportamiento y las características de algunas serpientes, también se hacía referencia al simbolismo que éstas tenían en la mitología griega. Algunas de las imágenes que utilicé para la estampa son las siguientes: (figs. 154-156)

Con base en estos elementos realicé el boceto siguiente (fig. 157):

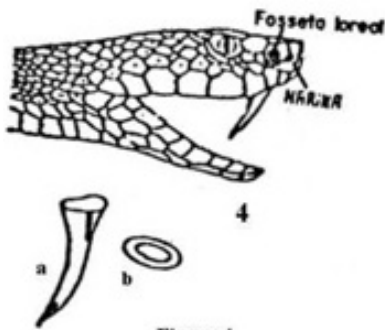


Figura 4

a) Diente. - b) Corte transversal

Fig.155.

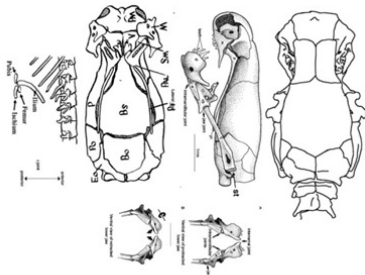


Fig.156.





Fig.157. Boceto para *Susan*, *Manual de Entrenamiento*. Acuarela y lápiz de color sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2013.


La estampa final tuvo pequeñas variantes en cuanto a color de tinta y distribución de los textos e imágenes transferidas, dichos cambios se detallan a continuación (fig. 158):




Fig.158. Descripción de la estampa.

1)  Elegí un color amarillo verdoso como base para la estampa, agregando unas texturas generales.

2)  Un verde militar fue utilizado para los textos e imágenes transferidas.

3)  Éste fue el color general aplicado a la blusa y a la serpiente, pero al ser impreso y combinado con las otras tintas el efecto de la opacidad y transparencia generó otras tonalidades.

4)  Un rojo se aplicó para el pareo de la cadera.

5)  Un café oscuro se utilizó para los valores más altos de la estampa.

6) Esta imagen representa los huesos que integran la cabeza de un pitón, serpiente que usualmente se utiliza para domar.

7) Los textos son parte de un libro de biología que explica algunas características de éstos reptiles, es tan en idioma inglés por que hoy en día es un idioma universal.

8) En la fotografía en la que me basé para la estampa los tatuajes de Susan se veían muy distorsionados, me pareció mejor opción dibujarle unos tatuajes de aves en vuelo. Además de su fascinación por los reptiles Susan me expresó su interés por las aves. Ha estudiado mucho acerca de su significado en distintas culturas, y coincide con que su capacidad para volar convierte a las aves en mensajeras simbólicas entre el Cielo y la Tierra. También representan a las almas, pues dice que el vuelo implica la liberación de las restricciones físicas del mundo.

La estampa final quedó de la siguiente manera (fig.159):



Fig.159. ESTAMPA 3: Susan, Manual de Entrenamiento

Técnicas: Litografía en húmedo y en seco a cinco tintas; tóner, lápiz y transferencia.

Soporte: Papel de algodón Gvarro 80 x 60 cm.

Tiraje: 14 impresiones sobre papeles de algodón, sintéticos, metálicos y texturizados de colores variados

Johan García, Esperando al Rival

Johan García es un joven de 30 años de origen cubano que tiene dos años en la Ciudad de México. Su pasión es el boxeo.

Vive en la colonia Santa María la Ribera, en el Centro de la Ciudad de México. Desde muy niño le gustó el deporte, sobre todo desarrolló placer por el boxeo. Decidió venir a México porque considera que es un país con muchas oportunidades para él. Actualmente, trabaja en el deportivo Guelatao dando entrenamientos básicos de box y asesoramiento en general a los usuarios del gimnasio.

Cada domingo, desde que llegó a esta gran urbe acude de 11 am a 3 pm a entrenar en la glorieta de la Palma. Considera que, debido al cierre en la Avenida Reforma por el paseo ciclista, la afluencia de gente es muy grande. Tiene la esperanza de llegar a ser descubierto por un manager del boxeo que lo podría llevar a los cuadriláteros de México y EU.

Por lo pronto, nos dice que mientras espera a su rival, ha tenido mucha suerte con las mujeres mexicanas que ha conocido en dicha avenida.

Decidí integrar a Johan a la serie litográfica por que llamó mi atención que cada domingo acudía al mismo lugar, además me parece que por sus características físicas y la concentración en su entrenamiento en medio de la multitud es difícil que pase de ser percibido.

El hecho de que cada domingo el acudía a su entrenamiento me permitió llevar una buena cámara para el respaldo fotográfico, la Pentax K-x. Algunas de las fotografías son las siguientes: (figs.160-163)



Fig.160. *Johan 1*, fotografía. Marisol Rojas, 2013.

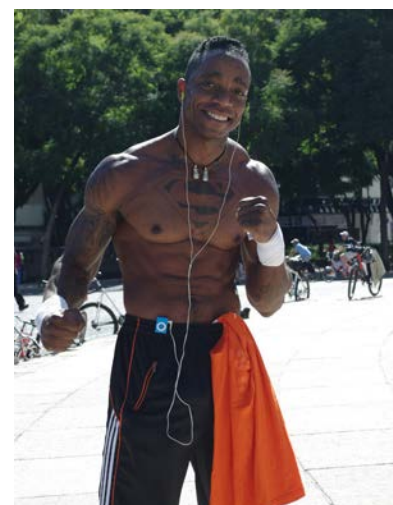


Fig.161. *Johan 2*, fotografía. Marisol Rojas, 2013.



Fig.162. *Johan 3*, fotografía. Marisol Rojas, 2013.



Fig.163. *Johan 4*, fotografía. Marisol Rojas, 2013.



Fig.164. Retrato de un joven de perfil, óleo. Masaccio, 1425.



Fig.165. Retrato de Giuliano de Medici, temple sobre tabla. Sandro Botticelli, 1475.

Decidí tomar el registro fotográfico durante uno de sus entrenamientos, ya que me iba a poder permitir captar una sensación de movimiento y actividad para la composición.

Después de revisar todo el material decidí utilizar como referencia la fotografía de Johan 3, me pareció que sus rasgos físicos podrían delinearse con mayor precisión en un retrato de perfil que en una vista frontal. En el Renacimiento Italiano hay muchas obras de retratos de perfil, algunos de los principales exponentes en este tipo de retrato son Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai llamado Masaccio (1401-1428) y Sandro Botticelli (1455-1510), resaltando dichos retratos por su dibujo, color y composición. Dos retratos en particular me sirvieron de referencia para construir esta estampa. (figs. 164,165)

Realicé el siguiente boceto agregando algunos elementos de carácter simbólico, como el letrero de Reforma (dichos letreros son comunes en la Ciudad de México para indicar las calles, colonias y códigos postales) y tres líneas en la parte del fondo que hacen referencia a las cuerdas del ring de boxeo. (fig.166)

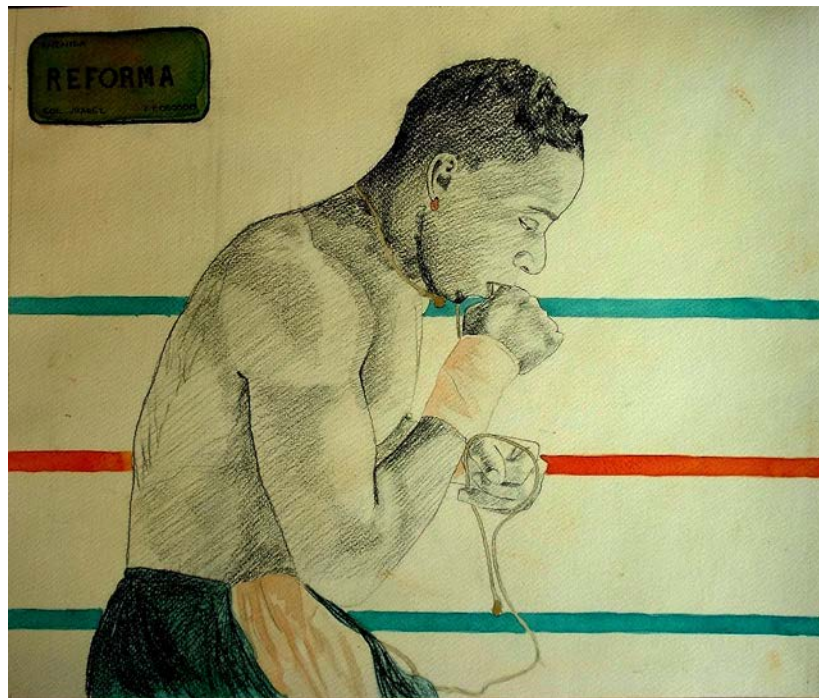






Fig.166. Boceto para Johan García, Esperando a Rival. Acuarela y lápiz de color sobre papel de algodón. Marisol Rojas, 2013.

Esta estampa de la serie tenía la particularidad de ser intervenida manualmente después de haber hecho la impresión final. A continuación se describen los aspectos simbólicos en la estampa final. (fig. 167)



Fig.167. Descripción de la estampa.

- 1)  Elegí un color amarillo Nápoles para la base de la piel del personaje.
- 2)  Para una de las líneas que simbolizan las cuerdas del ring de boxeo elegí un color amarillo.
- 3)  Para las otras dos líneas que simbolizan las cuerdas de un ring de boxeo elegí un azul turquesa como contraste.

4)  La sombra tostada la utilicé para dar los valores más oscuros de la estampa.

5) El letrero incluye la calle de Reforma, la colonia y el Código Postal.

6) La estampa se intervino directamente pintando la bandera de Cuba con acuarela, como elemento simbólico de la identidad del personaje.

7) De manera sutil se aplicó relace con estireno para resaltar la composición del personaje.

La estampa final quedó de la siguiente manera (fig. 168)



Fig.168. ESTAMPA 4: Johan García, Esperando al Rival.
Técnicas: Litografía en húmedo a cinco tintas; lápiz y realce con estireno.
Autora: Marisol Rojas
Año: 2013
Soporte: Papel de algodón Fabriano Rosas Pina de 60x80cm.
Tiraje: 14 impresiones en papeles de algodón.

Blanka, Rumbo a Fashion Week

Blanka es una joven de 23 años de origen serbio, que actualmente radica en NY, becada en la Universidad Parsons en la carrera de Moda.

En Serbia, el gobierno de Slobodan Milošević, durante una generación cometió crímenes contra esa humanidad y ejerció una brutal represión interna, lo que provocó que muchísimas familias migraran a otras regiones en busca de las condiciones que no contaban en su país. En una de estas familias había una niña llamada Blanka. Así, llegó a Croacia, procedente de Belgrado en 1996, cuando tenía 5 años. Un año más tarde, emigró por segunda ocasión, pero ahora a San Marino, Italia, para permanecer ahí hasta los 20 años. Posteriormente, aplicó para varias becas en EU, y obtuvo una en la Universidad de Parsons de Nueva York. Asegura que se siente muy afortunada por estar viviendo esa experiencia, ya que el diseño de modas ha sido su pasión de toda la vida. "Podría pasar cada tarde buscando telas y diseñando", comenta.

Actualmente, Blanka se prepara para finalizar su carrera de Modas y hacer todo lo posible para realizar su sueño más grande: participar en la Fashion Week de New York.

A Blanka la conocí en la Ciudad de México, había decidido visitar nuestro país con motivos vacacionales. Decidí integrarla a la serie por que al conocerla me percaté que la sociedad actual mexicana está integrada también por personas que están de tránsito. Al platicar con ella y hacerle una pequeña entrevista a manera de charla me di cuenta que me encontraba conversando con una persona migrante que ha pasado proceso de aculturación en las distintas ciudades dónde ha radicado, hecho que ha sido determinante para conformar su identidad actual.

Durante su estancia en la ciudad de México estuvo varios días recorriendo las calles del Centro Histórico en búsqueda de telas finas para usarlas en sus diseños.

Blanka como persona y como modelo para retrato me daba muchas opciones para construir una imagen. Decidí enfocarme en la parte de los textiles introducidos en su retrato, utilizando varios tipos de tela, haciendo piezas únicas dentro de la característica principal de la estampa: el tiraje.

El día que conocí a Blanka no traía una cámara conmigo, por lo que estuve en contacto con ella vía mail y le pedí me enviara algunas fotografías que le gustaran y que considerara definieran su identidad y cotidianidad. Algunas de las fotografías que me envió fueron las siguientes: (figs. 169-172)



Fig.169. *Blanka 1*, fotografía.
Blanka, 2013.

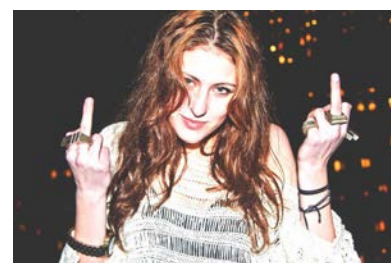


Fig.170. *Blanka 2*, fotografía.
Blanka, 2013.



Fig.171. *Blanka 3*, fotografía.
Blanka, 2013.

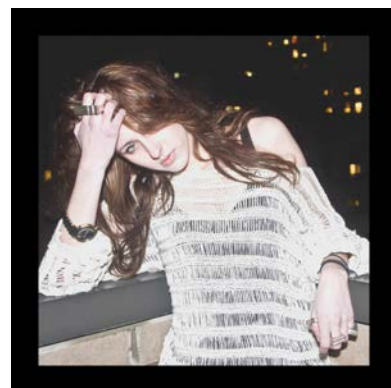


Fig.172. *Blanka 4*, fotografía.
Blanka, 2013.



Fig.173. Boceto para Blanka, Rumbo a Fashion Week. Acuarela, lápiz de color y tela. Marisol Rojas, 2013.

La imagen que más me gustó para mi composición fue la de Blanka 1, me resultaba la más equilibrada y la más armónica para combinarla con las composiciones y diseños de las telas. Basándome en esa imagen hice el boceto siguiente: (fig.173)

Para hacer ésta estampa fue necesario conocer los diferentes tipos de tela y sus cualidades, (dicha investigación se muestra en el tema del presente capítulo La experimentación en las técnicas y procesos aplicados en el proyecto litográfico *Identidad en el Retrato Cotidiano*). Seleccioné telas sintéticas, de algodón y raso. Los estampados fueron con diseños florales diversos.

Las flores han tenido diferentes significados y simbolismos a través de las diversas manifestaciones y movimientos artísticos, en este caso se utilizan las formas como elementos para acompañar la composición y simbolizan la feminidad y belleza de la persona retratada.

A continuación se muestran dos ejemplos de la estampa con su descripción y la estampa final. (figs. 174-175)




- 1)  Para el retrato utilicé una tinta color azul.
- 2) En este caso la tela fue satinada, se recortaron los diseños de tal manera que compositivamente resultara armónico con el retrato.

Fig.174. Descripción de la estampa.

Segundo ejemplo descripción, fig. 176 y estampa final, fig. 177




- 1)  Para el retrato utilicé una tinta azul.
- 2) En este caso la tela fue sintética tipo seda. Se aprovechó el dinamismo del diseño para la composición.

Fig.176. Descripción de la estampa



Fig.175. ESTAMPA 5: *Blanka, Rumbo a Fashion week.*

Técnicas: Litografía en seco a una tinta, lápiz, tóner y collage con tela.

Autora: Marisol Rojas

Año: 2014

Soportes: Papel de algodón Gvarro de 80x60 cm.

Tiraje: 14 impresiones en papeles de algodón, metálicos y texturizados de diversos colores.



Fig.177. ESTAMPA 5: *Blanka, Rumbo a Fashion week.*

Técnicas: Litografía en seco a una tinta, lápiz, tóner y collage con tela.

Autora: Marisol Rojas

Año: 2014

Soporte: Papel metálico de 80x60 cm.

Tiraje: 14 impresiones en papeles de algodón, metálicos y texturizados de diversos colores.

Conclusiones

En este punto, parece oportuno formular una serie de conclusiones que por su propia naturaleza son preliminares y, a partir de lo que aquí se ha investigado y entrelazado desde un contexto teórico-técnico-histórico, pueden generar otras reflexiones sobre la producción artística, haciendo énfasis, primigeniamente en que la documentación y la investigación de los procesos creativos cobran relevancia en la producción artística misma, independientemente de la disciplina o técnica a utilizar, pues constituyen bases fundamentales y referenciales para generar diversas formas expresivas paralelas a los recursos actuales.

En cuanto al género de Retrato, lejos de ser un género obsoleto o “pasado de moda”, se mantiene como una corriente cultural que, hasta la fecha, está en constante evolución, transformando, renovando y manifestándose a través de distintas disciplinas artísticas, siendo influenciada su representación por la ubicación geográfica del artista y el contexto histórico-social, estrechamente vinculado con los avances tecnológicos.

La identidad constituye un universo de transformaciones, diversificación y desarrollo de formas de construcción creativa, cuyas diferencias entre cada una de sus representaciones muestran, a su vez, distintas maneras de ver al ser humano.

La viabilidad de sumar nuevas técnicas y procesos artísticos a la litografía tradicional, depende únicamente de poner en práctica las pruebas necesarias con miras de evaluar las mejores opciones.

Hoy en día la litografía ofrece muchas posibilidades de combinación de procesos vigentes, cuya acertada aplicación genera un nuevo lenguaje plástico que es explotado creativamente por muchos artistas contemporáneos.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Diccionario Enciclopédico*, Vol. 23. Barcelona, Salvat, 1984.
- A.A.V.V. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición, 2001.
- Alcalá, José; Pastor, Jesús. *Procedimientos para la transferencia en la creación artística*. Ed. Diputación de Pontevedra.
- Apeztenguía Bravo, Miguel Ángel. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- Berger, John. *El enigma de El Fayum*. El país, 20 de dic., 1998.
- Cabello Sánchez, Raúl. *Litografía: Manual de apoyo para el taller*. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2006.
- Carrillo, Rafael. *Posada y el grabado mexicano: desde el famoso grabador de temas populares hasta los artistas contemporáneos*. México, D. F.: Panorama, 1991.
- Conde, Teresa del. *Frida Kahlo: una mirada crítica*. México, D.F.: Planeta Mexicana, 2007.
- Dennis, Ervin A. *Lithographic technology in transition*. Albany, New York: Delmar, 1996.
- Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté, Barcelona 2005.
- Figueras, Eva. *El Grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.
- Fontcuberta, J. *El Beso de Judas (fotografía y verdad)*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1997.
- Francastel, Galiene. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión (Estudio sobre la psicología de la representación)*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1979.
- Grabowsky, Beth. *El grabado y la impresión: guía completa de técnicas, materiales y procesos*. España: Blume, 2009.
- Josep, Asunción. *El papel. Técnicas y métodos tradicionales de elaboración*. 4º Ed., Barcelona: Parramón. 2009.
- Marjorie, Devon. *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*. New Mexico: Tamarind Institute, 2009.

- Monsiváis, Carlos. *Leopoldo Méndez y su tiempo*, colección Carlos Monsiváis: el privilegio del dibujo. México: RM, 2002
- Musaccio, Roberto. *El taller de gráfica popular*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Museo Nacional de Arte. *Nación de Imágenes: la litografía mexicana del siglo XIX*. México: MUNAL, 1994.
- Pablo O'Higgins, *la voz de lucha y del arte*. México, D.F.: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2005.
- Pérez Salas, María. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Platán, Francisco. *Temple, transferencia y mezzotinta: de lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica*. México: La Rana, 2003.
- Rodríguez, Artemio. *José Guadalupe Posada: 150 años*. Los Ángeles, California: La mano, 2003.
- Rodríguez, Inmaculada. *Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Escuela de Hispanoamericanos, 2006.
- Schherer García, Julio. *La Reina del Pacífico: es la hora de contar*. 1º Ed. Ediciones de bolsillo, México, 2008.
- Soguez, Marie. *Historia de la fotografía*, Cátedra. Cuadernos de Arte, Madrid, 1996.
- Tíbol, Raquel. *Hermenegildo Bustos: pintor del pueblo*. México D.F.: La Rana: Instituto de la Cultura de Guanajuato, 1999.
- Toussaint, Manuel. *La litografía en México en el siglo XIX: Sesenta facsímiles de las mejores obras con un texto de Manuel Toussaint*. 2º Ed. México: Estudios Neolitho, 1934.
- Toussaint, Manuel. *Saturnino Herrán y su obra*. 2º Ed. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Sitios web:

- Bill Viola <http://www.billviola.com/>
- Max Ginsburg <http://www.maxginsburg.com/>
- National Portrait Gallery <http://www.npg.org.uk/>
- Tamarind Institute <https://tamarind.unm.edu/>

