



*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Facultad de Artes y Diseño*

**MOKURITO: La naturalidad y el gesto como alternativa planográfica de lo oriental y lo occidental y su aplicación a la serie gráfica: “Una esperanza”**

*Tesis*

*Que para obtener el título de:*

**Licenciado en Artes Visuales**

*Presenta:*

**Gustavo Adolfo Ruiz Martínez**

*Director de tesis: Maestro Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.*

*Ciudad de México, 2018*



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.



## Agradecimientos

“Después de alcanzar los límites de su cuerpo y técnica marcial, paso mucho tiempo en contemplación, antes de encontrar una respuesta: gratitud (*kansha*). Tenía una deuda con las artes marciales que lo ayudaron a madurar, pensaba en pagar al menos algo de esa deuda a su propio modo... “(Hunter x hunter, 2011, cap. 111.)

Kansha, a usted, espero que al final del texto encuentres y te encuentres con algo que puedas llevar a donde quiera que te encuentres.

Espíritu primordial del mundo, gratitud por mostrarme el camino hacia el conocimiento intelectual y vivencial, por permitirme pasar de la caída a la gloria sin importar las circunstancias venideras, y la fuerza no para ganar, sino para perder y el aprendizaje y fortaleza que de ello he obtenido.

Papá, mamá, siempre estaré eternamente agradecido por absolutamente todo, buenos y malos momentos. Sin su existencia y amor, no existiría en este mundo. Con ambos, he aprendido lo que la palabra gratitud, esfuerzo, dedicación, lucha, amor y sacrificio significan en la practica real, mostrándome la humildad necesaria para conectarme con cualquier persona sin importar su condición social u económica en pensamiento y sentir.

Hermana, gratitud eterna incondicional para ti. Significas el mejor ejemplo a seguir, al ser una mujer dedicada, con entereza, valor, comprensión y fortaleza. Me demostraste que aun cuando trabajamos duro por algo que realmente deseamos, no siempre se da, pero se abren otros caminos. Toño, gratitud por ir de la mano de mi

hermana y apoyarla en todo momento, por tener siempre esa disposición de ayudar a quien lo requiera, en mi caso dando ideas, poniendo dudas y sugerencias, gracias hermano.

Itzy, mientras escribo esto recuerdo la noche de aquel 25 de octubre del 2013. A 4 años, 8 meses, 22 días formales, quiero expresarte gratitud por el enorme impulso, apoyo, inspiración, aprendizaje, amor, comprensión, cariño, y por siempre invitarme a aventurarme a lo inexplorado, a lo que incomoda, pero reconforta, en ocasiones hacerme sentir como un niño de nuevo. Armaste este trabajo, cerrando este texto con una de tus virtudes, ayudándome a sacar lo mejor de lo peor que tengo, gracias. Por ser inspiración para un hombre que vive de estar inspirado e impulsarme, a ser una mejor persona, un hombre. Alguna vez vi en un filme donde el protagonista dijo: “mi abuelo me enseñó que la energía de la vida va en un círculo, en un flujo perfecto, equilibrado. Él dijo, hasta que yo encuentre mi centro, mi círculo nunca estaría completo”. Ese centro, eres tú, más que una mujer para mí. All I know is that you’re so nice, you’re the nicest thing I’ve seen. Gracias por todo.

Perros, camaradas de la demencia, gratitud por siempre impulsar ese algo que no poseo por mí mismo, amor, pasión y curiosidad por la vida y el arte, acrecentando y alimentando mi creatividad, ayudando a romper barreras mentales y físicas para alcanzar nuevos retos y niveles, mostrándome vías de una realidad que en ocasiones no tengo capacidad de vislumbrar de la mejor forma.

Nueva vida, Vicente, gratitud por regalarme su dolor, demostrando cada palabra con acciones y realidad. Mostraron que en este mundo hay más que lo que mis sentidos dicen ver, y que se puede llegar a ello si se está dispuesto a pagar el peaje. Mi sentir el día de hoy fue expresado ya por William Griffith Wilson hace décadas: “No puedo decirles sino lo que he oído y visto: parece que en realidad los ciegos ven, los cojos caminan, los leprosos están limpios, los sordos oyen, los muertos se levantan y un sinnúmero de veces, en medio del día más largo o de la noche más oscura, a los pobres de espíritu se les dice la buena nueva. Que dios quiera que sea siempre así.”

Maestros, gratitud por entregarme lo mejor y lo peor de ustedes, aprendí todo lo que pude, dejando rastros que, al seguir, ayudaron a que pudiera encontrarme con la sensibilidad, la intuición, para al menos, poder verlo en otros seres humanos

a través del arte.

Fanuvy, “gran máster flash”, gratitud por brindar todo de ti siempre, tus conocimientos, tiempo, tu pasión por el grabado y la madera, por haberme apoyado y enseñado durante todo el tiempo que estuvimos hombro a hombro en Taxco, y aun remotamente, abriendo las puertas de tu casa, de tu taller, y haberme ayudado a armar este trabajo y decirme sobre todo mis errores y fallas, gracias amigo por ayudarme a ser un grabador más completo y sobre todo, más humano.

Carlos salgado, gratitud por ser parte medular del proyecto, siempre aportando ideas, correcciones, y sobre todo por mostrarme nuevas formas para poder redactar y plasmar mis ideas sobre un papel de manera coherente. A través de ti, he podido vislumbrar la forma en la que el conocimiento funciona para entender fenómenos que otras disciplinas no consiguen comprender, en el sentido mas humanamente posible, y no como una herramienta de vanagloria personal y vanidad.

Maestro Alejandro Alvarado, Alejandro Pérez Cruz y, sobre todo, maestra Nunik Sauret, gratitud eterna por brindarme sus conocimientos sin esperar una remuneración económica, por recibirme para disipar las dudas y desconocimiento sobre esta técnica, de la que aquí les entrego lo que encontré, sin reservarme nada.

Tsunoda sama: 角田様へ。私は角田様の助けに永遠に感謝します。角田様のYouTubeビデオ、ヒント、電子メールがなければ、私はこの仕事をうまくやることができませんでした。昨年角田様が私に送ったそのパッケージは、私の家と心の特別な場所に保管しています。私が、私は私が角田様の知識や教えに値するだった願っています。どもありがとうございます。

Kobayashi sama: 小林様へ。先生、どうもありがとう。小林様の版画「焦がれる」いつもは私の靈感で、とりわけ働い木材と木リトを維持したいです。私はいつか小林様の仕事を見ることを願っています。助言をいただきありがとうございます。申し訳ありませんが、私はメールで迷惑を掛けました。メールに返信いただき、どもありがとうございます。どもありがとうございます。



## Índice <sup>7</sup>

Introducción	9
I. Los orígenes del mokurito: tradición y transculturidad.	11
I.I. Budismo, mokuhanga y el arribo de occidente.	22
I.I.II. Mokuhanga en la era Edo.	29
I.I.III. La era Meiji y el choque cultural.	37
I.II. Transculturalidad: la era taisho, las dos guerras mundiales y post guerra.	47
II. Mokuhan ritogurafu	59
II.I. Planografía: la impresión química	64
II.II. Mokuhan ritogurafu: estampa contemporánea japonesa	78
III. La naturalidad y el gesto	105
III.I. El reflejo del otro	109
III.II. Naturalidad, dibujo y gesto	119
IV. Una esperanza	126
IV.I. Planografía: impresión química sobre madera, experimentos pre-	



vios, materiales y procedimiento	134	8
IV.II. Construcción conceptual de los retratos	149	
IV.III. “Una esperanza”	151	
Conclusiones	161	
Fuentes de investigación	165	
Anexos	172	

## Introducción

Los años 2013 y 2015, respectivamente, marcaron el comienzo de un viaje personal dentro de la xilografía y la litografía; el primero por medio de una estampa japonesa, sin título ni autor, bajo el apelativo digital: “Kobayashi Mokurito”, y el segundo, en un país ajeno, Colombia, a través de la primera incursión empleando la piedra como un soporte gráfico, en donde Kathe Kollwitz recobraría vida mostrando nuevos caminos, trazados a través de la intuición y la sensibilidad y ofreciendo un medio perfecto en donde se conjugarían la práctica del dibujo, la inmediatez y la espontaneidad en la imagen gráfica.

Medio año después, en Taxco de Alarcón, Guerrero, ya sin talleres de litografía a la mano, surge la presente investigación: *Mokurito: la naturalidad y el gesto como alternativa planográfica, de lo oriental y lo occidental, y su aplicación a la serie gráfica: “Una esperanza”*, pero ahora, buscando alternativas para continuar practicando la planografía partiendo de los recursos que se tuvieran al alcance.

La investigación que se presenta consta de dos partes, divididas en cuatro capítulos que de manera general buscan hacer manifiestos aspectos en torno a la técnica de *Mokurito* en México; la primera parte, trata sobre lo referente a la técnica japonesa, en donde, en el primer capítulo, por medio de elementos extraídos de la religión, de la cultura japonesa en general, y de aspectos del contexto social e histórico, desde la aparición documentada de la estampación hasta la actualidad, se expone el origen y tradición en el grabado que, por su parte, propició la creación de dicha técnica. Asimismo, en el capítulo dos, por medio de recursos de información, como libros sobre planografía occidental;

blogs de internet; páginas web de talleres en otros países; y, en gran medida, considerando información de grabadores que cuentan con el conocimiento sobre ella y con información sobre su primer contacto con México, se expondrán aspectos concernientes a la técnica de tal forma que pueda ser visualizado el proceso desde su principio hasta su fin.

La segunda parte corresponde al planteamiento de la serie gráfica, “Una esperanza”, partiendo de la manifestación y proyección de experiencias e ideas personales cotidianas, del congelamiento del tiempo a través de la imagen, a través del retrato hecho a 10 comerciantes en dos mercados públicos del oriente de la Ciudad de México, relacionándolo con una forma de significación autobiográfica y personal, empleando lo que el autor entiende por naturalidad (aquello que surge o aparece de forma natural) y el gesto (el modo en el que se mueven, deslizan y manipulan las herramientas sobre algún soporte y que se conjugan en el registro que éstas dejan sobre él, de forma contundente y libre). De la misma manera, aludiendo a esa naturaleza, se definen los porqués circundantes al hecho de considerar de forma personal a la madera en lugar de cualquier otro soporte.

Cabe hacer una pequeña precisión al lector, sobre el hecho de que, en algunas partes de la investigación, sobre todo en los capítulos 3 y 4, hubo la necesidad de referirse de manera directa a la primera persona; en tanto gran parte de las ideas son auto referenciales, aunque se buscó empatarlas y enriquecerlas tanto con las de otros artistas como con ideologías del pasado o correspondientes a otras culturas. El resultado visual se expresa mediante la presentación de diez estampas que engloban lo presentado en el texto: diez comerciantes reconocidos por alguien ajeno: el consumidor, el amigo, el familiar, y primordialmente, por el hijo del señor Eustacio “Pedro” Ruiz García, tablajero del local 26 en el mercado público de la Agrícola Oriental.

Al final de este viaje, el lector se llevará consigo no sólo algo más que un recetario técnico, que muy poco aportaría al desarrollo del arte del grabado, sino la posibilidad de poder nutrirse con nociones sobre el arte fuera de la idea europea que impera en occidente, además podrá conseguir interesarse más por el otro, a partir de la búsqueda, el encuentro y la continua experimentación de la forma más libre, directa y lo más suelta posible considerando lo matérico, para poder aprovechar al máximo lo que se brinda a partir de los materiales.

## I. Los orígenes del *mokurito*: tradición y transculturidad.

El hombre se encuentra inmerso en un mundo global cambiante y lleno de matices en donde las fronteras territoriales parecieran no existir. Los medios de comunicación, así como las relaciones exteriores, han permitido en cierta medida que la diversidad cultural se desarrolle, se propague y se nutra en todas direcciones, dando cabida a intercambios de todo tipo. Una forma evidente en donde queda registro de lo antes planteado se encuentra en el ámbito de la cultura, dentro de lo que se reconoce dentro del área de las artes plásticas como la técnica del grabado que desde su uso como recurso plástico en el siglo XV hasta nuestros días se ha abierto a múltiples posibilidades en occidente y por supuesto en México. En casi cualquier estado dentro de la República Mexicana, y en general en todo el mundo, se practican diversas técnicas tradicionales de la estampa cuyo contexto original se sitúa en Europa, entendidas en cada lugar de una manera particular pero esencialmente iguales.

Asimismo, existen ideas o conceptos importados que han sido o son impuestos, como el referente de lo que debe ser considerado como arte<sup>1</sup> y que pueden llegar a disgregar, excluir, minimizar o aplastar a otras manifestaciones plásticas que se corresponden con otros pueblos o con culturales autóctonas divergentes, de manera análoga a la

---

<sup>1</sup> “La teoría occidental no sirvió para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para revitalizarla u oscurecerla y excluirla de los ámbitos en que se reparten honores, espacios y recursos, para borrar o devaluar los sentidos que los otros habían construido a lo largo de una historia a menudo milenaria, a menos, claro, que por algún azar encajaran perfectamente en ella.” (Colombres, 2014, pg. 20)

actitud de aquellos que se consideraban civilizados y que debían enseñar a los salvajes en la forma en que lo expresaría Todorov (2000:305), nosotros somos mejores que los otros y viceversa. En técnicas de estampación como las japonesas, como ejemplo –que durante más de 200 años estuvieron alejadas del desarrollo occidental de la plástica– sucede algo similar, en tanto han sido tomadas sólo como algo vistoso o exótico, o simplemente como una receta a seguir para conseguir ciertos efectos, pero su intencionalidad, su sentido y significados reales, resultan ser considerados de menor importancia pues, en síntesis, se trata de enseñarle a los salvajes, mas no de aprender de ellos.

Desde la perspectiva de Octavio Paz (2006:159), estas culturas con México son tan similares en diversas cuestiones, sobre todo en su hermetismo, su habilidad para desconcertar a los extranjeros, arrastrando un pasado todavía vivo, representando algo indescifrable y lejano para otros. Por tales motivos, no basta con una revisión superficial basada en lo aparente en las manifestaciones artísticas de estos países, habrá que ir a profundidad, en la medida de lo posible para poder importar algo de mayor significación para todos, ya que al final de cuentas todos somos seres humanos sin importar raza, credo y nacionalidad, y por ello el arte debería ser esencialmente lo mismo.

En esta investigación, el tema está centrado sobre la técnica japonesa de estampación conocida como *Mokurito*, que, aun teniendo más de 30 años desde su descubrimiento, en México y algunas partes del mundo pasa como desconocida, y cuando se conoce sólo se deja ver de manera somera o, en ocasiones, defectuosa<sup>2</sup>. De acuerdo con lo anterior, se pretende ofrecer un panorama en su mayor amplitud, aquel que muestre aspectos inteligibles para un occidental, a quien le basta con conocer lo superficial y vistoso de cada cultura extraña y apropiárselo sin importarle su trasfondo real y que lo considera alejado de toda perspectiva transcultural<sup>3</sup>. Por tal razón, la visión de Colombres (2014:23) sirve de apoyo en todo ello, ya que como él lo expresa, lo que se pretende no es seguir mirando al otro desde una estética dominante

---

2 Se expresa de esta manera ya que a lo largo de la investigación se llegó a la conclusión de que la aversión o nulo interés sobre el Mokurito, se debe a un desconocimiento técnico efectivo y a una cuestión de pensamiento eurocéntrico en el arte.

3 En síntesis, se refiere a la adopción de rasgos culturales de un pueblo por parte de otro; como el caso que se da entre el México indígena y España; o entre Japón y China; o entre India y Corea y las potencias mundiales del siglo XVIII.

remozada y más permeable a la diferencia, sino más bien proporcionarle a ese otro no una teoría acabada y coherente que deba tomar o dejar, sino las piezas sueltas de este gran mosaico con la opción de que sean consideradas como herramientas que se pueden ejercer dentro de cada cuestión, buscando resolverlas, ya sea en el plano de lo estético o de lo artístico, dándole forma a una concepción y pensamiento visual e independiente sobre ello<sup>4</sup>.

Con este trabajo se busca identificar la contribución del *Mokurito* en la práctica contemporánea dentro de la estampa en México y de otras latitudes, para determinar aspectos de esta manifestación desde la visión occidental. En este texto, el centro es Japón y su desarrollo en el terreno de la gráfica con el fin de entender el *Mokurito* y su sentido específico dentro y fuera de su contexto, así como establecer la relación que mantiene con el contexto de la estampa mexicana.

La relación México/Japón se tiene identificada desde hace más de 400 años y tanto técnica como plásticamente ambos países han participado de un mutuo enriquecimiento, evidenciado en la praxis a través de artistas como Luis Nishizawa (Figura I), Shinzamburo Takeda (Figura II), Yuko Sasai, el colectivo que se formó para las exhibiciones de la *Crystal Jungle / Selva de cristal*<sup>5</sup>, y los rastros



I. Luis Nishizawa, Paisaje de Milpa Alta, tinta y papel sobre madera, 2014.


4 En la introducción a su libro Shi Yingzhao (2006: I, II), expresa este hecho de una manera convincente. Como nativo de la cultura asiática el autor manifiesta que, aunque existieron textos sobre su cultura escritos por símbolos de la ilustración europea (Montesquieu, Voltaire, etc.), asumidos como los grandes pensadores occidentales de su época, no eran más que escritos sin entendimiento profundo sobre su cultura, en la mayoría de los casos no representaban más que discusiones informales y superficiales o notas de viajeros.

5 Es una exhibición auspiciada por la Japón Foundation, llevadas a cabo durante el año 2011 en el Museo del Chopo y en el Centro Cultural Acapulco. Los temas tratados en ella hacen referencia a los japoneses, o México-japoneses que viven en México y que han sido influenciados directamente por la cultura japonesa, así como sobre el por qué han decidido estar en México y no en Japón, recuperado de: <http://crystaljungle2.weebly.com/236373523920250124>

SECRETARÍA DE LAS CULTURAS Y ARTES DE OAXACA – UNIVERSIDAD AUTÓNOMA “BENITO JUÁREZ” DE OAXACA  
MUSEO DE LOS PINTORES OAXAQUEÑOS – KIRK & JERI CLARK Y EL COMITÉ ORGANIZADOR CONVOCAN A LA:

## IV BIENAL NACIONAL DE ARTES GRÁFICAS

SHINZABURO TAKEDA




La cuarta edición de la Bienal Nacional “Shinzaburo Takeda” amplifica y promueve las técnicas experimentales actuales en 8 exposiciones itinerantes desde México a Estados Unidos y Cuba durante la Tercera Bienal. Con este sostenimiento el año de seguir contribuyendo al equipamiento de las artes gráficas en la República Mexicana y fomentar un saludable diálogo entre distintas visiones del arte, además de contar con las expectativas de los países anteriormente invitados: Japón, Estados Unidos y Cuba. La exposición itinerante 2014-2016 se hará presente en Oaxaca, Veracruz, Colima, Durango, Distrito Federal, Yucatán, Tamaulipas y Baja California.

**Para más detalles de la Bienal: BÉA COCA**

**BASES:**

1. Podrán participar todos los artistas y grabadores mexicanos, así como extranjeros con un vistoso de 5 años de residencia comprobada.
2. La técnica queda a juicio de los participantes en los dominios del grabado sobre papel. (En caso de imprimir sobre papel artes, se deberá adhiere sobre papel grueso). Muestras e impresión digital no serán admitidas.
3. Las obras participantes tendrán como medidas mínimas 40 x 60 cm en imagen y máximo de 120 x 120 cm en papel.
4. El tema es libre.
5. Solo podrán ingresar obras realizadas a partir de enero de 2013 y que no hayan participado en concursos anteriores.
6. Los participantes podrán enviar un máximo de 2 obras (una “A” y una “B” concurrencial en su parte posterior).
7. Las obras se recibirán sin marca con Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca, Dirección de Arte y Cultura (Planta Alta) Av. Universidad s/n Hacienda de S. Señores, Oaxaca, Oax. C. P. 68220  
Tel. 01-951-565-0700 ext. 26728 (9:00 a 13:00 horas)  
C.C. 044 951 229 40 20  
E-mail: [biennial@bea.coca.com](mailto:biennial@bea.coca.com)
8. La recepción de obras será del 17 al 20 de febrero del 2014 de 10:00 a 18:00 horas de lunes a viernes. Las obras enviadas por participantes deberán contar con guía de trabajo.
9. Las obras deberán contar con su respectiva ficha técnica: Autor, Título, Técnica, Medidas (en imagen y de papel), Año, Avales.
10. El artista deberá anexar los siguientes datos: Curriculum Vitae, Formato de inscripción (disponible en [www.biennialbea.com/foro.html](http://www.biennialbea.com/foro.html)) o cédula con facsímil Arial tamaño 12 o bien con letra legible.
11. El fallo del jurado será dado a conocer el día 31 de marzo del 2014 a través de los correos electrónicos proporcionados.
12. La premiación se efectuará de la siguiente manera:  
1er. Lugar \$10,000.00 (Diez mil pesos 00/100 m.n.)  
2o. Lugar \$5,000.00 (Cinco mil pesos 00/100 m.n.)  
(Título y cinco mil pesos 00/100 m.n.)  
3er. Lugar \$20,000.00 (Veinte mil pesos 00/100 m.n.)  
Premio de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca \$20,000.00 (Veinte mil pesos 00/100 m.n.)  
Premio KIRK & JERI CLARK \$20,000.00 (Veinte mil pesos 00/100 m.n.)  
Premio SHINZABURO TAKEDA \$20,000.00 (Veinte mil pesos 00/100 m.n.)
13. El acto de premiación y entrega del catálogo se realizará en la ceremonia inaugural el día 6 de junio de 2014 a las 10:00 horas en el Museo de los Pintores Oaxaqueños (Inepc).
14. Las obras galardonadas pasarán a formar parte del acervo de la Bienal, por lo que los autores deberán entregar dos copias al comité organizador.
15. Para la exhibición serán seleccionadas un total de 40 obras, las cuales se exhibirán durante 2 años en museos y galerías nacionales e internacionales. Al menos se dedicarán a los autores por lo que deberán notificar a los organizadores oportunamente cualquier cambio de dirección, teléfono o e-mail.
16. Los autores de las obras no seleccionadas podrán recuperar del 20 de abril al 10 de mayo de 2014 (horario 10:00-15:00 horas). Las obras enviadas por quienes no serán devueltas mediante su respectiva guía.
17. Los organizadores no se hacen responsables de las obras no reclamadas en el plazo establecido.
18. Los organizadores no garantizan seguro sobre obras.
19. Cualquier caso no previsto en la presente convocatoria será resuelto a criterio de los organizadores y del jurado calificador.

Los catálogos de las ediciones pasadas están disponibles en las oficinas de la Bienal, situadas en la Dirección de Arte y Cultura, Inepc.



## II. Cartel de la cuarta Bienal Nacional de Artes Gráficas, Shinzaburo Takeda, 2014.

de sus posibilidades creativas. Con el Mokurito, como más adelante se expresará, sucede algo similar, aunque ello bajo un velo de desconcierto técnico, practicada sólo por pocos artistas, principalmente por Nunik Sauret.

Se le sugiere al lector considerar que quienes son parte de Japón y que comparten rasgos culturales afines, pudieran proporcionarnos un punto de vista más preciso y valioso al respecto. Esto es indudable para reconocer cuestiones tan básicas como el orden de lectura y escritura, el idioma, así como las nociones de lo que representa el

[6712531124751250312488.html](http://6712531124751250312488.html)

6 Se realizó un programa especial en la cadena televisiva japonesa NHK titulado: 日曜美術館 メキシコ 謎の大洪水図 屏風 (びょうぶ) -Museo de arte sabatino: “El misterio del gran biombo del diluvio”, 2017.10.29. Recuperado de: <http://www4.nhk.or.jp/nichibi/x/2017-10-29/31/27110/1902742/>

7 Se expresa de esta manera, debido a que, al tomar en cuenta su procedencia, significado y sentido, el concepto que está detrás de la palabra Mokuhanga va más allá de su acepción literal (grabado en madera), el concepto se remite exclusivamente al trabajo durante el movimiento *Ukiyo-e*, en donde el trabajo era colectivo y no el resultado del “genio” de una sola persona como regularmente se tiene pensado que sucede dentro del grabado occidental.

técnicos de arte japonés de la época Momoyama en el biombo exhibido en el Museo Soumaya de la Ciudad de México, del periodo virreinal, teniendo como tema principal el relato bíblico del arca de Noé<sup>6</sup>. Prueba de ello queda reflejada a partir del impacto y la difusión que se le dio a su técnica y que en occidente ha cobrado gran relevancia, el *Mokuhanga*, las estampas del mundo flotante *Ukiyo-e*. Dicha técnica ha llegado a cobrar una importancia en México tal que, como recurso técnico, se ofrece e imparte en diversos talleres del país como una herramienta más para la producción gráfica<sup>7</sup>. Algunos artistas como Per Anderson o Nunik Sauret la emplean como parte

arte para ellos; entendible para el continente asiático, que a pesar de los siglos que han transcurrido y de toda la información que se ha puesto a disposición de cualquiera y que se obtiene de manera tan sencilla a partir de sólo presionar un botón, en ocasiones cierto tipo de información sigue manteniéndose como un misterio.

El grabado en Japón puede ser entendido introductoriamente como la historia de la implementación de la práctica en el mundo editorial a partir de la inclusión de la madera. A la manera en que lo expresa Shi Yingzhao (2006: IV), habrá que considerar los muebles, utensilios de la vida cotidiana (Figura III), así como las construcciones (Figura IV) y jardines, como entradas a la cultura japonesa, en donde la madera y el lenguaje, juegan un importante rol mediador entre el hombre y el entorno. Japón tiene aproximadamente un 66% de bosque en su territorio, siendo sólo un 26% llano, por tanto, hay abundancia en árboles. Observando su entorno y considerando su espiritualidad, se puede caer en cuenta de cuán importante ha sido el uso de la madera para los japoneses, más allá de representar para ellos un recurso económico y asequible. Expresado de esta manera, y debido a que los japoneses con el paso de los siglos han mostrado que no hay coincidencias cuando de su cultura se trata –un pueblo acostumbrado a mirar a su alrededor–, dentro de esta cultura se ha conseguido aprovechar, de la mejor forma, los medios que han tenido a su alcance.<sup>8</sup>



III. Ceremonia del té.



IV. Martin Z., Corner of a traditional Japanese house, taken in Meiji-mura, Inuyama, Aichi. Prefecture, Japan, 2010 Madera, 2014.

<sup>8</sup> A este respecto habría que considerar aspectos derivados de la gastronomía, el lenguaje escrito, la producción fílmica de *Yasujirō Ozu*, *Akira Kurosawa*, así como de la arquitectura tradicional y contemporánea, las artes marciales, entre muchos otros ejemplos.



Jack Turner, en el documental *What the ancients knew* (2005), menciona que existe una antigua leyenda japonesa que habla sobre los primeros japoneses que llegaron del cielo, descendiendo sobre unos cipreses, especie de árbol que junto con el cerezo son íconos culturales dentro y fuera de sus fronteras. De igual forma, en la revista *AITIM* (1997 no.186:37) se menciona que:

“las creencias sintoístas ponen el acento en el amor y el respeto por la madera [que es considerada] como un organismo vivo, incluso después de haberse cortado e incorporado a lo que se haga, donde debe asegurarse su permanencia en armonía con el medio. Éste a su vez ha sido el material fundamental con el que las construcciones arquitectónicas en Japón se erigieron, incluyendo su uso para marcos de ventanas, biombos, etc.”

Si se piensa desde la universalidad del hombre, los orígenes como especie se encuentran en la naturaleza, de ella se ha alimentado, sobre ella ha cimentado, la ha transformado, le ha inspirado y proveído, desde su aparición en el mundo. Es verdad que las fuerzas que lo mueven y que hacen que la vida se lleve a cabo, lo que permite que todo coexista sin que ningún ser vivo tenga que mover siquiera un dedo, representa un misterio y el motor de inspiración e incluso de evocación al retorno primordial; manifiesto de manera contundente al momento de morir considerando que se vuelve a ser parte de la tierra. Desde occidente, Japón ha sido interpretado como un pueblo con una conexión espiritual intensa, fuerte, directa, que más que ir dirigida hacia un dios por medio de unas escrituras, parece más bien buscar el origen y el sentido del hombre a partir de la naturaleza.

Para vislumbrar este hecho, basta con enfocarse en hechos tan peculiares como la construcción de un hogar tradicional cuya estética y espiritualidad se da de manera implícita. Lo anterior queda constatado a partir de lo relatado por Tanizaki sobre un hecho cotidiano, el acudir al baño:

“Experimento intensamente la extraordinaria calidad de la arquitectura japonesa. Un pabellón de té es un lugar encantador, lo admito, pero lo que sí está verdadera-

mente concebido para la paz del espíritu son los retretes de estilo japonés. Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo [...] experimentas una emoción imposible de describir. El maestro Sôseki, al parecer, contaba entre los grandes placeres de la existencia el hecho de ir a obrar cada mañana, precisando que era una satisfacción de tipo esencialmente fisiológico; pues bien, para apreciar plenamente este placer, no hay lugar más adecuado que esos retretes de estilo japonés desde donde, al amparo de las sencillas paredes de superficies lisas, puedes contemplar el azul del cielo y el verdor del follaje [...] por lo tanto no parece descabellado pretender que es en la construcción de los retretes donde la arquitectura japonesa ha alcanzado el colmo del refinamiento.” (Tanizaki, 1933:12-14)

En contraste, la experiencia occidental de Michael Dunn (2006:498), doctor en historia del arte neozelandés por parte de la universidad de Auckland, que durante los años 70 visitó por primera vez el museo del parque nacional en las cercanías de Tokio, puede verse reflejada a partir del siguiente fragmento:

“Tanto el jardín como el edificio estaban en completa armonía [...] la madera empleada en la construcción parecía ser un elemento más de la naturaleza y dentro del museo se podían contemplar sensacionales obras de arte de cerámica [...] evidentemente, la comodidad no ocupaba un lugar tan importante como en el pensamiento occidental.”

Por otra parte, otro aspecto de orden cultural se encuentra en el lenguaje a partir del escrito japonés que básicamente contiene signos que representan sonidos y abstracciones del entorno real, aprendidos de los



V. Abstracción de algunos kanjis básicos.

chinos (Figura V); según Dunn (2006:269) hay pruebas remitidas al siglo II d.C. en una pieza de cerámica donde aparece un carácter chino, adaptado a las exigencias del idioma japonés, diferente con relación al sistema gramatical y a la acentuación tónica. Existen los caracteres aprendidos por los chinos que son los *Kanji*, y dos tipos de escritura fonética que surgen hasta el siglo VIII aproximadamente: el *hiragana*, lo que podría corresponderse con el abecedario de la lengua española, que representan sonidos, y el *katakana*, que tiene la misma funcionalidad que el anterior pero remitido exclusivamente a las palabras de origen extranjero.

”En el libro *Nihonshoki*, se expresa abiertamente esta relación entre los valores espirituales y el lenguaje y todo está unido a la naturaleza. Los primitivos japoneses descubrieron en todos los seres de la naturaleza una lengua no hablada que mostraba a todo el universo regido por un poder superior.” (Yasumaro, Toneri, citado por Gutiérrez (1989:16))

“Una cualidad del carácter japonés es su familiaridad con la naturaleza. No está desligada de las anteriores, su tendencia al simbolismo se desenvuelve, sobre todo, en el campo de la naturaleza, donde encuentran un reflejo de su propia vida interior. No se trata de admirar a la naturaleza como un frío espectador, el japonés se siente inmerso en ella hasta formar una sola cosa con el paisaje o los fenómenos naturales que le rodean, y llega a ver expresados en la naturaleza circundante sus mismos sentimientos.” (Nakamura, como se citó en Gutiérrez, 1989:15)

Con relación a lo anterior, Colombres (2014:24) argumenta, aludiendo al pensamiento de Cassirer, que el hombre es un animal simbólico que vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por formas simbólicas: el lenguaje, el arte, el mito y la religión, en donde no puede ver ni conocer nada si no es por intermedio de estos artificios, definiéndose en todos los estadios de su cultura tomando como base su condición de creador de símbolos. Partiendo de ello se alude al mito, al lenguaje y al arte como parte fundamental relacionados con la religión y la espiritualidad expresadas desde sus orígenes por medio del sintoísmo y el budismo.

El sintoísmo, según Dunn (2006:726, 504), es la religión nacional, conocida como la vía de los dioses, con la que se profesa un intenso culto hacia los antepasados y por medio de la cual se venera a los espíritus y a las fuerzas de la naturaleza, por ello no hay un dios central, y se insiste en venerar y respetar lo que escapa a la comprensión humana, como, por ejemplo, los misterios de las estaciones del año, la imposibilidad de predecir la fertilidad, la cosecha y el poder de la naturaleza. Coexiste naturalmente con otras posturas espirituales; el budismo, argumenta Dunn (2006:504), llegó a través de emisarios coreanos en el año 552 d.C. Parece ser que la vertiente más importante, ha sido el Zen; Dunn (2006:507) menciona que fue introducida a finales del siglo XII por sacerdotes que viajaron a China con el fin de estudiar<sup>9</sup>. A través de ello se distinguen las prácticas de meditación para alcanzar directamente el conocimiento de la verdad. Llegaron a Japón dos escuelas, según Dunn (2006: 508), La *rinzai*, o escuela de la “iluminación repentina”<sup>10</sup>, y la *sōtō*, o “zen de la iluminación silenciosa”, también conocida como la escuela de la “iluminación gradual”<sup>11</sup>, para la que, de acuerdo con Manrique (2006:18,19), el maestro Shin’ichi Hitsamatsu<sup>12</sup> estableció los siguientes 7 principios del zen:

*Fukinsei*, ‘asimetría’, que según Dunn (2006:508), manifiesta que la búsqueda de la perfección representa una barrera que impide el pleno acceso a la sabiduría superior. De acuerdo con Manrique (2006:18), se busca desprenderse de la necesidad de perfección, para encontrar ese equilibrio que se aprecia en la naturaleza que es esencial, ésta niega y trasciende la perfección.

*Kanso*, ‘austeridad’ o ‘sencillez’, Dunn (2006:509) menciona que se considera como obstáculo todo lo innecesario y aquello que no se encuentra en el lugar correspondiente. Ejemplo de ello sería reflejado en una sala de té, en la que no hay muebles

---

9 Había surgido seis siglos antes en China bajo el nombre de *chan* (*Zen*).

10 Según su postura, Izutsu (2009:139-140) sugiere que se puede alcanzar la iluminación súbitamente como consecuencia de una inspiración directa que hace saltar el bloqueo mental y libera al espíritu empleando el método del *Kōan*, el cual, básicamente, se trata de plantear un problema muy complejo que les da a resolver a sus discípulos el maestro y les ordena vérselas con “cuerpo y mente”.

11 Izutsu (2009:139-140) afirma que la iluminación se alcanza únicamente por medio de una meditación intensa y de un trabajo duro empleando el método del “solo *sazen*”, que consiste en sentarse para llevar a cabo la meditación durante muchas horas.

12 Según Martín Peña (2010:2), en el libro “El *Zen* y las Bellas artes”. Hitsamatsu desarrolla los siete principios estéticos del *Zen*.

y todo está escrupulosamente limpio y en orden, con algunos elementos tales como un cuadro de tinta o flores, que invitan a contemplarse sin que existan otros elementos que desvíen la atención.

*Kokō*, ‘dignidad solitaria’ o ‘sequedad’, según Manrique (2006:18), este concepto está relacionado con los cambios naturales que se dan con el paso del tiempo: las calidades de la edad, “esa patina antigua en que se ha transformado el brillo inicial, dejando ver la belleza y la dignidad que se adquiere a través del uso y la existencia”.<sup>13</sup>

*Shizen*, ‘naturalidad’, Dunn (2006:510) afirma que con ella se está en esa capacidad de crear cosas sin necesidad de reflexionar sobre ellas de forma honesta. Manrique (2006:18-19) afirma que ella surge o aparece de forma natural, auténtica, en pocas palabras “lo que diferencia a una pátina artificial de una pátina creada por el tiempo.”

*Yūgen*, ‘profundidad’ o ‘reserva’, según Dunn (2006:510), se establece a partir de la idea de que no todo se desvela de un modo inmediato, Manrique (2006:19), por su parte, menciona que ella está relacionada con la verdadera esencia que se encuentra más allá de la superficie que miramos.

*Datsuzoku*, ‘desapego’ o ‘insumisión’, según Manrique (2006:19), se corresponde con la práctica que se realiza dentro de una libertad e independencia, ya que no se busca el control del espíritu sino de su liberación. En la pintura zen, por ejemplo, según Dunn (2006:510), el artista debe prescindir de toda norma y regla, de manera que el espíritu aborde el tema directa y libremente, sin trabas mentales, libre de todo convencionalismo.

*Seiyaku*, ‘quietud’ y ‘paz interior’, este último concepto, está relacionado con la paz interior. Dunn (2006:510), explica que el artista antes de llevar el pincel al papel deberá estar descansado, equilibrado y en un estado meditativo de paz. Manrique (2006:19), por su parte, menciona, que se debe dejar de lado cualquier situación o pensamiento que suponga inquietud, para tener una mente despejada donde los pensamientos no intervengan para sentir la liviandad del alma.

De acuerdo con estas posturas espirituales, y aunado a todo lo esbozado hasta el

---

<sup>13</sup> Este valor toma especial sentido cuando se relaciona con Tanizaki (1933), ya que es algo que menciona con fuerza, recurrencia y quizá orgullo, al ver estas características como únicas en el japonés, que tienen un choque constante con lo occidental que se obsesiona más con lo nuevo y la búsqueda de lo no precedero.

momento, se abre la puerta para dejar entrar a una de las manifestaciones artísticas más notorias de dicho país, el grabado en madera, en cuya historia y tradición, se encuentra parte del origen de la técnica planográfica conocida como *Mokurito*.

Para sustentar esta tradición, las evidencias históricas documentadas sobre los orígenes y tradición de la estampación en Japón servirán de apoyo para dilucidar la historia del grabado en dicho país<sup>14</sup>. En principio resulta necesario conocer la temporalidad histórica de Japón. Dunn (2006:708), con relación a ello, delimita los periodos históricos en Japón de la siguiente manera:

Período *Jōmon*, aprox. 12000-250 a.C.

Período *Yayoi*, aprox. 250 a.C.-hasta el 250 d.C.

Período *Kofun* (de los túmulos), 250-552 d.C.

Período *Asuka*, 552-645 d.C.

Período de *Nara*, 645-794 d.C.

Período de *Heian*, 794-1185 d.C.

Período *Fujiwara*, 897-1185 d.C.

Período *Kamakura*, 1185-1333 d.C.

Período *Nambokucho*, 1333-1392 d.C.

Período *Muromachi*, 1392- 1573 d.C.

Período *Momoyama*, 1573-1615 d.C.

Período de *Edo (Tokugawa)*, 1615-1868 d.C.

Período *Meiji*, 1868- 1912 d.C.

Período *Taisho*, 1912-1926 d.C.

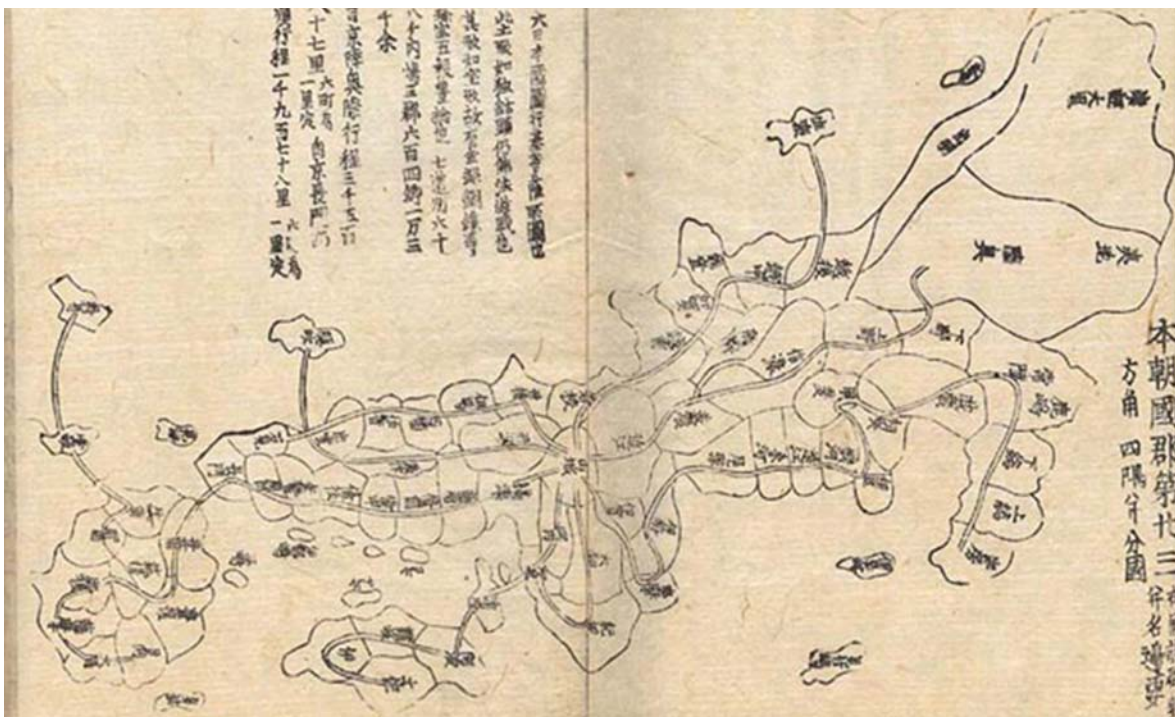
Período *Showa*, 1926-1989 d.C.

Período *Heisei*, desde 1989

---

14 Existen pocas fuentes en nuestro país y en español, de lo que más se halla es sobre el *Mokuhanga* del *Edo*, por tal razón la mayoría de los materiales consultados son en inglés y en formatos digitales.

## I.I. Budismo, mokuhanga y el arribo de occidente.



VI. Mapa antiguo de Japón, Siglo VII d.C.

Japón, de acuerdo con la plataforma Google Earth, se encuentra, respecto a nuestro país, aproximadamente a 11400 kilómetros lineales y su extensión total corresponde a 369.980 kilómetros cuadrados; es un archipiélago formado por cuatro grandes islas y algunas otras mucho más pequeñas: Honshu es la principal y de mayor extensión, tomando ésta como referencia: al norte se encuentra Hokkaido, al sudoeste Shikoku y al



VII. Artista desconocido, Mapa de Edo en el Genroku. Siglo XVII.

extremo sur Kyushu. Gutiérrez (1989:9-10)<sup>23</sup> menciona que la extensión de su territorio corresponde a la mitad del territorio de España y que las islas están colocadas en forma de abanico entre los 30 y 46 grados de latitud norte (Figura VI).

Entre las ciudades más importantes de Japón, se encuentra la ubicada en la isla de Honshu y que según Collcut (1990:54), desde la llegada de los Tokugawa hasta nuestros días sería la capital del país, Edo,

actualmente Tokio (Figura VII). Hasta las últimas décadas del siglo VII, los gobernantes japoneses no habían sentido la necesidad de contar con una capital permanente, por lo tanto, esta fue la ciudad en donde se encontraba el palacio del gobernador que, al morir, por lo general lo abandonaba y levantaba uno nuevo. Hubo guerras de disputa por territorios, cambios de gobernante y de palacio, revueltas de los clanes rivales en la corte, hasta el periodo Edo, época en la que se estabilizó el gobierno por poco más de 200 años en manos de los Tokugawa.

Antes de todo ello, durante el periodo Asuka aproximadamente, se halla la evidencia de las primeras estampas japonesas, es en el siglo VI d.C., momento en que se da la llegada de la imprenta a Japón como otra aportación cultural del pueblo chino<sup>15</sup>. El primer medio de impresión fue la madera, proceso análogo con el que en occidente reconocemos a la xilografía<sup>16</sup>. Cabañas (1999:4) relata que fue inventada por los chinos

15 Es sabido por varios autores, entre ellos Ballarín (2011:2), que el grabado en madera y la fabricación del papel fueron prácticas que se efectuaron en China, Baskett (1980:17) lo confirma aportando, además, que desde el siglo III a.C. los chinos tenían conocimiento de cómo estampar ideogramas con sellos tallados y que dicha técnica fue adaptada para ejecutar imágenes religiosas en tanto la imagen budista más antigua impresa en papel data del 757 d.C.

16 El grabado en madera o xilografía es un método de estampación que consiste en dejar la huella sobre un soporte que será registrado sobre una superficie de tela, papel, cartón, etc. El soporte, o matriz, es trabajado con instrumentos punzocortantes obteniéndose sobre él surcos; huecos que a su vez forman parte de un diseño o de una imagen en relieve, susceptible a concentrar ciertas cantidades de tinta. Trabajándose a hilo o a contra hilo, dependiendo de la intención, el soporte es impreso o estampado sobre lo que es usado como receptor, en la mayoría de los casos papel, transmitiéndose la imagen a la superficie a manera de espejo, es decir, inversa con respecto al dibujo original, del mismo modo de lo que sucede con un sello.



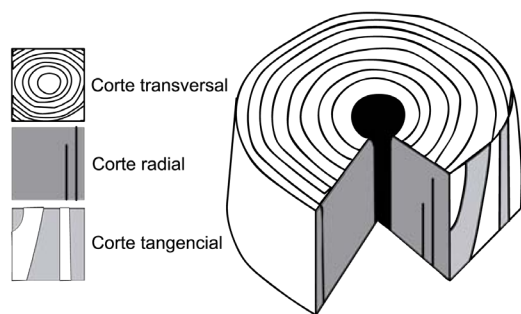
aproximadamente dos siglos antes y que posteriormente llegó a Japón a través de misioneros budistas chinos y coreanos; sus primeros usos estaban destinados al trabajo editorial. Asimismo, con fines espirituales y/o religiosos se reprodujeron libros y textos acompañados de la implementación de tipos de madera de gran complejidad, amuletos e imágenes de Buda (Figura VIII); de estos hay algunos ejemplos, que muestran las calidades plásticas que desde un principio se lograron y que posteriormente llegarían a ser perfeccionadas en cuanto a técnica y registro de la imagen.

El tipo de corte de madera que tradicionalmente se empleaba en Japón, como lo enunciaría Statler (2012: 24), era parecido al que conocemos en occidente como al hilo, cortada de forma longitudinal, ya sea tangencial o radial, es decir, en dirección de la veta, teniendo como restricción el ancho del tronco y como ventaja el alto del árbol. Una vertiente de ella es la madera contrachapada, o triplay, que en esencia se compone con placas hechas con varias capas finas cortadas al hilo, pegadas de modo que sus fibras queden entrecruzadas; la segunda es la que se obtiene por medio de un corte transversal, conocida como bog o testa<sup>17</sup> (Figura IX).



VIII. Buddha amida, Periodo Heian Japón.  
(Siglo VIII-X1), Grabado en madera.

<sup>17</sup> Peterdi (1980:223) menciona, que muchas de las primeras xilografías japonesas eran realmente una combinación entre las trabajadas al hilo y las trabajadas en testa, es decir que se trabajaban sobre un bloque cortado



IX. Gustavo ruiz. Tipos de corte de un tronco. 2017



X. Herramientas de impresión.

En Japón, la impresión de las estampas budistas se llevó a cabo de manera manual, a través del *baren*<sup>18</sup> y la tinta de impresión partía de pigmentos naturales, agua y un aglomerante llamado *nori*<sup>19</sup>. Según Mitani y Mas (2009: 21-22) era usada la *tsuya-zumi*, tinta negra; el *gofun*, pigmento blanco, extraído del marisco *hamaguri* o *itabogaki*; el *beni*, rojo claro extraído de los pétalos de la flor *beni-bana* o del cártamo; el *shu*, rojo naranja, obtenido a partir del óxido de mercurio; el *tan*, rojo intenso, obtenido del óxido de plomo; el *bengara*, rojo, obtenido del óxido férrico; el *ukon*, amarillo intenso, extraído de un arbusto de la familia del

jengibre, el *kaido*, amarillo, obtenido de la planta del mismo nombre; el *shio*, amarillo, obtenido de esa planta; el *sekio*, amarillo mineral, obtenido del sulfuro de arsénico; el azul índigo, por su parte, se extraía de la planta *tade-ai*; el *tsuyokusa*, era un azul obtenido de las flores con el mismo nombre; el *murasaki*, violeta, derivado de la mezcla entre el azul *tsuyokusa* y el rojo *shu*. Por otra parte, la tinta de impresión era aplicada con los *hake* (brochas); el *hangabake* (brocha de entintado); el *marubake* (cepillo de entintado) y el *mizubake* (brocha de agua), (Figura X).

Según Baskett (1980:18), hay varios documentos que han registrado la existencia de impresiones en Japón en el siglo VIII. Un documento fechado en el año 740 d.C., del almacén imperial en Nara, el Shōsō-in, contiene notas en un rollo de papel de impre-

al hilo muy duro, pero a la manera en que se trabajan las de testa, haciendo uso de buriles o cuchillas similares. Ello se observa en las herramientas que tradicionalmente se empleaban para el Mokuhan-ga (dentō chōkokutō), con características similares a un buril, como el *hangui-tou*.

18 Es una herramienta en forma circular, compuesta por un disco hecho de papel laqueado (*Ategawa*) con una cuerda trenzada a mano formando un espiral desde el centro del disco hasta el extremo (*Shiradake*), envuelto en una hoja de bambú (*Takenokawa*).

19 Es una especie de cola de harina de arroz y agua.

siones, que son probablemente imágenes budistas impresas con un sello. (Figura XI). Cabe destacar el grado de proyección de la imagen, así como el evidente cuidado que se tuvo en los cortes tratando de mantener la calidad de la línea, que evidencia que la práctica contaba ya con cierto tiempo de desarrollo si consideramos la calidad alcanzada a través de las soluciones de representación del personaje de buda.

Según Cabañas (1999:4) fue en Kyoto y Osaka donde se imprimieron los primeros sutras budistas<sup>20</sup> y donde se perfeccionó la forma de trabajarlos. Asimismo, conforme fue afianzándose su uso se llegó a otros temas, ajenos a la religión, de acuerdo con lo mencionado por Hempel (1965:12) quien además considera que el pleno dominio cultural de la nobleza cortesana, los sacerdotes y samuráis, fueron los factores que determinaron que el grabado en madera se desempeñase sólo en un papel secundario dándosele la preferencia a las artes más aristocráticas expresadas a través de la pintura y la caligrafía; hasta el siglo XVI, como lo relata Cabañas (1999:4), se publicaron textos no religiosos como el *Ise monogatari* o *Cantares de Ise*, en los cuales se representaba un mundo de diversión, en este caso, el de la nobleza, como antecedente a los motivos que se usarían en la corriente del Ukiyo-e (1608), (Figura XII).



XI. Bishamon-ten, del Joshin-in, prefectura de Nara, impresión en madera, ejemplo al pertenecer a la misma temporalidad y lugar.



XII. Honami Koetsu, Fragmento de Ise Monogatari, 1608.

20 Los sutras o suttas son textos sagrados budistas, tomado de Dunn (2006:726).



XIII. Iwasa Matabei, Narrativas de eventos históricos Yugiri entre china y Japón, siglo XVII.

El emergente Mokuhanga, que se comenzaba a gestar terminando la época Momoyama, se considera altamente influenciada por la pintura, de ésta surge. No es una coincidencia que Iwasa Matabei sea considerado como el creador del estilo Ukiyo-e, por tal razón habrá que considerar lo que Hempel (1965:9) menciona con relación a que la estampa policroma está relacionada directamente

con la pintura ya que nace por obra de los pintores (Figura XIII). Análogo a ello, el contexto social también jugó un papel relevante, Mitsunobu (2012:7,11) afirma que uno de los antecedentes directos fueron los cuadros paisajísticos que surgieron en la época de la Guerra Onin (1466-1467), concluyendo con la unificación del Japón en el siglo XVI por parte de Oda Nobugana y Toyotomi Hideyoshi, quienes posteriormente serían sucedidos por Tokugawa Leyasu, instaurando el shogunato en Edo. Con relación a lo anterior, considérese el trabajo pictórico de Chō-densu, Sesshiu o Sesshu, Kose no Kanaoka, Torii, Miyagawa, Choshum, Masanobu.

Con la unificación Edo, la actual Tokio, se erigió como la nueva capital suscitándose con este hecho una serie de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales, de entre ellas, el enriquecimiento de la burguesía adquirió independencia económica ayudando al crecimiento veloz de ciudades como Osaka. Sobre esto, Dunn (2006:527) menciona que los cambios contribuyeron ampliamente al desarrollo temático que abordaron los Mokuhanga, y como ejemplo de ello sucede que la estadía parte del año de los daimyo (señores feudales regionales) en la capital, a partir de la inspección del shogun sobre los feudos que les requería a los familiares del daimyo permanecer en Edo para evitar revueltas; por otra parte, el nivel de fastuosidad que el daimyo debía mantener en la capital determinaba que al final de su estancia estuviese lo "suficientemente arruinado" para no poderse permitir sostener un contingente militar con el que fuera capaz de emprender acciones en contra del gobierno; esto generó que las nuevas clases sociales emergentes buscarán diversión,

hedonismo, tema muy recurrente que le daría el nombre de estampas del mundo flotante.

Otro factor que propiciaría el desarrollo del *Mokuhanga*, según Cabañas (1999:8), estuvo relacionado con la mejora en la educación que propició al aumento de los lectores entre la población. Se incrementaron las publicaciones de libros, y por tanto para mejorar la venta de sus productos, siguiendo la tradición, contrataban a pintores para ilustrar las obras que llevarían a la creación de impresiones xilográficas realizadas en blanco y negro: las *sumizuri*. El mismo autor menciona que en ocasiones las ilustraciones eran coloreadas a mano, en un rojo anaranjado (*tan*) y en verde (*roku*), a las que se les denominaba *tan-e* y a los libros, en los que se empleaba esta técnica *tanrokubon* (*bon*=libro), que de acuerdo con lo publicado en la web japonesa JAANUS, fueron producidas entre 1625 y 1700 d.C. (Figura XIV).



XIV. Fragmento de Kumano no Honji, de la historia del origen de Kumano, primera mitad del siglo XVII,

## I.I.II. Mokuhanga en la era *Edo*.

De acuerdo con Cabañas (1999:6), 木版画 (Mokuhanga), viene de 木 (moku) ‘madera’, 版 (han) ‘tabla’, 画 (ga) ‘dibujo’, es decir, dibujo sobre tabla (de madera). Dicho término, es remitido exclusivamente al trabajo realizado durante el periodo Edo, por sus implicaciones conceptuales. El descubridor del Mokurito, Seishi Ozaku, menciona, durante la Trienal Internacional de Mini Print en Tokio (2005):

“el Ukiyo-e fue un producto de la división de una labor de varios artesanos, por tanto, no es Hanga<sup>21</sup>, ya que éste tiene más que ver con el trabajo colaborativo entre diversas personas mientras que el hanga va más relacionado con las estampas realizadas por una sola persona, de forma más libre.”

Algo que caracterizó esta época, fue el cerrarse al mundo exterior. Según Dunn (2006) y Calza (2005), sus relaciones con el extranjero prácticamente se eliminaron, a excepción de una base china en Nagasaki y una pequeña sucursal de la compañía holandesa de las Indias Orientales en la isla de Deshima, en la bahía de Nagasaki; todo ello implementado desde el gobierno con el objetivo, según Calza (2005:8), de prevenir toda interferencia en la vida social y cultural en el país y de evitar toda

---

<sup>21</sup> *Hanga* se traduce literalmente como grabado y se separaría semánticamente de las corrientes de la estampa que surgirían después del periodo Meiji en Japón, relacionadas éstas con el estilo occidental de realizar estampas, en donde sólo una persona ejecuta todos los pasos.



XV. Kano Naizen, Nanban-jin, bote de los barbaros del sur en el muelle, Pintura, Siglo XVI.

amenaza proveniente del exterior, como lo estaban representando los misioneros cristianos (Figura XV).

Cabañas (1999:1-2) afirma que cuando en 1603 Tokugawa Ieyasu (1542-1616) recibe el nombramiento de shogún, decide levantar su castillo en Edo<sup>22</sup>. Moya (1994:376), por su parte, argumenta que el gobierno militar de los Tokugawa concentró en su familia inmediata el monopolio del mando del ejército y de la marina, manteniendo a los *daimios* divididos y

en constante jaque para evitar que los nobles más poderosos se unieran y socavarán el sistema social que alrededor del año 1600 implantara el gran Tokugawa Ieyasu. Los aliados de los Tokugawa eran los samuráis, que representaban el poder militar.

Hubo muchas transformaciones sociales debido al desplazamiento de la población hacia la capital *Edo* (Tokio)<sup>23</sup> que, al haber un largo periodo de paz y estabilidad gracias a los *Tokugawa*, como Cabañas (1999:2-3) menciona, beneficiaría a los comerciantes<sup>24</sup>, aun ocupando el último de los cuatro niveles de la jerarquía social por ser un trabajo de intermediario, no productivo, viendo aumentar sus riquezas con el desarrollo de las ciudades, y las necesidades de una población desplazada. A finales del siglo XVIII la ciudad de Edo contaba con alrededor de un millón de habitantes, Kyoto y Osaka con cerca de trescientos mil. Según Cabañas (1999:3), esta nueva clase que emergería necesitaba expresarse con un lenguaje y un espíritu propios y en torno a ellos se desarrolló una cultura paralela a la oficial y a la aristocrática; una cultura

22 Era una aldea de pescadores en una llanura al este de la isla principal, en la región de *Kantô*, que con el tiempo se transformaría en la capital de Japón.

23 Cabañas (1999:4-5), argumenta que la xilografía y tipografía desarrollada en la zona del país de mayor tradición cultural, se llevó a *Edo*, que convertida en capital del estado por los *shogunes Tokugawa* había incrementado su población enormemente, y dado que en gran parte estaba compuesta por comerciantes, se transformó en el primer foco de consumo del país.

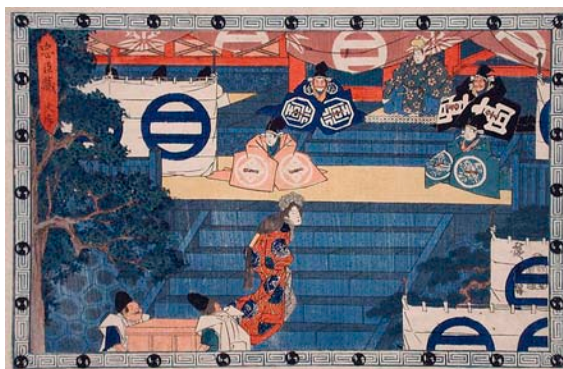
24 Entre las grandes familias de comerciantes estaban la de *Mitsui*, *Sumitomo* y *Kônoike*, que tienen su continuidad en las grandes empresas japonesas actuales.

que mostraba rechazo sobre la austeridad del código del guerrero y hablaba en favor de los placeres de los sentidos. De todo este desenfado y de la apreciación sobre la vida surgió una literatura humorística popular de primera categoría; el *rakugo*, una especie de monólogo humorístico; así como el *jôruri* o *bunraku*, o teatro de marionetas; el teatro *kabuki*; la literatura realista y erótica; el Mokuhanga y el *haiku*<sup>25</sup>, entre otros (Figura XVI).

De acuerdo con lo hasta aquí presentado se plantea que el Mokuhanga surge como resultado del crecimiento exponencial de Edo, con ello se da la aparición de barrios de diversión que se correspondía con una demanda por parte de la gente y el nuevo estatus que fueron adquiriendo los comerciantes. Con relación a lo anterior, Mitsunobu afirma:

“aunque la época fuera glorificada por haber establecido un nuevo orden social, en la jerarquía patriarcal de los dos siglos siguientes se mantuvo una rígida separación entre señores y súbditos. Queriendo liberarse de aquel orden social, los ciudadanos exigían un lugar donde podrían expresarse, al margen de la condición social que separaba estrictamente las clases dominante y dominada. Estos lugares se llamaban también -lugares del vicio y el mal- si bien no dejaban de reflejar los deseos de la población” (Figura XVII) (Mitsunobu, 2012:9).

Vale la pena aclarar que se tiene la idea de que *Ukiyo-e* es un sinónimo de



XVI. Utagawa Hiroshige, Acto I de la obra *Joruri y kabuki Kana*, siglo XIX, Mokuhanga.



XVII. Utagawa Hiroshige, *Yoshiwara no hana*, 1791-92, Mokuhanga.

25 Breve poema de 17 sílabas, tomado de Dunn (2006:720)



*Mokuhanga*, cuando en realidad el concepto representa todo un género que abarca otros campos y no exclusivamente al grabado, Cabañas (1999:22), a este respecto, afirma que ello se debe a que el término se refiere a una escuela o género que también se trabajó en pintura, y porque se excluye cierta temática utilizada en el grabado que no responde a las características propias de estas “imágenes del mundo flotante”. Un ejemplo de ello es el trabajo de Hishikawa Moronobu, que según Hempel (1965:11) es considerado como el primer gran artista japonés que se dedicó a producir auténticas cromoxilografías, es decir, estampas en madera a color.

“Ukiyo-e incluye tanto a pinturas (*nikuhitsu*) como a estampas (*Mokuhanga*). En el arte japonés en general el término pintura es usado para referirse a trabajos



XVIII. Katsushika Hokusai, shrike, red flanked bluetail, saxifrage and wild strawberry, 1910, *Mokuhanga*, *surimono*.



XIX. Ooka Shunboku, *Ehon tekagami*, libro ilustrado, *Mokuhanga*, XBL 115, 1720.

ejecutados con pincel sobre papel o seda. Las Estampas son impresos de bloques de madera y pueden realizarse en gran cantidad de números. Partiendo del hecho de la buena calidad de la madera de cerezo que era de fácil disponibilidad, los impresos en bloques de madera y los libros impresos se volvieron extremadamente populares en Japón durante el periodo Edo y la industria de publicaciones se involucró para alcanzar el mayor nivel artesanal. Los impresos se pueden dividir en tres categorías principales: estampas sueltas (*ichimai-e*), cartas de agradecimiento (*surimono*), (Figura XVIII), y libros impresos (*hanbon*), (Figura XIX). Aunque, Ukiyo-e es normalmente entendido como estampas sueltas diseñadas para su venta individual” (Calza, 2005:36).

La importancia de este término recae en su significado conceptual, el cual estaría presente en la gran mayoría de las imágenes del *Mokuhanga*. A la manera de cabañas (1999:6), “*Imágenes del mundo flotante*”, viene de la palabra 浮世絵 (*ukiyo-e*), compuesta por tres ideogramas, 浮 *uki*, que aporta el significado de pasajero, algo que es arrastrado por

la corriente, que flota; 世 *yo*, que significa mundo; y 絵 *e*, que incorpora el sentido de imagen, representación, o pintura. Esta expresión según Dunn (2006:526) aparece por primera vez como un concepto budista en textos de la edad media japonesa, con un significado estrictamente religioso que designaba la fugacidad de la vida terrenal, engañosa, dolorosa con frecuencia y sumamente breve. La expresión sufrió un desplazamiento semántico y paso a hacer referencia al nuevo mundo del hedonismo, de la moda y de los modales finos, el mundo del teatro kabuki y la sensualidad de los barrios de diversión (Figura XX).



XX. Suzuki Harunobu, Elegant amorous manéemon, Shunga, Mokuhanaga, 1770,

Abriendo un paréntesis, resulta relevante lo que Hempel (1965:12) argumenta sobre el impacto de la pintura a partir del *Mokuhanaga*, una búsqueda de la satisfacción del deseo popular de poseer obras pictóricas en la cantidad requerida y a precios accesibles, debido a que la pintura en aquellas épocas era inasequible para las personas comunes por sus altos costos, por tal motivo sólo se veían en castillos, razón por la cual, según explica Hempel, Moronobu recurre al grabado en madera a color que multiplicaba y abarataba la obra pictórica. Mitsunobu (2012:7) menciona a este respecto:

”Las xilografías<sup>26</sup> son baratas y permiten producir un mayor número de ejemplares. Con el fin de poder satisfacer la demanda de la mayor cantidad posible de compradores, se ofrecieron los motivos más distintos en las versiones más variadas: escenas de la vida cotidiana de Edo, visitas diversas de lugares famosos, escenas históricas, paisajes, estampas de flores y animales en las diferentes estaciones del año y a distintas horas del día o escenas eróticas.”

De acuerdo con Cabañas (1999:23), antes del último cuarto de siglo XVII, los diseñadores eran anónimos. Entre los primeros conocidos están Hinaya Ryûho

26 El lector no debe olvidar el hecho de que todos los autores se refieren con el término xilografía al *Mokuhanaga*, no por su traducción literal o etimológica, sino por ser esencialmente algo similar.



XXI. Hinaya Ryuho, Jujo Genji, vol.2  
img. 5, ehon, Mokuhanga, 1661.



XXII. Yoshida Hanbei, Nihon eitai gura,  
img. 21, ehon, Mokuhanga, 1688.



XXIII. Hishikawa Moronobu, Moji  
ehon, Ehon, Mokuhanga, siglo XVII.



XXIV. Sugimura Jihei, Retrato,  
Mokuhanga, 1690.

(1595-1669) (Figura XXI) y Yoshida Hanbei (activo entre 1615-1688) (Figura XXII), en la zona de Kyoto, y Hishikawa Moronobu (1618 o 1625-1694) (Figura XXIII), y Sugimura (activo 1680-1698) (Figura XXIV), en la naciente Edo. De la manera que Iwasa Matabei es considerado como el creador del estilo *Ukiyo-e*, Moronobu es reconocido como el primer gran artista de Hanga, y Jihei, uno de sus principales seguidores. Su producción se movió entre las escenas de la vida cotidiana, y las escenas eróticas. Este género gozaba de una larga tradición en Japón, pero su popularidad se disparó con este espíritu social de disfrute y revalorización de los placeres de la vida.

Se sabe que de algún modo, la pintura está inmersa dentro de la técnica desde su aplicación, aunado a una composición lineal con las características adecuadas que le permitan implementarle el color, por ello, como Calza (2005:7) argumenta, los impresores japoneses, lejos de estar obsesionados con el volumen, el claro oscuro y el control de la perspectiva (cuestión que no aparecería hasta el siglo XVIII en Japón), se glorificaron en la desmaterialización de la figura, la fuerza de los símbolos, el color aplicado uniformemente y elegido arbitrariamente sin tomar en cuenta ninguna supuesta correspondencia a los criterios formales de la naturaleza. Es decir, traduciendo la realidad, desapegándose de la idea de perfección que una representación de la realidad contiene.

Se argumentó inicialmente que la característica conceptual del *Mokuhanga* es su elaboración

colaborativa. Calza (2005:9) afirma que algunos de los artistas de este género eran pintores con grandes destrezas, siendo la gran mayoría excepcionales artistas gráficos, a pesar de lo que implica la técnica de impresión. El proceso entero es descrito por Calza (2005:37): el artista le pasa el dibujo al editor, quien le aplica su propio sello y se lo entrega al censor para su aprobación. El dibujo es turnado al grabador, quien lo pega sobre el bloque de madera, boca abajo, y la talla en relieve. El resultado es una placa principal tallada (*sumihan*), cuyos impresos llevarán los contornos en tinta negra; ésta es entonces examinada y juzgada por el editor y pintor para después proceder con el impreso a color. Es parte del trabajo del pintor decidir cuáles colores se van a adherir en las impresiones en negro. Normalmente él escogerá sólo un color para cada hoja, sin tener que aplicarlo él mismo. Él simplemente escribe los ideogramas del color y decide acerca de dónde deben adherirse. El grabador entonces sigue las instrucciones para hacer los bloques de color. Desde ahora y durante el resto del trabajo es el grabador, quien normalmente talla la placa básica y quien adhiere la de la impresión a color<sup>27</sup>.

Hubieron diversas épocas dentro del *Ukiyo-e*, como el propósito es esbozar la tradición en general, se mencionan las que Mitsunobu (2012:19-21) puntualiza: Genroku, Tenmei, Kansei (1789-1801) –la cual se considera con la que el *Mokuhanga* alcanza la perfección de la mano de Kitagawa–, Utamaro, Chobunsai Eishi, Toshusai Sharaku, Utagawa Toyokumi y, de igual forma Katsuchika Hokusai, Utagawa Hiroshige, Utagawa Kuniyoshi, y aunque los últimos tres se ubican en la parte tardía, casi cercana a la caída de Edo, se consideran de forma importante.

Series como “富嶽三十六景” “treinta y seis vistas del monte Fuji”, de Hokusai (Figura XXV), así como la serie de actores de Toshusai Sharaku (Figura XXVI); las dos versiones de la estampa “en la nieve en Tsukahara en la provincia de Sado” de Utagawa Kuniyoshi (Figura XXVII), son estampas que sirven para poder identificar aspectos

---

27 Un artista de *Mokuhanga* podía diseñar un gran número de trabajos en los cuales su concreta ejecución no era su responsabilidad, similar a lo que sucedía en Europa, como el caso de Rubens, quien, según Moro (2008:137), crearía un taller de grabadores burilistas que traducían y elaboraban grabados basados en sus pinturas y dibujos con su estilo, con la intervención mínima del propio autor. Los artistas japoneses del periodo *Edo*, así realizaban sus estampas, no conocían esa forma individualista de realizar un grabado que en Europa sería muy popular después del siglo XVIII.

relacionados con la búsqueda de soluciones que se encontraron en la estampa; las variedades de color que se consiguieron de la misma placa dándole distintos significados y que exaltan lo que hizo tan grandiosa a esa época, así como para reconocer el porqué es que esta técnica se convirtió en un pilar fundamental para la tradición de la estampa sobre madera en Japón.



XXV. Katsushika Hokusai, New paddies at Ono in Suruga Province, de la serie 36 vistas del Monte Fuji, 1833, Mokuhanaga.



XXVI. Toshusai Sharaku, The actor Otani Tokuji in the role of the samurai Sodesuke, 1794, Mokuhanaga.



XXVII. Utagawa Kuniyoshi, In the snow at Tsukahara in Sado Province, de la serie Nivhitrn, 1835.

### I.I.III. La era *Meiji* y el choque cultural.

Japón entró en un momento crucial en su historia moderna al final de la era Tokugawa, con la llegada del Comodoro Perry (1853)<sup>28</sup> (Figura XXVIII) se suscitaron diversos disturbios y levantamientos para derrocar al Shogun y devolverle el poder al emperador que marcarían el in-



XXVIII. *Kurofune*, naves de la flota de Perry, autor desconocido, 1854 aprox.

greso al mundo moderno e industrial occidental y que además traerían consecuencias drásticas en todos los sentidos, evidentes en el rubro de la estampa. El primer evento mencionado, el arribo violento del gobierno de los Estados Unidos de Norte América, como lo plantea Moya (1994:374, 377), se derivó de la necesidad portuaria -le afectaba sobremanera el aislamiento de Japón, en tanto que a partir de 1850 los buques mercantes norteamericanos precisaban de puertos de abastecimiento para su larga travesía Cantón-Seattle o Cantón-San Francisco.

<sup>28</sup> “Con un escuadrón de cuatro buques de guerra artillados y más de mil hombres a bordo para que llevara al gobierno militar de *Edo* su petición de apertura comercial entre ambas naciones”, cuestión que llevaría al gobierno japonés a abrir los puertos de *Shimoda* y *Hakodate* a los barcos americanos que necesitasen aprovisionarse y hacer reparaciones en sus rutas marítimas en un principio, para posteriormente extender los tratados al grado de permitirles residir en los puertos. En *Shimoda*, cerca de Tokio, se abriría un consulado americano, y el comercio únicamente se podría realizar bajo condiciones muy severas. Al ver esto, países como Inglaterra, Rusia, Francia y Holanda buscarían de igual forma obtener algún beneficio. (Gutiérrez, 1989:485-486)

“en ese entonces no era un secreto para el gobierno japonés, ni para los daimios, que los barbaros de Europa habían vencido a china. De ahí que la llegada del comodoro Perry le significara un dilema al jefe del gobierno militar.” (Moya, 1994, pg. 376).

Con este hecho, aquellos adeptos al gobierno Tokugawa, que sentían desconfianza hacia los extranjeros, y aquellos que buscaban un cambio radical en el país, es decir, la creciente oposición de samuráis y daimios de Mito, Satsuma, Chosu, Hizen, que estaban a favor del emperador, chocaron, provocando el ocaso del régimen Tokugawa<sup>29</sup>, que durante 200 años había reinado Japón. La nueva era llevaría el apelativo *Meiji*, en honor al emperador que, en 1867, según Moya (1994:378), sería coronado, Mutsuhito, el *Meiji*<sup>30</sup>, dando inicio dicha era el primero de enero del año siguiente. Kumakura (1990:170) menciona que hubo una centralización administrativa, dentro de la ciudad capital (Tokio), poniéndose en marcha un plan para modernizar las instituciones políticas y educativas<sup>31</sup>.



XXIX. Kunie Utagawa, Tokyo dai-ichi university school opening ceremony, 1873, predecesora de la universidad de Tokyo.

Según Gutiérrez (1989:486,487), se suscitaron dos acontecimientos muy importantes: el establecimiento del ministerio de educación en 1871 y la fundación de varias universidades según las normas occidentales: la Universidad de *Hokkaido*<sup>32</sup> y la Universidad de Tokio (1877), que es considerada la universidad más antigua (Figura XXIX) de Japón, entre

29 El modo de gobierno japonés estaba centrado en un poder dividido entre el emperador y los *Tokugawa*, siendo los segundos los que manejaban las decisiones del país.

30 Significa, iluminado.

31 Dunn (2006:568) relata que en el año 1868 se invitarían y traerían masivamente a expertos en todos los campos de la ciencia para que introdujesen reformas y difundiesen sus saberes con el fin de poder estar a la altura de la superioridad tecnológica de mundo occidental por primera vez desde hacía siglos. Ello llevaría a la creación de centros de estudios y a la contratación de profesores europeos, como al artista italiano Edoardo Chiossone (1832-1898), para que iniciasen a los estudiantes japoneses en las teorías y técnicas occidentales.

32 Abierta en 1876, en un principio conocida como la escuela agrícola de *Sapporo*.

otras<sup>33</sup>. Como Gutiérrez (1989:486) expresa, los cambios producidos al contacto con occidente fueron enormes, debido a que pasó de nación aislada, de profunda raigambre feudal, a un país moderno según las últimas técnicas occidentales.

En el ámbito de las artes, según la concepción occidental, hay varios puntos y diversas posturas que en Japón se tomaron, especialmente en el grabado. Gutiérrez (1989:487,488), menciona que hubo un deseo ilimitado de seguir las corrientes occidentales, algunos en un principio rechazando lo tradicional, para sustituirlo por valores estéticos occidentales pero que, posteriormente, se pondrían en contrapeso por la fuerza que contienen las profundas raíces tradicionales y espirituales japonesas. También afirma que, a comienzos de *Meiji*, el arte japonés corrió el peligro de desaparecer<sup>34</sup> ya que los artistas japoneses procuraban por todos los medios a su alcance introducir obras de occidente y copiar en sus creaciones artísticas los modelos últimos de Europa y América. “Naturalmente, se trataba de una reacción contra los siglos de aislamiento cultural que el Japón había sufrido (Figura XXX).

El cambio que sufriría el grabado es evidente, la muerte de Hiroshige y Hokusai, a mitad del siglo XIX, significaría, para algunos, el deceso del Mokuhanga. Gutiérrez (1989:512) menciona que sólo Hashiguchi Goyo (1880-1921) logró resucitar un tanto la tradición del Ukiyo-e, pero con la reserva de que, dentro de sus obras, mostró cierta influencia de la pintura occidental en el tratamiento más plástico de las formas y en detalles más realistas,

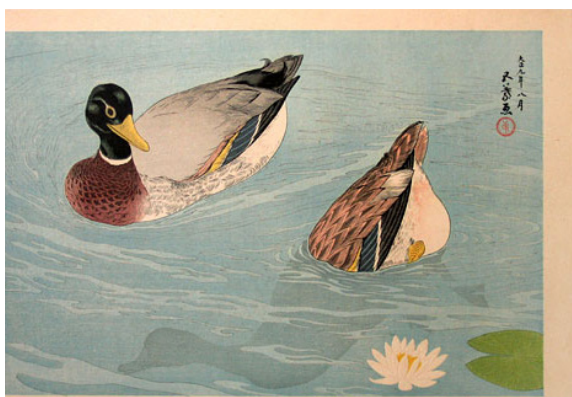


XXX. Kuroki Seiki, Maiko, Pintura al óleo, Era Meiji.

33 Es lógico afirmar que la cultura visual japonesa cambiaría drásticamente de perspectiva al abrirse estos nuevos centros del saber al estilo de las academias del arte europeo.

34 Este hecho debe ser vislumbrado más bien no como todo el arte japonés en peligro de desaparecer, sino a partir de los valores plásticos y estéticos tradicionales en cuanto a la imagen, métodos, técnicas, así como a través de las formas de representación y concepción del espacio aunadas a sus principios estéticos de raíz espiritual, encontrados frente a principios de raíz intelectual europeo.





XXXI. Hashiguchi Goyo, Dos patos en el agua, 1920, Grabado en madera a color.

contrarios a la manera en que se concebía el Mokuhanga. Se sugiere observar la estampa “un par de patos” (Figura XXXI), donde se puede percibir la transformación plástica en cuanto al manejo de la forma, sin perder parte de la esencia de la tradición, siendo el punto y la línea los elementos dominantes de la imagen, así como el plano. Pero es fácil apreciar la

incorporación de esta nueva forma de ver y abordar la imagen, incorporando la noción de luz y sombra, enunciadas y de manera muy sobria, manteniendo la armonía del color y la forma de componer, así como la calidad de la estampa. Siguiendo la recomendación de Gutiérrez (1989:512,513), se sugiere observar los casos de Kawase Hasui (1883-1957) (Figura XXXII) y Yoshida Hiroshi (1876-1950) (Figura XXXIII), quienes representan de modo más característico el gusto del moderno Japón en el campo de los grabados en madera debido a que ambos artistas estudiaron pintura occidental y su influencia se puede apreciar en sus obras.



XXXII. Kawase Hasui, Souvenirs of travel, 1921, Grabado en madera a color.



XXXIII. Yoshida Hiroshi, Farmllet at dawn, 1903, Grabado en madera a color.

Otro ejemplo claro de este cambio se observa en el trabajo de los máximos representantes de la 日本 びじゅついん (Nihon Bijutsuin), Yokoyama Taikan (1868-1958) (Figura XXXIV), Shimomura Kanzan (1873-1930) (Figura XXXV) y Kobayashi Kokei

(Figura XXXVI), quienes, con el uso de los recursos nuevos provenientes de Europa, incidieron sobre la naturalidad que siempre había caracterizado a la estampa japonesa. Parece haber un conflicto entre lo que se domina y se conoce muy bien y surge de manera natural, evidenciado durante siglos en su tradición local, y la implementación de nociones provenientes del exterior, que se desconocen a profundidad y cuyas preocupaciones y naturalezas son distintas.



XXXIV. Yokoyama Taikan, Fuji, Grabado en madera a color.



XXXV. Shimomura Kanzan, mt. Fuji, Pintura, 1914.

Este tipo de cambios, que llevó años en ser digerido y en transformarse en algo significativo, remiten a la memoria de la historia de México, a la manera que Martínez (2006:27) lo expresa, donde la codicia, la rapiña de los españoles y el pensamiento mágico, y un tanto inocente de los mexicas, chocaron y sentaron las bases de los orígenes del mexicano. Existen diferencias contundentes entre



XXXVI. Kobayashi Kokei, mt. Fuji, Pintura, 1926.

ambos casos, pero en el caso mexicano podría empatarse esencialmente con lo que respecta a Japón, a partir de la imagen de la Virgen de la Posa, del ex convento de Calpan, interpretada bajo los modelos que ya existían por las culturas precolombinas, a la manera de la Coatlicue (Figura XXXVII). Otro caso, se encuentra en los



XXXVII. Derecha virgen convento de calpan, izquierda figuras de coatlicue.



XXXVIII. Derecha, fragmento código mangliabecchiano, izquierda, fragmento código Mendoza,



siglo XVI.

códices pintados por nativos, pero diseñados por españoles, resultando una contradicción<sup>35</sup> (Figura XXXVIII). En ambos casos, Japón y México, se puede reconocer cómo por medio de la imagen, lo transcultural se evidencia.

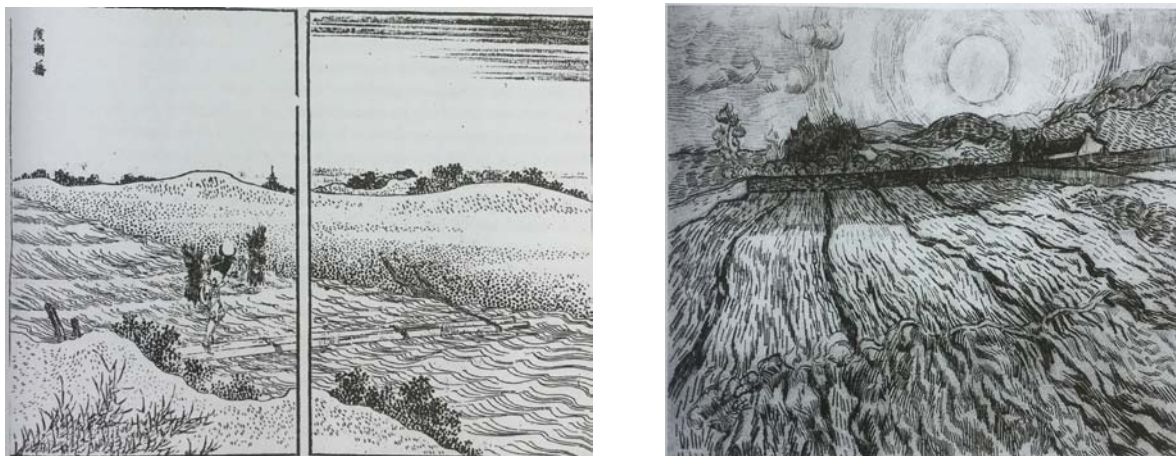
Durante este tiempo transcurrido virtualmente entre letras y hechos documentados, en Europa, análogamente, el grabado tuvo un desarrollo técnico y tecnológico importante, siempre de la mano de su instancia original, la industria editorial. La implementación del color dentro de la xilografía de Wolgemut, Hans Burkmail, Emperor Maximilian on Horseback de 1508, y el empleo de nuevas técnicas como la litografía, inventada por Alois Senefelder en el siglo XVIII, son testimonio de las transformaciones que se fueron dando en las técnicas de múltiple reproducción y que llegarían a Japón a la par de los elementos estéticos que eran parte de la praxis artística del momento, aunadas a las ideas de modernidad<sup>36</sup> que estaban golpeando fuerte en Europa y Estados Unidos de Norteamérica y que fueron considerados como los primeros legados que occidente le dio a Japón.

Inversamente, de los primeros legados dentro de las artes que Japón le here-

35 Prácticamente fueron destruidos por los españoles, sujetos a los conocidos “actos de fe”, quienes destruyeron los originales después de la conquista. A este respecto se sugiere revisar: <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-codices-prehispanicos>

36 Bermann (1998:1-3) la define: “es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.” La modernidad une a toda la humanidad, pero la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Desde el periodo Edo en Japón, ya se estaba gestando la primera fase en occidente, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII. Va de la mano con ideas de progreso, mercantilización, de desarrollo industrial, producto del desarrollo de las sociedades europeas. Esta industrialización de la producción transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clase. Esto se percibió en el Bakumatsu, a partir de donde se comenzó con este proceso de modernización tan rápida y abruptamente que se transformó en un país económicamente poderoso, que creció a tal magnitud que actualmente se encuentra entre las tres economías más grandes del mundo.

dó al mundo occidental, llegaron, en forma de productos exportados envueltos, los *Mokuhanga*, que, como Dunn (2006:533) relata, le trajeron a los artistas de occidente una propuesta visual fresca que desencadenaría planteamientos como los que Mitsunobu (2012:30) ofrece al sugerir que se daría una influencia estética que irrumpió como una revelación en el comienzo de la llamada pintura moderna de Edouard Manet, Edgar Degas, Van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse Lautrec entre otros:



XXXIX. Derecha, Katsushika Hokusai, Paisaje de la Manga, 1814, izquierda, Vincent Van Gogh, Un campo a la salida del sol, 1889.

“La sensibilidad para captar el arabesco en lugar del volumen, la superficie pictórica autónoma en lugar del espacio ilusionista, el valor del punto y la línea, el color y el ritmo, en lugar del valor representativo; La influencia de oriente en occidente, y de occidente en oriente dieron resultados, en el primer caso productivo, la segunda apenas tuvo fruto.” (Imagen XXXIX)

El uso del color, del plano y de la línea, evidentes en los dibujos de van Gogh; en las ilustraciones de Eugene Grasset, en el *Art Nouveau* (Figura XL), dan muestra de la euforia generalizada que se despertó por el *Ukiyo-e* y Japón, fomentando la aparición de lo que se le denominó “Japonismo”, que se distinguiría en general tanto por la técnica como por las temáticas abordadas en el *Mokuhanga*, e inspiraría a los artistas y diseñadores europeos a encontrar nuevos efectos, nuevas formas de abordar el espacio bidimensional y el color, abriendo la brecha para la pintura moderna.



XL. Afiche de la exposición en el Salón de Cent, 1894.

Retornando a Japón, uno de los datos más relevantes de esta época para la presente investigación, es la llegada de la litografía a sus costas, que arribaría a bordo del comodoro Perry, en donde, según Wanczura<sup>37</sup>, venían un fotógrafo y un artista alemán, llamado William Heine; litógrafos que empleaban fotografías en daguerrotipo<sup>38</sup>, siendo muy novedoso en tanto sólo se tenía conocimiento de la técnica sobre madera como medio de impresión, recibiendo el apelativo de 石版 (*sekihan/sekiban*), impresión en piedra o litografía. La primera máquina litográfica fue llevada a Japón por el diplomático de Prusia, Friedrich Albrecht Eulenburg en 1860. Desde antes de 1873 se popularizó

su uso<sup>39</sup>, al tal grado que el gobierno japonés establecería un departamento de impresión y litografía que fue usado por el ejército japonés. En 1885 editores privados se organizaron en la *Tokyo Sekihan Insatsugyo Kumiai* (Unión Litográfica de Tokio), formada por 96 miembros.

Las primeras litografías, según Wanczura, fueron impresas en blanco y negro, en ocasiones coloreadas a mano y sería hasta después de 1887 que se comenzaría a usar la litografía a color. Los motivos que se emplearon en general fueron muy similares a los del *Mokuhanga*, *Bijin* (mujeres hermosas), paisajes, niños, e integrantes de la familia imperial (Figura XLI). De ahí se podrían mencionar varios hechos, como el nuevo sistema postal que fue introducido en Japón en 1900, donde las postales (Figura XLII) y las cartas ilustradas se volvieron populares; la impresión de litografías con 10

37 Se sugiere revisar: [https://www.artelino.com/articles/meiji\\_lithographs.asp](https://www.artelino.com/articles/meiji_lithographs.asp)

38 Primera técnica de impresión fotográfica

39 La primera obra conocida en litografía en Japón fue del precursor en la fotografía, Shimokuoka Renji titulada *Tokugawa Ieyasu*.



《徳川家康像》石版画 明治四(1871)年頃  
前田正隆氏寄贈・横浜開港資料館蔵(後期のみ展示)

XLI. Shimokuoka Renji, Tokugawa Iyasu, 1871,  
Litografía.



XLII. Uemura Matsuen, Nami, litografía de enero  
de 6 piezas, 1904-05.

o 20 diferentes colores desde 1907, algunas de ellas fueron ofrecidas como posters en tiendas departamentales hasta que, rápidamente, técnicas foto mecánicas como la impresión en offset remplazarían la litografía de su fin editorial justo a comienzos del siglo XX, durante los primeros cinco años se suscitarían estos cambios mencionados, a la par en que la guerra ruso-japonesa<sup>40</sup> se daba.

A lo largo de este capítulo, se ha abordado el término transcultural con base a ejemplos dentro de la plástica, siendo pertinente revisar el término; es un concepto que inicialmente expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra y que consiste, entre otras varias cosas, en la creación de nuevos fenómenos culturales a partir de la pérdida y ganancia de elementos culturales que se dieron más evidentemente en los procesos de colonización<sup>41</sup>.

Mirzoeff (1999:188) menciona que la transculturización es un proceso de tres fases que implica la adquisición de determinados aspectos de una nueva cultura, la pérdida de algunos viejos aspectos y la resolución de éstos, fragmentos viejos y

40 Se dice que Japón quiso aprovechar su posición geográfica contra los países occidentales en la carrera por conquistar Asia Oriental, desde 1894 ya se habría librado una batalla contra China por conquistar Corea, la cual ganarían y con ello el dominio sobre Taiwan, *lushunkou* (Port Arthur), la cual entraría en disputa con Rusia debido al deseo expansionista ruso que buscaba un puerto libre de hielos, y en la cual China apoyo a Rusia mientras que el Reino Unido a Japón. Dicha guerra la ganaría Japón, con lo que se catapultaría como una potencia a tomar en cuenta por haber vencido de algún modo a una potencia occidental.

41 Propuesto inicialmente por Fernando Ortiz, en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, en 1940.

nuevos en un cuerpo coherente, que puede ser más o menos completo. Dada la naturaleza de la transculturización, no es algo que se haga de una sola vez y utilizando toda la experiencia, sino que es un proceso renovado por cada generación actuando de un modo determinado. También puede tomarse como: “una dinámica por la cual diferentes matrices culturales impactan recíprocamente –aunque no desde iguales posiciones– una sobre la otra, no para producir una sola cultura sincrética sino más bien un conjunto heterogéneo”. (Yúdice, como se citó en Weiberg, 2002:37).

Con todo ello, al lector le será sencillo inquirir por qué Japón es un país transcultural al igual que México, con la diferencia sustancial de que los primeros fueron doblegados en cierta medida, pero se podría suponer que fueron seducidos ante un modelo que les sugería que, si formaban parte de Asia, se les garantizarían grandes oportunidades, poder y sobrevivencia, ante el poder desmesurado y violento que comenzaban a mostrar aquellas potencias económicas. Todo ello no disminuyó el interés por la estampa, pero sí marcó el fin de la maravillosa época del *Ukiyo-e*. Después de esta marea de novedades técnicas y euforia juvenil ante algo nuevo, se daría una especie de renacimiento en la estampa japonesa, todo ello gestado en los años finales y posterior a la muerte del emperador Meiji en 1912, en la era Taisho Yoshihito, a quien Gutiérrez (1989:487) menciona como emperador.

## I.II. Transculturalidad: la era *taisho*, las dos guerras mundiales y post guerra.

A lo que sucede a partir de este periodo, en gran parte de textos, catálogos de exposición occidentales, se le presenta bajo el título de grabado contemporáneo o grabado moderno japonés. Esta época fue el punto de inflexión, producto de la reflexión del grabador japonés acerca de todo lo que había acontecido hasta el momento, dándose el parteaguas entre dos movimientos o posturas que marcaron el grabado japonés actual; por un lado, los que abogaron por el renacimiento y por el otro, los que lo hicieron por la renovación: el *sosaku hanga* y el *shin hanga*.

El *sosaku hanga* o estampas creativas, se basaban en la práctica del grabado desde su medio tradicional y natural, la madera, bajo los parámetros occidentales en donde la obra la realiza una persona; el *shin hanga* o nueva xilografía, abogaba por la práctica tradicional del *hanga* surgida de la escuela del *Ukiyo-e*.

Se ha mencionado que desde la muerte de Hokusai y Hiroshige ya se percibía la posible muerte del *Mokuhanga* del Edo, Van den Ing (2009:49) menciona que, durante las primeras dos décadas del siglo XX, se creyó que estaba muriendo, lentamente por el auge que otros métodos de reproducción como el que la litografía estaban teniendo, cambiando tal suerte con la aparición de Watanabe Shōzaburō, quien en 1906 montó una tienda y produjo dos series de reproducciones de piezas maestras del *Ukiyo-e*, creando nuevas y originales estampas después de 1915. Cabañas (1999:17) menciona que esta tendencia del grabado surgida de la tradición de la escuela *Ukiyo-e*, y que



se desarrolló durante la era Taishô (1912-1926), aportaría un estilo más fresco, introduciendo temas más acordes con la vida moderna, continuando con la labor colaborativa tradicional el *Mokuhanga*. Según Van den Ing (2009:49) y cabañas (1999:17), entre los artistas más relevantes se encontraban Hashiguchi Goyô (1880-1921), Itô Shinsui (1898-1972), Kawase Hasui (1883-1957) y Ohara Shôson (1877-1945). Van den Ing menciona que los dos más conocidos fueron Hasui y Shinsui.

Se sugiere prestar atención a la estampa *Tabi miyage dainishu: Osaka dotonbori no asa* (1921) de Hasui (Figura XLIII), donde muestra de manera extraordinaria la visión transcultural desarrollada en ese momento, brindando un paisaje en perspectiva, con una degradación y atmósfera muy tradicional, mezclando elementos bien definidos con otros indefinidos, sin tanto detalle, manteniendo esa



XLIII. Kawase Hasui, *Tabi miyage dainishu: Osaka dotonbori no asa*, 1921.

austeridad de elementos, en donde ambas culturas establecerían un diálogo, donde el pasado y el presente se conjuntarían en una imagen. Shinsui con la pieza *Bathing in the early summer*, de 1922 (Figura XLIV), muestra el adentramiento en el conocimiento occidental de anatomía, haciendo uso del color de un modo tan sutil, al estilo tradicional, sin la exageración en el uso de detalles o sombras del cuerpo, dándole máxima importancia a la masa negativa, resaltándola a través de la luz. Remite a los apuntes pictóricos de Auguste Rodin con acuarela y lápiz, con un trabajo sintético, preciso, en donde la mancha da cuerpo a la forma (Figura XLV).



XLIV. Ito Shinsui, *Bathing in the early summer*, 1922.



XLV. Auguste Rodin, *Psyché*.

Van den Ing (2009:49) también menciona que a la tarea de Watanabe, se unieron otros editores y artistas que enriquecieron el movimiento, pero Pearl Harbor en 1941 abruptamente detendría la propagación del *shin hanga* en los estados unidos.



XLVI. Yamamoto Kanae, Gyofu, 1904.

El movimiento *sōsaku hanga*, según Van den Ing (2009:49), se desarrolló en diferentes temporalidades, normalmente comprendido a partir de julio de 1904, cuando el impreso titulado *Gyofu* (pescador) de Yamamoto Kanae (1882-1946) (Figura XLVI), fue publicado en la revista *Myōjō* (estrella matutina)<sup>42</sup>; por primera vez el artista había ejecutado todo el proceso por él mismo, sin intermediarios.

“el arte debe moverse en ciclos, debe haber un intercambio continuo, lo nuevo debe volverse viejo y lo viejo debe volver.”<sup>43</sup>

Con este hecho, los grabadores japoneses separarían conceptualmente al *Mokuhanga* del *Hanga*, refiriéndose a lo nuevo como *sosaku hanga* o estampas creativas. Abiertamente se conceptualiza a partir de la interacción entre influencias occidentales y japonesas, intencionalmente, aun en la actualidad; Statler (2012:24) menciona que los impresos creativos japoneses modernos son hijos mestizos, herederos de la gran técnica del grabado en madera tradicional, del lado japonés, y, del lado occidental, de las formas de trabajar venidas de la influencia de los artistas europeos. Relevante es lo que menciona con respecto al grabado en madera, en donde este mismo autor continúa diciendo que independientemente, de una reacción personal de un artista por el *Ukiyo-e*, el grabado en madera es un medio en lo profundo de su patrimonio histórico.

Cabañas (1999:17), menciona que estaban influidos por los ideales y la práctica

42 Según Van den Ing, la revista fue publicada entre 1900 y 1908 y presentó dentro del primer *sosaku hanga*, trabajos ilustrados de Alphonse Mucha y de otros pintores art nouveau.

43 Retomada por Statler (2012:22) del cierre del libro *The floating world* (1984) de James A. Michener



XLVII. Unichi Hiratsuka, *Quietness-yodo vol.2*, grabado en madera, 1933.

européa que en lugar de mirar anteriores generaciones de *Ukiyo-e*, miraban a artistas como Munch, Lautrec, Bonnard, Kandinsky, los expresionistas alemanes (Figura XLVII). A pesar de su búsqueda en la madera, conforme a su tradición, en sus trabajos experimentarían otras técnicas como la litografía o el agua fuerte.<sup>44</sup>

Esta nueva manera de concebir al grabado se dio gracias a los artistas japoneses que fueron a Europa, observando la forma de trabajar el grabado occidental, donde un sólo artista dibujaba, tallaba e imprimía su estampa, una forma que ellos no conocían, como afirma Statler (2012:23), reconsiderando las glorias pasadas del *Ukiyo-e*, discerniendo su grandeza, ponderando las estampas japonesas de su propio momento, reflexionando un nuevo concepto en el cual el artista debiera hacer sus propias estampas, idea que violaba toda la tradición del *Ukiyo-e*; cuando estos nuevos grabadores de Japón cambiaron a creaciones propias, bajo las condiciones europeas, según diversos autores, se separó la tradición japonesa de lo nuevo, acuñando un nuevo nombre, estampas creativas.

Desde principios del siglo XX, según Statler (2012:24), este movimiento ganó impulso rápidamente aun cuando gran parte del mundo del arte japonés decidió ignorarlo, comenzando a atraer atención de manera seria en el extranjero a partir de una serie de exposiciones efectuadas en los años treinta en Europa y Estados Unidos. En 1918 surgiría, según Gutiérrez (1989:513) y Cabañas (1999:17), el grupo llamado *Nippon Sosaku Hanga Kyokai* o asociación japonesa de xilografía creativa, que un año después organizaría su primera exposición en los grandes almacenes *Mitsukoshi* de Tokio cuyos promotores fueron Yamamoto Kanae (1882-1946), Tobarí Kogan (1882-1927) y Onichi Koshiro (1891-1955); Cabañas relata que Koshiro fue el más original e influyente al considerársele el pionero en la introducción del arte abstracto en Japón, quien, además, en 1914 fundaría

<sup>44</sup> Statler (2012:24), comenta que algunos incursionaron en el estilo xilográfico europeo, realizado en bloques de madera de testa, mediante el proceso llamado Wood engraving, como Unichi Hiratsuka y Junichiro Sekino, realizando ilustraciones de libros.

la revista 月映 (*Tsukuhae*), en donde se reprodujeron por primera vez grabados abstractos. (Figura XLVIII)

A diferencia de Shozaburo, que según Van den Ing (2009:51), había establecido un negocio prospero con los *shin hanga*, los grabadores del *sosaku hanga* necesitaron otros recursos para poder pagar sus cuentas, teniendo sus revistas para esparcir sus ideas artísticas debido a que sus estampas se vendían difícilmente. Como ejemplo, Onchi Koshiro, quien se volvió famoso como diseñador editorial, Maekawa Senpan, caricaturista, y otros maestros como Hiratsuka.



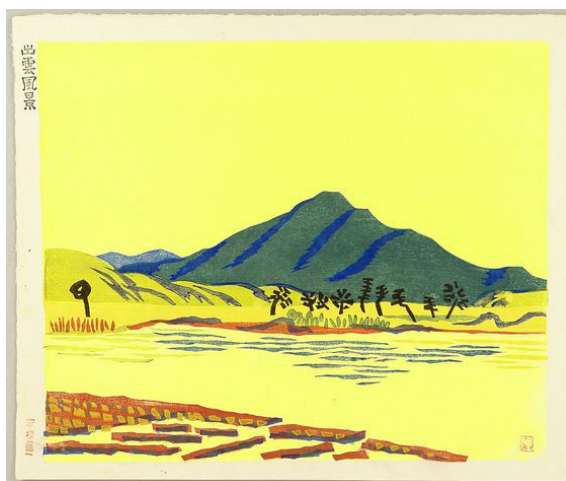
XLVIII. Publicación numero VII tsukuhae, noviembre 1915,.

Onchi Koshiro (1891-1955) (Figura XLIX), según Gutiérrez (1989:513), fue una de las figuras más representativas del grupo y uno de los primeros artistas que realizaron obras no figurativas en Japón, además de ser considerado como el primer representante de la escuela abstracta en el Japón. Su obra se ubica en el punto entre la abstracción y la figuración al jugar con las formas, sugiriendo parte de las personas que están en la imagen, si es que están, con una fuerza expresiva saliente del material, apreciándose los gestos de las herramientas, utilizando el color de una manera complementaria y jugando con las atmosferas.

Hiratsuka Unichi (1895), según Gutiérrez (1989:513), es considerado uno de los artistas del *sosaku hanga* más señalados del Japón, por sus obras monocromas como en la figura XLVII), donde representa escenas típicamente japonesas, temas budistas, vistas y paisajes locales, en las que combina diseños de efectos modernos con la técnica tradicional del Japón. Revisando *Landscape in Izumo* (1934) (Figura L), se puede apreciar todo un desarrollo en cuanto al riesgo que ahora están dispuestos a tomar



XLIX. Onchi Koshiro, yearning afterward, 1915.



L. Unichi Hiratsuka, landscape in izumo, 1934.

algunos grabadores, al representar una pieza sin líneas de contorno, en la cual las formas y colores le dan la definición y la información necesaria del paisaje, de ese modo sutil, austero, esencial, que, a base de los contrastes distintos de los colores, que bien serían los adyacentes del amarillo, genera profundidad y al menos tres planos distintos.

Otro artista relevante, fue aquel que rechazó la tendencia del movimiento *so-saku hanga*, en el sentido de mirarse en las tradiciones importadas, Munakata Shikō (1903-1975), considerado por algunos, como Gutiérrez (1989:513), como el grabador más original del Japón moderno, cuya temática se fundaría en los primitivos grabados budistas, pero a diferencia de Hiratsuka, con un estilo desenfadado, atrevido, casi descuidado. Su aportación, según algunos como Cabañas (1999:18), fue fomentar a los artistas a desempolvar los antiguos grabados budistas.

“Otros artistas trabajan en blanco y negro, pero en mis grabados la relación entre los dos colores es peculiar e inherentemente japonesa... cuando un artista se esfuerza por alcanzar la universalidad, la anchura de una apreciación general termina por no tener ninguna profundidad, sino sólo los aspectos superficiales de la belleza. Yo no quiero ser universal. Deploro aceptar elementos extraños. Quiero

que mi obra sea puramente japonesa. Mi obra está basada en el Zen. Otros tratan la tinta negra como mera tinta negra. Para mí es la vida misma.” (Munakata, como se citó en Gutiérrez, 1989:513)

En *The child plants an oak tree in the garden* (Figura LI), se aprecian trazos sueltos, gestuales, esenciales, simples, buscando la energía primitiva, quizá, presente en las estampas budistas antiguas. Lo interesante, es la fuerza que encuentra en la monocromía, en la tinta negra, la cual no utilizó simplemente por cánones tradicionales o porque deba usarse, lo hizo porque lo requiere, tuvo sentido para él.

Durante principios y mediados del siglo XX, la participación de Japón en diversos conflictos bélicos –que impactaría fuertemente en la vida cotidiana y cultural, y en prácticamente todo– como el suscitado con china en 1932<sup>45</sup>, según Gutiérrez (1989:488), y la segunda guerra mundial en 1939 –de la que participaron la mayor parte de las naciones más poderosas del mundo,<sup>46</sup> y en la cual recibiría un duro golpe al pertenecer al lado vencido, rindiéndose en 1945. Como consecuencia de todo ello, los grabadores del *sosaku hanga*, según Statler (2012:24-25), batallaron para restablecerse, debido a que su país, a partir de ese momento se había inundado de extranjeros<sup>47</sup>, Van den Ing (2009:51), argumenta que este hecho tuvo una in-



LI. Munakata Shiko, the child plants an oak tree in the garden, 1959, Woodcut.

45 Debido a la ayuda que brindaría China a Manchuria para conseguir su independencia, rompiendo relaciones en 1937, comenzando una guerra abierta entre ambas naciones que provocaría la oposición de Estados Unidos e Inglaterra y que a la postre llevaría a la guerra del Pacífico.

46 Japón se une a las potencias del Eje (Alemania e Italia).

47 Al perder la guerra, Japón fue ocupado por las fuerzas aliadas lideradas por Estados Unidos de Norte América.

fluencia en el sentido de que, las estampas ya sea de *shin hanga* o *sosaku hanga* que reflejaban un nostálgico Japón pre guerra, fueron compradas por miles, ya que para muchos representaban recuerdos, como cajas de laca o kimonos.<sup>48</sup>

Estos hechos marcaron un antes y un después, resurgiendo como la nación industrialmente y económicamente más poderosa de Asia, y con una cercanía a occidente importante, como lo afirma Gutiérrez (1989:488). Hay una posibilidad según los datos, que el impacto que tuvo en los occidentales el *sosaku hanga* sea más por una cuestión de familiaridad, en cuanto a las imágenes, a su forma de ejecución, debido a las similitudes que mostraba con la estampa europea del momento y las búsquedas, como el primitivismo buscado también por Picasso, en otro contexto diferente, uno exótico. Algunos autores como Dunn (2006:570) afirman que Japón se encuentra, después de la segunda guerra, en una especie de confusión cultural; en los periodos pre guerra, Japón claramente había dejado entrar a su cultura algunos elementos occidentales con ciertas reservas, tomando lo que les llamaba la atención; después de la ocupación de las fuerzas aliadas, aconteció el adentramiento del grabado japonés en el ámbito del grabado occidental y sus institucionalidad, consiguiendo análogamente a como ocurriría en occidente, que el arte pase a ser un producto comercial con el que se puede especular, contagiando a los artistas a inspirarse en los medios masivos que, al contemplar sus obras en las galerías del distrito de Ginza en Tokio, el visitante tendrá la impresión de un *déjà vu*: algo de Stella por aquí, algo de Picasso por allá, pero buscará en vano algo que remita a las ideas del arte de Japón tradicional.

A pesar de todo lo que se ha revisado hasta la fecha, el *Mokuhanga* ha mantenido su popularidad entre los extranjeros como recuerdos, como diría Shozo (1983:IX), y técnicamente en Japón están perdiendo terreno ante los impresores contemporáneos, sobreviviendo lo tradicional sólo en algunos de los impresos producidos por antiguos maestros como Junichiro Sekino, Kibei Sasajima, y Fumio Kitaoka; muchos grabadores comenzaron a desarrollar frescos y modernos estilos revolucionando las técni-

---

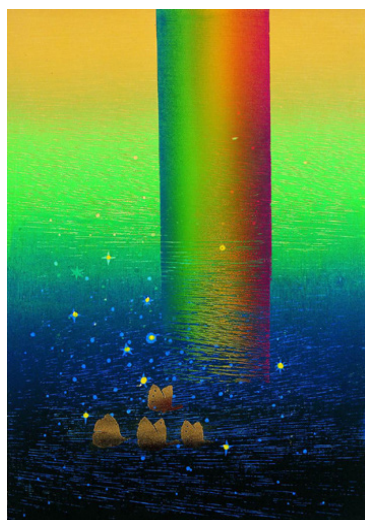
Abarcaría de 1945 a 1952.

48 Militares como Ernst Hacker, William Hartner y el empleado civil del ejército americano Oliver Statler, descubrieron el *sosaku hanga*, volviéndose activos; promocionándolos en estados unidos; arreglando ventas a coleccionistas individuales y museos, publicando en 1955 el famoso libro *Modern japanese prints an art reborn*

cas tradicionales de impresión en madera; Hideo Hagiwara (Figura LII), Fumiaki Fukita (Figura LIII), Akira Kurosaki (Figura LIV), Seiko Kawachi (Figura LV), y otros, ganaron los primeros premios en bienales internacionales de grabado utilizando estas nuevas técnicas.



LII. Hideo Hagiwara, the landscape and the soul, 1981-86.



LIII. Fumiaki Fukita, A rainbow.



LIV. Akira Kurosaki, Fantastic forest, 1973.



LV. Seiko Kawachi, Natural framework,.

Con respecto al trabajo en madera, además del empleo de herramientas tradicionales, estos grabadores no dudan en trabajar con taladros, escobillas de alambre, desatornilladores e incluso herramientas manuales eléctricas, experimentando con nuevas técnicas de impresión, como la ejecutada por Fukita y Kawachi, quienes experimentaron con prensas de madera modeladas a partir de prensas de cobre adhiriéndoles el *baren* tradicional. En el ámbito de las técnicas mixtas se encuentra el ejemplo de Hodaka Yoshida (Figura LVI), que emplea bloques de madera en combinación con foto grabado, mientras Tetsuya Noda (Figura LVII) trabaja bloques de madera con serigrafía<sup>49</sup>.

49 Ambos ganaron el gran premio en la bienal internacional de grabado, y fueron ampliamente reconocidos por su exploración y excelente fotografía en sus estampas





LVI. Hodaka Yoshida, green wall, 1992,.



LVII. Tetsuya Noda, diary february 10, 1978,.



LVIII. Shoichi Ida, composition with black line, calcografía a color.

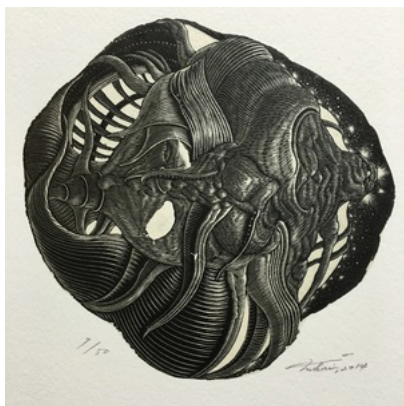


LIX. Tatsuo Kawaguchi, sin título, 1973, impresión a la gelatina de plata montada en madera.

Es importante señalar que las prensas o máquinas de impresión occidentales no fueron empleadas como un medio creativo de impresión hasta pasando la segunda guerra mundial; los pioneros fueron Kiyoshi Hasegawa (1891-1980) y Yozo Yamaguchi, que en Francia aprenderían la *mezzotinta*, implementándola en su producción personal. Hay otros grabadores también relevantes por usar medios no convencionales, como Shoichi Ida (Figura LVIII) y Tatsuo Kawaguchi (Figura LIX), cuyos trabajos han sido llamados un tipo de “arte en papel”, cayendo fuera de las estampas creativas. Dichos grabadores extendieron y explotaron los procesos de impresión y su trabajo es tomado como un nuevo tipo de impreso experimental.

Es común que hoy en día, en pleno siglo XXI, en las portadas de libros sobre arte japonés, se vea una estampa del mundo flotante. El hecho de que se pase por alto el trasfondo budista y desarrollo en el *Meiji* hasta nuestros días, se sugiere que es causado por la idea occidental de lo que se cree que es lo netamente japonés, pero, cabe la reflexión, la importancia que la tradición contiene en sí misma está asentada sobre las huellas de los primeros pasos que se dieron para llegar hasta la implementación del uso de la madera, como parte del alma más ancestral de Japón, dentro de la planografía, aportación occidental, para entender lo que hoy en día se nos presenta y manifiesta, como el caso del artista Takehiro Nikai (1980) (Figura LX), que pareciera realizar un trabajo novedoso sobre madera de testa, cuando Unichi Hiratsuka (Figura LXI) y Sekino lo habían realizado desde el siglo pasado; cada uno fiel a su estilo, con la diferencia de las épocas que se vivieron.

En la actualidad sobre el grabado japonés, siguiendo



LX. Takehiro Nikai, *Floating B*, wood engraving, 2014.



LXI. Unichi Hiratsuka, *Desk Poultry*, wood engraving, 1928.

a Petisme (2013:4) quien menciona que el grabado ha salido de su enclaustramiento y es practicado no sólo por artistas especializados, sino también por la gran mayoría de artistas plásticos que experimentan a través de contactos con la gráfica, se reconoce que todo ello sirve para aumentar notablemente la creatividad de esa manifestación artística, y también, ha supuesto la ayuda necesaria para que la experimentación técnica encontrara suficiente territorio para desarrollarse. Por todo ello, actualmente las estampas nos muestran una estética variada y una amplia diversidad técnica, pero sin darle la espalda a sus ancestros ni a la espiritualidad que siempre los han acompañado.

Actualmente, existen asociaciones de grabado contemporáneo japonés que permiten la colaboración e intercambio internacional, según Petisme (2013: 6,7) son la *PRINTSAURUS*, o “Asociación Internacional Printsaurus de Intercambio de Grabado de Japón”<sup>50</sup> (Figura LXII), asociación sin ánimo de lucro que nació gracias a los esfuerzos de Hiroaki Miyayama el mismo año en que se celebraría el primer premio de intercambio de grabado entre Taiwán y Japón, 1987, donde los miembros trabajan desde sus propios talleres con una voluntad colectiva y corporativa, que les permite organizar numerosos actos y exposiciones, relacionadas con el grabado, celebrando intercambios; difundiendo la obra, así como conocer las principales tendencias de la gráfica internacional contemporánea<sup>51</sup>; la *College Women's Association of Japan (CWAJ)* (Figura

50 Web: [http://www.theprintsaurus.com/printsaurus\\_en/printsaurus\\_en.htm](http://www.theprintsaurus.com/printsaurus_en/printsaurus_en.htm)

51 De esta manera, han conseguido establecer interesantes relaciones no sólo con países del Asia Oriental como Corea, Tailandia o China, sino también con Occidente, a través de países como Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Italia, Polonia y Lituania.



プリントザウルス国際版画交流協会

LXII. Logo de Printsaurus, Japón, 2017.

LXIII), Colegio-Asociación de Mujeres de Japón, que desde 1956 viene realizando, al margen de la Bienal de Grabado de Tokio, una muestra anual dedicada de forma específica a la gráfica en la que participan los mejores representantes del grabado japonés actual, y que se erige como uno de los mejores centros difusores de este arte.<sup>52</sup>

Hasta el momento, se ha presentado la tradición y desarrollo del grabado japonés, y el porqué de su situación actual. Entendiendo ese devenir histórico que ha acompañado a Japón en el lapso de poco menos de 200 años desde la caída de los Tokugawa hasta la actualidad, se puede caer en cuenta desde dónde y por qué surgen estas manifestaciones artísticas transculturales como el *Mokurito*, sobre todo por qué algunos artistas a pesar de haber entrado de lleno a la práctica occidental de la gráfica experimental y tradicional en medios variados, se han mantenido más cercanos al uso de la madera, más allá de una tradición estéril. El grabado japonés desde los datos existentes en occidente se ha caracterizado por permanecer en esencia fiel a su tradición, a sus orígenes estéticos provenientes sobre todo de la pintura tradicional.



College Women's Association of Japan

LXIII. Logo CWAJ,

<sup>52</sup> Esta asociación representa también un grupo muy dinámico, formado por mujeres de distintas nacionalidades dedicadas a ofrecer programas educativos y culturales para todo aquel que esté interesado.

## II. *Mokuhan ritogurafu*

En occidente puede entenderse, desde su traducción literal, como litografía sobre madera; en México de la mano de la frase: estampa contemporánea japonesa. *Mokurito* o *Mokulito* es la abreviación con la que se le conoce popularmente a esta técnica de estampación de finales del siglo pasado, cuyo significado textual remite a una de las técnicas tradicionales de la estampa más relevantes en occidente que, aunque sea más reciente que la xilografía, tiene una importancia tan grande en el mundo del grabado, reflejado en la producción de innumerables artistas en todo el mundo, en las profundas investigaciones al respecto y la creación de talleres especializados, de los cuales algunos de ellos siguen funcionando en la actualidad, ejemplo destacable en el continente americano, con el *Tamarind* en Estados Unidos y más cercano con la Ceiba Gráfica en Coatepec, Veracruz, México.

En algunas partes del mundo fuera de Japón se ha concebido esta técnica como parte de las conocidas técnicas alternativas litográficas<sup>53</sup>, incluida en la vertiente de las técnicas de grabado no tóxico, por la cuestión de ir ligada en su apelativo con la palabra litografía. Este hecho sigue reforzando, como Moro (2008:22) argumenta, esa profusión, oscuridad y confusión que impera en la terminología usada dentro del grabado, que más que aclarar, genera cierta ambigüedad sobre este tipo de técnicas<sup>54</sup>,

---

53 Alternativo, según el diccionario de la Real Academia Española, puede entenderse como algo que es capaz de alternar, reemplazar, con función igual o semejante, la cual se da a entender que, ya sea zinc, aluminio, vidrio, poliéster, etc., tienen la capacidad de sustituir o alternar el trabajo que se hace en piedra.

54 Como Moro (2008:23) expresa, esta situación se da debido a que la mayor parte de los procesos descritos

ajenas para el pensamiento occidental. Para propósitos de la presente investigación, se espera que el lector en este punto haya intuido que el *Mokurito* no pertenece a estos dos ámbitos mencionados, aun cuando tenga todas las cualidades para serlo, sus orígenes van más allá del presente globalizado del grabado, parte desde su tradición.

Según Mínguez (2014:160), litografía alude a la conjunción de los vocablos *lito* que significa “piedra” y grafía de *graphia*, escribir, que al traducirla daría “dibujo sobre piedra”; juntándola con *Moku* (madera), nos daría dibujo sobre piedra y madera, algo que poco tiene que ver con lo que en realidad refleja este procedimiento. Cuestión que se resuelve a partir de lo que el grabador mexicano Pérez Cruz (2016) ha afirmado al sugerir que dicho término se emplea en estas técnicas realizadas en soportes alternativos, como lo son el poliéster, el aluminio, etc., por motivos más relacionados a una cuestión de usos y costumbres, rescatada de su origen editorial, y que no sería arriesgado afirmar que es el motivo por el cual existe el término en el apelativo *Mokurito*.

Por tanto, superficialmente se puede afirmar que esta es una técnica planográfica alternativa, asequible, no toxica, que se realiza con fines prácticos y de reducción de impacto ambiental, buscando el reemplazo de la piedra litográfica, cuando la lógica indica que no hay razón de ser, debido a que las técnicas planográficas llegaron a Japón desde finales del siglo XIX y que por ello, desde hace más de 200 años conocen la litografía, cuyas cualidades y resultados son incomparables para la gran mayoría, existiendo otras alternativas parecidas en su no toxicidad, asequibilidad y practicidad más cercanas a los resultados de la piedra tradicional<sup>55</sup>, como para pensar en la supuesta pretensión japonesa de encontrar aquella que pueda sustituir a la piedra.

Lo que es un hecho, es que el apelativo y técnica del *Mokurito*, tiene una relación directa con la litografía occidental, pero al mismo tiempo no. Si recapitulamos, ésta

---

requieren de una explicación más detallada e ilustrada, y en general, de un conocimiento directo de muchos de sus términos.

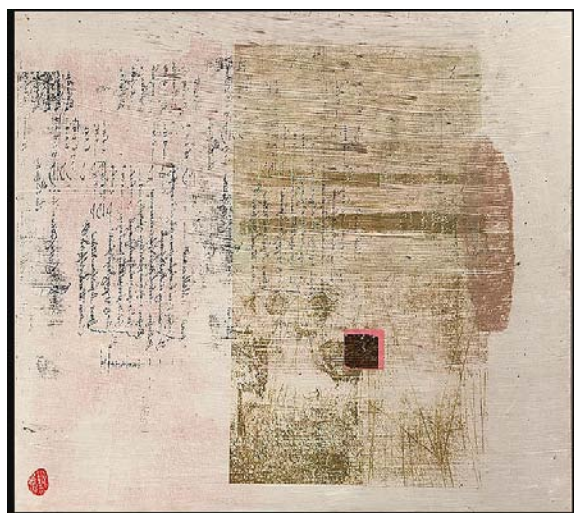
55 La lámina de zinc, aluminio, acero, vidrio, poliéster, incluso el papel de aluminio. La lamina, se dice, da unos resultados muy dignos junto a la piedra, el grabador sueco Per Anderson, pilar importante de uno de los talleres litográficos más importantes de México, la Ceiba Grafica, expresó, desde su punto de vista, que se trataba de una broma (el *Mokurito*), que por lo tanto no la tomaba en cuenta debido al éxito que ha adquirido utilizando piedras de mármol mexicano como alternativa, y como lo expresó, no hay necesidad de otra alternativa si tenemos el mármol veracruzano a la mano.

surge a finales del siglo XX, ya habían acontecido momentos cruciales en la historia de Japón reflejado en los diversos conflictos bélicos que sacudieron al mundo entero. De igual manera; las secuelas y consecuencias de la segunda guerra mundial como la ocupación de los aliados en Japón, propició en cierto grado una potencialización aun mayor de la occidentalización de su cultura, sobre todo del arte. Como fue mencionado en el capítulo anterior, con esta serie de movimientos del grabado que se erigieron en este periodo, el *shin hanga* y *sosaku hanga*, se mostraron claramente las reacciones dentro de este medio ante la influencia cada vez mayor del exterior. En menos de un siglo, se asimilaron y entraron en el sistema del arte occidental, con propuestas dentro de las técnicas de la gráfica expandida occidental, en muchos casos dejando completamente de lado sus valores tradicionales, empleando herramientas alternativas al modo occidental, también entrando en el mundo del coleccionismo de las galerías, permitiendo poco a poco esa aceptación de lo que estaba aconteciendo en esta esfera que llamamos arte, aunque ésta no la hubiera tomado en cuenta.

Aun con la apertura hacia occidente, esta técnica ha permanecido en una especie de anonimato durante cerca de 30 años, teniendo como único punto de referencia en México su exhibición en el año 2010. Como inicio, al tener una traducción literal ligada a esta presencia del término litografía, y al llevar la pregunta sobre ella a distintos lugares, surgen diversos prejuicios: o no le prestan atención, o se toma de forma simplista para llenar su repertorio de técnicas, o con el entusiasmo de estar presenciando algo novedoso, o simplemente, que no existe ni tiene razón de ser, determinando juicios, como si perteneciera su surgimiento a occidente. En dichos casos, los defensores de la piedra y de sus grandes cualidades, podrán coincidir con el grabador sueco Per Anderson, cofundador de la Ceiba Grafica, quien expresa que se trata de una broma a la que no le presta atención, porque “aquí tenemos piedras por miles de años y no se obtendrá ningún resultado que vaya a compararse con litografía sobre piedra”, haciendo énfasis sobre que hay otra opciones, pero que son mucho más reducidas en sus posibilidades técnicas con respecto a la piedra.<sup>56</sup>

---

56 Platica con Per Anderson en la Ceiba Grafica, Coatepec, Veracruz, 6/5/2016



LXIV. Nunik Sauret, *Graphos XIX*, 2013.

Por ello, es importante indagar en primera instancia sobre aspectos relacionados con la litografía, para poder comparar intencionalidades, necesidades y usos particulares de cada postura para así poder identificarlas dentro de esta técnica japonesa. La diferencia en cuanto al surgimiento de la técnica es que el *Mokurito* no nace de la industria editorial, sino de otras necesidades ligadas a intencionalidades y pensamientos; desde

el grabado japonés y su entorno. La grabadora Nunik Sauret, quien está profundamente relacionada con la cultura japonesa, ha visualizado desde su praxis artística, (Figura LXIV) que un elemento a considerar que evidencia esta diferencia de intenciones, parte de tener en cuenta los espacios que hay en Japón, que en su mayoría son pequeños y en donde existen nulas posibilidades de tener sitios como en nuestro país para tener todo el equipo litográfico<sup>57</sup>. Esta técnica nace de quien busca poder trabajar planografía para seguir fieles a su tradición, pero ello no termina ahí ya que el punto fundamental sobre el que se ha hecho hincapié en esta investigación es en el recurso que parte del uso de la madera.

Pero, el qué, el cómo, el cuándo, y sobre las características generales que posee, son interrogantes que le competen al presente capítulo, para que a partir de ahí y de todo lo que la litografía ha legado, se puedan descifrar los enigmas que pudieran circundar al *Mokurito*; con base a toda la evidencia técnica y vivencial a través de grabadores mexicanos y de otras partes del mundo, se buscará definir y redescubrir como tal este proceso en madera, así como describir los fundamentos que se encuentren, tomando en cuenta que lo que se mencionará en la presente investigación debe ser considerado como una posibilidad, mas no como una verdad absoluta.

Por ello, al no contar con libros o manuales ni con recursos electrónicos de pri-

57 Platica con Nunik Sauret, Polanco, Ciudad de México, 5/2/2017.

mera mano sobre la técnica y su origen, se redescubrirá, desde los recursos que sí se tienen al alcance, desde su física y química básica, con la finalidad de que, una vez teniendo el conocimiento sobre ella, se puedan aprovechar al máximo sus posibilidades al momento de ponerlo en práctica.

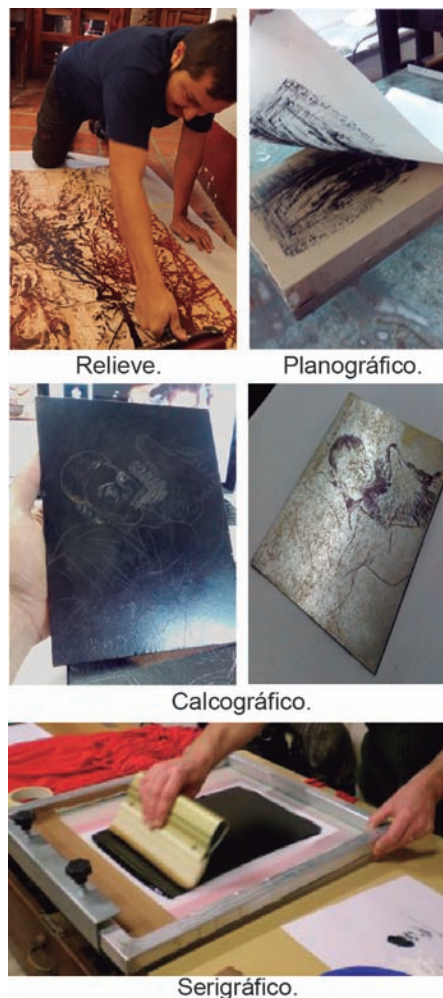
Del mismo modo, la información obtenida de recursos electrónicos brindará los fragmentos de información sobre la técnica y su origen, tomando en consideración a las personas que la aprendieron directamente en Japón, a algunas que la documentaron en videos y, específicamente en México, a las personas que la recibieron directamente de los precursores de ésta en el año del primer contacto, 2010 y algunos puntos de vista que se han podido documentar en el presente texto.



## II.I. Planografía: la impresión química

Dentro de los procesos particulares del grabado y la estampa, entendiéndolos a la manera de Moro (2008:23), a partir de la diferencia establecida considerando que uno se refiere a la plancha o soporte incidido (excluyendo medios donde no hay tal incisión como en la litografía, serigrafía, etc.) y la otra a la obra producida sobre papel. Patlán (2003:14) sugiere que los procesos de impresión de estampa se clasifican principalmente: en relieve (xilografía, linóleo, etc.); hueco o calcográfica (aguafuerte, aguainta, buril, etc.); planográfica (piedra, aluminio, poliéster, etc.); serigráfica; fotográfica e impresión digital. (Figura LXV).

Senefelder (1819:91), a quien se le atribuyen la invención de la litografía en el año de 1796 en Alemania, afirma que la litografía vendría siendo una rama de un nuevo método de impresión (nuevo en su época), diferente en sus principios fundamentales de todos los demás métodos de impresión (calcografía, relieve) y conocido con el



LXV. Procesos de impresión tradicionales.

nombre de impresión química, caracterizado principalmente por llevarse a cabo, durante el proceso, una reacción química entre la grasa y el agua, así como por ser realizada sobre un soporte completamente plano y granulado. Como la técnica que dio origen a este descubrimiento es la litografía, es en ella donde se pueden encontrar las características que rodean estos métodos planográficos y, por tanto, las condiciones que se deben cumplir en un soporte para que sea considerado como candidato a pertenecer a este sistema de impresión gráfico.

Según Loche (1975:87), Senefelder fue autor de mediocres obras de teatro necesitado de una manera de imprimir y publicar sus obras de forma más económica. Per Anderson (2016), comenta que en aquellos tiempos fue un joven de 24 años que había tenido cierto éxito con algunas obras, y que buscaba publicar una que había tenido mucho éxito, pensando que sería un *best seller*; Vernon-Morris (2010:252-253) menciona, que, tras reparar en la textura de las losas de piedra desgastada, que se utilizaban para pavimentar las calles de Múnich y pulir una piedra caliza *kelheim*, que estaba utilizando como baldosa para la tinta, con el fin de imitar la suavidad de una plancha de cobre y así poder practicar el arte de escribir hacia atrás, se percató de algo, al escribir sobre ella la lista de la colada; después de atacar con ácidos la superficie, colocándole mordientes similares a los usados en metal, trató de impregnarla de tinta sufriendo algunos errores que, al intentar limpiarlo con agua, descubriría que mientras trataba de volver a impregnar la tinta, las áreas que estaban mojadas rechazaban la tinta, mientras que las zonas que contenían grasa la atraían.

Antreasian (1971:13) y Vernon-Morris (2010:252/253) mencionan que Senefelder llamó a su nuevo proceso “impresión química” debido a que reconoció que el principio sobre el cual descansa este proceso consiste en que la grasa y el agua no se mezclan, como se percibe en este accidente que relata dentro de su libro; Antreasian (1971:13) Vicary (1976:29), por su parte, menciona que dentro de él se presenta una separación química entre la imagen y el fondo sin dibujo, cuya categoría incluye además la colotipia (se sirve de la superficie reticulada de la gelatina y es, en principio, enteramente fotográfico); es el único sistema de estampación que permite producir un dibujo espontáneo, sujeto a la propia capacidad del artista; esto es, por la afinidad de los artistas con los medios para trabajarla, es decir lápices litográficos o de cera,

crayones, *tusche*, parecidos a los crayones ordinarios, y tintas líquidas. Con éstos se traza la imagen en la superficie (Figura XLVI), que reacciona químicamente, para que solamente la imagen acepte la tinta de impresión y de esa forma se pueda estampar cuantas veces se requiera.

Este descubrimiento marcaría el inicio de una tradición muy importante en la estampa, la de la planografía en occidente. Vernon-Morris (2010:252-253), menciona que después de este descubrimiento, el proceso fue evolucionando rápidamente hasta incluir métodos de transferencia, así como de dibujo directo sobre la piedra, que hacia 1816, consiguió imprimir utilizando varias piedras y, hacia la década de 1830, combinar entre doce y quince colores. El uso de las láminas de zinc y aluminio vendría en 1818 y 1819, respectivamente, pero supeditadas a la industria de la impresión comercial.

Desde su invención, ya Senefelder (1819:35) había dado indicios sobre las posibilidades que dentro de la impresión química se podían encontrar, bajo la intención de encontrar una técnica alternativa real que pudiera a la postre sustituir a la piedra, por las complejidades del tamaño, peso, manipulación, costo, etc., debido a sus intenciones completamente editoriales; menciona que intentó algunos experimentos y descubrió que el proceso de impresión química no se limitaba sólo a la piedra, que tanto otros soportes, como madera, metal, papel, incluso considerando sustancias grasas, como la cera, la laca y la colofonia, pueden ser usadas en algunos casos, y bajo ciertas circunstancias, teniendo la esperanza de descubrir, quizás, en algún momento futuro, un artificial, menos voluminoso, y menos costoso que la placa de piedra.

Un punto clave, fue lo que Cabello (2008:53) menciona sobre las condiciones naturales de donde surgió Solnhofen, Bavaria, cerca de Múnich; lugar donde abundaban cierto tipo de piedras conformadas de sedimentos calcáreos de animales y



LXVI. Piedra litográfica trabajada con medios grasos, ASAB, Bogotá, Colombia, 2015.



LXVII. Fósil de Ardeosaurus, en una piedra litográfica Kellheim, 150 m.a. aprox., natural history museum.

plantas en un proceso de descomposición (Figura LXVII), influyendo sobre la composición química del medio, creando modificaciones que conducen a su petrificación o litificación. Este tipo de piedras –como lo relata Adams (1971:262), al venir de este lugar, que brinda piedras químicamente más puras, con un grano fino y de calidad excelente para su impresión– son de una gran fiabilidad o rango para propósitos artísticos a diferencia de los que ofrecen otros materiales como el vidrio, el mármol, el ónix, la pizarra y el acero inoxidable que pueden ser susceptibles a este tipo de impresión, pero sin llegar a alcanzar esos estándares de integridad.

Estas piedras en su composición física y química guardan las características esenciales óptimas para desarrollar las técnicas planográficas, como se ha mencionado brevemente; Senefelder (1819:102) plantea que, descomponiéndola químicamente, la piedra se constituye de cal ( $\text{CaO}$ ) y ácido carbónico ( $\text{H}_2\text{CO}_3$ ), cuya combinación genera carbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ), Loche (1975:11-12); Cabello (2008:53) y Adams (1971:265), mencionan que, las de mejor calidad, están formadas por una caliza muy fina que contiene entre un 94% y un 98% de carbonato de calcio y dióxido de carbono, sustancia que se descompone muy fácilmente bajo la acción de los ácidos grasos, el resto, entre un 2% y 6%, está compuesto por silicio, aluminio y óxido de hierro.

Otra característica a considerar es la variedad de color ya que, dependiendo de éste, se corresponderá con las cualidades que las piedras tendrán, las variedades van del amarillo al gris azulado: someramente, el color ocre amarillo es la menos resistente y estable, demasiado “tierna” o blanda; en cambio la gris oscuro es más compacta y dura y la que es ligeramente ocre es la que es más buscada, al ser la más resistente, compacta y fina en su grano, permite a lo graso penetrar de manera más uniforme.

En cuanto a sus propiedades físicas, las piedras deben tener una superficie plana, consistente y uniforme, sensible a medios grasos y deben ser de un grano determinado, que puede ser obtenido por dos acciones: el pulido y el graneado. Las piedras por sus condiciones naturales; según Loche (1975:11-12), poseen un grano natural que retiene los cuerpos grasos y absorben el agua (del mismo modo que lo hace una esponja) presentando distintas cualidades, pues, al ser más o menos porosas, retienen el agua de diferentes maneras y, según sean, en mayor o menor grado, tiernas o duras, responden de distinto modo cuando se granean o se pulen sus superficies. Adams (1971:263), relata que las piedras tienen una textura cerrada y compacta, pero porosa y que deben ser manejadas con cuidado, porque son duras y quebradizas; debido a su dureza y textura compacta, estas se pueden lijar con abrasivos a un grano fino o pulido consiguiendo en ellas una superficie similar a la del vidrio.

El graneado (Figura LXVIII) se emplea como proceso de preparación inicial de una piedra o soporte planográfico, con el fin de aumentar la susceptibilidad del soporte a retener los medios grasos; para incrementar su higroscopicidad al abrirse más el poro; para retirar toda imperfección superficial; e incluso para borrar trabajos anteriores, o en caso de requerirlo, para nivelar el soporte<sup>58</sup>; el pulido,



LXVIII. Ruiz, G., Proceso de graneado, 2015.

58 Esto se realiza haciendo uso de un abrasivo en polvo, usualmente carburo de silicio (carborundum) empleado para hacer las lijas en papel, para otros casos, como en el Mokurito y técnicas como la Kitchen Lithography. En el caso de la piedra, con abundante agua, colocando el polvo en la superficie y lijándola con éste, a través de una herramienta en forma de disco llamada borriquete o haciendo uso de una piedra nivelada de tamaño similar.

puede entenderse como el resultado derivado de la acción de llevar a que la superficie obtenga un grado fino a través del lijado, consiguiendo una apariencia similar a la de un espejo. Para algunos autores como Vicary (1976: 38,41), se trata de un proceso previo al graneado, después de que se ha limado la superficie –que consiste en eliminar la aspereza de la superficie suavizándola con arenisca de grano grueso o una piedra pómez– para después pulirla con serpentina hasta conseguir la apariencia de espejo; para Adams (1971:375) el graneado se realiza posterior a la preparación habitual de la piedra para, después de haberla lavado con abundante agua y que queda libre de cualquier sedimento, frotarla con un bloque de piedra pómez (ladrillo de Schumacher) y agua, hasta que la superficie granular comienza a obtener el pulido luciendo como un espejo y sin grano.

Desde una visión más química, Antreasian y Adams (1971:265) afirman que la porosidad natural del soporte permite la penetración y asentamiento profundo de las partículas de los ácidos grasos y de las películas absorbidas de goma y del mordiente que, cuando están húmedas, constituyen la barrera de rechazo de la tinta, cuyo grano superficial divide el material de dibujo colocado sobre él en pequeños puntos de tamaño y de forma variable, que se adhiere a lo largo de sus picos y valles, siendo fundamental el tamaño, la proximidad y el patrón de la formación de los puntos de grasa en el desarrollo de texturas ópticas y tonalidades; si están cercanos entre sí, casi del mismo tamaño, producen valores más oscuros y texturas de dibujo más suaves que los que varían en tamaño y están más alejados, siendo las cantidades variables de luz entre los puntos las que determinan la textura particular y la tonalidad del paso, la granularidad de la superficie de piedra es la responsable de proporcionar posibilidades únicas para el desarrollo de tonalidades profundas y ricas de tonos claros, delicados y luminosos; esta calidad distingue la litografía de otros medios de impresión, siendo las piedras pulidas, sin grano, las que se consideran ideales para el trabajo lineal, a diferencia de lo que se consigue en la reproducción fotográfica de medio-tono.

Por lo tanto, y como Adams (1971:375) afirma, el grano superficial de una piedra litográfica, y en cualquier otro soporte planográfico, influye directamente en la apariencia de un dibujo colocado en él, de hecho, lo que se busque realizar sobre ella depende totalmente de ello; las superficies que son ásperas y dentadas rompen para

arriba las partículas del crayón produciendo así dibujos gruesos y granulados (Figura LXIX).<sup>59</sup> Granos más lisos producen tonalidades más finas y delicadas. Los ciclos de granulación prolongados y lentos producen la definición plana del grano, dando por resultado tonos sin vida. Por esta razón, los últimos ciclos de granulación deben ser generalmente cortos y rápidos, para producir un diente quebradizo sobre la superficie de impresión.

En algunas ocasiones, dependiendo de la piedra, aun cuando naturalmente retiene la grasa y absorbe el agua, se debe recurrir a lo que se le llama “sensibilizar la piedra”. Durante una estancia dentro del taller de litografía en la Facultad de



LXIX. Tan, w. Close up views of Stone and print. 2010.recuperado de web winnietan.com

Artes de la Universidad Distrital de Bogotá, Colombia, a cargo del maestro Marcos Roda Fontanegra, se realizaba esta tarea con una solución de ácido acético al 5%, presente en el vinagre de caña blanco empleado en la cocina común que, una vez que la superficie lo absorbe y se deja secar queda lista para recibir el dibujo.

La posibilidad de que sólo el área dibujada sea la que retenga la tinta, se debe a un fenómeno natural conocido como absorción, Vicary (1976:29) lo describe, como la unión de dos sustancias que no es auténticamente física ni auténticamente química, cuyo ejemplo cotidiano más común se corresponde con el modo en que el jabón se combina con la suciedad para eliminarla de las manos o el comportamiento que presenta el jabón en aguas duras, donde la cal del agua absorbe el jabón para formar un precipitado insoluble y graso, que vendrían siendo considerados como ejemplos de lo que sucede en la realidad de la piedra, esto mismo resulta ser la base química del

59 Se ha colocado la Figura XLVIII, debido a que este proceso sobre grano litográfico es análogo al proceso que se da sobre soporte que la mayor parte de las veces se emplea en la plástica, sobre todo en el dibujo. Se dice que el trabajo de Seurat pertenece al puntillismo, se sugiere que sus imágenes se habían creado por una consecución de puntos cuando en la realidad, lo que se aprecia como puntos es el soporte mismo, la textura de este. Del mismo modo que la piedra.

proceso litográfico. En la piedra, cuando se realiza el dibujo, empleando un crayón graso o tinta compuesta principalmente de jabón, las grasas se mezclan con la piedra y producen una imagen grasienta, insoluble en el agua, que sólo puede eliminarse por completo limando la superficie, determinando la penetración de estas sustancias a los poros de la piedra, durante el tiempo que permanezca la grasa en contacto con ella.

Para que un medio funcione como herramienta de dibujo, tiene que contener cebo, o algún otro elemento graso, incluso jabón, como los lápices litográficos, crayones litográficos, barras, el *tusche*, aunque también pueden funcionar lápices de cera o crayones comunes; por tanto la técnica nos da la posibilidad de ejecutar un dibujo directo<sup>60</sup>, aprovechando el recurso de la mancha y la línea tal y como se realizaría sobre papel y por ello tiene un margen enorme de posibilidades en cuanto a la imagen que se puede llevar a cabo. Adams (1971: 256) argumenta que estas grasas, aceites, ceras naturales y animales juegan un papel central tanto en la formación de la imagen litográfica como en las tintas de impresión, porque químicamente, las grasas y aceites son lo mismo: las grasas son sólidas a temperatura ambiente y los aceites son líquidos, presentes en materiales litográficos. Grasas y aceites son ésteres de ácidos grasos<sup>61</sup> de glicerol, cuya importancia radica en sus propiedades grasas y su solubilidad en disolventes, no en agua, que al emplearse en el dibujo con estos materiales contenedores de ácidos grasos, forman películas fuertemente adherentes sobre la superficie de impresión, repelentes al agua, pero atractivas para las tintas, que también están compuestas de materiales que contienen ácidos grasos; los más comunes, con gran cantidad en ácidos grasos contenidos, son el aceite de oliva, el aceite de palma, el aceite de linaza, el aceite de algodón, la manteca de cerdo, la mantequilla y el sebo de carnero. Algunas existentes en los materiales son: el jabón, el sebo, la cera de abejas, la cera de carnauba, el spermaceti, la estearina, la goma laca o masilla y el negro de lámpara.

Una vez teniendo el dibujo preparado, se deben proteger y generar las partes de no imagen, que es la superficie que no tiene dibujo, por el hecho de que cualquier

---

60 Cabe recordar las implicaciones de la estampa, en la cual la imagen que se coloque en el soporte tendrá un resultado inverso, como un espejo.

61 El mismo autor menciona que el término ácido graso se refiere a cualquier ácido orgánico que se produce en una grasa.



cosa con grasa incluyendo tocar el soporte con las manos, pueda dejar una impronta que pueda alterar el resultado. Es por ello que Antreasian (1971:29) menciona que los materiales utilizados para dibujar deben ser capaces de hacer marcas visibles a la vez que contener grasa, y ésta debe ser proporcional al tono o valor aparente de la marca, de manera que, cuando el dibujo se sustituya más tarde por tinta, el valor se mantendrá prácticamente inalterado; esto es, porque lo que produce la imagen es la grasa, el pigmento sólo se necesita para que podamos ver lo que se está dibujando.

La desensibilización de las zonas de no-dibujo y el refuerzo de las zonas con grasa, es conocido como *etching process*, entendido en México como acidulación (Figura LXX), mediante la cual entran en juego ácidos, que no atacan el soporte generando surcos o relieves (teniendo más bien una función química específica), y goma arábica. De acuerdo con Adams (1971:270), se trata de la aplicación de ácidos combinados con las gomas, específicamente goma arábica, llamados *etch* o mordientes, realizando una doble función:



LXX. Georges Seurat, seated woman with a parasol (detalle), 1884.

1. Convierte los constituyentes grasos de los materiales de dibujo en partículas atractivas de tinta firmemente establecidas e insolubles.
2. Desensibiliza la superficie de impresión formando una barrera similar a una película que se adhiere fuertemente al agua y que rechaza la tinta alrededor de cada una de las partículas de imagen y del resto de la superficie no imprimible.

Cuando ocurre este proceso, sobre todo utilizando goma arábica en combinación con ácido nítrico como mordiente, sucede lo que Adams (1971:266) menciona, la composición química permite que la imagen de impresión se establezca de las dos maneras:

1. Los cuerpos grasos de los materiales de dibujo se convierten por acción química en ácidos grasos. Éstos se combinan con el calcio de la piedra para formar los jabones insolubles de la cal que son altamente receptivos a la tinta de impresión grasienta.

2. Las superficies sin grasa se cambian de carbonato de calcio a arabinato de calcio en virtud de la película de goma arábiga adherida producida por el grabado y secado de la piedra. La goma absorbida tiene la propiedad de mantener la superficie de la piedra moderadamente húmeda cuando ésta es humedecida con agua. De esta manera, la afinidad natural de las piedras para la retención de agua se incrementa considerablemente por el proceso de acidulado. Cuando el residuo de los componentes de dibujo se elimina con agua y litotina<sup>62</sup>, la imagen litográfica latente puede verse tenuemente como un negativo fotográfico. La diferencia de color entre las áreas de imagen y de no imagen es el resultado de la formación de imagen de oleato de calcio y la formación de no-imagen de arabinato de calcio.

Conociendo la función de dicho proceso, es importante saber que, al momento de tener la imagen terminada, se espolvorea talco y colofonia o brea sobre toda la imagen, recubriéndola, funcionando, según el grabador sueco Per Anderson, como un medio que permite mezclarse con el material que se dibujó a modo de relleno de los granos, dándole un recubrimiento a la superficie que la hace resistir más el ácido que se le pondrá al dibujo<sup>63</sup> para que de esa forma no se estropeen partes de la imagen durante el proceso, para Antreasian (1971:66) ambas llevan a cabo ciertas tareas, siendo la colofonia la de mayor resistencia a la acidulación por: (1) estar disponible en forma de harina finamente molida; (2) ser insoluble en agua; (3) ser suave y fácilmente soluble en litotina; (4) ser fundible fácilmente a través del calor; y (5) tener la facilidad de que sus partículas se unan en lugar de permanecer separadas bajo el ácido.

La acidulación se realiza básicamente en dos pasos, uno para levantar la imagen (Figura LXXI), es decir, para retirar el pigmento del medio con el que se trabajó sustituyéndolo por la tinta litográfica, y el otro, un último acidulado, para estabilizar aún más la imagen. Sobre lo primero, Antreasian (1971:68-69) menciona que después del primer ataque con los mordientes, los componentes grasos del dibujo se convierten

---

62 Es un solvente litográfico utilizado como sustituto de la trementina, por ser menos irritante para la piel. Véase Adams (1971:288)

63 Entrevista a Per Anderson, la ceiba gráfica, 2016 por Gustavo Ruiz Martínez

en una parte integral de la piedra y la imagen que no se imprimirá, comprende una superficie que es parcialmente receptiva al agua y receptiva a la tinta, por lo tanto, los ingredientes originales de los materiales de dibujo ya no son necesarios; éstos se eliminan mediante el proceso de levantado, con lo que queda preparada la imagen expuesta sobre la piedra para recibir tinta.

Esto se puede realizar lavando, a través del revestimiento seco de los mordientes o goma, usando litotina y un trapo limpio y seco, debido a la capacidad que tiene el disolvente de penetrar el recubrimiento de mordiente delgado sin disolverlo. Se debe dejar secar el disolvente y lavarse con una esponja con agua que disuelve el revestimiento de grabado y retirando el residuo de los materiales del acidulado, manteniendo con una película limpia de agua aplicada con la esponja humectante, con lo que se consigue la separación de las áreas de la imagen y de la no imagen. La superficie de la piedra aparecerá limpia, con su imagen de impresión débilmente visible, similar a un negativo fotográfico. Bajo esta condición, la piedra se cubre inmediatamente con tinta rígida, para el levantado (Figura LXXII), mediante el rodillo de cuero.

El elemento fundamental para lograr lo anterior, es decir, la desensibilización de los soportes, y que sirve para proteger la piedra de cualquier elemento que pudiera alterar la ima-



LXXI. Proceso de acidulación, ASAB, Bogotá, Colombia 2015.



LXXII. Ruiz, G., El proceso de levantado, 2015, ASAB, Bogotá, Colombia

gen trabajada sobre ella, es la goma arábica. Como lo afirma Adams (1971:271), por tratarse del principal material para el proceso de desensibilización (acidulación) de la piedra después de que el dibujo se ha hecho, asegura las áreas de imagen y no-imagen simultáneamente, y sus combinaciones con diversos ácidos, nítrico, fosfórico y tánico, que proporcionan un atacado con mayores propiedades de desensibilización se consigue utilizando sólo la goma, razón por la cual en la litografía se sigue trabajando en mayor y menor medida con esos ácidos.

Esta goma, que como hemos mencionado, así lo afirma Adams (1971:270), debe ser hidrófila, o amante del agua, y debe ser capaz de sujetarse firmemente a las áreas no imaginarias de la superficie de impresión. En la actualidad, los materiales más eficaces para este fin son la goma arábica (Figura LXXIII) y la carboximetilcelulo-



LXXIII. Ruiz, G., Goma arábica, líquida y natural, 2017

sa (CMC), siendo esta última la que ha mostrado ser ligeramente superior para la adherencia que muestra a las placas de zinc.<sup>64</sup> Adams (1971:270) afirma que, aunque ambas gomas son solubles en agua (arábica, CMC), sus películas secas no pueden ser completamente lavadas, debido a un principio de adhesión llamado absorción. Por lo tanto, después de que los revestimientos secos de goma o grabado se eliminan por lavado, una capa microscópica de su sustancia permanece como una película de retención de agua que cubre las áreas de no imagen de la superficie de impresión. Vicary (1976:48) menciona que la goma, aparte de ser capaz de desensibilizar la plancha perfectamente, es soluble en agua y completamente insoluble en alcoholes o trementina. Se extrae de la corteza de cierta especie de acacia que crece en

64 Como dato, se tiene una función análoga a través del silicón empleado en la litografía sin agua, waterless o siligrafía. Mínguez (2014:163,164) menciona que, con base en la hidrofobicidad entre el agua y el aceite, se emplea dicho material que pueda repeler la tinta litográfica sin necesidad de trabajar con ácidos o solventes hidrocarburos.

las costas del Mediterráneo y los países limítrofes, apareciendo en grumos con forma de guijarros, mezclada con partículas arenosas que normalmente pertenecen a cortezas del árbol o que son partes de algún insecto (Vicary, 1976: 48). Eichenberg (1978:86) menciona que la función de la goma arábiga es la de fijar el dibujo, liberando la grasa del crayón o *tusche* permitiendo que ésta sea absorbida profundamente por la piedra, convirtiendo las áreas grasas en zonas más resistentes al agua, endureciendo al mismo tiempo la superficie completa de la piedra. El ácido nítrico abre los poros de la piedra, la limpia de los pequeños depósitos de suciedad, además de que desensibiliza las áreas negras de grasa, la mayor parte de la grasa que está en el dibujo, las más fuertes tendrán que ser procesadas. Las líneas finas o granuladas del crayón serán destruidas si el proceso es muy fuerte.

En síntesis, se podría resumir el proceso completo a la manera en que Antreasian lo hace (1971:57-58):

- A la piedra se le da un primer acidulado que (a) libera la grasa del dibujo en la piedra y (b) desensibiliza las áreas de no dibujo de la piedra de tal manera que ya no atraigan grasa. Las áreas de no dibujo se vuelven higroscópicas<sup>65</sup>; Es decir, ahora atraen y retienen las películas de agua. Las áreas de dibujo se vuelven hidrófobas, o resistentes al agua, pero atractivas para la grasa. Por ampliación se puede ver que el proceso afecta a cada pequeño punto y grano de la superficie de la piedra.
- El dibujo y acidulado es lavado con un solvente para eliminar los materiales de la superficie; Estos materiales son reemplazados durante el levantado con una capa de tinta de impresión. Mientras está en esta condición, la piedra puede ser probada en la prensa o se pueden realizar correcciones menores. Generalmente se requiere una desensibilización adicional antes de una impresión extendida.
- La imagen entintada es protegida, se limpia y se le da un segundo acidulado, completando la desensibilización de la piedra. Si los atacados han sido correctos en la fuerza, la impresión prolongada de la piedra será ahora posible.

---

65 Propiedad de algunas sustancias de absorber y exhalar la humedad según el medio en que se encuentran. Tomado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=higroscopicidad>

Del descubrimiento de Senefelder, hace más de 200 años, hasta nuestros días, ha dejado en las manos de los grabadores tantas variantes a redescubrir desde la praxis personal, ya sea por el artista o el editor de libros. Seishi Ozaku y sus compañeros en la Universidad de Tama en Japón, aun estando fuera de la jurisdicción y pertenencia de la gráfica occidental, abrieron un camino y visión sobre un tema que se pudiera creer ya terminado con el poliéster y técnicas como la transferencia litográfica, explicada por Patlán (2003:81), o a partir de la implementación de mármol veracruzano<sup>66</sup> en México. Esta breve explicación procesual que han conseguido los grandes investigadores y maestros de la litografía permiten entender las condiciones que deben buscarse en otros materiales para considerarlos como soportes planográficos autónomos<sup>67</sup>, como sucede con el *Mokurito*.

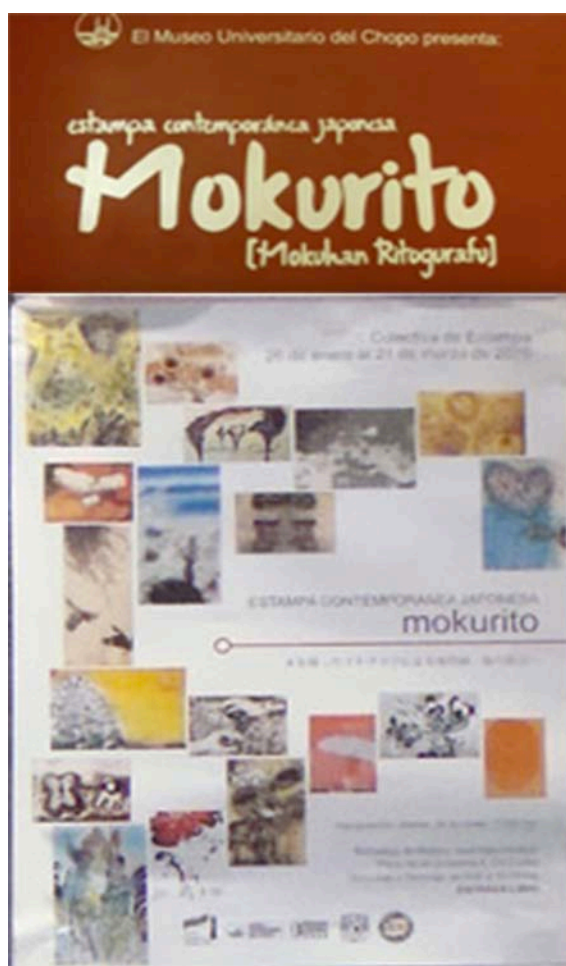
---

66 Originada de la investigación por parte de Per Anderson, la cual reduce costos y proporciona trabajo al entorno circundante de la Ceiba Grafica, Veracruz.

67 No son sustitutos de la litografía porque no logran el mismo resultado, y por ello es de considerar tomarlas como lo que son, técnicas planográficas o de impresión química autónomas, con cualidades y calidades particulares que debieran explorarse y explotarse a fondo.

## II.II. *Mokuhan ritogurafu*: estampa contemporánea japonesa

El martes 26 de enero del 2010, en la Biblioteca José Vasconcelos de la Ciudad de México se inauguró la exposición colectiva Estampa contemporánea japonesa: *Mokurito (Mokuhan Ritogurafu)* (Figura LXXIV), donde según Vargas (2010:12): por vez primera se pudo apreciar en nuestro país una novedosa y atractiva técnica de grabado desarrollada en ese país asiático, integrada por 57 obras donde participaron 19 artistas. La exposición fue organizada por el Museo Universitario del Chopo, la Biblioteca de México José Vasconcelos y la embajada de Japón para festejar el 400 aniversario de las relaciones de amistad entre ambas naciones. La ceremonia de inauguración estuvo encabezada por el embajador de Japón, Masaaki Ono, el director de la Biblioteca de México José



LXXIV. Encabezado del texto de sala y cartel exposición. CDMX. 2010

Vasconcelos, el poeta Eduardo Lizalde, y la directora del Museo Universitario del Chopo, Alma Rosa Jiménez, con una duración de dos meses, abierta al público.

Este suceso no fue aislado, según relata la grabadora Nunik Sauret uno de los responsables de hacer posible la llegada de los japoneses fue el fallecido grabador Francisco Patlán (2003:7); quien, en los años de 1985 y 1986 tuvo la oportunidad de estudiar las técnicas y procedimientos de impresión japoneses directamente en su país, llegando a la Universidad de Seyka en Kyoto. Es importante saberlo, porque sin su labor y relación con los japoneses, esta técnica hubiera tardado más en visibilizarse y aprenderse en México, o quizá seguiríamos desconociéndola en cierta medida. En el texto de presentación de la exposición, bajo la curaduría de la maestra Yasuko Sawaoka se menciona:

“hace 30 años [ahora 37], el profesor Seishi Ozaku<sup>68</sup> (Figura LXXV), Profesor emérito de la Universidad de Arte en Tama, Japón, desarrollo un nuevo tipo de estampa llamado Mokurito. Esta técnica simplifica los procesos convencionales, ya que no es necesario usar un tórculo para realizar las impresiones. La transferencia (impresión) de la imagen se logra haciendo presión con todo el cuerpo usando los pies (o manos). Adoptó la madera contrachapada al proceso de producción, sustituyendo así la placa de piedra o aluminio. Esto



LXXV. Seishi Ozaku,

68 Seishi Ozaku, según el Nerima Art Museum de Japón, de 1979 a 1980 estudió en el extranjero, específicamente en Francia y Alemania, como investigador despachado de la agencia de asuntos culturales de la Universidad de Tama, después de regresar a su país, la experiencia vivida en occidente le llevaría a cuestionar las técnicas de grabado europeas y estudiar métodos originales, tradicionales, que le llevaría a la invención del Mokurito, Mokulito o Mokuhan Ritogurafu. Según relata la maestra Sawaoka Yasuko, surgió accidentalmente. El maestro Ozaku se encontraría con un pedazo de madera y al verlo rayado pensó que sería interesante arrojarle tinta y tratar de evitar que el líquido se corriera y pudiera obtener una imagen.



hace más accesible y sencillo el proceso de impresión y permite generar distintos efectos plásticos en la estampa. Las obras realizadas bajo la técnica Mokurito han tenido gran aceptación. Se puede decir que esta técnica fusiona la estampa occidental con la oriental<sup>69</sup>.”

Aunque breve y sintetizada esta información, aunado a lo presentado en la exposición, son el punto de partida desde el cual se comenzó a conocer esta técnica formalmente en México, siendo testigos de ello maestros grabadores como Nunik Sauret, Rafael Sepúlveda, Carolina Viña Mata, entre otros<sup>70</sup>. Las figuras LXXVI, LXXVII, y LXXVIII, son obras que se presentaron en la exposición:



LXXVI. Kazuko Hosomizu, Fantasy city 09-a-III, 2009.



LXXVII. Tadashi Kobayashi, Bailando, 2009.



LXXVIII. Motomi Tsunoda, Fujidori, 2008.

Después de este primer contacto, pareciera que el *Mokurito* se mantuvo en la clandestinidad, siendo contados los talleres y grabadores conocedores de la técnica, y sobre todo que la logaran ejecutar sin fallas técnicas<sup>71</sup>. Se podría considerar

69 Ortiz, I. D. “MOKURITO (México City 2010) 1/6” (2010). Disponible desde: <https://www.youtube.com/watch?v=ECGUUKe3j5Q>

70 A partir de ésta se planeó y llevó a cabo un curso sobre la técnica, impartida desde luego por los japoneses, que llevó a un juvenil entusiasmo entre la comunidad que presenció este suceso que traería como resultado algunos cursos y talleres en todo el país, unos con mejor resultado que otros.

71 Entre los talleres y grabadores están, el TEBAC, el Taller del AMGIP, Utopía gráfica, el taller de artes plásticas de la Preparatoria Carl Rogers en Querétaro, la maestra Nunik Sauret, Shinzamburo Takeda, entre otros.

al desconocimiento técnico profundo, como el responsable de que el *Mokurito* no tuviera más difusión ni práctica, como expresaría Alejandro Alvarado (2006), que las calidades conseguidas, aunadas a una imagen plana, sin gracia, y en ocasiones sin poder lograr la técnica por cuestiones desconocidas, terminaron por hacer que no le gustara la técnica, y que, por ende, no hayan continuado practicándola. En el mundo, como más adelante se profundizará, personas como Ewa Budka, se encargaría de difundirla en algunos países.

El único texto que evidencian la técnica en México es el realizado por Ortiz (2012:26) en su tesis para obtener la maestría en artes visuales por parte de la UNAM, abordándola en el apartado de técnicas alternativas, retirándoles el apelativo litografía; en el caso del *Mokurito*, llamándole transferencia gráfica<sup>72</sup> sobre madera. Al respecto, buscando no confundir al lector con términos más abiertos, nos concentraremos exclusivamente a lo que tiene que decir al respecto:

“La técnica *Mokurito* es considerada como estampa contemporánea japonesa (*Mokuhan ritogurafu*) y es una interesante fusión entre la litografía occidental con el grabado japonés. Impulsada por el maestro Seishi Ozaku de la universidad de arte en Tama y es el resultado de un evento accidental donde el maestro derramó goma arábica sobre un pedazo de madera donde estaba trabajando un dibujo con crayón y al retirar la goma, se percató que en las zonas dibujadas se aislaba la goma por lo que el proceso consiste en pintar sobre la madera el estampado que se quiera realizar, con la ayuda de un marcador o también con una transferencia xerográfica, una vez realizado el trazo del diseño se aplica la goma arábica y se entinta, posteriormente con una esponja se retira el exceso de humedad, una vez realizado todo este proceso se coloca el papel donde se va a estampar el diseño y con la ayuda de los pies (este rito forma parte de la técnica) se comienza a realizar presión para lograr trasladar el diseño al papel, también es posible utilizar el baren o el tórculo, actualmente bajo experimentación también se ha logrado incorporar color con acuarela aprovechando su humectación

---

72 Este término es debatible y cuestionable, Ortiz se refiere a ello desde la acción que se ejecuta al estampar.

y el resultado es una pieza colorida con una calidad similar a la xilografía al temple<sup>73</sup>.” 82

Cómo y por qué surge el *Mokurito*, sigue siendo un misterio a medias en México. Se sabe que Seishi Ozaku buscaba evitar que una tinta líquida se corriera de la madera y así poder obtener una imagen, para aprovechar una madera rayada que era la que estaba observando cuando, la maestra Sawaoka relata, descubrió la técnica. El hecho es que el elemento de la madera ya evidencia una intencionalidad, sobre todo en cualidades que Motomi Tsunoda y Tadashi Kobayashi han expresado son importantes en un *Mokurito*, la viveza del material y el cómo éste es aprovechado más allá de una xilografía convencional. También es testigo de una reinterpretación de la tradición en la madera, al incluirle el elemento de policromía que caracterizó al *Mokuhanga* del Edo.

Otro hecho que puede considerarse es lo que sutilmente expresa Nunik Sauret, poniendo otro escenario a consideración al respecto, la falta de una infraestructura amplia y adecuada para un taller litográfico tradicional. Menciona que en Japón no existen de la misma manera que aquí en México, y que por ello el *Mokurito* surgió en cierto modo para adaptar la planografía a su país. Pero al final de cuentas, las intencionalidades de una visión transculturalizada no pueden ser entendidas desde sólo una manera de percibir las cosas ya que como lo hemos visto, son dos perspectivas culturales las que están entrando en juego, en este caso, por un lado, los valores tradicionales de la stampa japonesa, presente en la madera y la implementación de color por medio de los pigmentos y el nori tradicional y, por el otro, la gráfica occidental, llena de cuestiones cuasi alquímicas, entre ellas la tradicional implementación de tintas grasas, rodillos, etc.

Así como Statler afirma que el *Sosaku Hanga* fue hijo mestizo entre lo occidental y la tradición japonesa, el *Mokurito* también puede ser considerado de esa manera. Esta técnica nace en un Japón transcultural, de alta tecnología y vanguardia en diversos campos como el automotriz, que ya habían adquirido nuevos estilos de vida y

---

73 Técnica indagada por Francisco Patlán (2003), en caso de estar interesado consultar a este autor.

# 新時代語辭典



LXXIX. Foto de 1931, de la revista mensual “主婦の友 (amiga del ama de casa), junio.

costumbres provenientes del mundo occidental. Según Jansen (1990:194,198), quizás hayan sido los militares los principales difusores de estos nuevos estilos de vida y artículos novedosos, menciona la existencia de salas de cine y cafés, salones de baile y teatros de revistas que llamaban la atención de las muchachas y sus galanes y términos como *modan* (por *modern*, ‘moderno’), *moga* (por *modan garu*, *modern girl*, ‘muchacha moderna’) (Figura LXXIX).

Durante la ocupación de Japón por parte de los aliados tras la segunda guerra mundial, Jansen (1990:206) comenta, que el país se sumiría en un aislamiento semejante a la época de los *Tokugawa*, diferenciado en el hecho de que la información y la influencia externa llegarían por canales estadounidenses en lugar de holandeses. Sobre ello, Petisme (2013:3-4), relata que, debido a ello, tuvieron una nueva mirada al exterior evidenciado en las incursiones desde finales de los años cuarenta al extranjero, en donde se impregnaron de las últimas tendencias dando como resultado la inmediata incursión sobre la abstracción. Durante los años ochenta, aunque hubo experimentación e inmersión en las tendencias occidentales, se buscó una revisión ideológica y estética del arte hacia su propia autonomía, a través de la revisión de algunas corrientes artísticas del pasado; como prueba de ello, el descubrimiento de la planografía sobre madera: *Mokuhan Ritogurafu*.

El lector se habrá preguntado a este respecto si la palabra *Mokurito* esconde algún significado, más allá de lo que hasta el momento se ha explicado. *木リト* (*Mokurito*) es la abreviación de *木版リトグラフ* (*Mokuhan Ritogurafu*), viene de *木* (*moku*) que significa ‘madera’, *版* (*han*) ‘tabla’, y *リトグラフ* (*Ritogurafu*) litografía; su significado literal es litografía sobre bloque de madera. El profesor Kunio Motoe, director del Museo de Arte *Fuchu*, en Tokio, menciona que es la fusión de litografía y grabado sobre madera, que produjo una nueva habilidad de mezclar la conciencia con lo abstracto, lo múltiple y lo sintético<sup>74</sup>.

Su invención, fue ideada según las fuentes entre finales de los años 70 y principios de los 80, por *小作青史* (*Seishi Ozaku*), ahora profesor emérito del departamento de grabado de la Universidad de Tama, en Kaminoge, Tokio<sup>75</sup>. Esta idea había sido considerada siglos atrás, por el mismo Senefelder, siendo diferente la postura ya que Senefelder (1819:82) buscaba un sustituto artificial de la piedra *Kelheim*:

“el proceso de impresión química es, bajo ciertas restricciones, igualmente aplicable a placas de metal; pero más específicamente a una cierta composición artificial de piedra, que pueda ser extendida al metal, la madera, o a placas de piedra, y aún incluso al papel o tela; cualquiera que pueda ser sustituto de la piedra de *Solnhofen*.”

La maestra Sawaoka menciona que el sufijo litografía viene a partir de considerar el hecho de que en las referencias tradicionales de esta técnica se hace el dibujo a imprimirse sobre piedra, aunque en el caso del *Mokurito* la base es madera. En cuanto a ello se pueden hacer obras con la madera más sencillas, alcanzado una gran nitidez y sin necesidad de una máquina<sup>76</sup>. Para los propósitos de la presente investigación, se ha

74 Tomada del artículo: Estampa Contemporánea Japonesa Mokurito (Mokuhan Ritogurafu), de la web [arteenlared.com](http://www.arteenlared.com), martes 12 de enero, 2010, Departamento de Difusión, Museo Universitario del Chopo. <http://www.arteenlared.com/2010/estampa-contemporanea-japonesa-mokurito-mokuhan-ritogurafu.html>

75 La Universidad, fundada en 1935 como Tama Imperial Art School, ha tenido tal relevancia en la gráfica en Japón, tanto que, desde el año de 1995, gestionaron la prestigiosa trienal internacional de mini print. Recuperado de: <http://www.tamabi.ac.jp/english/about/history.htm>

76 Tomado de la web de Cultura del Gobierno de México, en el comunicado No. 128/2010 del 26 de enero de 2010 del artículo titulado: Exhiben por primera vez en México la técnica de estampa japonesa Mokurito, [http://www.cultura.gob.mx/noticias/artes-plasticas-y-fotografia/2899-exhiben-por-primera-vez-en-mexico-la-tecnica-de-es-](http://www.cultura.gob.mx/noticias/artes-plasticas-y-fotografia/2899-exhiben-por-primera-vez-en-mexico-la-tecnica-de-es)

tomado en cuenta la visión técnica y conceptual del *Mokurito* de tres personas, quienes se han encargado de visibilizar la técnica a nivel local y mundial. La polaca Ewa Budka, la mexicana Nunik Sauret y la japonesa Motomi Tsunoda. Ewa Budka (Figura LXXX) es una artista y diseñadora polaca, que fue residente auto financiada en el 2014 del ELP (*East London Printmakers*),



LXXX. Ewa Budka trabajando.

graduada de la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Desde el 2010 ha indagado y trabajado el *Mokurito*, siendo desde occidente una de las fuentes básicas a consultar, al haber dado cursos y conferencias en Estados Unidos, Inglaterra, y tener un par de videos en la red explicando a grandes rasgos esta técnica, la cual, viendo los resultados, tiene ya bastante dominada. A la técnica resultante de su investigación, le llama *Budkalito*.

Durante la entrevista con Aida Nogués en el 2015, para el blog de *Mixed Republic*, Budka<sup>77</sup> nos menciona que desde la infancia le encantaba la madera, su olor, textura y caminar por el bosque al lado de su abuelo y hermana. Supo de la técnica, por una exhibición internacional de grabado en donde su padre escuchó el término litografía en madera / *Mokurito*, relatando en tono jocosos que casi le da un paro cardiaco al escuchar este término, no tenía sentido para él. Comenta Budka que se contactó con los japoneses y que la única oración que recibió de respuesta fue: “toma una madera, dibuja en ella, colócale tinta y saca una impresión de ello.”, quizá por ello en su reseña de *East London Printmakers* dice que los japoneses lo tienen en secreto, pero cuya oración fue suficiente para partir desde ello y comenzar a investigarla.

Sobre *Mokurito*, y sobre el resultado de las investigaciones de Ewa, en la página oficial de *East London Printmakers* (Figura LXXXI), del reino unido se menciona:



LXXXI. Logo ELP.

tampa-japonesa-mokurito.html

77 Tomado de: <http://www.mixedrepublic.com/blog/ewa-budka-mokulito>

“El *Mokulito* es un proceso dentro del grabado alternativo basado en los principios de la litografía. Fue descubierto por el profesor Seishi Ozaku en Japón hace más de 30 años. Su proceso sustituye a la piedra tradicional bávara utilizada en la litografía con una placa de madera contrachapada, que posee las mismas características que la piedra litográfica. Usando una matriz de madera contrachapada, permite al artista hacer hasta 25 copias. El descubrimiento de Mokulito por el Profesor Ozaku ha permitido una mezcla de rastros puramente litográficos y marcas con navajas como en la xilografía. El *Mokulito* ha sido protegido por los grabadores japoneses durante gran parte de su existencia, manteniendo esta técnica artística sin descubrir, para aquellos que se encuentran fuera de Japón, sin embargo, artistas polacos como Ewa Budka ahora están redescubriendo esa técnica, empujándola a nuevos límites y pasándola a otros artistas al rededor del mundo. Sin el uso de ácidos o solventes ásperos, el proceso detrás del *Mokulito* es ideal tanto para principiantes como para impresores de todos los niveles. Los asistentes utilizan tintas, navajas y crayones litográficos para trabajar en placas de madera contrachapada, en pequeños grupos para crear una impresión colaborativa.”<sup>78</sup>

María de Jesús Dolores Sauret Rangel, mejor conocida como Nunik Sauret, es una grabadora mexicana a la que se le atribuye poseer dentro de su praxis artística profundas raíces en la estética japonesa<sup>79</sup>. Maestra, recientemente ingresada a la academia de artes<sup>80</sup>, y cuya trayectoria de más de 40 años la respaldan, ha incluido al *Mokurito* dentro de su repertorio, investigando y experimentando de manera notable (Figura LXXXII).



LXXXII. Ruta VI, Nunik Sauret, Xilografía en mango y grabado a buril en cerezo. 2008

78 Recuperado de la web: <https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/course/mokulito/> (traducción del inglés, Gustavo Ruiz, 2016).

79 Evidente en el tratamiento de texturas, veladuras alusivas a la pintura tradicional japonesa, y en la indagación sobre técnicas tradicionales japonesas como el Mokuhanga y el grabado a partir del buril sobre madera dura (wood engraving).

80 Agrupación prestigiosa que existe desde 1966 la cual apoya y difunde las artes, salvaguarda el patrimonio artístico y organiza eventos culturales públicos y privados. Recuperado de: <http://www.academiadeartes.org.mx/academia>

Nunik tiene su relación con Japón gracias a los cursos que tomó con Keisei Kobayashi<sup>81</sup> y la relación que se dio con Francisco Patlán<sup>82</sup>, quien le brindó la oportunidad de poder ser testigo fiel de los inicios del *Mokurito* en México, participando activamente en el curso que darían los maestros de dicha técnica en Guanajuato y del curso que darían los japoneses en la biblioteca Vasconcelos el 27 de enero del 2010<sup>83</sup>, que duró aproximadamente 3 horas<sup>84</sup>, además de participar en el taller realizado en Guanajuato, donde Keisei Kobayashi, y otros maestros más, cuyos nombres no recuerda, impartieron dicho curso, pero de una manera más controlada, con menos personas, lo cual le facilitó a los asistentes además de aprender el poder tomar notas.

A manera de epifanía, así expresado por la maestra Nunik, comenzaría a inquirir profundamente en la técnica tomando como punto de partida el conocimiento adquirido en el curso, buscando sustituir algunos materiales que se trajeron de Japón y que en México son casi imposibles de conseguir, como los marcadores *Sakura*, el tipo de madera y rodillos, etc. Nunik ha experimentado con distintas maderas, principalmente ha hecho uso de madera delgada de caoba, aglomerados como el macopan, cedro, cedrillo, maple –a base de prueba y error– y de la misma manera en que lo hiciera Ewa Budka, creó su propia manera de realizar la técnica



LXXXIII. Arbor I, Nunik Sauret, Mokurito, 2015. Imagen tomada de su perfil personal de Facebook

81 Miembro de la asociación de grabado en Japón y maestro de la universidad de *Tama* en Tokio cuya especialidad recae en la técnica que le enseñó a Nunik, en Guanajuato, el grabado a buril impreso sobre papel *gampi* en maderas duras.

82 comenzó esta relación con los japoneses a través de Keisei Kobayashi, ya que durante su estadía en Japón tomó clases con él. Es correcto decir que el intercambio México-Japón que produjo como resultado que se diera la exposición de *Mokurito*, y se dio en Guanajuato bajo la influencia del maestro Patlán.

83 Recuperado de: <http://ciudadanosenred.com.mx/estampa-contemporanea-japonesa/>

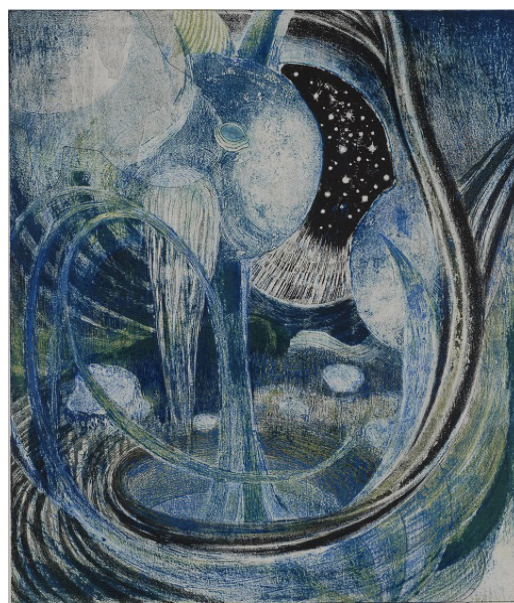
84 El taller lo impartieron Setsuko Hozumi, Yuko Kan, Tadashi Kobayashi, Yuriko Noda, Yoshiko Ochiai, Mitsuo Sanpei, Yasuko Sawaoka, Momoko Takekoshi y Yumiko Yago, y tuvo un costo de 300 pesos para foráneos y 200 para universitarios.



(Figura LXXXIII). Nunik hace énfasis sobre el valor de hacer uso de la caseína durante parte de los procesos en tanto considera que ésta influye de manera importante en el resultado de ellos. Por tal razón siempre se concentra en hacer o conseguir una caseína de buena calidad, así como buscar eso mismo en los materiales de dibujo que usa, implementando diversos materiales grasos, incluyendo lápiz delineador de ojos.

“el transfer<sup>85</sup> es igual (que esto), que la litografía. De alguna manera es como una variación de: si tengo un rodillo pesado y tengo una hoja de papel bond, mi fotocopia, o una lámina delgada (como de acetato, por decir algo), si tiene peso se me va enrollar..., pero, es por el peso, y es igual que el *Mokurito*, porque [para] la litografía si necesitas un rodillo que tenga esa presión y usas las dos manos (aquí es con una mano), para que nada más donde esté la grasa sea donde absorba la tinta y en los otros lugares no se manche, en el transfer es la misma historia.”

La maestra grabadora 角田元美 Motomi Tsunoda (Figura LXXXIV), desde 1994, practica la técnica; mantuvo un vínculo con la Universidad de Tama por sus estudios en posgrado en 1984; tiene más de 30 años de trayectoria y ha sido galardonada en diversos eventos como la *Triennale de Miniprint* de la Universidad de Tama, la Bienal de Ohnojo Madoka Pia en Fukuoka Japón, así como participado en diferentes exhibiciones en su país, Italia, Bulgaria, México. Actualmente realiza una serie de tutoriales para la plataforma *YouTube* en Japón sobre la técnica y ha dado cursos en Polonia, Italia y China. En la página del grupo *Kokuga Sosaku Kyokai* o *Kokuten*, en el apartado de grabado, la maestra Tsunoda nos describe brevemente



LXXXIV. Motomi Tsunoda, 原始細胞(Óelulas primitivas), Mokurito, Japón 2015.

85 Se refiere a la técnica del transfer litográfico, en Patlán, 2003.

la técnica, a grandes rasgos, y la forma de efectuarla. Como principio básico, debe considerarse el fenómeno de absorción, en tanto el agua y el aceite se repelen, y que consiste dentro de esta técnica en llevar a cabo un proceso que se efectúa en el momento en que entre el agua y las tintas de base aceite se combinan, de esta manera se crea una imagen con material de dibujo que contiene grandes cantidades de grasa como las que se obtienen de un marcador sólido. Durante la exhibición del 2010 en México, dicho sea de paso, la artista formó parte de los pioneros expositores con la obra *Fujidori*. La maestra Tsunoda<sup>86</sup>, además, menciona que la madera contrachapada que emplean son las de *lauan*, de roble, o tilo, conocida también como *baswood*, siendo esta última la que emplea ella en su producción por considerarla la más apropiada para los trabajos finos. Emplea una solución de caseína láctica o acida, así como materiales grasos, como plumones indelebles de la marca *Sakura* (japoneses); lápices litográficos, barras y *tusche*. Emplea, asimismo, tinta grasa para imprimir y rodillos de goma, ligeros y pequeños, con lo que obtiene, casi de manera idéntica – por medio de su práctica y en cuanto a técnica se refiere –, resultados parecidos a los que Nunik Sauret llega.

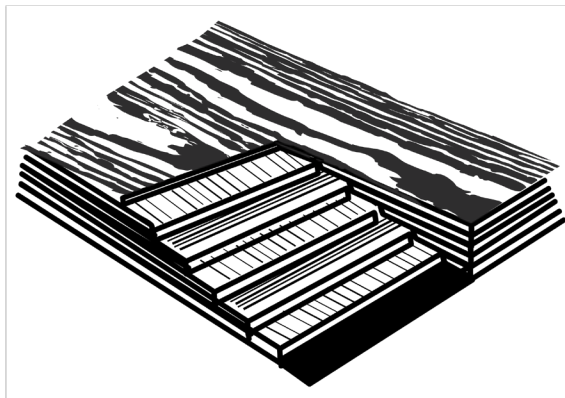
De cada maestra del *Mokurito*, para propósitos de la presente investigación, se han apuntalado introductoriamente los elementos básicos que la técnica posee en sí, para, posteriormente, revisar la técnica que cada una de ellas ejecuta. Como primer componente, y que resulta ser vital dentro de los distintos procesos planográficos, es el soporte y las condiciones y características que éste presente. En este caso, se usa la madera contrachapada, similar, en lo que se corresponde con ciertas propiedades, a una piedra calcárea, con una superficie plana, porosa, con una textura característica, higroscopicidad, derivada a partir de contar con un cierto grado de porosidad –lo que le permite absorber del ambiente que lo circunda agua o cedérsela, dependiendo del grado de humedad–, además, debe poseer una cierta cantidad de agua, estimada entre un 20% y 30% del total de su peso, y que muy difícilmente pierde en su totalidad. Sería correcto asumir, basados en el estudio de García Vallejo (1997) durante en II Congreso Forestal Español, la posibilidad de que se dé la presencia de ácidos grasos

---

86 Video del proceso: <https://www.youtube.com/watch?v=IW03chRuBXY&t=416s>

y resínicos en la madera, del mismo modo que presencia de calcio, en mayor o menor grado, según González ((2007) Revista Cubana de Ciencia Agrícola).

La madera contrachapada, según Mier (2013:26), está compuesta, por medio de la superposición, de placas o chapas estructurales de madera en número impar, pegadas entre sí mediante un encolado especial y alternando el sentido de la fibra de modo que las fibras de dos chapas consecutivas forman un ángulo entre sí, generalmente de 90 grados (Figura LXXXV). Estas chapas se obtienen colocando el tronco en un torno y cortando con una cuchilla que incide casi tangencialmente, obteniendo una lámina continua cuyo ancho se corresponde con la longitud del tronco. El empleo de este tipo de maderas en la gráfica, sobre todo en nuestros días, se corresponde más con un tema de asequibilidad, además de que al considerarlas se cuenta con ciertas dimensiones y con la facilidad para trabajar en su superficie; en cualquier maderería pueden conseguirse a módicos precios, dependiendo de la calidad de la madera.



LXXXV. Gustavo Ruiz, Composición de la madera contrachapada, 2017.

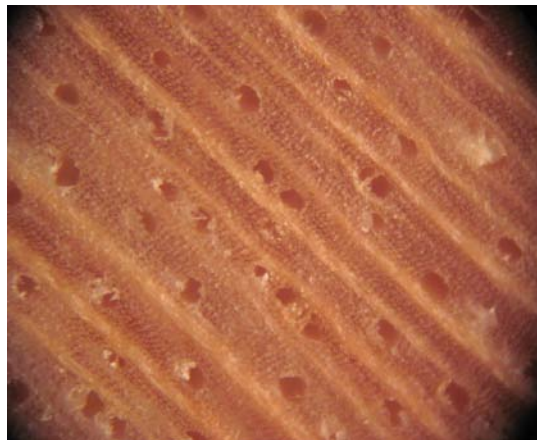
Según algunos estudios como el ofrecido por Mier (2013:6,12), hablando de la madera en general, existen maderas suaves (Figuras LXXXVI y LXXXVII) y duras (Figuras LXXXVIII y LXXXIX), cuya dureza depende del tipo de árbol de donde se obtienen: la dura proviene de los árboles de hoja caduca y la blanda de coníferas. Entre las duras, podemos encontrar el roble, nogal, cerezo, encino, etc.; entre las blandas, cedro, abeto, pino, caobilla, etc. Resulta importante recalcar que según Mier (2012:13,22), las maderas blandas tienen poros cerrados, apenas perceptibles, una carencia en el ve-teado y resistencia al agua. Hay que tomar en cuenta, que también entre las maderas duras existen algunas con poros cerrados, o pequeños, como el cerezo y el arce.

La características del poro le permite a la madera absorber agua y grasa con mayor o menor facilidad, la presencia de agua y la higroscopicidad permite en su superficie que se efectúe el fenómeno de la absorción, así como, la posible presencia

LXXXVI. Fotografía 0.5 mm madera de cedro,.



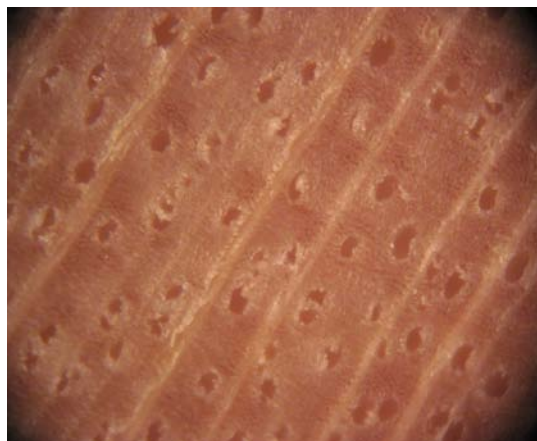
LXXXVII. Fotografía 0.5 mm madera de maple blanda.



LXXXVIII. Fotografía 0.5 mm madera de cerezo,.

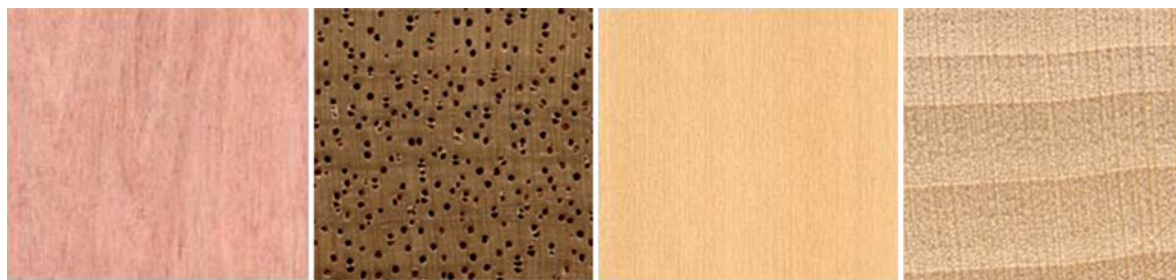


LXXXIX. Fotografía 0.5 mm madera de maple dura,.



de calcio y ácidos grasos, en menor o mayor grado, en una superficie plana, son las condiciones que le permiten a la madera contrachapada ser un soporte ideal para la planografía, considerándose similar a las cualidades de la piedra *kelheim*, pero que al ser considerablemente menos pesada resulta ser más fácil de manipular, de esta manera se nos abre el camino a nuevas posibilidades desde la misma madera, posibilidades al alcance de cualquiera.

La maestra Tsunoda menciona que generalmente en Japón se emplea la madera contrachapada de *luan*, porque es muy económica y accesible, a comparación de otras como la de tilo. La madera de *luan*, también llamada *lauan*, *meranti* o caoba de las filipinas, es una madera tropical dura, proveniente del árbol de *lauan*, nativo de las filipinas y otros países del sureste asiático. Tiene una textura gruesa con poros de medio a grandes, a veces entrelazados. La otra madera que usualmente emplean, sobre todo la maestra Tsunoda, es la madera contrachapada de tilo o *baswood*. Proviene del árbol de tilo, común en bosques de Europa especialmente las zonas centrales y del sur, extendiéndose hasta zonas del oeste de Asia. Tiene una fibra recta y un grano extraordinariamente fino. Pertenece a las maderas duras, pero de bajo peso. La maestra Tsunoda expresa que esta última, a pesar de ser más costosa que la de luan, es la adecuada para trabajos más finos. (Figura XC)



XC. De izquierda a derecha, madera de luan, madera de tilo, de luan a a 10X, de tilo a 10X.

Lo que se inquiere en la madera son las posibilidades planográficas que puede ofrecer, sin olvidar la naturaleza que ésta brinda y que ha sido aprovechada desde hace siglos en la xilografía, el relieve y la textura de las chapas inferiores. Por ello es importante tomar en cuenta el tipo de madera que se va a ocupar, ya que algunas poseen menos vetado, algunas son de poro más abierto, otras retienen más agua;

considerar su naturaleza, tal cual, sin que se le aplique ningún lijado o alteración, para poder así descubrir y aprovechar todo lo que el material nos pudiera brindar.<sup>87</sup>

Entonces, si en la piedra se ha revisado que, entre mayor abertura tuviera el poro trabajos más finos, con ciertas calidades de gris, podían llevarse a cabo. En el caso contrario solamente se nos permitiría realizar solidos negros, se preguntará el lector, ¿por qué en la madera pueden conseguirse dichas calidades teniendo poros microscópicos o muy cerrados, entendiendo que la madera de luan y tilo son las empleadas generalmente en Japón y que incluso materiales como el *tusche* al agua funcionan completamente? la respuesta, puede estar en la caseína.

La caseína, es una proteína (fosfoproteína) existente en la leche. En algunas fuentes especializadas en la red, se menciona que se encuentra en la leche en forma de un complejo de calcio y fosforo. Mayer (1993:445) alude al respecto que se obtiene dejando agriarse la leche desnatada, separando la cuajada del suero (el residuo acuoso), lavándola y secándola. La cuajada de la leche se ha empleado como aglutinante o adhesivo desde los tiempos más antiguos, pero sólo en épocas relativamente modernas se ha podido disponer fácilmente del producto uniforme y cuidadosamente controlado que se conoce como caseína. Ésta se produce por medio de tres procesos, deviniendo en tres tipos de caseína: auto-agriada, ácida y de cuajo, las dos primeras son empleadas como adhesivos y aglutinantes de pintura. Se vende en forma de polvo granular, ligeramente amarillento, pero que con el tiempo y la exposición al aire se vuelve aún más amarilla, alterándose su fuerza aglutinante y perdiendo solubilidad. No es soluble en agua corriente, a menos que se le añada un álcali para volverla una solución coloidal; Los componentes de amonio, agua amoniacal y carbonato amónico son los únicos materiales alcalinos que pueden usarse por su volatilidad y que no dejan residuos alcalinos en el producto final, neutralizando de igual manera los restos de ácido clorhídrico o sulfúrico que puedan quedar en la caseína.

Torrejón (2010:192), afirma que la caseína se ha utilizado, fundamentalmente, como uno de los adhesivos más fuertes de los que se podía disponer hasta la apari-

---

<sup>87</sup> Tomar en consideración que esto es una aproximación con base en los datos, la maestra Tsunoda argumenta que el tipo de madera se escoge tomando en consideración lo que se quiera hacer con la imagen, todas las maderas funcionan desde su perspectiva.

ción de las colas sintéticas, sobre todo si se mezclaba con cal, formándose caseinato de cal. Kollmann (1975:42,1) menciona que, dentro de los adherentes o pegamentos para la madera, desde la antigüedad se ha hecho uso de la caseína; igualmente Kollmann (1975:1), pero citando a Stumbo (1965), menciona que compiló una interesante tabla histórica, en cuya introducción escribió: “El arte de pegar se desarrolló mucho antes de que los hombres comenzaran a registrar la historia”, señalando que el barro y la arcilla fueron probablemente las primeras sustancias publicitarias<sup>88</sup>, además de la cera y resinas –y más tarde, la sangre, el huevo, caseína y cueros y huesos hervidos. En la antigua China, Hellas, Roma y Egipto, se encuentran las caseínas resistentes al agua, siendo en 1935 éstas con las que se contaba como el único adhesivo capaz de resistir las altas tenciones –empleado en la construcción de aeronaves. El autor afirma que adhesión, adhesivos y adherentes son elementos de una técnica de adhesión general que es de gran importancia para muchos campos de la ingeniería, incluyendo el encolado de la madera, el cual desempeña un importante papel en la carpintería económica, ya que permite la mejora de los tableros de bloques y de contrachapados y que prácticamente ningún material a base de madera –excepto la madera sólida densificada y madera flexible– se fabrica sin pegamento de hojas o partículas.

Como se ha esbozado preliminarmente el adherente, o pegamento de caseína, se obtiene disolviendo la caseína (Figura XCI) en un solvente alcalino acuoso, el agua amoniacal. Colas de caseína pueden conseguirse en el mercado en forma de polvo; para el caso de la ingeniería de la madera, es decir para fines de adhesión industrial, se busca un adherente de caseína que pueda ser resistente al agua. Kollmann, citando a Kragh y a Wootton (1975:44), ofrece de ellos una explicación muy clara:



XCI. Caseína en polvo, 2017.

“Se puede hacer un pegamento a partir de caseína e hidróxido de sodio o hidróxido amónico que tiene una vida útil relativamente larga pero una pobre resistencia al

88 Se refiere a las primeras sustancias que se emplearon en la industria editorial.

agua. Un pegamento hecho de caseína e hidróxido de calcio tiene buenas propiedades resistentes al agua, pero transformándose en gel irreversiblemente en una hora o dos. La vida útil puede extenderse a varias horas mediante la adición de hidróxido de sodio. La caseína-hidróxido de calcio-sodio tienen sus limitaciones. Pequeñas variaciones en el hidróxido de sodio cambian las propiedades de la solución apreciablemente”.

Del mismo modo la maestra Sauret intuía que esta solución sensibilizaba el soporte, abriendo los poros para volverlos más receptivos a la grasa de los materiales de modo análogo a lo que sucede con el ácido acético sobre la piedra. Su función, según la maestra Tsunoda, sería en realidad análoga a la de la imprimatura en la pintura, es decir, una función similar a la que cumplen aglutinantes como la cola de conejo en el ámbito pictórico, sirviendo como un sellador con cualidades impermeabilizantes, para que la grasa y la goma arábiga no sean absorbidos hasta el fondo del interior de las chapas de la madera. Esto, con el fin de que la mayor parte de los materiales grasos se mantengan en la superficie y que la función de la goma arábiga no se debilite. Es muy importante esta función, de lo contrario las partes de no imagen pueden verse comprometidas, como más adelante demostraremos, y tenderán a mancharse con la tinta. A este proceso se le conoce como *ドーサ塗る* (aplicación de dosa)<sup>89</sup>, que también se le conoce como *滲み留め* (*bleeding* o sangrado) o detener el sangrado; en occidente, se emplea sobre todo en la pintura, ya sea aplicando sobre un lienzo cola de conejo para que éste se tense y que la pintura traspase lo menos posible a la parte posterior del cuadro o para endurecerla y que el soporte no comprometa su durabilidad. Se aplican o incorporan en otros materiales, para actuar como una película protectora o esmalte. Se emplea tradicionalmente sobre papel o tela, en el ámbito de la pintura, caligrafía, etc.; por ello, la madera no es la única que se sella o se encola en el *Mokurito*. Se conocía por la maestra Nunik que el papel para imprimir el tiraje debía empaparse y colocarse dentro de una bolsa de plástico para mantener la humedad. En Japón, la maestra Tsunoda emplea una solución de goma

---

<sup>89</sup> Consiste básicamente en sellar, o encolar la superficie, usualmente con una mezcla de alumbre y una cola de origen animal.



arábiga, agua y queroseno, que aplica rociando el papel con un aspersor o atomizador común de agua para posteriormente, enrollado (el o los papeles) en una sola bovinia, colocarlo en una bolsa plástica. La maestra comenta que este proceso es el indicado cuando se busca imprimir con los pies o manos, prescindiendo del tórculo.

Desde la perspectiva de ambas maestras, se pueden emplear papeles de todo tipo, siempre y cuando se cumpla con la condición de tener un gramaje inferior a los 300 gramos, como algunos papeles de las marcas *Arches*, *Gvarro Casas*, etc. La maestra Sauret intuía que se debe a las condiciones naturales de los papeles tradicionales japoneses, llamados 和紙 (*washi*)<sup>90</sup>, constituidos de fibras naturales extraídas de la flora local, como el Gampi, Kozo, Mitsumata, etc., con un gramaje inferior a los 100 gr., por lo tanto, son papeles tan delgados como una hoja de papel común.

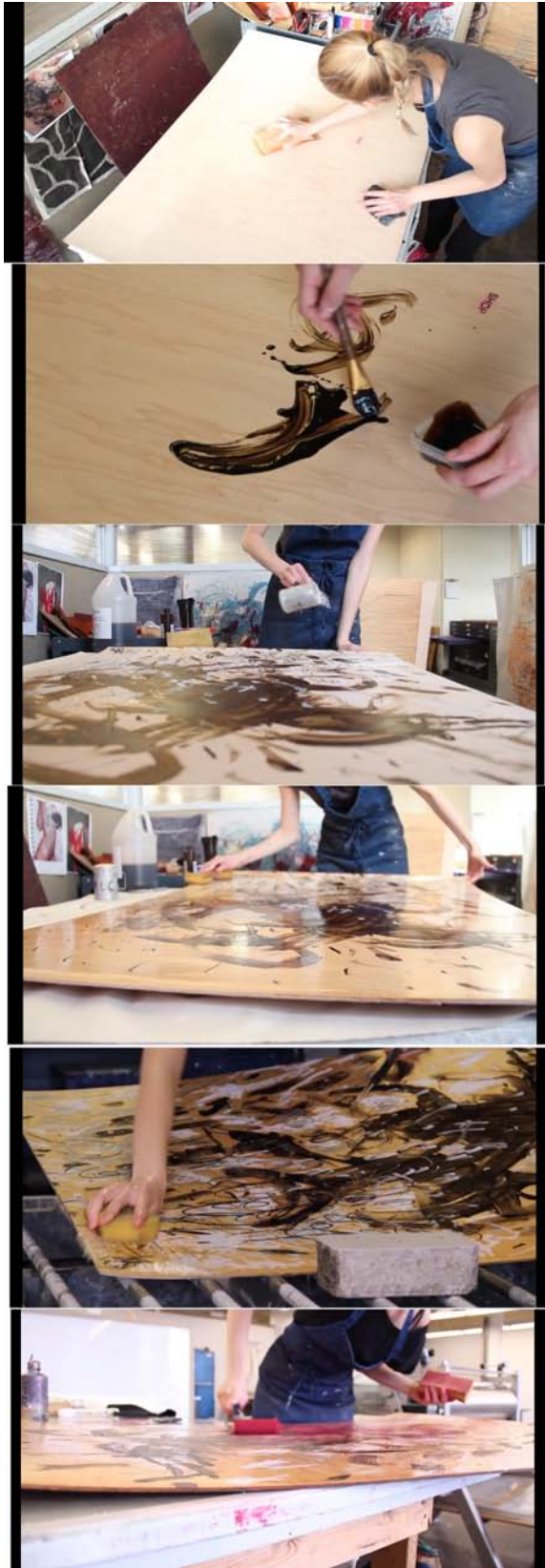
Un último elemento imprescindible es la goma arábica. Sabemos que, como Mayer (1993:442) menciona, la goma es la savia endurecida que segregan ciertos árboles y arbustos, insolubles en alcohol o trementina y solubles en agua, por ello es correcto decir que son bastante higroscópicas. Sólo cabe recalcar que ésta sufre una reacción química que le permite al soporte absorber de manera más efectiva la grasa y desensibilizar al mismo tiempo las partes en blanco. Conociendo básicamente los elementos fundamentales del Mokurito, es preciso entrar en especificaciones en cuanto al método que se emplea en Japón, México y otras latitudes. Para ello, se revisarán tres perspectivas: Ewa Budka, Nunik Saret, en México, y Motomi Tsunoda.

En términos generales, Ewa Budka (Figura XCII), comenta como principio que el Mokurito es para aquellos que no tengan temor a los nuevos materiales, y que no crean en los “errores”, ya que cada marca que se hace, cada toque que se le da a la madera siempre será recordado y no se podrá hacer de nuevo. Relata que las maderas son tan distintas que debemos respetar lo que nos proporcionan naturalmente, lo que está escondido entre los gra-



XCII. Ewa Budka, De la serie *the skin i have been living*, Budkalitho, 2015.

<sup>90</sup> Viene de los términos 和 (*wa*), que significa Japón, y 紙 (*shi*), papel. Se refiere al papel hecho a mano de manera tradicional con fibras naturales locales. Véase: <http://www.marcadeagua.com.mx/introduccion-papeles-japoneses/3>



XCIII.Travis Whitty, del video Ewa Budka, "research of Mokulito." 2013.

nos o poros, considerando como ideal la <sup>97</sup> madera de maple.

Budka<sup>91</sup> comienza lijando la superficie con una lija del 220, con la finalidad de eliminar marcas de grasa que se hayan impregnado en el soporte previamente, comenta, asimismo que es más fácil dibujar sobre ella cuando se encuentra pulida y suave. Ella emplea marcadores grasos para dibujar, incluso chapopote. Cuando termina, le coloca talco industrial, espolvoreándolo en su totalidad, y una capa de goma arábica. Dice que la deja reposar al menos una hora, pero que prefiere dejarla un día para que la madera absorba la grasa para a partir de ello poder hacer muchos impresos. Después, limpia toda la placa con agua fría, le quita toda la goma arábica, y emplea para imprimir rodillos de espuma o esponja y tinta litográfica, la cual tiene que modificarse para hacerla más líquida, de tal manera que la esponja absorba mejor la tinta y ésta pueda aplicarse más fácilmente sobre toda la placa. Afirma que debe ser un proceso muy rápido, muy físico, siempre teniendo que humedecer la placa entre cada carga de tinta como sucede en la litografía. Una vez listo el soporte, se le

91 Tomado de: <https://vimeo.com/62450178>

coloca el papel y se pasa por el tórculo. Es importante resaltar que, al estar muy liquida la tinta, se debe cuidar el tratamiento que se le dé al papel en tanto, por su nivel de su absorción y si no se tiene el suficiente cuidado, con una presión alta se puede abrir la tinta en el papel y traspasarlo (Figura XCIII).

En términos generales, la técnica de Nunik consiste en preparar previamente la madera colocándole una solución de caseína, a la manera de las técnicas pictóricas, con una brocha para después dejarla secar por completo<sup>92</sup>. Hay que tener cuidado en ello, nos recalca, ya que la madera se seca superficialmente primero, lo cual no significa que se haya secado a fondo, éste tarda más en hacerlo. Así como tomar en cuenta las cuestiones climáticas y buscar llevar a cabo el proceso en un lugar donde no haya tanta humedad, en tanto ésta determina los tiempos de secado. Posteriormente, se comienza a trabajar el soporte con los medios grasos, al terminar de aplicarlos, se les coloca una película de goma arábica para dejarlo reposar al menos por un día.

Una vez llegado el momento, se procede a realizar las pruebas. Se retira la goma con abundante agua, retirando el exceso con una esponja de mar, procediendo a cargar la imagen de tinta, preparada previamente, de manera muy similar al empleado en litografía. Hay que mantener el



XCIV. Técnica de Nunik Sauret aplicada, Taxco de Alarcon, Guerrero, Mexico, 2017.

92 Proceso que se sugiere realizar en dos ocasiones, dejando secar entre cada aplicación.

soporte hidratado todo el tiempo, y entre cada pasada del rodillo con tinta habrá que colocarle agua, con un poco de goma arábica usando una esponja para evitar que se pegue el soporte al papel al momento de imprimir, según la maestra. Para saber cuántas veces se debe cargar de tinta, se realizan pruebas con papel revolución, hasta tener los tonos apropiados y así proceder al tiraje o impresión sobre el papel fino. Recordemos, que una vez terminada la impresión o si se quiere trabajar en otro momento después de las pruebas, se le debe colocar goma arábica.

La maestra imprime en máquina empleando una hoja de mica entre el fieltro de la máquina y el impreso con el papel, con la finalidad de conseguir resultados ideales sin la intervención del fieltro que en ocasiones esta deformado o causa que no haya una impresión uniforme. (Figura XCIV)

Nunik comenta:

“... no es lo mismo hacer xilografía oriental que occidental porque no hay agua. De entre todas las técnicas que he investigado, en las japonesas, uno tiene el control directo con la técnica, en la manera de trabajar y entintar; siempre está de por medio el tórculo en lo tradicional; me gusta que haya una relación más directa con la imagen y con las capas de tinta que ponga, incluido el transfer. En el *Mokurito* estás controlando la impresión, depende del papel y de la humedad del papel, se puede trabajar la imagen y trabajar encima. Es un medio un poco más directo con relación a la matriz y a uno, tú estás interactuando con la matriz, que puedes intervenirla con cargas de tinta, y que se puede imprimir manualmente... depende como la trabajes, es mucho más practica en comparación con la lámina y la piedra.”

La técnica de Motomi Tsunoda engloba el conocimiento de la técnica aprendida por el maestro Ozaku, aunada a un aprendizaje personal resultado de la experimentación. La contundencia y eficacia de esta técnica recae en la preparación, previa al dibujo, de la solución de caseína. Su realización es simple, sólo se requiere disolver la caseína en polvo sobre agua caliente, disolviéndola con amoníaco o agua amoniacal, sin ello resulta imposible diluirla. Se sugiere aplicar con brocha uniformemente,

procurando que la solución esté fresca, ya que, si despi-  
de algún aroma desagradable, similar al despedido por los  
lácteos descompuestos, pierde su efectividad (Figura XCV).

Antes de imprimir, se deben preparar los papeles con  
una emulsión de goma arábiga, agua, y queroseno. Ésta es  
aplicada con una brocha grande en los dos lados del pa-  
pel, para después, enrollados todos en forma de cilindro,  
embolsarlos por dos horas, tiempo suficiente requerido  
para poder imprimirlos. Análogo al proceso de Ewa Budka,  
Tsunoda emplea una tinta flexible tratada con aceite de  
linaza<sup>93</sup>, diferenciándose, a partir de ello, el tipo de tinta  
que ella emplea; cualquier tinta grasa, aunque no sea lito-  
gráfica, y en caso de emplearla le adhiere aceite.

Con un aspersor de agua y un trapo limpio de algo-  
dón le retira la goma arábiga y de inmediato comienza a  
entintar la placa, aplicando una presión muy leve, aplicán-  
dole varias capas de tinta en cada pasada, manteniéndola  
siempre húmeda con el aspersor y con un buen ritmo y  
velocidad. La aplica a lo largo, en ocasiones a lo ancho,  
pero siempre de una manera uniforme. Coloca su registro  
en el suelo, pone la tabla, y saca el papel de la bolsa cui-  
dadosamente, le pone otro papel encima, para que no se  
manche el papel de impresión, y comienza a pisar de una  
manera rítmica, con pasos lentos, utilizando los talones  
como centro de gravedad y de manera uniforme, miran-  
do en ocasiones el progreso, levantando una pestaña para  
ver dónde le hace falta más presión, hasta terminar. Se le  
pueden agregar elementos a la imagen, incluso rallarla o  
tallarla si se desea, con la condición de que siempre sea



XCV.Tsunoda,m. (2008).  
Lithograph on wood.

tratada con goma arábica .

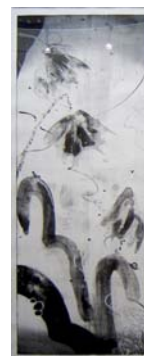
Gran parte de los que entran en contacto con esta técnica por primera vez, al tener como único referente del grabado japonés el *Mokuhanga*, llegan a la conclusión de que el *Mokurito* es la combinación de ésta con la litografía occidental. Cabe recalcar, que, si bien el *Mokuhanga* fue la representación más relevante para occidente, no significa que éste sea o represente todo su arte o toda su tradición dentro del grabado, como lo hemos revisado a lo largo de este texto, ésta le pertenece al recurso de uso de la madera. Es importante porque uno de los elementos llamativos en el *Mokurito*, se centra en el empleo del color, se podría decir que, retomando la manera tradicional, empleando el nori y pigmentos, aunque generalmente se emplean acuarelas, se pueden generar tonalidades y transparencias en esta técnica debido a que el principio básico tiene que ver con que el soporte esté húmedo permitiendo que se incorporen este tipo de tintas que se resbalan en la grasa del dibujo o de la imagen. Podríamos concluir que ahí entran en juego dos tecnologías de impresión, la tradicional japonesa y la occidental. Para darnos una idea, Tsunoda nos relata que se le puede colocar pintura de acuarela con un pincel después de que la placa ya está entintada con el rodillo, diluyéndola o concentrándola como se desee. El exceso de tinta es retirada pasando el rodillo sobre toda la placa, como cuando se quita el exceso o se busca esparcirla (Figura XCVI).

Como anexo, la maestra Tsunoda explica que emplea la madera de tilo porque la superficie del soporte tiene un grano fino, donde resulta fácil dibujar, pero que no descarta el uso de todo tipo de madera ya que considera



XCVI. Tsunoda, m. (2008).  
Lithograph on wood.

que lo interesante del *Mokurito* es que, a partir de la variedad de los soportes, pueden ser identificadas cualidades que pueden ser aprovechadas con distintos fines. Menciona, además que, si buscamos hacer degradaciones tonales con *tusche*, se conseguirá a partir del dominio de la técnica y de los conocimientos con los que cuente la persona que lo esté realizando. Como ejemplo de ello considérese el trabajo de 竹越桃子. (Momoko Takekoshi) (Figura XCVII).



XCVII.Momoko Takekoshi,  
Watano, Mokurito.

De las tres diferentes maneras de realizar el *Mokurito* podemos derivar las siguientes conclusiones:

- Cualquier madera contrachapada dura puede funcionar, dependiendo del resultado que se desee obtener determinará la que debemos emplear.
- La caseína es un elemento fundamental para poder sacarle todo el provecho a la técnica, sobre todo por la cuestión de la estabilidad de la imagen, lo cual abordaremos en breve; por dicha razón, la calidad de los materiales sea caseína, agua, goma arábica, tintas, es determinante al momento de buscar una reacción química adecuada y sin complicaciones.
- Los materiales grasos son tan amplios que, relativamente, cualquier cosa que tenga grasa, manteca, cebo, etc., servirá para dejar una marca en la madera, siempre recordando que, cuando se trate de transferencia xerográfica, mencionada por Ortiz (2012:26), se debe tener cuidado en su uso, ya que comúnmente se emplean solventes como el *thinner* para traspasar el tóner de la fotocopia, esto puede ocasionar modificaciones químicas en el soporte ya que también se absorbe; en todo caso, la transferencia litográfica sería la ideal al sustituir el tóner con la tinta grasa misma.
- El tiempo de reposo del soporte con la imagen y la goma debe ser mínimo de un día, ya que al considerar un tiempo menor puede traer como consecuencia que parte de la imagen desaparezca conforme se vaya imprimiendo.
- El papel no representa mayores complicaciones, solamente debe ser de bajo gramaje o inferior a 350 gr., y puede ser japonés o europeo. Aquí tomemos

en cuenta lo que pretendemos como artistas, ya que los papeles japoneses tienen la característica de ser casi translúcidos, es decir que puede verse a contra luz el contenido del frente. Esta es una cuestión cultural, evidenciada en el uso del papel tradicionalmente hasta en puertas, lámparas, etc.

- La tinta debe ser flexible, que se pueda percibir un hilo de tinta corriendo al levantarla con una espátula, y puede ser litográfica o no. Para aplicarla se hace uso de un rodillo de goma de 10 a 15 cm., uno más pequeño puede funcionar a la perfección.
- El empleo de un rodillo de espuma o esponja debe tomarse con reservas, debido a lo poco durables que son y a que, al entrar en contacto con tinta grasa, puedan irse desintegrando paulatinamente dejando residuos a su paso. Al final tenemos el proceso de impresión, el cual puede realizarse a la manera japonesa, es decir haciendo uso de los pies o del baren, muy recomendable si no se cuenta con máquina y si se busca alcanzar un mejor control sobre la presión; haciendo uso de un tórculo de grabado, recordando considerar ser cuidadosos con el uso de la presión, con esta opción se tiene la ventaja de poder ejecutar un tiraje de manera más rápida. Una presión baja sería la adecuada.

Lo que se ha sustentado durante estas páginas ha sido una perspectiva que, aun teniendo los datos suficientes, proviene de quien no puede entender por completo a una cultura diferente y cuya historia lo separa de ese mundo por muchos siglos, la cultura japonesa de esos tiempos; por ello, la perspectiva ofrecida no es para nada absoluta, ni lo más completa e integral, sólo los japoneses podrían ofrecernos algo así. Quizá la cuestión relacionada con el porqué una técnica tiene la importancia como para estudiarse a fondo tratando de descifrarla se explique en una frase que Moro (2008:37) ofrece, citando a Ernst Ludwig Kitchner: sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, convirtiéndose en auxiliares.

Si de las potencias económicas occidentales se ha tomado todo lo cultural lo político y lo social, practicando el arte conceptual de una manera entusiasta, como



ejemplo, por qué no hemos de nutrirnos de lo que un país como Japón tiene que ofrecernos, sobre todo en lo que corresponde al ámbito espiritual de la vida y del arte, en donde a diferencia de los estetas contemporáneos influenciados por Danto, el arte no ha muerto. México es una cultura en donde converge todo, la alta cultura al estilo europeo y americano, los oficios tradicionales de pueblos originarios, una sociedad de raigambre mestiza y de diversidad cultural. Desde ahí, donde todas estas aportaciones se han mantenido con reservas ante el arte occidental, puede proporcionárenos algo más que simples técnicas y reconocimientos. Por ello, el sentido que tiene el *Mokurito* para los japoneses y el que tiene para nosotros, sin duda es tan diferente como si pretendiésemos comparar a un tigre con un gato doméstico, pero conviene tomarlo en cuenta a la manera en que Nunik Sauret lo expresa:

“Lo bueno del *Mokurito* es que puede llegar a la gente joven, que no tiene dinero, maquina, y que quiere hacer grabado, como yo empecé.”

La mejor manera de expresarlo, y como frase de cierre, el capitán americano Nathan Algren, en el filme el *Último samurái* del director Edward Zwick realizado en el año 2003, expresa:

“Primavera 1877, no había estado tanto tiempo en un lugar desde que me fui de la granja a los 17 años. Hay tanto aquí que nunca entenderé. Nunca he sido de los que van a la iglesia, y lo que vi en batalla me hace cuestionar los propósitos de dios. Pero ciertamente, hay algo espiritual en este lugar. Y aunque quizá nunca lo vea claramente estoy consciente de su poder.”

### III-. La naturalidad y el gesto

El mundo que habita el hombre tiene una realidad, una materialidad, una naturaleza, cuestiones que permiten que sus cinco sentidos tengan una funcionalidad y que le den sentido a su existencia. Todo día y a toda hora, los humanos conviven con animales, insectos, y no hay alguno por muy aislado que se encuentre en el mundo que esté exento de estar familiarizado con el cielo, el aire, el agua, los árboles y de todo lo que lo envuelva en su cotidianidad.

La cotidianidad va de la mano con la noción de realidad de cada individuo, algo complejo de entender y comprender en su integridad. Puede interpretarse como un enigma durante la existencia misma del hombre, siempre manteniéndolo en cierta incertidumbre mental al experimentar alguna percepción sensorial por medio de fenómenos extra corporales, inexplicables, sueños que se sienten tan reales que lo despiertan de golpe e ideas análogas, similares a las de Rene Descartes y el discernimiento entre los sueños y la realidad. Si se toma con cautela todo ello, se caerá en cuenta que estas nociones no representan una verdad absoluta y universal, sino que representan la construcción de las sociedades de cada rincón del mundo. La convención universal de lo que significa para el hombre lo real y de cómo debe ser y afrontarse esa realidad.

La vida no se limita a ello, la diversidad cultural y de pensamiento alrededor del mundo lo atestiguan, pero en una parte de la realidad del hombre mexicano, como individuo formado en un hogar, que crece consumiendo y comprando cosas que

se dicen son necesarias, transformando casi toda parte de la vida en un producto de consumo, se da a entender que todo ello representa la realidad, mientras se es más adulto va adquiriendo una fuerza, un cuerpo y realidad, sobre todo al momento de necesitar aquello que inventamos para obtener insumos y objetos, el dinero. Afirmaría Baudrillard (1974:13-15), que no hay duda de que los objetos son portadores de significaciones sociales ajustadas a las variaciones económicas, portadores de una jerarquía cultural y social, en donde cada individuo o grupo, busca su lugar en un orden, mientras trata de arrollar este orden de acuerdo con su trayectoria personal, bajo el signo de los objetos, bajo el sello de la propiedad privada, habiendo siempre un proceso continuo del valor. Por ello, podríamos afirmar, de hecho, que la realidad cotidiana circunda alrededor del dinero, los objetos y el tiempo.

Cuando las personas caminan por la calle, encienden el televisor o hacen sus compras, participan en una sociedad que en un principio se rige por las decisiones de terceros, para posteriormente tener una mayor capacidad de discernimiento entre lo que se quiere, se necesita y se cree, pero con ciertas restricciones de orden moral. Por ello, al hombre se le empuja a formar parte activa de la sociedad para bien y para mal. La ciudad de México no es una excepción, al ser la capital del país y una de las metrópolis más grandes del mundo, lugar donde surge “Una esperanza”; se encuentra dividida en delegaciones, éstas en colonias o barrios populares. “Una esperanza” habla desde el lugar entre banderas, la Agrícola Pantitlán, que como lo expresa De Mauleón (2017), es una de las puertas de entrada a la ciudad: la más grande y la más conflictiva, en donde el Metro es el centro de congregación de gente proveniente del territorio de los arenales, de la delegación Venustiano Carranza, de Nezahualcóyotl, Chalco, Chimalhuacán, La paz, San Vicente Chicoloapan, que todos los días la transita, en los remolinos agitados del lugar donde algún día estuvo el lago de Texcoco<sup>94</sup>, tragándose la canoa de sus vidas –En estos remolinos que se hacen frente a los torniquetes de entrada– llevándolos directamente al desagüe, un laberinto de rejas y

---

94 Según De Mauleón, en la época prehispánica hubo en esta parte del lago de Texcoco un lugar en el que las corrientes provocaban remolinos. Muchas veces las canoas eran tragadas por las aguas. Los mexicas colocaron ahí dos banderas que avisaban del peligro a los navegantes. Pantitlán significa “entre banderas”.

puertas metálicas que son cerradas para evitar aglomeraciones peligrosas<sup>95</sup>.

Entre remolinos peligrosos, originados desde tiempos ancestrales, Pantitlán está rodeada de una masiva invasión inmobiliaria, llena de conjuntos habitacionales o departamentos, que han hecho de la construcción de edificios un verdadero negocio a costa del bienestar local, bodegas abandonadas, fábricas, una zona ligada a un alto índice delictivo y de violencia y, sobre todo, de comercio formal e informal. Dentro de estos lugares de comercio, el mercado popular junto con los conocidos tianguis, presentes en todo rincón de la ciudad, se han destacado desde sus orígenes por ser espacios, donde pueden consumirse víveres, ropa y juguetes, a precios asequibles.

La serie gráfica que esta por presentarse en el siguiente capítulo se origina en esta especie de hades, como De Mauleón le nombra también, y en sus cercanías, lugares donde el autor de la presente investigación ha crecido y se ha desenvuelto durante 27 años, sobre todo la Agrícola Oriental y las Maravillas, en Nezahualcóyotl, ya que en ellas hay un mercado con una carga significativa y emotiva. El primero, por representar el lugar de trabajo de su padre, un tablajero o vulgarmente conocido como carnicero, del local 26 del mercado de la Agrícola Oriental, desde hace más de 30 años <sup>96</sup>. El segundo, por estar en las inmediaciones del preescolar donde alguna vez asistieron él y su hermana por su cercanía –a 15 minutos de distancia, caminando, aproximadamente.

Inevitable el convivir en estos espacios tan pintorescos, familiarizado con el aroma de la carne fresca y el sonido de los aplanadores golpeando sobre el plástico, la carne y la madera de los bancos, sin dejar de lado el aroma característico del aserrín, producto de la acción de limpieza de estos bancos, con una segueta o serrucho, y que sirve para aislar el suelo de la grasa y por añadidura, el estar influenciado e inspirado en cierto modo por estos lugares.

Estas experiencias tan conocidas por algunos resultan ignotas para otros mu-

---

95 Según De Mauleón, recibe aproximadamente trescientos cincuenta mil personas cada día.

96 La tradición de la familia Ruiz dentro de los mercados se remonta a los años 70, con un puesto de semillas que posteriormente se transformaría en una cremería para después, pasar al fino arte de destazar y estilizar la carne proveniente del cerdo y la res. Por ello, actualmente, aproximadamente un 80 % de los hombres de la familia, ejercen dicha profesión, como si el limpiar o trabajar una pieza de res o un canal completo hubiera sido una tradición familiar ancestral desde los tiempos cuando el hombre invento el mito.

chos, que poco o nada tienen que ver con el comercio de la carne o con los mercados populares. Para mí, presentándome como el autor de la investigación, representa la cotidianidad de papá y de parte de la familia: ver el pasar de las personas, el crecer de las generaciones –que hasta cierto punto se vuelven parte del comerciante, de una fracción de su vida–; pero, ¿acaso sucede lo contrario?, ¿cómo se ve a aquel que sacia nuestras necesidades de alimento, de vestido, e incluso de placer?, ¿cómo lo planteo desde la visión personal como artista, hijo, hermano, amigo?

Después de 27 años de existencia, llega esta reflexión personal al regresar a los pasillos del ahora decadente mercado de la Agrícola Oriental de Las Maravillas, en Nezahualcóyotl, con nostalgia y una sensación desapacible al observar decenas de locales con las cortinas abajo, a amigos y familiares en los locales de carne, a aquellos que por años le han provisto el “mandado” o los insumos alimenticios a innumerables familias, y que observaba desde el preescolar, en el mismo lugar, pero ahora enfrentándose ante un destino trazado por el tiempo y las decisiones que tomaron, ante el mismo desafío, pero sobreviviendo a los embates de la vida como cualquier persona en el mundo, o desaparecidos por completo. Lo que pone a todo comerciante de estos mercados a luchar por la supervivencia.

“Una esperanza”, parte de estas reflexiones y emociones que se experimentan cotidianamente en cualquier lugar donde hay un ser humano comerciando cualquier cosa con tal de sobrevivir. Y los pilares principales del presente proyecto, que tiene como origen primordial una estampa, emergen del imaginario de Tadashi Kobayashi, proyectado en un retrato del año 2008 parten del cómo y hasta dónde lo llevó a adentrarse en la madera para llegar al *Mokurito*, y sobre la percepción del otro junto con las nociones conceptuales en torno al retrato, el dibujo, la naturalidad y el gesto.

### III.I. El reflejo del otro

Se sugiere al lector transportar su imaginario hacia la cosmovisión de los primeros hombres que han pisado esta tierra; a elevar el pensamiento hacia los primeros momentos en los que se percibieron a sí mismos y lograron reconocerse a través de su carne, reflejados en el agua, asustados y posiblemente sorprendidos, ante su propia imagen, reconociendo su propia corporeidad; a observar los primeros objetos hechos por el hombre, aquellos que por algún motivo superaron su finalidad utilitaria incorporando diseños pintados y modelados, donde por primera vez la especie mostró una intención en una nueva función, entendida a la manera de Colombres (2014:293-295), ligada a lo mágico y de carácter simbólico, es decir, al objeto simbólico.

La cotidianidad del hombre primordial, bajo el velo del mito y el ritual, caballos, bisontes, ciervos, rituales de siembra, caza, con la precisión del que observa cotidianamente y puede incluso calcular cada movimiento, cada gesto, cada forma, a través de los cinco sentidos primigenios ya desarrollados, llega a reconocer cada detalle esencial que le permite cumplir con su objetivo, con su intención, como si la imagen fuera la equivalencia de la acción, como si con los pigmentos y su aplicación se cazaran en la realidad, debido a lo que Colombres (2014: 295,297) afirma, la escasa distancia que existía entre la imagen (o la palabra) y lo real, no sólo para adornar, sino para actuar sobre lo real para modificar favorablemente el curso normal de la naturaleza.

En el mundo del arte, esto se ha manifestado a través de los siglos con motivos de naturaleza viva y muerta, paisajes, imágenes religiosas, dioses, divinidades primi-

genias, figuras geométricas, y el hombre mismo, empleados sobre todo en las artes plásticas tradicionales. Entre los más empleados en la historia del arte occidental, se encuentra el retrato, que ha tenido diversos significados y sentidos reflejo de su época, contexto y técnica del autor y del lugar donde haya surgido.

Un reflejo puede tener varios significados dependiendo del punto de donde se retome<sup>97</sup>, interpretado como aquello formado de algo para reconocerlo mejor, lo que se refleja o que pone de manifiesto otra cosa, la imagen de algo o alguien reflejada en una superficie.<sup>98</sup> También puede ser concebido como un artificio, una falacia, como Platón lo concebiría y que según Stoichita (2006:28-30), sería como una realidad engañosa, emparentada con la sombra, diferenciadas sólo por su grado de claridad y oscuridad, siendo la sombra el pariente pobre del reflejo. Para Lacan, se situaría en el estadio del espejo<sup>99</sup>, en el que el yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro. una substancia que emana del objeto, es decir, la identificación del yo, siendo la sombra la identificación del otro.

El otro, puede ser un dicho de una persona o de una cosa, distinta de aquella de la que se habla o piensa<sup>100</sup>, que sería más bien tomado como sinónimo del prójimo, el similar humano; para Todorov (2000:13), aquellos que no forman parte del grupo cultural o social del lugar, diversidad que se establece entre los pueblos y la unidad humana, estrechamente relacionado con el “nosotros” que, según Todorov (2000:305), es el grupo social y cultural de cada quien, en donde coloca al exotismo, como una visión desde el “nosotros”, al otro, en el que se asume lo distante, ser mejor y bueno, y lo diferente malo e inferior, una valoración del otro y como una crítica de uno mismo, siendo del nacionalismo el “nosotros”, el yo mismo. Para Octavio Paz, de acuerdo con Bartra (2006:167), los extranjeros, los malos mexicanos, enemigos y

---

97 Puede entenderse de igual manera como sucede con el evento relacionado con el momento en el que se realiza una estampa sobre cualquier superficie, la cual es impresa, resultando la imagen espejo de la placa que se trabajó, es decir, el reflejo. Para el autor de la presente investigación, un retrato, en esencia, puede evidenciar dicho fenómeno, el reflejo del otro o de uno mismo a través de los distintos recursos sensibles de los que se ha valido el hombre durante las distintas épocas, y que también se han presentado en la imagen plástica.

98 Definición de la Real Academia Española. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=VdJs23A>

99 El autor afirma que, en un estudio de Lacan, un bebé reconoce su imagen en un espejo a partir de la edad de seis meses, durando los signos, a veces mudos (provocados por el placer de este hecho), hasta 18 meses más. (Stoichita, 2006, pg.34)

100 Definición de la Real Academia Española. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=RLQQxGn>

rivales, todos aquellos que no son lo que el mexicano es; una sombra, o como fue mencionado por Lacan (Stoichita,2006:34), considerado en la presente investigación, aquel que no es uno mismo, sin distinción de sexos, nacionalidad, clase social, etc.

El retrato es, esencialmente, el reflejo del otro, construido durante muchos siglos en un espacio virtual, aquel que comprende una pintura, el espacio plástico<sup>101</sup>, diferente al real que habitamos. El concepto se acerca más al que circunda al espejo, que durante la historia de la humanidad pudieron dar testimonio tanto de la habilidad manual de los hombres creativos de cada época como de sus intereses particulares espaciales, inclinaciones estéticas y de representación y, sobre todo, de la apariencia de los hombres de su época y de sí mismos. Se ha presentado tradicionalmente, el cuerpo completo o el busto<sup>102</sup>, en un espacio escenográfico<sup>103</sup> o en uno neutro, mostrando un personaje detallado o enfocado en el rostro, la exactitud de su apariencia, incluso un gesto expresivo, a dos o más personajes, o toda una atmósfera circundante a ellos, como algunos ejemplos de las formas en que se ha abordado dicha temática, habrá que considerar, estas dos pinturas que muestran los cambios en cuanto a intencionalidades y contextos históricos: el retrato del papa Inocencio X de Velázquez del siglo XVII y el de Francis Bacon, del siglo XX. (Figuras XCVIII y XCIX).



XCVIII. Diego Velázquez, Papa Inocencio X, Oleo sobre canvas, 141 x 119 cm, 1650



XCIX. Francis Bacon, Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X, Oleo sobre canvas, 1953.

101 Chuhurra (1971) lo define como aquel comprendido, en un principio, dentro de los límites de un cuadro para posteriormente poder incluso intervenir en el real.

102 Según la definición de la Real Academia Española y conocida ampliamente dentro de las artes plásticas, es la parte superior del cuerpo humano o la escultura o pintura de la cabeza y parte superior del tronco humano. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=6LIHAS4>

103 Según Chuhurra, es aquel que está construido a la manera del espacio real de la naturaleza, como en el teatro. López Chuhurra, O. (1971). Estética de los elementos plásticos. Editorial Labor. Barcelona, España, p.63.



Hay diversos ejemplos dentro de la historia del grabado (Figura C-CV), pertinentes para la presente investigación en tanto está enfocada en dicho ámbito, que análogamente, se muestran a manera de recuento de algunas de las variedades en las que se ha presentado el retrato, y porque esencialmente representan parte de lo que en el siglo XIX fue trascendente, el realismo.

Para el filósofo Nietzsche, según Nochlin (1991:39), representaría tan sólo una ilusión, la de creer que habían encontrado la clave de lo que se cree que realmente



C. Cassiano dal Pozzo paper museum, Portrait of pope pius III, xilografía, silgo XV



CI. Francisco de Goya, Si es delincuente, que muera presto, Aguafuerte y aguainta, silgo XVIII



CII. Kathe Kollwitz, Madre e hijo, Litografía, 1933.



CIII. Jean Dubuffet, Hombre comiendo piedra, Litografía, 1944



CIV. Robert Rauschenberg, Stoned moon series:moon rose 1, Litografía a color, 1969



CV. Chuck Close, Georgia, Collage con pulpa de papel, 1982

es la realidad o lo real; para Nochlin, está estructurado basándose en que todo arte representa parte integral de la estructura social, cuya meta explícita está dirigida a pintar y analizar la vida contemporánea y cuyo punto de referencia está constituido

por las apariencias del mundo de su época comprometidas más directa y materialmente con las condiciones sociales de su tiempo. Nochlin (1991:94,95), afirma que estos artistas se dirigieron a aquellos ámbitos nuevos o hasta entonces postergados de la experiencia moderna, como el destino de los trabajadores pobres, tanto rurales como urbanos, la vida diaria de las clases medias, la mujer moderna; el ferrocarril, la industria y la ciudad moderna misma, con sus cafés, teatros, trabajadores y paseantes; sus parques y bulevares y la vida que en ellos se llevaba.

Estas ideas funcionan para describir a grandes rasgos lo que el realismo significó para exponentes como Courbet, Honoré Daumier, Manet, entre otros, que se vieron impactados por la revolución industrial y por sus consecuencias sociales. Algo similar, se podría interpretar que sucede, y que quizá surge influenciado por todo ello esencialmente a principios del siglo XX, con el expresionismo alemán, debido a su contenido de alta carga social concentrado en la realidad cotidiana que se mostraba ante los artistas. Los retratos de este movimiento, sobre todo por medio del grabado, tienen una carga significativa personal, por representar una motivación análoga a la estampa de Kobayashi en su praxis gráfica (Figura CVI-CVII) y por el enfoque temático, empatado con “Una esperanza”, es por ello por lo que de igual forma se ha visto necesario contextualizarlas.

Desde un principio los artistas de este movimiento estarían, según Barron (1997:23), profundamente envueltos en la vida, más allá del estudio, atraídos por la vitalidad, con toda su belleza y valentía, de la metrópolis en crecimiento.

Por ello, para estos artistas la noción del retrato era incompatible con la convención tradicional de lo que significa ello<sup>104</sup>. Citando a Ernst Ludwig Kirchner (Figura CVIII), considerado como uno de los máximos representantes del movimiento, expresaría:



CVI. Gustavo Ruiz, sin título, Xilografía, 2015



CVII. Gustavo Ruiz, el adiós, Litografía, 2015.

<sup>104</sup> Debido a que sus retratos, eran el reflejo de lo que para ellos representaba su nuevo mundo social, buscando exponer el alma interior del modelo.



CVIII. Ernst Ludwig Kirchner, Mr. And Mrs. Scheffler, xilografía, 1923.



CIX. Otto Dix, , Encuentro nocturno con un hombre loco, calcografía, 1924.

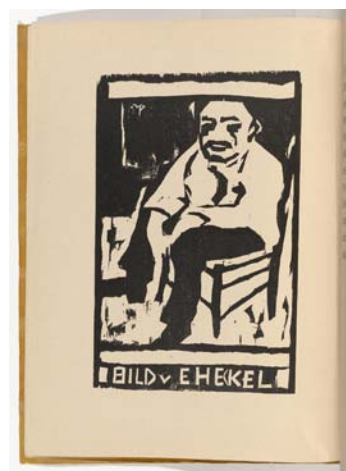
“la luz de la ciudad moderna, junto con el movimiento en las calles, continuamente me da un estímulo fresco.” (Barron, 1997:24)

A través de sus mejores recursos estéticos y sensibles, estos hombres denunciarían su realidad y visión cotidiana y aquello que más les moviera las entrañas, por medio de la imagen: según Barron (1997:24), algunos como Kirchner dejarán registros de cabaret, los lugares de baile, circos, cafés y prostitutas, evadiendo la pobreza extensiva y las condiciones de vida desesperadas aunadas a las tensiones de las clases sociales y el trabajo de la ciudad. Otros como Otto Dix (Figura CIX), lo harían reflejando la crueldad de una realidad del momento, la gran guerra, a través de sus estampas, bitácoras de vivencias que surgieron a partir de haberse enlistado como voluntario para luchar con la artillería en Francia. También está el caso de Kathe Kollwitz que, en 1919, contando con 52 años habría perdido a su hijo a consecuencia de la guerra asumiendo, a partir de este hecho, una postura política y social marcada en su praxis artística en contra de ella.

Todo lo anterior puede entenderse a través de lo que expresa Guenther (1989:2), en donde para unos fue un movimiento dirigido a un mundo diferente, uno mejor; en donde las emociones de los individuos eran importantes, incluso sagrados; en donde las injusticias e inequidades sociales eran eliminadas, para otros, sería como lo expresa el grabador alemán Otto Dix:

“No, los artistas no están ahí para reformar o convertir. Ellos son muy poco para eso. Ellos deben testificar.” (Guenther, 1989:78)

Rigby menciona, que, en su esfuerzo por comunicar emociones poderosas con inmediatez, los expresionistas cultivaron un compromiso directo y enérgico con sus materiales, en donde la xilografía, como ejemplo, exigió un grado de simplificación que, en su opinión, dio como resultado la revelación de estados emocionales profundos (Guenther, 1989:39). La importancia de esta última se puede percibir en el pensamiento de Kirchnner y el crítico de arte Paul Fechter, refiriéndose al trabajo gráfico de Max Pechstein (Figura CX):



CX. Max Pechstein, Hombre sentado, xilografía, 1910.

“En ninguna parte se llega a conocer a un artista mejor que en sus grabados”.  
Kirchnner

“Quien quiera experimentar las muchas facetas internas de lo humano, las características singulares de esta humanidad en relación con las cosas y los hombres, la vida íntima y la identidad entre el ser y la creación, debe tomar un grabado”<sup>105</sup>.  
Fechter

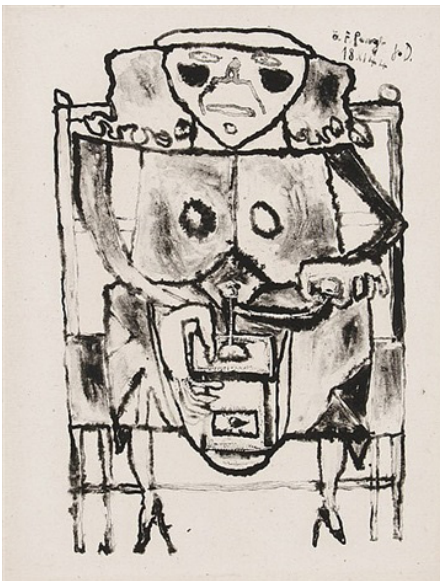
Al menos en ambos casos, la idea de que el arte es reflejo de su tiempo y sociedad es real, siendo la parte cotidiana una pieza fundamental para su entendimiento. El retrato funcionando como pieza medular de la obra de arte, sobre todo la gráfica, que revela la importancia del otro a través de un medio que permitiera transmitir una expresividad y emoción dramática e incluso de alguna forma violenta, sobre todo la xilografía. Otto Dix expresaría en una carta:

“Soy un hombre que está preocupado con la realidad. Tengo que verlo todo. Tengo que sondear las profundidades de la vida. Y por eso voy a la guerra. Es por eso por lo que me hice voluntario. Y cuando le digo a la gente que hoy en día, dice, buena pena, entonces Dix era un militarista. ¿Cómo encaja esto? Él pintó un cuadro de guerra que era tan espantoso, tan horrible, y ahora dice que era un militarista, sí,

105 (Guenther, 1989: 39,40)

¿eso es todo? Lo que le digo es: si quieres ser un héroe, tienes que ver todo este desastre y aun decir que sí a esto.”

Ambos movimientos han mostrado a la cotidianidad y sus cambios, como pieza medular de la obra gráfica que, si se traslada a nuestro contexto, durante la época pre y post revolucionaria, se caería en cuenta sobre la significación de ésta, aun en un contexto ajeno a Europa. Para “Una esperanza” esta va más hacia lo que Dubuffet (1975:7,8) sostiene desde su praxis, teniendo como ejemplo las sensaciones que le provocaron al ver a una mujer dándole vueltas a un molinillo de café, aquello que le genera inspiración; para él es “un gesto tan esencial en nuestra existencia, un gesto diariamente repetido, muy conmovedor para cualquiera por ser tan general, tan cotidiano”:



CXI. Jean Dubuffet, Mouleuse de café, litografía, 1944.

“Estas pequeñas acciones, tan habituales, en el fondo si se les contempla con una mirada totalmente nueva, haciendo abstracción de todas las costumbres, parecen de pronto singulares y emotivas” (Figura CXI).

Como materia prima y como preocupación, para Dubuffet aun con lo hecho por los artistas al respecto, al gran público se le resta participación y nada de todo ello le pasa ante los ojos, porque el arte se deslinda de la sociedad en el sentido de encerrarla en lugares donde sólo los

especialistas o eruditos, y coleccionistas que ven en el arte una inversión más para ganar dinero. Trabajar, para él, no es buscar la exclusiva delectación de un puñado de especialistas, sino que le gustaría mucho más, que sus lienzos divirtieran e le interesasen al hombre de la calle cuando sale de su trabajo y en ningún caso al maniático, al iniciado, sino al hombre que no tiene ninguna instrucción ni disposición particular.

” Es al hombre de la calle al que me dirijo, pues me siento lo mismo que él, con él<sup>117</sup> es con quien deseo trabar amistad y entrar en confianza y connivencia y es a él a quien, a través de mis trabajos, quisiera proporcionarle satisfacción y encanto” (Dubuffet, 1975:13).

Dentro de la obra de artistas como Edvard Munch, Kathe Kollwitz, Francis Bacon, Jean Dubuffet, entre otros, se halla una creencia particular que ha llegado a través de mirar, contemplar y reflexionar, donde no es necesario simular apariencias de otros, o el resultado de una cámara fotográfica, buscando una cercanía más fiel de la apariencia real de una persona, exacta, debido a lo que diría Colombres (2014:41), tanto el pensamiento simbólico<sup>106</sup> como el pensamiento analítico<sup>107</sup>, por medio de los cuales se han producido imágenes, respectivamente, de la más alta gama de abstracción y figuración, representan dos miradas de un mismo polo y por tanto, son complementarias<sup>108</sup>. Por ello, no es confiable abrazar una sola postura al respecto, asumiendo una forma de representación como superior, ni percibir la historia y en general, a las artes, desde una postura lineal o evolutiva<sup>109</sup>. Dubuffet (1975:10), lo expresaría así:

“Lo que se le exige a una obra de arte es algo que nada tiene que ver con un malabarismo o un juego de mano. Buscamos que nos interese y que nos arranque de la tierra, que nos distraiga de todos nuestros pensamientos y de nuestras formas habituales de ver las cosas y nos transporte a otro mundo en el que todo es embrujo.”

---

106 Relacionado con la intuición, que para Schopenhauer sería la forma misma del saber, la vía más valiosa para el conocimiento, y las emociones.

107 Relacionado con la lógica, productora de conceptos.

108 Esto es debido a que constituyen miradas diferentes, distintas formas de abordar la realidad, que iluminan facetas y aristas que, por la otra vía, no se alcanzaría a ver.

109 Dubuffet (1975:24), lo expresa como la existencia de un mito del mundo en occidente, en donde el hombre anterior al siglo XIX, es entendido como el salvaje, el bobo, y el hombre posterior al siglo XIX, como el inteligente, el telefonista, reduciéndose toda la historia del hombre en este viraje del siglo XIX. Gombrich (1979:20) menciona, llamamos primitivos a otros pueblos, no porque sean más simples que nosotros (sus procesos de pensamiento son a menudo más complejos), sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad.

El pintor irlandés Francis Bacon lo expresa de la siguiente manera:

“No se trata de ilustrar la realidad, sino de crear imágenes que sean una concentración de la realidad, una taquigrafía de las sensaciones”<sup>110</sup>.

Conforme a intereses y afinidades propias, se han presentado nociones que pudieran llevar a la definición consiente de lo que el reflejo del otro me significa, y como éste ha sido visto por otros en distintas épocas desde su contexto social. Por tal motivo, teniendo como antecedentes el realismo y el expresionismo alemán, así como aquello descrito por artistas como Dubuffet, el reflejo del otro, del trabajador, del amigo, del padre, es el tema primordial de la serie gráfica que surge como resultado de la investigación sobre la técnica japonesa *Mokurito*, empleando información profesional, realidad social, económica y familiar, el paso del tiempo, los soportes y la sensibilidad, lo mejor de la herencia europea y la retomada de Japón, en “Una esperanza”, se visibilizarán bajo el fundamento de la planografía, del dibujo y de la búsqueda de la franqueza y la naturalidad por medio de la imagen.

---

110 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtLoyo&t=2780s>

## III.II. Naturalidad, dibujo y gesto

La serie gráfica “Una esperanza”, sin haberlo concientizado, se han ido construyendo, hasta el momento, a lo largo de 27 años de mi vida, desde una reflexión acerca del otro, del similar, marcadas por el retrato que Tadashi Kobayashi realizó en el año 2009. Lo que se cierne sobre ella, y en mi forma personal de trabajar, empata en una especie de suerte maravillosa con las bases fundamentales de la pintura zen japonesa descritas en el capítulo I. Todo ello parte desde que se gestó la cultura china y japonesa en un infante a partir de 1995, aunándose a su cultura materna. De ahí, surge la noción de naturalidad en su persona.

Todo ello comenzó a través de un aparato receptor y transmisor de contenido audiovisual, conocido como televisor, por medio de filmes provenientes de Asia, sobre todo de China y Japón. Dragones voladores en forma de serpientes, símbolos extraños, peleas con movimientos sobrehumanos, y un imaginario extenso evidenciado en el anime<sup>111</sup>, brindarían las primeras nociones culturales de dicho continente. Desde ese momento, han llegado largometrajes, música, artes marciales, revistas y libros, que han provocado el crecimiento exponencial de la cultura asiática, sobre todo la japonesa, nutriendo su cultura visual, llegando al punto de adentrarse en el aprendizaje de la lengua japonesa y de incursionar en un arte marcial coreano (Figura CXII).

---

111 Expresión con la que se hace referencia a las caricaturas animadas japonesas.





CXII. Tsui hark, De, Once upon a time in china III, Largometraje, 1993.

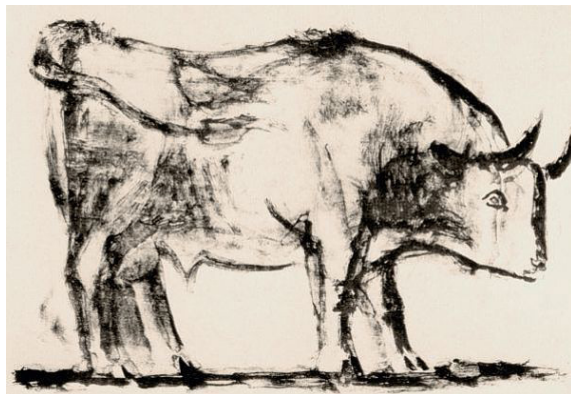
En un país como México, lo transcultural siempre será parte fundamental, siendo normal que personas que no han estado en Japón tengan una producción artística asociada a las tradiciones de éste, sin perder lo adquirido desde el nacimiento. Un espacio cuya identidad se encuentra más allá de los territorios de la cultura prehispánica, más allá de lo colonial, de la turbulencia revolucionaria y post revolucionaria, un conjunto de factores culturales, visuales, musicales, etc., provenientes de todo lugar. Una mezcla de todo, del pasado y el presente, de una cultura y a la vez de muchas. Un país en donde el realismo mágico, reconocido género dentro de la literatura latinoamericana, envuelve el entorno para convertir la fantasía en realidad. Una nación en donde existe una especie de hermetismo, como en el primer capítulo se puntualizó, y que Octavio Paz denunciaría (Bartra, 2006:159), en donde las inesperadas violencias que desgarran al mexicano, el esplendor convulso o solemne de las fiestas, el culto a la muerte, desconectan al extranjero, similar a lo que sucede con los orientales.

Por ello, no es extraño o inválido que se pudieran retomar nociones provenientes de otros continentes y pueblos, si es que estos pueden aportar algo que no se tenga. Propiamente, todo aquello que retomo de Japón, tiene que ver más con aquello que es afín, al conocimiento empírico a base de una práctica continua fuera y dentro de la academia. Por ello, es conveniente reflexionar sobre estas nociones del zen, fuera de su contexto y en esencia, en donde como primer apunte, a través del actuar e interactuar con los materiales, manipulándolos, buscando conocer su naturaleza y

quizá descifrarla, es que se puede lograr cierto entendimiento del material y lo que se ve<sup>112</sup>, es decir, la naturalidad de los materiales. Anexo a ello, Dubuffet expresa:

“el pensamiento del hombre se arrebatada, toma cuerpo, se vuelve arena, óleo, se hace espátula, raspador, se transforma en el pensamiento del óleo o del raspador, que al final de cuentas mantienen su propia naturaleza. Argumenta, en pocas palabras, que el arte debe nacer del material y de la herramienta con la que se trabaja, guardando la huella de ésta y de la lucha misma con el material; el arte nace de éste, y la espiritualidad debe cobrar su lenguaje, y estos a su vez tienen su lenguaje. Entre el artista y el material, considera, se arma un dueto, en donde cada cual debe hablar muy libre, franca y aparentemente su propio lenguaje, dejando que se produzcan y aparezcan todos los azares propios del material ya que de lo contrario se le estaría privando a la obra de toda vitalidad.” (Dubuffet, 1975: 39,41,43,45)

Otra forma de naturalidad la hallo en los principios zen de austeridad, al entrar en contacto a través de todos los sentidos, con la naturaleza, por medio del encuentro con la esencia de las cosas, exteriorizado en el uso eficaz de los elementos plásticos a partir del dibujo por medio de la sensibilidad, aquello que pudiera percibirse más allá de la apariencia de las cosas y cuya profundidad el hombre ha sido capaz de plasmar sobre un soporte o espacio. Se refleja en un gesto, en movimientos precisos, sin corrección, titubeos, buscando que los trazos y manchas construyan la imagen de una sola intención (Figura CXIII).



CXIII. Pablo Picasso, un Toro, litografía, 1945.

La naturalidad en el desapego, específicamente de la idea de perfección, que encaja de la manera en lo que envuelve a la acción de borrar, corregir o empleando los materiales con la intención de conseguir sólo efectos artificiales que puedan ser

<sup>112</sup> No se debiera alterar por completo su naturaleza ni obligar al medio hacer algo que pudiera modificar radicalmente o trasgredir la franqueza que envuelve su aspecto y consistencia natural.

agradables y que correspondan a las ideas preconcebidas, por ejemplo, de cómo está compuesto el cuerpo humano, formando la idea de error y el miedo que se tiene a ello y lleva a retrabajar una y otra vez, forzando a los medios y a los materiales a la voluntad propia, evidenciada sobre todo en representaciones humanas o naturales en el mundo del arte de corte mimético, dentro de lo contemporáneo en lo hiperrealista o fotográfico. Lo he buscado realizar contrarrestando estas formas auto-



máticas de buscar encajar en lo bello, a través de la incomodidad, lo que no puede controlarse plenamente, como dibujar con la mano izquierda, o con tiempos reducidos, en los cuales no hay tiempo de pensar y actuar conforme a este pensamiento (Figura CXIV). El artista japonés Tomoko Inagaki, expresa:

CXIV. Sin título, dibujo, 2017.

“Cuando las cosas están basadas en la filosofía (estética) o en la psicología, no les creo porque sólo tocan la superficie de las cosas, al estar muy lejos del sistema que tenemos en el interior.”<sup>113</sup>

En general, particularmente entiendo por naturalidad a aquello que posee cada persona de la mano de una sinceridad con uno mismo y con el otro en lo que se presenta y busca, la profundidad que yace en el hecho de mirar más allá de apariencias físicas, traspasarlas, evidenciado en el uso del soporte y herramienta de manera suelta, buscando sacarle provecho a cada una, conforme se vaya comportando en el trabajo que se hará. Cuando al estar observando un modelo, los volúmenes y sombras se transforman en líneas, manchas, puntos, que no están alienados a un resultado fotográfico. Algunos podrían interpretarlo en parte, en el estilo que cada artista posee o, mejor dicho, en su voz simbólica. Ésta se halla en todo, en la forma en la que escribe, en la que decidió primordialmente escoger un material de investigación, en

113 Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a19HxGfcy98&t=95s>

la forma en la que habla, respira, dibuja y sobre todo en la manera en la que busca, razón por la que dicho concepto aparezca acompañando al título de la investigación, es una de las razones fundamentales para hacerlo todo, sin la cual se habría inclinado a realizar otra cosa, otra profesión, otro arte.

Esta sinceridad y franqueza, es expresada naturalmente por medio de la práctica del dibujo, aquella herramienta primigenia que surge en algunos, mucho antes que las palabras escritas o habladas. Es tan fundamental que, por medio de ésta, haya podido expresar cosas o momentos de manera más precisa que una oración, es tan natural como mi manera de hablar y pensar. Forma parte misma de la vida e historia propia. Otra especie de suerte maravillosa ya que, desde la infancia, antes de conseguir escribir o decir sintácticamente una oración completa, tenía la línea, el punto y el plano como aliados perfectos. No se debe olvidar esa condición sensible desde nuestro nacimiento, en donde a través de la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato, conocemos el mundo que se nos presenta, lo percibimos para después, si se puede, modificarlo.

Nicolaidis (2014:17) ha dicho que:

“El impulso de dibujar es tan natural como el impulso del habla, cuya naturaleza no tiene relación con la técnica ni el artificio, la estética ni el concepto, sino simplemente el acto de observar y tener contacto físico con todo tipo de objetos y a través de todos los sentidos.”

Es por esa razón que, íntimamente, el dibujo tiene un gran significado, más que el lenguaje escrito y hablado al momento de expresar o comunicar algo con eficacia, incluso, siempre han existido cosas o situaciones emocionales que no he podido encontrar la manera de cómo decirlo, o expresarlo, o dejarlo plasmado en papel en una oración simple, pero con el dibujo, lo conseguiría, es el aliado, casi como un intérprete que nace desde dentro hacia el exterior, con el cual todas estas cuestiones que se sabe que se tienen dentro de sí, logran un canal de salida por medio de los cinco sentidos primordiales que tenemos los seres humanos. Como sugeriría Nicolaidis (2014:23), cuando aprendemos a ver, lo que para uno significa aprender a dibujar, se

hace utilizando los cinco sentidos, tanto como lo permita el ojo, afirmando que, al emplear los ojos, no cerramos los otros sentidos, sino que, por el contrario, todos participan en lo que se está por observar. Nicolaides argumenta que:

“El dibujo depende de la vista, también de conocer y, a su vez, el conocer depende de un esfuerzo constante por abarcar la realidad con todos los sentidos, con todo lo que tú eres, sin deber prestar demasiada atención a las apariencias en la medida en que evitan la realidad del contenido. Liberarnos de la tiranía del objeto en su apariencia. Si tus esfuerzos como estudiante se han basado en un esfuerzo sincero por experimentar la naturaleza, sabrás que te encuentras en el camino correcto y el dibujo y la pintura se resolverán solos” (Nicolaides, 2014:264).

Ya sea para planificar un edificio, una escultura, o cualquier pintura y grabado, el dibujo es útil ya que puede permitir una conexión con los sentidos y con el material físico que se encuentra alrededor de todo, siendo éste un puente entre el interior y el exterior. A partir de ello, evidenciado para aquellos que lo practican, aparece un elemento de tal fuerza y magnitud que para él ha surgido espontáneamente, como un visitante inesperado pero oportuno y bienvenido, el cual puede provocar la mayor de las sensaciones a quien lo utilice y a quienes lo contemplen, el gesto.

Éste puede entenderse como la naturalidad física, también como el movimiento del rostro, manos, cuerpo, que expresan o transmiten mensajes, como al acto o el hecho que implica un significado o intencionalidad<sup>114</sup>. Lo que es una realidad, es que dentro de las artes plásticas es un concepto muy recurrente al momento de abordar imágenes u objetos con un alto contenido sensible y expresivo, conveniente para el autor de esta investigación, recurrir al gesto pictórico para expresarlo de mejor manera. Mira-Perceval Graells (2007:3), Maestra en Artes Visuales por la Universidad Politécnica de Valencia, expresa que habitualmente y en un sentido general, se entiende por gesto pictórico tanto al modo en el que el pintor mueve y desliza el pincel por la superficie del cuadro, como al registro que éste deja en el lienzo (Figura CXV).

---

114 Recuperado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=gesto>

De este modo, viéndolo desde el grabado, se remite al modo en el que el grabador se mueve y acciona las herramientas o ácidos sobre un soporte, así como el registro que deja tanto en la placa como en el papel al momento de imprimir.

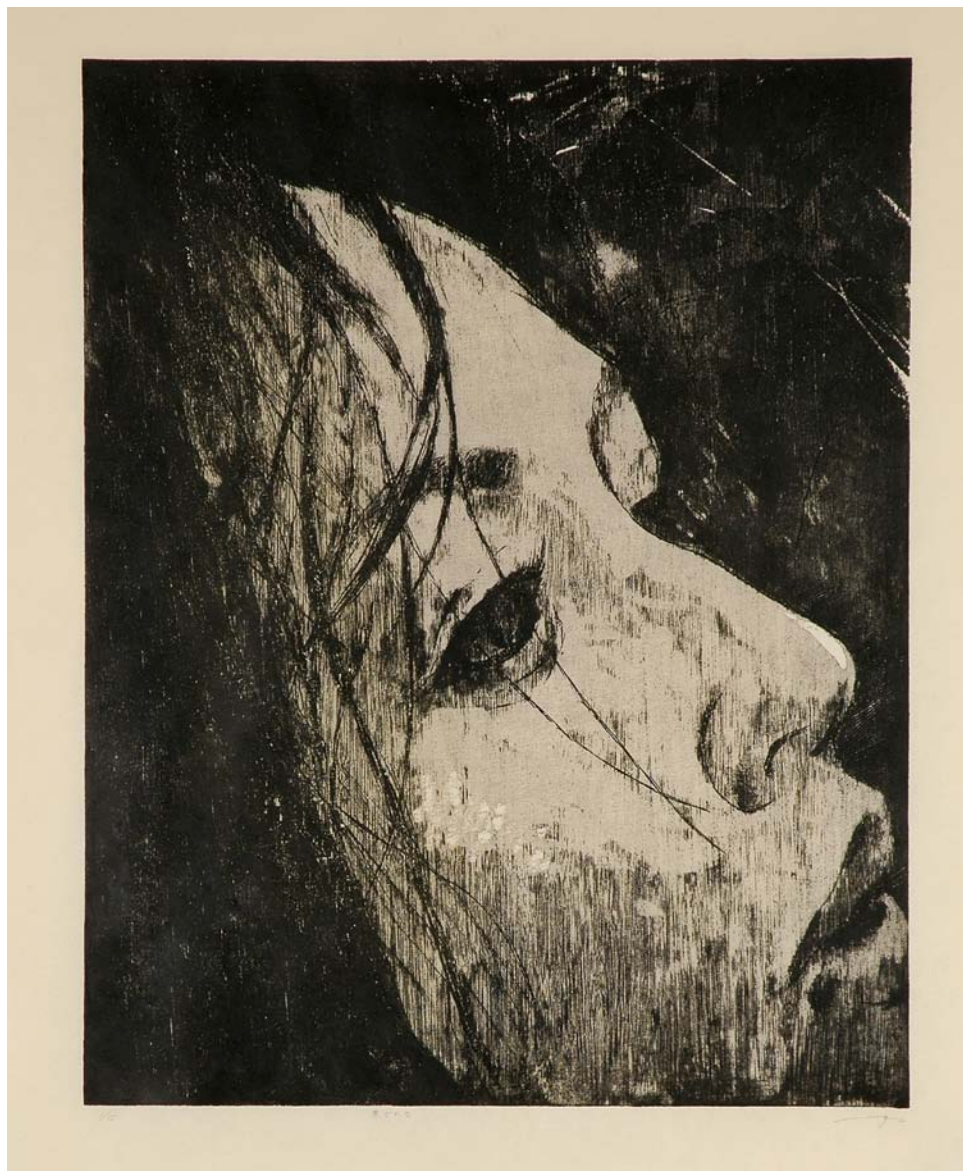


CXV. Kotaro Hatch, *Stay in the word*, fotografía, 2015.

“Una pulsión vital que surge del interior y cuya extensión es la mano, como una exteriorización del yo más interno e inconsciente, como una expresión pura, no contaminada por el pensamiento consciente, de sentimientos y sensaciones difícilmente rescatables o expresables mediante el razonamiento. Sería el camino o vía entre el interior y el exterior, entre lo visible y lo invisible, entre lo consciente e inconsciente, entre lo controlado y lo que se escapa a nuestro control. Es la plasmación misma de la inmediatez, la aparición de un instante suspendido, una huella del momento mismo de la ejecución, que constituye la expresión de un estado psíquico, el registro de una pulsión. Un estado donde no existe el arrepentimiento y donde el tiempo de ejecución de ese estímulo automático es de gran importancia. Un momento donde la vida interior del artista sale y, como resultado, expresa su visión personal del mundo.” (Mira-Perceval Graells, 2007:4,20-21)

Con la naturalidad y el gesto, aunados a la práctica del dibujo, cualquier persona puede descubrir algo de sí mismo, algo desconocido, quizá sorprendente, contenido dentro de sí hacia el exterior, y viceversa, pudiendo alcanzar incluso a personas de otras latitudes. De tal manera, las barreras del lenguaje, del territorio y las culturales pueden desaparecer, como aconteció con la estampa que dio origen a este viaje, aquella titulada “Una esperanza”, que, sin importar su procedencia o el lenguaje de su creador, lleva dentro de sí, humanidad.

## IV. Una esperanza



CXVI. Tadashi Kobayashi, Una esperanza-Añorar, Mokurito, 2009

Esperanza es un estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea, en espera de conseguirlo o, en el ramo de la religión, la espera de que Dios proporcione los bienes que ha prometido dentro de la doctrina del cristianismo<sup>115</sup>. Si hay algo de ello en la obra que se presentará más adelante, será por una especie de suerte maravillosa, debido a que el título de la serie gráfica no está basado desde dicho concepto.

En realidad, el todo de ello se encuentra en la estampa del maestro grabador japonés Tadashi Kobayashi del año 2009: [焦がれる-añorar], en México, “Una esperanza” (Figura CXVI). Un grabado bajo la técnica del *Mokurito*, cuyos alcances emotivos y expresivos sirvieron cual obertura celestial, comenzando un viaje de exploración personal y material hacia la madera y sus distintas cualidades gráficas. Dicha imagen, retrato, semblante, me transportó a la lejanía encapsulada en la nostalgia, el ayer, en la añoranza, en donde toda concentración de experiencias, emociones, momentos, quedan en el recuerdo y el olvido mientras el reloj marca su tránsito natural, jamás retrocede ni entra en pausa, desde el momento en que todos los seres vivos son procreados, comenzando dicha cuenta regresiva hasta el inevitable deceso, creciendo progresivamente hasta el máximo de las energías físicas, mentales, para posteriormente llegar a la caída, hasta no ser más que huesos y polvo.

Como todo cuerpo, tiene un alma, una mente y un contenedor. El cuerpo y mente de “Una esperanza”, por así expresarlo, se encuentra en la realidad cotidiana propia, aunada al contexto, clase social y experiencias personales, motivos suficientes para tener de que hablar y expresar. Emerge de la experiencia como visitante y consumidor del mercado público de la Agrícola Oriental, ubicado en la colonia con el mismo nombre, en Sur 16, esquina con 237, y el mercado de Las Maravillas, ubicada sobre la avenida Cuauhtémoc, en Ciudad Nezahualcóyotl. En cada uno de estos mercados, hay una historia de vida que relatar, una leyenda desconocida, cuyo rostro será encapsulado en una imagen, al igual que quedará encapsulado el momento en el que se haga.

Algo que permitiría poder ver y concientizar estas experiencias, fue el vivir durante cuatro años en un pueblo, que me apartó de mi rutina cotidiana y modales

---

115 Definición: Real Academia Española. recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=GYjXr3Q>



ciudadinos, de estar empujando, mordiendo, violentando para ganar algo, evidenciando gestos de molestia o insultando a todo aquel que quisiera arrebatarme un lugar, una oportunidad, etc., acostumbrado al transporte colectivo, a recorrer distancias considerables en un tiempo reducido, a tener todo material de trabajo o alimento a la mano con sólo cruzar el periférico o a 30 minutos hacia el centro de la ciudad, y después, el haber vivido, en la ciudad de Taxco en circunstancias que me obligaron a mirar al otro, práctica que había perdido desde que era un infante de quizá 10 u 11 años. Regreso al monstruoso cotidiano<sup>116</sup>, como lo bautizaría el grabador mexicano Antonio Domínguez, y me encuentro extrañado ante algo muy común: ante aquellas personas que fueron amistades de mi padre, familiares dentro del lugar de trabajo de él, o aquellos a quienes solía ver para conseguir lo necesario para poder comer, ahora golpeados por el paso del tiempo, en un mundo donde cada día se va eliminando esa familiaridad con nuestro prójimo, abriendo las puertas hacia otro espacio, frío, como si buscara que nadie más estuviera alrededor.

Al principio, cuando retornaba a Pantitlán cada dos semanas, que con el paso del tiempo se transformaron en meses, a esa vieja ciudad de hierro<sup>117</sup>, como expresaría Rockdrigo, notando con extrañeza la violencia de un entorno que solía adorar, la agresividad producto del estrés acumulado en los transportes públicos, que convierten a los simples mortales en bestias sedientas de asientos y comodidad, de ganarle a los demás ese confort sintiéndolos como extraños. En ocasiones, sintiéndome ser como una visita en la casa que crecí, alumbrado por la velocidad de la masa que concurre el Metro, empujado, y en ocasiones maldecido por no considerar la velocidad adecuada. Viendo a los vendedores ambulantes, dibujando a las personas en los transportes (Figura CXVII), cansados, algunos con el tiempo encima,



CXVII. Gustavo Ruiz, bocetos de personas en el metro, izquierda 2013, derecha 2012.

116 Exposición de Antonio Domínguez del 6 de octubre al 10 de noviembre del 2012, en el Museo de la Bandera en la ciudad de Iguala, Guerrero.

117 Canción perteneciente a la obra: Urbanistorias, de Rodrigo Eduardo "Rockdrigo" Gonzales Guzmán, 1983.

y en el mercado, todo se esclarecería, sobre todo viendo el paso del tiempo en su señor padre.

Un día, retornando al lugar entre banderas, al ver detenidamente a mi padre, después de 26 años de vida, observé cómo la fuerza y vitalidad, que lo caracterizó durante años, comenzaba a esfumarse, llevándose todo; su labor como carnicero. Aunado a ello, visitando el mercado de las “Maracas”<sup>118</sup>, aquel al que solía concurrir cada quince días, aproximadamente, y al mirar al “Froid”, o al “Greñas” –comerciante de legumbres y fabricante en épocas decembrinas de piñatas–, del mismo modo deteriorado; vi además el paso del tiempo haciendo su trabajo sin descanso. Lleno de nostalgia y melancolía, hallé la excusa perfecta para poner a prueba las posibilidades plásticas que la técnica japonesa *Mokurito* pudieran brindarme para lograr aquello que Kobayashi, sin saberlo, consiguió hace más de 4 años en un joven estudiante de artes visuales mexicano.

No supe qué hacer con esas sensaciones, más que llevarlas a “Una esperanza”, aquella estampa primordial que brindó, algo más que una imagen agradable o bella, una especie de energía e incertidumbre para adentrarme en la xilografía, sin ser una xilografía (Figura CXVIII), adentrarme en la madera y su naturaleza, su fuerza, su vitalidad. Aquella vitalidad que posteriormente encontré en trabajos de Kathe Kollwitz y Edvard Munch.



CXVIII. Gustavo Ruiz, Primeros acercamientos a la xilografía, 2013.

118 Apelativo coloquial empleado para referirse a las Maravillas, en Nezahualcóyotl.

A partir de dicho adentramiento, y análogo al pensamiento del artista David Nash, reconocí en la madera un elemento en el cual se halla una sustancia primordial circundante en todo ser viviente, argumentaría Castro Flórez (2008: 99), en ella no hay ilusionismo, sino tacto, en vez de trama, excavación, rehundimiento y relieve, es un material atávico y dotado de una fascinante musicalidad. A este respecto, Nash comenta:

“Las fuerzas de la vida que evocan la sustancia de la madera tienen una especie de inteligencia primordial que ha llegado muy dentro en mí y se ha fusionado con mi pensamiento y sentimiento.” (Nash, 2003, p. 6)

Junto al interés por la madera y el dibujo, el recurso planográfico lo sustraje de la experiencia estudiantil vivida en la Universidad Distrital en la capital colombiana, Bogotá, lugar donde conocería la piedra litográfica. Por la inmediatez en la elaboración de la imagen, en el sentido del dibujo, aun cuando tiene un proceso complejo de impresión, quedé intrigado y con deseo de mucho más. Una vez más, Kathe Kollwitz se encargaría de mover las fibras sensitivas a través de la amplia muestra de posibilidades contenidas en la estampa litográfica, monocroma, que posee su trabajo. Regresando de la estancia, a la realidad taxqueña de la academia, ese impulso se vio suspendido al no haber modo de realizar litografías en la localidad. Aunque todo ello cambió cuando por medio de la web hallé el término litografía sobre madera, *Mokurito*.

¿Una esperanza de qué?, de llegar a sitios explorados por personajes, en lo personal, inmortales, como Pablo Picasso, Edvard Munch, Kathe Kollwitz, Katsuchika Hokusai, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, entre otros; de conseguir que la importancia que hay en la imagen sea reconocida por el público, que le sirve o le sirvió de alguna manera a la sociedad o a la cultura de cada país; de transmitir sensaciones en una imagen, pensamientos y reflexiones, que de muy poco sirven dentro de la mente del artista, él ya las lleva consigo, siendo su sentido real, que le lleguen al otro. El otro da vida, da muerte, da amistad, enemistad, un servicio o un favor, una consideración o violencia; está claro que sin el otro no hay un nosotros.

Hay una esperanza con el presente tributo, como expresaría Neil Young, para esas leyendas desconocidas<sup>119</sup>, de brindárselo, a manera de un pensamiento, condensado en una imagen, algo más que un papel moneda. Lo que se pueda saber, expresado en una estampa, lo que el autor ve en ellos, el cómo son percibidos por alguien que ha crecido con ellos, un desconocido para algunos, un familiar para otros, un amigo y comprador para la mayoría.

También existe la esperanza, de hallar algo en la madera a través de la planografía; de seguir con ese pensamiento mágico tan característico dentro de la cultura mexicana; de querer vislumbrar algo en ello, una señal, una revelación análoga a aquella que posiblemente se le presentaría a otros tantos artistas del pasado y del presente. Incluso, de hallar la posibilidad de poder entender a quienes la implementaron por primera vez, y con ello poder vislumbrar bajo la propia mano lo que ha llevado a Motomi Tsunoda, Seishi Ozaku, Tadashi Kobayashi, Watano Takekoshi, entre otros, a adentrarse en ello habiendo otros enseres plásticos de su cultura, en donde usualmente se ha tenido mayores éxitos de prestigio internacional.

La esperanza de llegar al aprendizaje de algo fundamental en la vida y el arte, el más humano, aquel que ha sido capaz de conmover a las masas y producir sensaciones que lo hacen sentirse arrancado de la tierra hacia otro lugar, al aire mismo, al vacío, etc. La franqueza y naturaleza, sin trucos, sin efectos premeditados, sin recetas de algo agradable o bello, sin pretensiones elevadas o intelectuales, algo análogo al dibujo de un infante de cuatro años, sin pretensiones ni tapujos.

Todo ello, del mismo modo, proviene del interior y va hacia el exterior, lógico es pensar que dentro de cada ser se encuentra el único lugar del que se vale para generar imágenes simbólicas, aquel espacio en donde se encuentra la complejidad y unicidad de cada persona. Siendo suficientes como motivación las ideas, que acontecen casi de manera espontánea, creativas o simples, que se valen de cualquier circunstancia o momento de la vida por sí mismas. Ya que la única manera en que podrían hacerse es por medio del cuerpo, a través de sonidos, gestos faciales, por medio de las manos, o con todo en su conjunto, siendo el gesto evidencia de ello al ser el reflejo de

---

119 Canción del album Harvest Moon, Unknown Legend, de Neil Young, 1992, Reprise Records.

cómo es, cómo se mueve, cómo se encuentra mental, física y emocionalmente y del momento específico en el que el ser humano lo efectúa. Lo que resulta de ello, sea un sólo gesto o un conjunto, sería algo similar a lo que en la arquitectura japonesa le llaman Engawa (Figura CXIX), un espacio real que cumple perfectamente con esta noción de interior-exterior, que según el arquitecto japonés Tadao Ando, sirve como centro del jardín de la casa tradicional japonesa, un lugar que se encuentra en esa frontera entre el interior y el exterior, un lugar entre ambas. Teniendo la esperanza de que, por medio del gesto, pueda descubrirse un espacio en donde ambos mundos sean mostrados para que entablen un dialogo y le permitan a otros poder ser parte de todo ello<sup>120</sup>.



CXIX. Hiroto Norikane, Engawa-4, 1990.

La reflexión que nace de todo ello recae en la necesidad personal de volver a interesarse en mirar al semejante, el reflejo del otro y de uno mismo, conocerlo sabiendo que es un igual, un humano, un padre, una madre, un hermano, un abuelo, un tío; de regresar a ese momento mágico en el que los hombres servían y se servían a sí mismos al mismo tiempo, dejando de lado el egoísmo. Tomando estas palabras, que son responsabilidad personal, y transformarlas en hechos a través de esta profesión de las artes visuales, de aquella determinación, manera de vivir y servir, pues, a qué más puede aspirar un artista que conoce la vivencia de un niño de clase media baja mexicano –cautivado por la existencia misma de la imagen– sino a servirle a la sociedad, a quien el artista le debe sus éxitos y su existencia, y todo ello empleando las bases formativas y sensibles de las cuales él dispone: el dibujo, la naturalidad, el

120 Mira-Perceval Graells (2007:24), comenta que, mediante la contención del gesto y el autocontrol, refiriéndose a los gestos corporales, como ejemplo, en donde el gesto que ponga la persona que nos habla, van a generarse sensaciones y emociones, dependiendo de ello, y que vendría siendo lo mismo en el arte abstracto o donde abunde el gesto, pero con relación al espectador. Es por ello, que en la presente serie gráfica se buscará recomponer la imagen física de quien se estará retratando, a través de la sensibilidad y los movimientos gestuales firmes, sin titubeos, sin tapujos, en donde cada trazo, mancha, gesto evidenciado del material y el soporte, genere distintas emociones sujetas a ser interpretadas por el espectador para quien a fin de cuentas, van dirigidas estas imágenes, como una ventana, un visor de un individuo relacionado con el retratado tanto por el tiempo como por el espacio.

gesto y la expresividad característica que se puede encontrar en las técnicas del grabado. Expresaría Fanny Rabel, integrante original del Taller de Gráfica Popular:

“Hoy día existe la fotografía que ha suplantado al grabado en muchos casos; pero no es esa nuestra polémica; nosotros trabajamos con los medios que podemos en un arte para el pueblo” (Tibol, 1997:78).

Deseo la redención hacia el semejante, aquellos comerciantes que han otorgado parte de su vida y energías para proveer de bienes materiales y comestibles, a través de mi padre, por medio del traslado de la imagen cotidiana de las personas a un lugar en donde el espectador se sienta identificado, y aquellos que no tuvieran esta forma de vida se vieran obligados a mirar lo que le es familiar, que no puedan ignorar al otro; reafirmar su existencia, su lucha manifestada en sus rostros a través de estampas que al mismo tiempo puedan ser vistas en distintos recintos, para que les lleguen a otros que se convertirán en testigos e intérpretes, testimoniando que estuvieron y están.

Kapuscinski (2008: 7) lo expresa:

“no es tan sólo un acto mecánico, es también un acto mágico. Me entregas tu imagen, de la cual, a partir de ese momento, me convierto en su copropietario... es un poco sentimental, pues la instantánea no atrapa sino tan sólo un breve momento, por lo general una fracción de segundo, y al mirarla sabemos que aquel momento ya se ha esfumado, que estamos contemplando un pasado que ya no existe. Incluso mirando la foto de un niño de lo más alegre y feliz, nos embarga la sensación de pena de que ese niño haya desaparecido para siempre, pues en el momento en que lo miramos ya ha crecido, ya es mayor, aunque sólo sea un día, pero mayor al fin y al cabo... por eso, cada vez que saco mi cámara de retratar, me llena de alegría la perspectiva de poder dedicarme a atrapar al huidizo tiempo, pero, a la vez, siento tristeza, sabedor que después de toda mi cacería no me quedará en la mano sino un trozo de papel en color”.

## IV.I. Planografía: impresión química sobre madera, experimentos previos, materiales y procedimiento

“Una esperanza”, también representa una idea, un pensamiento, un sentir íntimo, no la pretensión de modificar una realidad, o de influir de manera positiva en alguna persona, con una imagen, en sí es complicado cambiar malos hábitos personales, como para tener la pretensión de poder lograrlo con otros; manifiesta sensaciones interpretadas en emociones, emociones hechas pensamiento, pensamiento hecho materia, materia hecha imagen, de una visión autónoma sobre lo que a diario se vive en un estrato de la realidad social capitalina, de uno de los barrios de urbanización tardía, dentro del mercado público local. “Una esperanza” surge del hijo del señor “Pedro” del local 26 del mercado de la sur 16 de la Agrícola Oriental, de 57 años de antigüedad, también de quien alguna vez fue estudiante de preescolar, del Jardín de niños Cri-Cri, ubicado en las cercanías del mercado de las Maravillas en Nezahualcóyotl.

Por ello, esto representa sencillamente una percepción, una forma de entender lo que le rodea a un hombre de mis características, condiciones y nacionalidad, aunado a aquellos intereses e impulsos infantiles hacia la imagen y el conocimiento adquirido dentro de la academia, entendido como la práctica de la plástica desde el recurso básico del dibujo, hasta sus últimas consecuencias y resultados. Por ello, pasando por este viaje temporal y conceptual, lo concerniente, es la ejecución técnica

de las estampas producto de la labor de investigación que, durante más de un año de recopilación y experimentación (con base en la prueba y el error), aquí culmina, presentándose lo resultante.

Conforme a los propósitos de la presente investigación, en este punto, he determinado que a la técnica que practico, debe distinguírsele con un apelativo diferente a su análogo, el *Budkalitho*, ya que en su ejecución en esencia es *Mokurito*, pero modificada, teniendo en sí parte de las tres técnicas descritas en el segundo capítulo. El cambio en materiales y su ejecución por la diferencia de latitud, espacio y el hecho de haber sido redescubierta otra vez, da suficientes argumentos para hacerlo. Por ello, se le ha bautizado bajo el apelativo planografía sobre madera, o impresión química sobre madera<sup>121</sup>.

La impresión química o planografía sobre madera supone un proceso complejo en el sentido de la preparación del soporte, los conocimientos puntuales de cantidades y calidades de sustancias de preparación previa, de los materiales de dibujo, como cualquier técnica de estampa dentro de la gráfica. Lo primordial a considerar por el lector es el hecho de que, la elección de la madera se da conforme a lo que se busque realizar; es un hecho de que el grano abierto y cerrado influyen, aunque sea en el tema de la absorción y retención de medios grasos y agua, pero no representa un factor determinante al momento de visualizar lo que se quiere lograr, siendo relevante el hecho de saber con precisión si se quiere una textura más dinámica, o una casi nula.

Para “Una esperanza”, se buscaron tipos de madera de triplay para llevar a cabo experimentos y para obtener las estampas finales, ya que para lograr un resultado habrá que anticiparse a lo desconocido, reconocer el terreno no explorado, como ejemplo, si se hacen los grabados en un cierto tipo de madera que no fue explorado o experimentado, se corre el riesgo de encontrar discrepancias en cuanto a su impresión y tratamiento químico, cada madera requiere cierta atención.

Por motivos personales, en un principio, se decidió usar dos tipos de madera de

---

121 Con el propósito de encontrar un término menos confuso y más práctico, se recurrió a nombrarla así debido a que ésta no es litografía, pero pertenece a la planografía, por su manera de imprimir, cuyas implicaciones químicas hacen retomar el término original que Alois Senefelder usó.



triplay asequibles dentro de las inmediaciones de Taxco, en donde comenzó la presente investigación, y que también fueran comunes dentro de la Ciudad de México, caobilla, cuya veta naturalmente proporciona una textura visual agradable y dinámica, que puede maravillar a quienes se sientan identificados con dicho material; cerezo peruano, adquirida en Cuernavaca, Morelos, similar a la japonesa en tanto pertenece a la misma especie de árbol, con sus distintivas cualidades por cuestiones geográficas y climáticas. Ésta, a diferencia de la especie japonesa, es más asequible; tiene un buen aspecto, es suave en su superficie y fácil de cortar; tiene una apariencia y textura, un tanto peculiar, razones suficientes por las cuales fue considerada. También se incluyó la madera de caoba, por recomendación de Nunik Sauret, y una sub especie de caobilla de color amarillo pálido (Figura CXX)<sup>122</sup>.



CXX. Madera de caobilla, izquierda, madera de cerezo, derecha. 2017

Teniendo el soporte, se adquirió y preparó la caseína, se obtuvieron los materiales de dibujo y se decidió cuáles serían usados, bajo experimentación previa. En cuanto a los químicos a emplear, se destacan la caseína en polvo, el amoníaco, el agua destilada, etc., como un paréntesis es sugerible adquirir la caseína con algún proveedor de materiales artísticos o en una droguería grande en tanto la calidad es importante, para no tener una variación en los resultados tan abruptos, debiendo ser su color de un tono claro<sup>123</sup>,



CXXI. Caseína, izquierda, amoníaco, derecha. 2017.

122 Cabe recalcar, que ésta fue elegida por estar emparentada en esencia con la madera de cerezo japonés.

123 Entre más amarillo, menos capacidad de adherencia tiene por el contacto con el oxígeno.

teniendo en cuenta que ésta puede extraerse de la leche si así se desea. El amoníaco, o agua amoniacal, fue adquirido en una tlapalería local de Taxco de Alarcón, funcionando perfectamente al momento de diluir la caseína en el agua, puede conseguirse en casi cualquier tlapalería, tiendas de pinturas, etc., (Figura CXXI).

Teniendo los materiales, previamente a la aplicación de la caseína líquida, otra cuestión que se consideró está relacionado con el tratamiento que debe dársele al soporte, cepillarlo con cerdas de alambre, cardarlo, quemarlo y lijarse, para evitar cualquier contratiempo y que suceda que se destruya la película que se le aplique con la solución. Ya con el soporte listo, me encontré ante él y su cuerpo, ante los materiales grasos y mi sensibilidad, en este paso, es importante tomar en cuenta qué es lo que se busca tener como imagen: para considerar los degradados con lápiz, la mancha similar a la tinta china, la línea sólida, etc., ya que, dependiendo de ello, se determinará qué material se ocupará. En “Una esperanza”, se utilizaron lápices de cera, los cuales tienen una cantidad más equilibrada de grasa, entre un lápiz suave y uno duro litográfico, y marcadores *sakura* de cera, que me fueron obsequiados por la maestra Tsunoda desde Japón. Se empleó el *tusche* litográfico disuelto en agua des-



CXXII. Materiales diversos de dibujo, entre ellos una barra de tusche, crayón de cera y sakura japonés, y pincel para tintas líquidas. 2017

tilada, aunque también se puede emplear la misma tinta de impresión diluida en trementina o aguarrás bidestilado, polvo de tóner<sup>124</sup>, disuelto en alcohol desnaturalizado o industrial, aunque con ciertas reservas, ya que no queda del todo disuelto y se debe aplicar calor con una pistola, o colocar un papel encima de la imagen y aplicar *thinner* con una estopa, sin tallar demasiado para no levantar la imagen (Figura CXXII).

Se empleó goma arábiga líquida y tinta litográfica preparadas, para obtener la primera se parte de la goma arábiga sólida, que regularmente viene en forma de

124 Esta técnica tiene muchos contratiempos ya que, aun derritiendo el polvo con calor, éste tiende a levantarse con la aplicación de la tinta de impresión, quitando partes claras de la imagen.

piedra y que debe ser pulverizada y diluida en agua destilada. En los libros especializados sobre litografía, se sugiere que ésta sea medida con un densímetro, que permita leer los grados Baumé de la solución, como argumenta Antreasian (1971:281), debe estar entre 12 y 14 grados. Se adquirió una ya preparada, que viene en presentación de galón y a un precio muy accesible, en Graficolor S.A, en la ciudad de México (Figura CXXIII). Con respecto a la tinta de impresión, en experimentos previos se empleó tinta tipográfica negro bonos fuerte de la Sánchez, y en los impresos finales tinta litográfica de la marca Hanco, ambas preparadas con carbonato de calcio y vaselina y en la última, magnesina con vaselina para hacerla más flexible y ligeramente más grasosa, y carbonato de calcio o magnesina, para darle mayor cuerpo o dureza.



CXXIII. Goma arábica conseguida en Graficolor, 2017.

En resumen, se necesita:

- Madera de triplay, se sugiere de 6mm., para evitar, en cierta medida, deformaciones o torceduras al momento de colocarle el agua, que debe ser abundante, o al quemar la superficie.
- Caseína láctica en polvo, o en su caso en presentación líquida.
- Amoniaco líquido.
- Materiales de dibujo: lápiz litográfico suave, lápiz o marcador de cera (Mirado, Pelikan, Pentel), barras litográficas, *tusche* y agua destilada, tóner en polvo y trementina u alcohol desnaturalizado o industrial, en ciertos casos, pistola de calor, marcadores indelebles, tinta de impresión, etc.
- Goma arábica, diluida en agua a 14 grados Baumé.
- Esponjas deshidratadas de mar, brochas, trapos de algodón, o cualquier instrumento para absorber, esparcir y limpiar el exceso de agua.

- Tinta de impresión, en caso de ser litográfica de la marca Charbonnel, Adam Smith, Hanco, de ser tinta común de grabado, que sea tipográfica, o de marca Charbonnel, Speedball, siempre y cuando no sean solubles en agua. Las tipográficas funcionan de igual modo.
- Espátulas, solventes, vaselina, aceite de linaza, carbonato de calcio o magnesio.
- Un aspersor de agua, que permita esparcir uniformemente líquido sobre el soporte, adicionalmente, un cepillo de cerdas semi-duras.
- El medio de impresión, es decir, el papel o tela que se elija, siempre recomendable el Gvarro super alfa, por sus dimensiones y bajo costo comparado con otros similares, o papel japonés de *kozo*, que puede adquirirse en la ciudad de México a precios muy accesibles.

Previamente, es necesario mostrar la información recabada, empleando los métodos de las distintas técnicas revisadas con anterioridad para mostrar el por qué para la técnica presentada al final, no se emplea el apelativo *Mokurito*. El principio estuvo sujeto al acercamiento primordial a la técnica en base a la técnica de Ewa



CXXIV. Primeras experimentaciones, 2016.

Budka, donde se procedió a lijar una madera de ceiba, dibujando sobre su soporte con lápices litográficos, colocándole goma arábiga, y al día siguiente, procediendo a imprimir con tinta tipográfica sin preparar, tomada directamente de la lata. La imagen desapareció casi por completo con la tercera aplicación de la tinta, con un rodillo de goma tradicional para grabado. Este primer fracaso, llevaría a una experimentación que iría desde lijar con graduaciones más altas, es decir, haciendo uso de la lija 200 en adelante, hasta lijarla con sólo las más ásperas

como la 50 u 80, dejando la goma durante semanas o meses (Figura CXXIV). Una

tabla fue procesada por un día completo, después las partes retiradas se retrabajaron y se dejó con la goma por medio año, teniendo un resultado aceptable, mas no óptimo (Figura CXXV). A estas alturas, se decidió experimentar con el rodillo de esponja, que puede adquirirse en cualquier tienda de pinturas o centros comerciales, finalizando, con ciertas reservas debido al tipo de espuma que, a diferencia de las que se emplean en Japón, son de mayor porosidad y se desfragmentan con mayor rapidez.



CXXV. Impresión química sobre madera de pino de 9mm. 2016

Posteriormente, sobre caobilla roja, empleándose por primera vez *tusche* al agua de la Ceiba Gráfica, se realizó otra imagen con un resultado adverso, por motivos que en su momento se desconocían, recurriendo a quemar el soporte, cepillándolo y volviéndolo a trabajar, teniendo en ese momento un resultado positivo asegurando alterar la superficie, quemándola, sin perder su capacidad de absorción. Quizá este método funcione en un futuro próximo como sustituto de la caseína, ya que existe un método japonés para preservar la madera de la humedad y cualquier otro fenómeno que pudiera alterarla, el *shou sugi ban* (焼杉板), traducido como madera de cedro quemada<sup>125</sup> (Figura CXXVI).



CXXVI. Impresión química sobre caobilla y soporte quemado. 2016

Con la experiencia de haber conocido al maestro grabador Alejandro Alvarado Carreño, se implementó el uso de caseína, pero cuya receta fue fallida al no conseguir diluirla en el agua, consiguiendo sólo un aroma fétido sobre los soportes y

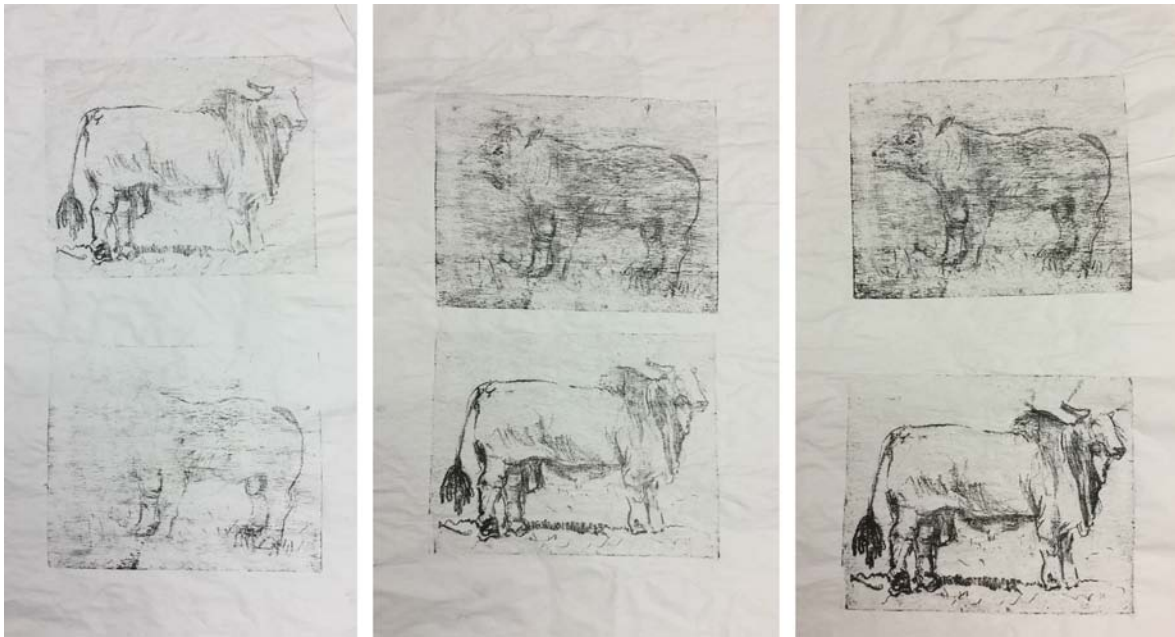
125 Más información, en: <https://www.maderea.es/tecnica-japonesa-que-quema-la-madera-para-protegerla/>

embaces empleados, similar a la leche en estado de descomposición. También se implementó el uso de lápices de cera Mirado, por recomendación del maestro, debido a que, en las experimentaciones ya con las maderas de cerezo y caobilla, el lápiz litográfico suave se borraba con cada prueba de estado, tenía mucha cantidad de grasa. Para ese momento, también ya se había implementado la incisión sobre la madera, cortándola, sacando chapas, cual xilografía. Sobre ésta, al observar la tinta sobre la mesa a punto de ser limpiada con aguarras y agua y conociendo la práctica del monotipo con anterioridad, se procedió a colocar la tabla sobre esta tinta acuosa-grasosa, dejándola secar para después ponerle la goma (Figura CXXVII).



CXXVII. Pruebas e impresión final de ejercicio con monotipo de tinta tipográfica, manera negra y tallado de soporte. 2016

En el penúltimo paso, se buscó contactar a la maestra Nunik Sauret durante el 2016, teniendo éxito hasta finales de ese año. De inmediato, accedió a brindarme la ayuda necesaria, primero por teléfono y luego mediante una amena plática sobre el grabado, y los datos suficientes sobre las técnicas japonesas y los obtenidos a través de su investigación. Aquí es donde se consideró la implementación de una solución de caseína ya diluida en agua, un lijado fino con papel del 1500, rodillos de goma de dureza media, ligeros y pequeños, una mica de plástico para colocar entre el fieltro y la madera al momento de imprimir, la tinta preparada con vaselina y carbonato de calcio, el uso de agua purificada entre cada aplicación de tinta, para controlar las reacciones químicas que pudieran suceder usando agua del grifo –cuyo uso no es recomendable en tanto en Taxco la venida de esa fuente contiene una gran cantidad de minerales–, el humedecimiento de los papeles de impresión, la implementación de un *tusche* de calidad comprobada. Fue aquí, donde se empezaron a tener los resultados cercanos a la técnica final (Figura CXXVIII).



CXXVIII. Gustavo Ruiz, Pruebas de estado de Razas bovinas cárnicas de la ciudad de México, 2017

En los anexos, se muestran algunos ensayos de la experimentación que se llevó a cabo, tanto con variaciones mínimas como mayores, en cuanto a la concentración de caseína aplicada, el lijado, las variantes usadas de tinta diluida o tóner diluido en alcohol industrial, teniendo diferenciados cada uno de los procesos, y considerando la estabilidad de la imagen, sin importar la cantidad de capas de tinta aplicadas o el tiempo de reacción de la goma arábiga, obteniendo los primeros resultados en dos piezas, Razas bovinas cárnicas de la ciudad de México, y sin título (Figura CXXIX).



CXXIX. Gustavo Ruiz, derecha: sin título, izquierda: Razas bovinas cárnicas de la ciudad de México, 2017

La parte final llegó, y aunque a partir de principios del año 2016 se intentó contactar por todos los medios a los maestros japoneses de la universidad de Tama en Tokio sin obtener respuesta, hasta que por medio de los datos correspondientes a un video de la plataforma YouTube contacté a la maestra Motomi Tsunoda y a partir de más de 40 correos electrónicos, hasta el momento, se concebirían las partes faltantes de la técnica, así como la solución de la incógnita de la concentración ideal de caseína, sobre todo para poder usar *tusche* al agua (Figura CXXX). De dicho método, se rescató el uso de un aspersor de agua para humedecer en todo momento la placa; la aplicación de presión en el soporte al momento de entintar de una manera rápida, controlada y pareja; el uso de tinta litográfica y *tusche*; el uso de un cepillo para retirar las partes que no debieran llenarse de tinta aunado al uso de limón para limpiar cuando la saturación fuera de consideración; el empleo de una nueva técnica de preparación que incluyó al alumbre de potasio; el empleo de marcadores Sakura japoneses, así como la atención para la resolución de todas las dudas existentes hasta el momento<sup>126</sup>.



CXXX. Gustavo Ruiz, derecha: autorretrato, izquierda: 1995, 2017

126 Como nota adicional, por medio de la artista visual colombiana Jennifer Stefan Rubio Leal, se conoció la técnica de tóner en polvo al agua, la cual consiste básicamente en mojar el pincel, untarlo de polvo de tóner, aplicarlo como una tinta china, para posteriormente aplicarle calor con una pistola de calor industrial.



Esta es la estructura de la técnica de planografía o impresión química sobre madera, la cual se procederá a describir de manera esencial a continuación, entendiendo que hay cuestiones fuera del alcance que pueden alterar el resultado, estos son:

1. Adquirir todos los materiales, esencialmente la tabla, la caseína y el amoniaco (Figura CXXXI).



CXXXI. Algunos materiales empleados en la serie gráfica.

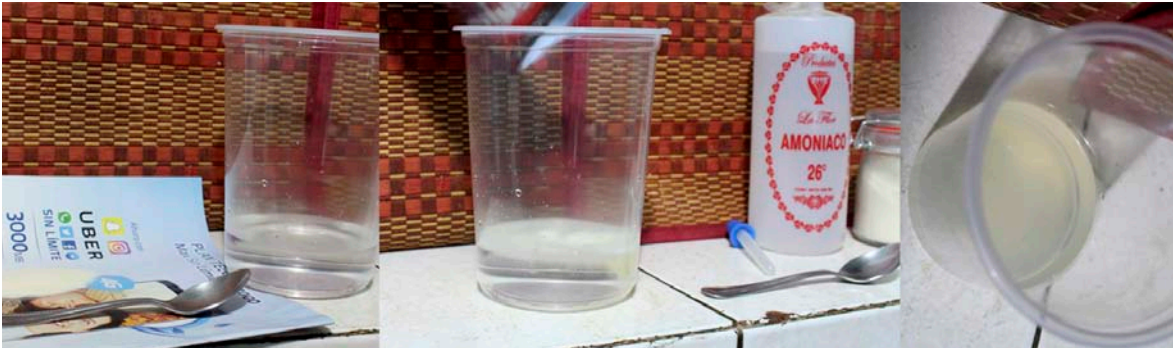
2. Preparar la tabla previa a la aplicación de la caseína, si se desea rayarla, emplear el velo para hacer achurados, usar cepillo de cerdas de alambre o carda, lijar, etc. En síntesis, si no es la intención sacar más textura y trabajar con la tabla tal y como se presenta, se puede prescindir de todo ello. (Figura CXXXII).



CXXXII. Derecha, cepillado con carda y taladro, izquierda, quemado del soporte.

3. En una botella con 200 ml. de agua caliente (se sugiere destilada) se colocan de 2.5 a 3 gr. de caseína en polvo, equivalente a una cucharada de té a tope, aunada a 10 gotas de amoniaco. Cuando se observe disuelta completamente, se reserva

por al menos 12 horas en un lugar a temperatura ambiente. Se recomienda verificar el aroma constantemente, ya que cuando adquiere un olor penetrante o similar a la leche en descomposición, debe desecharse. (Figura CXXXIII).



CXXXIII. Forma de disolver la caseína con amoníaco.

4. De un bol, o directamente, se aplica la caseína con una brocha suave sobre toda la tabla, uniformemente, dejándose secar superficialmente para aplicar una segunda capa. Se sugiere esperar a que ésta seque por completo (Figura CXXXIV).



CXXXIV. Aplicación de caseína.

5. Se procede a dibujar, con el medio que se requiera. Con medios sólidos, o secos, se sugiere aplicarlos con fuerza, para que la mayor cantidad del material graso quede adherido a la tabla. Para medios líquidos, o *tusche* al agua, se sugiere ir diluyendo paulatinamente con agua destilada fría, en tanto caliente libera mucha grasa, y aplicar en capas, para tener una superficie con la mayor estabilidad química requerida (Figura CXXXV).



CXXXV. Dibujo con diversos materiales grastos.

6. Una vez terminado, se deja secar el dibujo o se puede acelerar el secado con el uso de una pistola de calor industrial para posteriormente aplicarle la goma arábica de manera uniforme con una brocha o esponja, dejando secar la superficie y reposar por al menos un día, se sugiere una semana completa y antes de imprimir el tiraje, otra semana adicional ya con la tinta de impresión aplicada (Figura CXXXVI).



CXXXVI. Placas con goma arábica.

7. Se retira la goma con abundante agua, se sugiere usar las manos para sentir cómo la goma se va retirando. Una vez hecho esto, es momento de sacar las pruebas e imprimir (Figura CXXXVII).



CXXXVII. Retirando goma con agua y esponja.

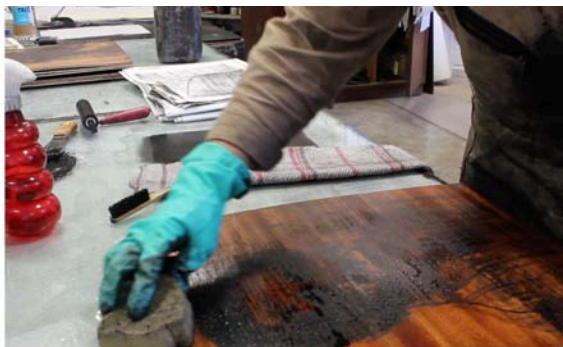
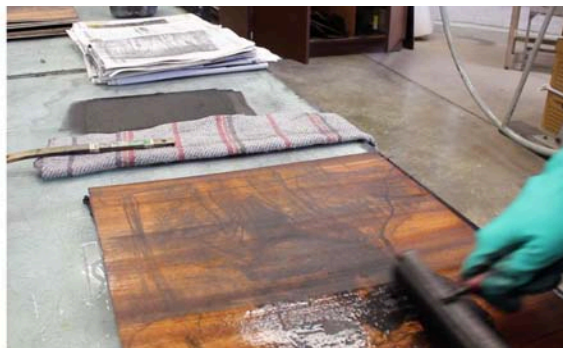
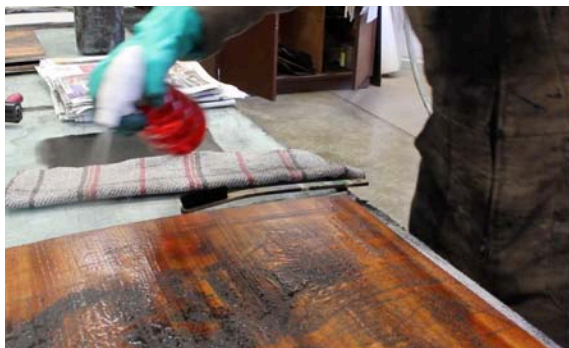
8. Se prepara la tinta, con una cantidad adecuada de carbonato, dependiendo de la flexibilidad de fábrica de la tinta que se esté usando, y vaselina, llegando a un término medio entre dureza y flexibilidad. Si se imprimiera a mano o con los pies, sólo se debe adicionar aceite de linaza hasta conseguir que la tinta esté casi líquida (Figura CXXXVIII).



CXXXVIII. Tinta preparada.

9. Con un aspersor de agua, se hu-

medece la tabla en su totalidad, con el rodillo de goma se recoge tinta, de manera que ésta haga un ruido similar al del velcro, y se aplica uniformemente por toda la tabla. Se sugiere usar uno acorde al tamaño de la tabla, siendo los de 6, 10 y 15 cm. los más adecuados. Esto se repite de dos a tres veces, siempre recordando humedecer la tabla entre cada aplicación de tinta, para posteriormente imprimir una prueba (Figura CXXXIX).



CXXXIX. Aplicación de tinta con rodillo.

10. Empleando un tórculo, debe ajustarse a una presión adecuada, la cual debe ser la mínima, que genere apenas una marca de la tabla sobre el papel, debe tenerse preparada una mica de plástico delgado que permita una impresión más uniforme. Si se requiere obtener también relieve, se debe colocar mayor presión (Figura CXL).



CXL. Prueba de presión.

11. Una vez entintada la tabla, se procede a realizar el levantamiento de la imagen, es decir, cargar de tinta la tabla hasta llegar a los tonos más oscuros que conocemos de la imagen. Para ello, se coloca en la máquina, y se van sacando pruebas hasta llegar al negro más intenso que podamos identificar basándonos en nuestro dibujo (Figura CXLI).



CXLI. Pruebas de impresión.

12. Se prepara el papel para imprimir, el papel de algodón de gramaje menor a 300 gr. es muy recomendable, recordando que esta técnica es ideal para los papeles *Kozo* japoneses, los cuales no superan los 100 gr. En caso de ser papel europeo, se sugiere humedecer el papel por ambas caras, con un aspersor o una esponja con agua, de manera que se mantengan húmedos el mayor tiempo posible. Cuando se use uno, se seca con papel revolución, de lo contrario, se pegará a la madera y se romperá. Considerando todo lo anterior, se procede a imprimir (Figura CXLII).



CXLII. Tiraje en papel de algodón.

## IV.II. Construcción conceptual de los retratos

Para lograr los retratos, incursioné, por medio de visitas aleatorias, en ambos mercados –los mencionados con anterioridad– teniendo como primera intención el hacer los retratos frente al comerciante, o dibujarlo mientras estuviera trabajando, considerando cuestiones que pudieran alterar el resultado deseado, como el prejuicio y predisposición que se adquiere cuando el retratado sabe que está siendo dibujado o pintado, quien tiene ciertas expectativas del resultado, queriendo el parecido más cercano a una fotografía, un retrato literal, al mismo tiempo que modifica su postura cotidiana para posar, por así decirlo. Al tener eso en mente, la parte consiente comienza a anteponerse, buscando una imagen similar a una fotografía, cuando lo que se busca en este proyecto es realizar los retratos de manera esencial, interpretados por los sentidos, la percepción física y psíquica del momento, no una ilustración fiel de la persona, ya que a la cámara no se le puede ganar en dicho propósito.

Análogo al pensamiento de Francis Bacon<sup>127</sup>, los retratos los hice de personas que conocía bien, buscando pintarlos de memoria o a través de fotografías como referencia, concentrado la atención en la estructura de sus rostros o cabezas más que en un retrato literal en tanto hay que revelarla sin que parezca una ilustración de esa persona. Por ello, las fotografías fueron realizadas de incógnito, mientras el retratado estuviera rea-

---

127 Recuperado del documental: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtL0yo&t=2780s>

lizando algo que requiriera de profunda concentración, acción que le da el carácter a la imagen del retratado ya que es de hecho eso lo que lo diferencia de cualquier transeúnte o trabajador de oficina; representa un espectáculo para los sentidos confrontarse ante la carnicería, frente al banco de madera con aroma a carne, sangre y grasa, escuchando al unísono aplanadores golpeando la carne en los demás puestos, sierras cortando



CXLIII. Ejemplo de fotografías de las que se basaron algunos grabados.

los huesos de algunas piezas, que aunque suena como un aterrador espectáculo de mutilación, al final de cuentas representa un alimento que termina en el estómago de muchos. (Figura CXLIII).

Teniendo dichas fotografías, se experimentó dibujando previamente, pero, al notar una rigidez y temor por realizarlos de manera descriptiva y exacta, se tomó la decisión de que fueran retratos dibujados directamente sobre la madera, de una sola intención, dejando que la goma arábica hiciera su trabajo por más de una semana. Estas primeras imágenes, presentan a algunos comerciantes del mercado de las Maravillas y de la Agrícola oriental, aquellos que conozco desde niño y han podido mantenerse ahí durante todos estos años. Del mercado de las Maravillas, se presenta al “Froid”, vendedor de legumbres, piñatas y algunas plantas, al señor de las semillas, ubicado justo en la zona de pescados, vende arroz, frijol de distintas especies, abarrotes en general, al señor que vende pollo fresco a lado de los esquimos, jugos y malteadas, también al “Güero”, de los esquimos, y al dueño del local de cremería y carnes frías, junto a una peletería en la parte externa del mercado; se suman, a los comerciantes y trabajadores del mercado de la Agrícola Oriental, “La Changa”, Rubén, empleado en la carnicería del “Beto”, el “Miyagi”, vendedor de cremería y carnes frías, ubicado al costado del local 26, el “Cuervo”, que



CXLIV. Las placas dibujadas, con goma arábica.

ofrece diversos enseres dentro de las carnicerías, la señora de la papelería a lado del “Miyagi”, los vendedores del “Tierno”, puesto de carnitas ubicado en donde se vende fruta picada, Pedro, de la carnicería del local 26, entre otros (Figura CXLIV).

### IV.III. "Una esperanza"<sup>151</sup>



"Pollero" , Impresión química sobre madera, 2018.





“El greñas” , Impresión química sobre madera, 2018.



“Los esquimos” , Impresión química sobre madera, 2018.



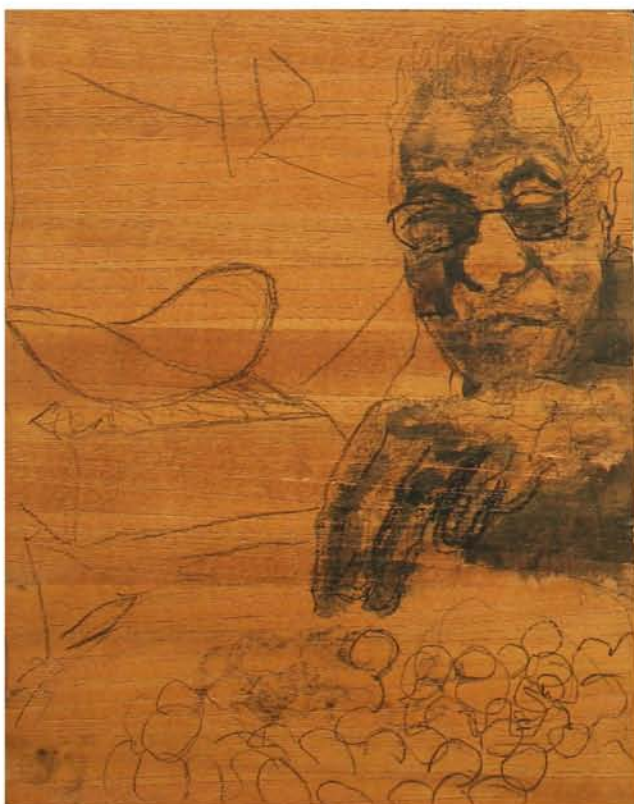
“Papelería local 29” , Impresión química sobre madera, 2018.



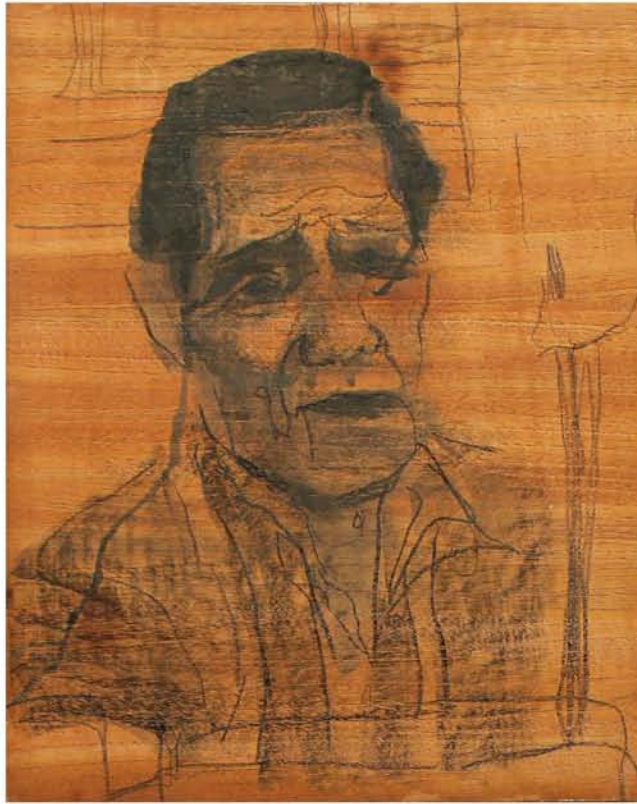
“Local 26, carne” , Impresión química sobre madera, 2018.



“Semillas” , Impresión química sobre madera, 2018.



“Fruta fresca” , Impresión química sobre madera, 2018.



“El güero, quesos” , Impresión química sobre madera, 2018.



“Pedro, local 26” , Impresión química sobre madera, 2018.





“Zapatería maravillas” , Impresión química sobre madera, 2018.

## Conclusiones

Más allá del desenlace que se presenta en las estampas finales, existen ciertas reflexiones que en este apartado se consideran pertinentes a manera de cierre de esta investigación. Todo ello parte de las experiencias de toda una vida –aunque el lector haya pensado que representan sólo los dos años de investigación– desde el momento primigenio en el que aspectos de las culturas de Asia entraron en mi vida, hasta el año 2016 que comenzó el viaje que aquí concluye de la mejor forma que se ha podido hacer. Esta pasión por la cultura japonesa, y asiática en general, pasando por las artes marciales, el anime, la música tradicional y contemporánea, llegando hasta las artes plásticas, a partir de donde (me gustaría externalizar) fui adquiriendo libros de grabado japonés y pintura, sin saber que estos formarían una parte esencial para lo que se presentó aquí.

Desde lo teórico, lo primero que se deduce es que existe una desinformación producidas por las interpretaciones que están permeadas por una visión de lo que se cree que es el gran arte dentro de algunas referencias serias y más accesibles sobre el arte japonés. La canonización y adopción a una ideología y teoría estética, es tan común que, o nadie lo puede notar o lo hacen, pero prefieren fingir que no; la ideología que enunciaría Escobar (1986:11), basado en el modelo universal de arte, aceptado, propuesto y/o impuesto en todo el mundo<sup>128</sup>. Se ha asumido que este es

---

128 Escobar se refiere, al correspondiente producido en Europa en un periodo históricamente muy breve, del siglo XVI al XX ; a partir del ahí lo que se considera realmente como arte es el conjunto de prácticas que tengan

el único camino, el mejor, quizá el más lógico, aplicado en toda institución pública y privada, cerrando vías, construyendo barreras, homogenizando el pensamiento en ideologías separatistas, incluso subversivas, que nos mantienen en esa visión del otro como el buen salvaje al que hay que educar, para muestra, lo que muchos, de quienes se dicen conocedores o artistas, expresan cuando el público no entiende lo que están mostrando, asumiendo que la falta de entendimiento se da por una especie de ignorancia colectiva.

En tal caso, habrá que encontrar nuevas vías, enfoques, puntos de vista de otros sitios donde la influencia occidental no haya fragmentado del todo sus ideas, como en las nociones presentadas, como ejemplo. Por tal razón, una de las intenciones plasmadas en estas páginas ha sido compartir un poco de lo que he aprendido de otras formas de ver la práctica del arte, que considero es esencialmente igual en todos lados, tomando lo mejor de todas las perspectivas integralmente.

Por ello aquí se dejan las pistas directas de todo aquello que haya tomado, occidental o no, transmitiendo una técnica más al alcance de quien la desee practicar, ya que creo que el conocimiento de las técnicas no está en venta, o es secreto, intentado sacarle provecho. Por el contrario, la técnica se ofrece para que más personas las practiquen, con ello se hallarán aristas y perspectivas nuevas.

Abordando ahora lo temático, es decir, el caso japonés, espero que el lector haya llegado a la conclusión de que no es que exista algo temático o formal que haga autóctono, de un pueblo, a una representación visual artística, como se ha querido decir que pasa con Japón, se caería en una trampa si así se creyera tomando como parámetro las apariencias de las cosas. Si bien los trabajadores en el taller de Rubens lograban estampas que simulaban ser realizadas por las manos de este artista sin que así fuera, también un italiano o argentino conociendo la estética japonesa a nivel intelectual y técnico, pudiera hacerlo con un *Mokuhanga*. La cuestión está en qué elementos tradicionales se siguen apreciando y cuánto ha influido lo nuevo, en el caso japonés, la naturalidad, las atmosferas, la austeridad de elementos, el uso de la

---

las notas básicas de ese arte, como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y ,fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción.

madera como soporte de estampación, y lo nuevo, las nociones de espacio, perspectiva, composición, teoría del color, soportes gráficos novedosos, etc., y qué se puede aprender de todo ello.

Con respecto al *Mokurito*, espero haber logrado que quienes estén interesados, y aquellos que la hayan probado para posteriormente rechazarla, se hayan percatado de la confusión que aún existe, en el contexto del grabado, sobre los apelativos. Es evidente que la litografía en madera no puede existir semántica o conceptualmente, pero es importante siempre ver lo desconocido más allá de lo literal, de lo aparente, de lo que creemos conocer, ya que ésta es una técnica japonesa nueva, al menos en los años ochenta lo fue, muy relacionada con la planografía occidental, pero sin pertenecerle. Este hecho se debe a que nace de intenciones y necesidades distintas, mientras en occidente se estuvo y se está inmerso en lo que se conoce como gráfica expandida, soportes alternativos e incluso el desuso de una placa, aunado a técnicas alternativas y no tóxicas, pro ambientales, tecnológicas, etc., para ellos, nació de una necesidad de retornar a la madera y todas las posibilidades que ésta brinda desde su condición natural. No hay una búsqueda de no emplear ácidos, o usar tintas biodegradables, porque es evidente que históricamente, siempre han pensado en la naturaleza como una aliada, una musa, aquella que le brinda las mejores experiencias humanas posibles desde siempre.

He concluido personalmente que, al menos en mi práctica, sería mejor llamarla planografía o impresión química sobre madera porque conceptualmente externa más de lo que en realidad sucede con ella técnicamente, aunado a lo ya explicado a lo largo de cada capítulo. Es una técnica independiente, con una gran variedad de posibilidades al poder rayar el soporte, cortarlo, sacar relieves, quemarlo, y al mismo tiempo, usar su superficie plana. Una realidad es, que aún faltan posibilidades en ella por descubrir o mejorar, como decía, en Japón encontraron al alumbre de cromo y de potasio aunada a una cola de origen animal, como agente de sellado para sustituir a la caseína; dentro de diversos experimentos se trabajó con la posibilidad de emplear silicón como en la técnica de *waterless* o siligrafía encontrando otra alternativa con mayor practicidad, también se empleó sellador de nitrocelulosa para madera, pero todas ellas con reservas, necesitando una experimentación a profundidad.

Finalizando, de “Una esperanza” se concluye que aunque hayan pasado más de 500 años desde que el hombre vio en la pintura, la escultura, el dibujo y posteriormente, el grabado, el medio perfecto para mostrar la imagen del otro, o de sí mismo, la vigencia de ésta no se comprometerá, ya que la vida humana no se resume en ideologías de una empresa o industria, que constantemente busca reemplazar medios para optimizar el tiempo y el esfuerzo, sino que todo es un cúmulo de cosas que ya estuvieron, están y seguirán permaneciendo como vestigio de lo que los seres humanos somos capaces de realizar, con nuestras manos, voz, intelecto, fuerza física, etc., y por el sencillo motivo de que, todos los días, a toda hora, en el agua, el suelo, a través de objetos reflejantes, y prácticamente cerca de nosotros, vemos, y nos vemos a nosotros mismos, incluso reflejados en otros por medio de experiencias, gustos, pensamientos, y aunque la fotografía logre de manera contundente y automática plasmarlo, un día puede desaparecer todo lo que le permite a estas tecnologías funcionar, pero con el conocimiento del hombre se encontraría la forma de sobrevivir a ello, si desapareciera todo lo que nos permite funcionar como el sol, el agua, el alimento, el aire, simplemente toda construcción o invención humana, se extingue con él.

# Fuentes de investigación <sup>165</sup>

## I.

- Todorov, T. (2000). *Nosotros y los otros*. México. Siglo veintiuno editores.
- Colombres, A. (2014). *Teoría transcultural del arte, hacia un pensamiento visual independiente*. CONACULTA. Ciudad de México, México.
- Paz, O. (2006) *Ensayo-filosofía*. En Bartra, R. (Comp.); *Anatomía del Mexicano*. México. De bolsillo.
- Yingzhao, S. (2006). *The story of Wood*. Foreign Languages press. Beijing, China.
- Nabimi, B. (2013) sitio web de Crystal Jungle/ selva de cristal, recuperado de: <http://crystaljungle2.weebly.com/> . Revisado el 30 de septiembre del 2016
- Anderson, P. Comunicación personal. La Orduña, Veracruz, 6 de mayo de 2016.
- Sauret, N. Comunicación personal. Polanco, Ciudad de México. 5 de febrero de 2017.
- Turner, J. [Documentales Japón] (2012, julio 16) original: What the acients knew: japan, video: sabiduría y antigüedad-los japoneses. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4pfPaA52Yew> . Revisado el 1 de enero del 2017
- (1997, marzo/abril), *Construcción con madera en Japón: pasado y presente*. *Asociación de Investigación técnica de la industria de la madera (AITIM)*, (No. 186). Madrid, España. Recuperado de: [http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo\\_2974\\_10202.pdf](http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_2974_10202.pdf) . Revisado el 30 de septiembre del 2016
- Tanizaki, J. (1933) *El elogio de la sombra*. Espasa Ebook. Japón.
- Fahr-Becker, G., Dunn, M.(2006) *El arte asiático*, Alemania, H. F. Ullman, edición española.
- Gutiérrez, F. (1989) *El arte de Japón*. Madrid, España. Espasa Calpe, Summa Artis: historia general del arte 21.
- Hirayama, H. (1984) *La aguada japonesa sumi-e*. Barcelona, España. Parramón.
- Izutsu, T. (2009) *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid, España.

Editorial Trotta. Recuperado de: [https://kupdf.com/embed/toshihiko-izut-su-hacia-una-filosofiacutea-del-budismo-zen\\_59f7adb2e2b6f5833814643d.html?sp=%7Bstart%7D](https://kupdf.com/embed/toshihiko-izut-su-hacia-una-filosofiacutea-del-budismo-zen_59f7adb2e2b6f5833814643d.html?sp=%7Bstart%7D) . Revisado el 1 de enero del 2017.

- Martín Peña, R. (2010) El arte contemplativo zen: los siete principios de Shinichi Hisamatsu en acción. (Tesis de maestría). Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones, Dpto. de Psicología diferencial y del trabajo. España.
- Manrique. M. E. (2006). Pintura zen, método y arte del sumi-e. Barcelona. España. Kairós.
- Collcut, M. Jansen, M. Kumakura, I. (1990) Japón: El imperio del sol naciente. Barcelona, España. Folio.
- Velduque Ballarín, M. J. (2011, septiembre). *El origen de la imprenta: la xilografía. La imprenta de Gutenberg*. *Revista de Claseshistoria, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, (No. 224). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5169198.pdf> . Revisado el 30 de septiembre del 2016.
- Baskett, W. M. (1980) Footprints of the Buddha: Japanese Buddhist prints from American and Japanese collections. Filadelfia, Estados Unidos de Norte América. Museo de arte de Filadelfia.
- Moreno Cabañas, P. (1999), Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía Japonesa”, Hanga, Imágenes del mundo flotante. Xilografía Japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/24489/1/Hanga%20Introducci%C3%B3n%20general.pdf> . Revisado el 1 de octubre del 2016.
- Statler, O. (2012) Modern Japanese prints: and art reborn. Tuttle Publishing. E-pub.
- Peterdi, G. (1980) Printmaking: methods old and new. New York, Estados Unidos de Norte América. Macmillan.
- Mitani, T. Mas, M. (2009) Mokuhanga to washi: información básica sobre xilografía y papeles japoneses. Recuperado de: [http://www.maribelmas.com/wp-content/uploads/2013/02/kanyain\\_paper.pdf](http://www.maribelmas.com/wp-content/uploads/2013/02/kanyain_paper.pdf) . Revisado el 28 de junio de 2017

- Hempel, R. (1965) El grabado japonés: paisajes, actores, cortesanas. Barcelona, España. Daimon ediciones.
- Fahr-Becker, G. Mitsunobu, S. Zacharias, T. (2012), *Grabados Japoneses*, Madrid, España, Taschen.
- Web japonesa Japanese Architecture and Art Net Users System-JAANUS, (2001) Tanrokubon 丹緑本. recuperado de: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> . Revisado el 28 de junio de 2017.
- Calza, G. C. (2005), Ukiyo-e, Londres, Inglaterra, Phaidon, versión en inglés.
- Moya, J. (1994) Una empresa llamada Estados Unidos. Madrid, España. Ediciones de la torre. Recuperado de: [https://books.google.com.mx/books?id=pWUq8tpOPQMC&pg=PA377&lpg=PA377&dq=moya+japon+comodoro+perry&source=bl&ots=NwxGPcdBv5&sig=b-rBkBFerSQ0yAKo-hA\\_abpK2D6o&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiB7ZeHg7HZAhULWq0KH-f8YAsMQ6AEIWzAI#v=onepage&q=moya%20japon%20comodoro%20perry&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=pWUq8tpOPQMC&pg=PA377&lpg=PA377&dq=moya+japon+comodoro+perry&source=bl&ots=NwxGPcdBv5&sig=b-rBkBFerSQ0yAKo-hA_abpK2D6o&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiB7ZeHg7HZAhULWq0KH-f8YAsMQ6AEIWzAI#v=onepage&q=moya%20japon%20comodoro%20perry&f=false) . Revisado el: 26 de julio de 2017.
- Martínez, J. (2006) Historia del grabado I, Ediciones la rana, México.
- Wanczura, D. Japanese lithographs during the meiji period. Recuperado de: [https://www.artelino.com/articles/meiji\\_lithographs.asp](https://www.artelino.com/articles/meiji_lithographs.asp) . Revisado el 26 de julio de 2017.
- Mirzoeff, N. (2003) Una introducción a la cultura visual. España. Paidós
- Weiberg, I. (2002) Ensayo y transculturación. *Sobre tiro cuadernos americanos nueva época*. Volumen 6. (No.96). pp.31-47
- Van den Ing, E. (2009) Nihon no hanga, a new and exiting private museum. *Andon*. (No. 86). Pp. 47-53

## II.

- Moro, M. J. (2008), *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM.
- Mínguez García, H. Méndez Llopis, c.(2014) La siligrafía, un proceso alternativo en la gráfica múltiple contemporánea. *El artista*. (No. 11). Pp. 159-180
- Bueno Petisme, M. B. (2013) Una mirada al grabado japonés actual. *Japón: identidad, identidades*. España. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <ht->



[tps://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4330572.pdf](https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4330572.pdf). Revisado el 1 agosto del 2017.

- Patlán, F. (2003) Temple, transferencia y mezzotinta, de lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica. Ediciones la rana, Guanajuato, México.
- Senefelder, A. (1819) A complete course of lithography. Londrés, Inglaterra. R. Ackermann, 101, strand.
- Loche, R., (1975), *La litografía*, Barcelona, España, Ediciones r. Torres.
- Vernon-Morris, H.; D'arcy Hughes, A. (2010) La impresión como arte: técnicas tradicionales y contemporáneas: calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo. Barcelona, España. Blume.
- Adams, C., Antreasian, Z. G. (1971), *The Tamarind Book of Lithography: Art & Techniques*, Nueva York, E.U.A., Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Vicary, R. (1976), *Manual de litografía*, Madrid, España, Hermann Blume.
- Cabello, S. R. (2008), *Litografía manual de apoyo para el taller*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM.
- Alicia Bonilla-Puig, A., DiGiovanni, F., Finazzo, R, [blueducks]. (2012, mayo 9) Kitchen Lithography- Make a lithographic print using household products. [Archivo de video]. Kutztown Fine Arts Students, Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=meYr67WLV9w>. Revisado el 26 de julio del 2017.
- Eichenberg, F. (1978), *Lithography and silkscreen: art and technique*, New York, Harry n. Abrams, ink; publishers.
- Vargas, A. (febrero, 2010). *Mokurito, novedosa técnica japonesa de grabado, por primera vez en el país*. Periódico La Jornada, México. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/08/cultura/a12n1cul>. Revisado el 4 de mayo del 2016.
- Nerima art museum. Biografía sobre Seishi Ozaku.Tokio, Japón. Nerima art museum. Recuperado de: [http://jmapps.ne.jp/nerima\\_art/sakka\\_det.html?list\\_count=10&person\\_id=172](http://jmapps.ne.jp/nerima_art/sakka_det.html?list_count=10&person_id=172) . Revisado el 18 de septiembre del 2017.
- Ortiz, I. D. “MOKURITO (México City 2010) 1/6” (2010). Disponible desde: <https://www.youtube.com/watch?v=ECGUUKe3j5Q> Revisado el 28 de septiembre del 2016.

- Alvarado Carreño, A. Comunicación personal. Coyoacán, Ciudad de México. Noviembre 2016
- Morales Ortiz, D. (2012) Metamorfosis de una imagen, de lo figurativo a lo abstracto, técnicas alternativas y medios no convencionales en la gráfica actual. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas. México.
- About us. Introduction, our background. Japón. The printsaurus. Recuperado de: [http://www.theprintsaurus.com/printsaurus\\_en/printsaurus\\_en.htm](http://www.theprintsaurus.com/printsaurus_en/printsaurus_en.htm) . Revisado el 28 de agosto del 2017.
- About us. Tokio, Japón. CWAJ. Recuperado de: <http://cwaj.org/about> . Revisado el 28 de agosto del 2017.
- Estampa Contemporánea Japonesa Mokurito (Mokuhan Ritogurafu), de la web arteenlared.com, del martes 12 de enero del 2010, Cuya fuente es el Departamento de Difusión, Museo Universitario del Chopo. <http://www.arteenlared.com/2010/estampa-contemporanea-japonesa-mokurito-mokuhan-ritogurafu.html>. Revisado el 4 de mayo del 2016.
- History of tama art university. Tama art University. Tokio, Japón. Recuperado de: <http://www.tamabi.ac.jp/english/about/history.htm> Revisado el 18 de septiembre del 2017.
- (26 de enero de 2010). Exhiben por primera vez en México la técnica de estampa japonesa Mokurito. Comunicado No. 128/2010. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/artes-plasticas-y-fotografia/2899-exhiben-por-primera-vez-en-mexico-la-tecnica-de-estampa-japonesa-mokurito.html> . Revisado el 4 de mayo del 2016.
- Nogués, A. (10 de noviembre del 2015) Ewa Budka & Mokulito. Mixed Republic. Recuperado de: <http://www.mixedrepublic.com/blog/ewa-budka-mokulito> . Revisado el 18 de septiembre del 2017.
- Mokulito 3 days 10:00 am -4:30 pm course leader- caroline whitehead. What is mokulito. East London Printmakers. Recuperado de: <https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/course/mokulito/> . Revisado el 15 de agosto del 2016.
- La academia. Academia de Artes. Recuperado de: <http://www.academiadear>

[tes.org.mx/academia](http://tes.org.mx/academia). Revisado el 18 de marzo del 2017.

- (21 de enero 2010). Estampa contemporánea japonesa. Ciudadanos en red. Recuperado de: <http://ciudadanosenred.com.mx/estampa-contemporanea-japonesa/> curso Mokurito primero. Revisado el 4 de mayo del 2016.
- Motomi, T. [角田元美] (2017, julio 17). Lithograph on wood by Motomi Tsunoda 2008. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IW03chRuBXY>. Revisado en agosto del 2017.
- Motomi, T. Motomi Tsunoda printmaker. [Blog]. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/tsunodamotomi/home> . Revisado octubre 2017.
- García Vallejo, M.C.; Cadahia, E.; Conde, E.; Fernández de Simón, B. (1997). Estudio de los ácidos grasos y resínicos de la madera de pinus sylvestris de distintas procedencias. Área de industrias forestales, INIA-CIFOR, APDO. Madrid, España. PP. 201-206.
- Mier Simental, D. (2013) Aplicaciones de la madera en ingeniería y métodos de su preservación. (Tesis de Licenciatura). Instituto Politécnico Nacional, Escuela superior de ingeniería e industrias extractivas. México.
- Mayer, R. (1993). Materiales y técnicas del arte. Madrid, España. Hermann Blume.
- Huertas Torrejón, M. (2010). Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I. Madrid, España. Akal.
- Kollman, F. P.; Kuenzi, E.W.; Stamm, A. J. (1975) Principles of wood science and technology. Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Budka, E. Printmaking. Recuperado de: <https://www.ewabudka.com/printmakin>
- Whitty, T. [Travis Whitty]. (2013, marzo 22). Research of Mokulito. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/62450178> video ewa budka
- Zwick. E. (2003). *El último samurái*. Estados Unidos. Warner Bros Pictures. Largometraje.

### III.

- Baudrillard, J. (1974) La economía política del signo. México. Siglo XXI.
- De Mauleón, H. (1 de agosto de 2017) 05:00 Estación Pantitlán. Nexos.

Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=33195>

- Stoichita, V. (2006) Breve historia de la sombra. España. Ediciones Siruela.
- Bartra, R. (2014) Anatomía del mexicano. México. De bolsillo.
- López Chuhurra, O. (1971) Estética de los elementos plásticos. Barcelona, España. Labor.
- Nochlin, I. (1991). El realismo. Madrid, España. Alianza.
- Barron, S. Dube, W. D. (1997) German expressionism: art and society. Nueva York, Estados Unidos de Norte America. Rizzoli.
- Guenther, P. Barron, S. (1989) German expressionism prints and drawings. Los Angeles, Estados Unidos de Norte America.
- Dubuffet, J. (1975) Escritos sobre arte. Barcelona, España. Barral.
- Gombrich, E. (1979) La historia del arte. México. Editorial Diana.
- Bragg, M. [Gerard Demuth] (2015, marzo 8) Francis Bacon-The South Bank Show (Español) 1985. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtL0yo&t=2780s>
- [Nicolaidis, k. \(2014\). La forma natural de dibujar: plan de trabajo para estudiantes de arte. México. UNAM. Facultad de Artes y Diseño.](#)
- Mira-Perceval Graells, M. (2007). *El gesto y su lenguaje en la pintura abstracta (Tesis de maestría)*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
- Kapuscinski, R. (2008) La mirada del otro. Monterrey, México. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Tibol, R. (1997) Gráficas y neográficas. Ciudad de México, México. SEP, Foro 2000
- Escobar, T. (1986) El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Asunción, Paraguay. RP ediciones, Museo del Barro.

#### IV.

- Nash, d. (2003) The return of art into nature. Galerie Scheffel. Bad Homburg.
- Castro Flores, f. (2008). Paisaje y territorio. Madrid, España. CDAN. ABADA editores.

1. Pruebas con caseína sin diluir

*Primera prueba*



*Última prueba*



Observaciones: Los planos están hechos con offset diluido con trementina.

Acidulación: una semana con el dibujo y goma arábica.

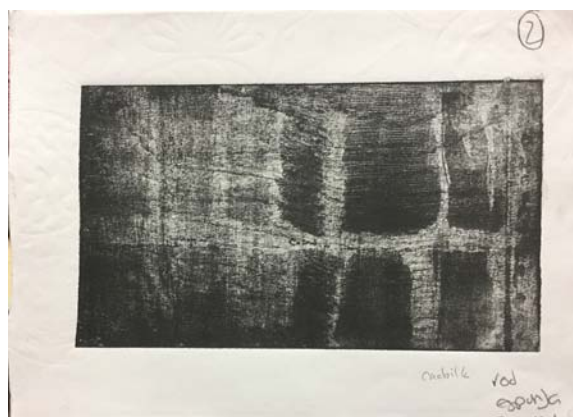
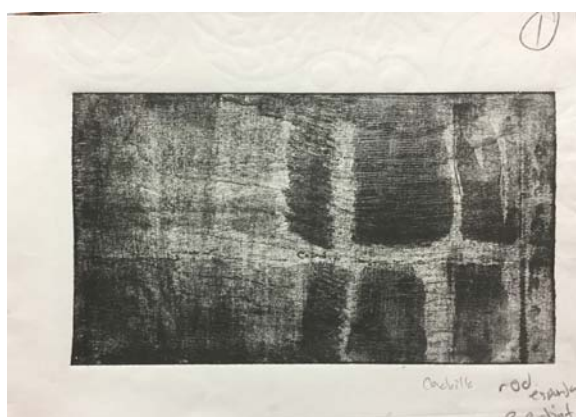
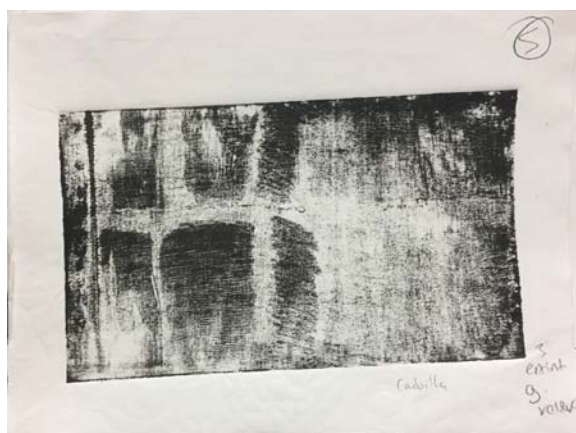
Madera: Cerezo peruano.



Observaciones: Se diluyo offset con aguarrás y agua sobre un vidrio, se tomó la madera y se presionó sobre la solución, se trabajó como manera negra.

Acidulación: una semana con el dibujo, dibujo lineal 5 días posteriores y goma arábica un día posterior.

Madera: Caobilla.



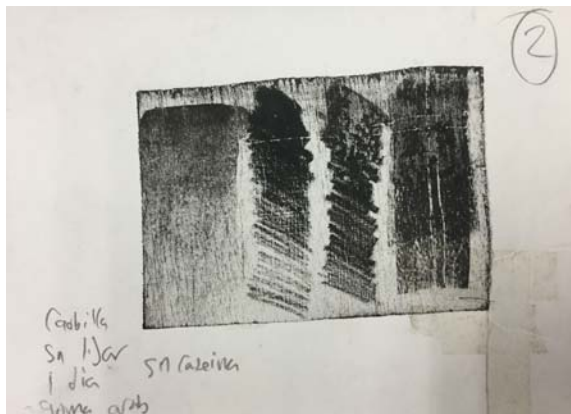
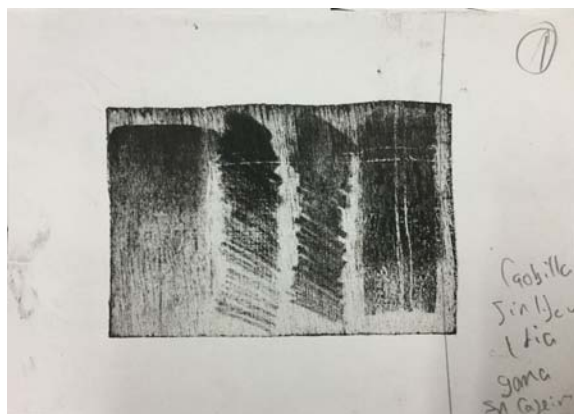
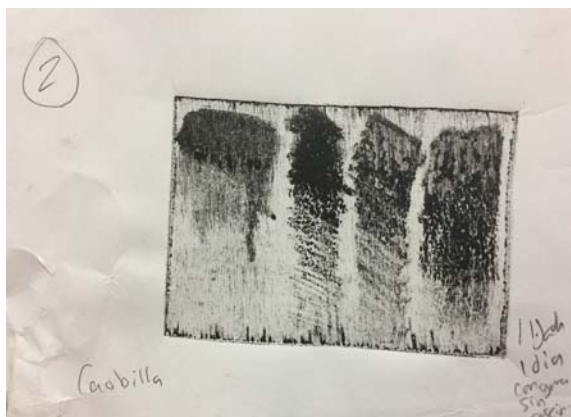
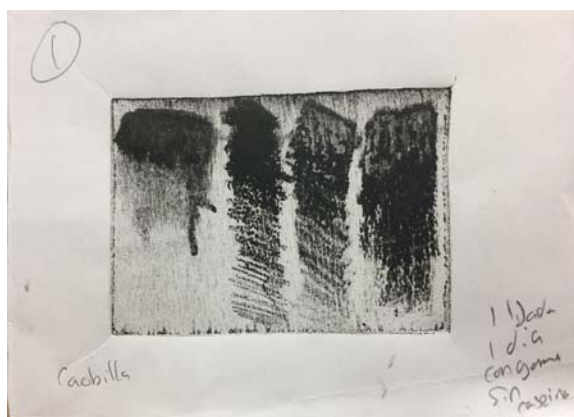
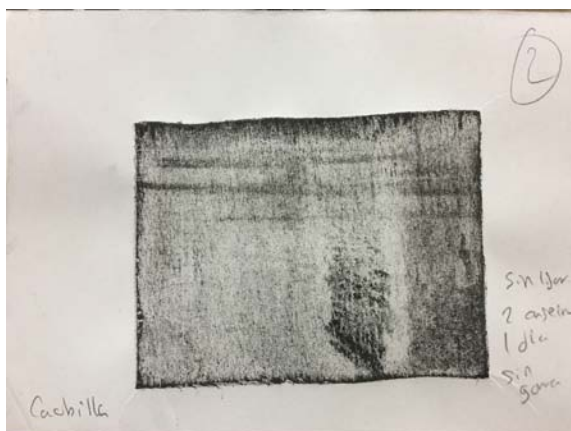
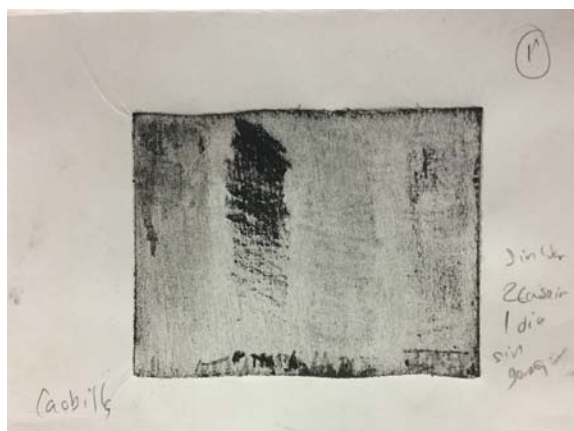
Observaciones: Se utilizó en el siguiente orden de izquierda a derecha, tusche de la ceiba gráfica, crayón litográfico, lápiz litográfico, barra litográfica.

Impresión: Superior, rodillo de goma. Inferior, rodillo de esponja.

Caseína: Parte superior 1, inferior 2. Sin diluir en agua.

Acidulación: una semana con el dibujo, dibujo lineal 5 días posteriores y goma arábica un día posterior.

Madera: Caobilla.



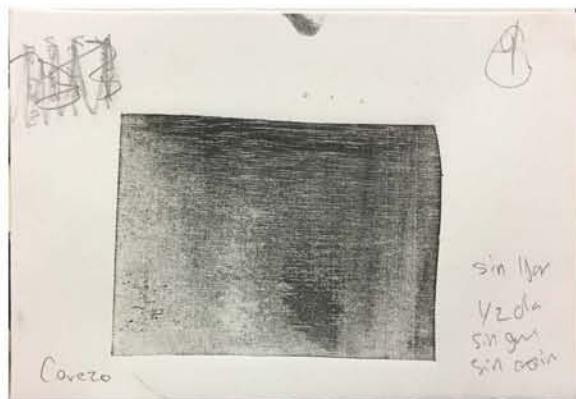
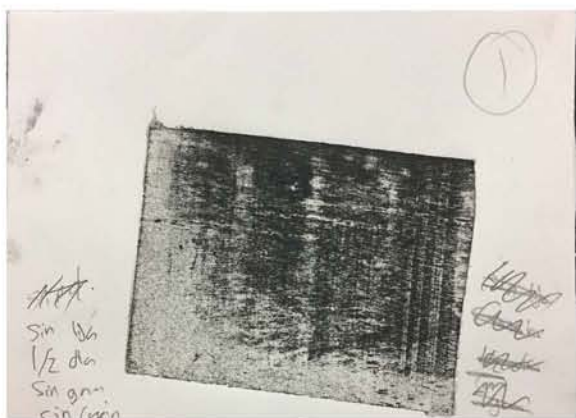
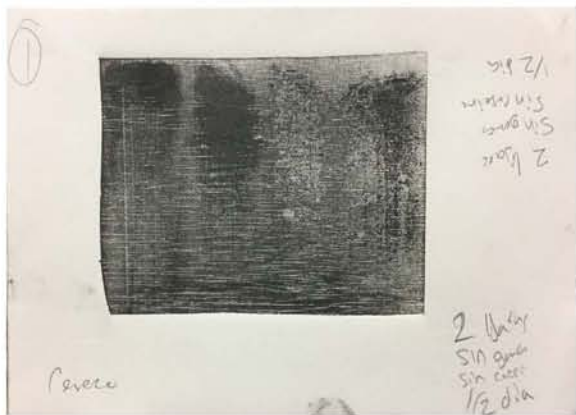
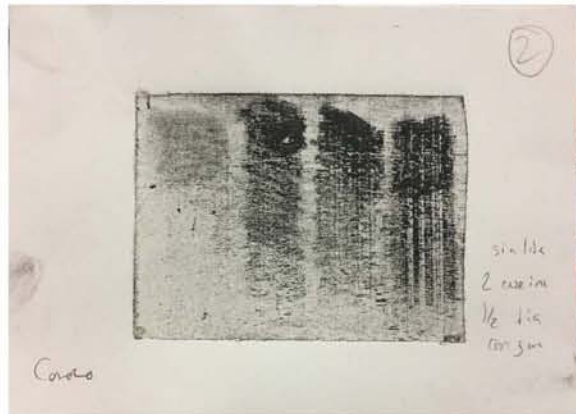
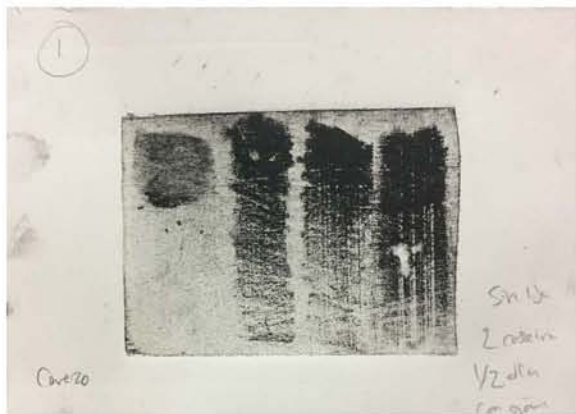
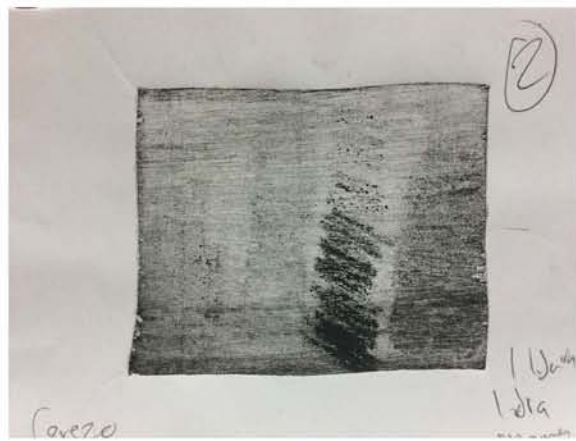
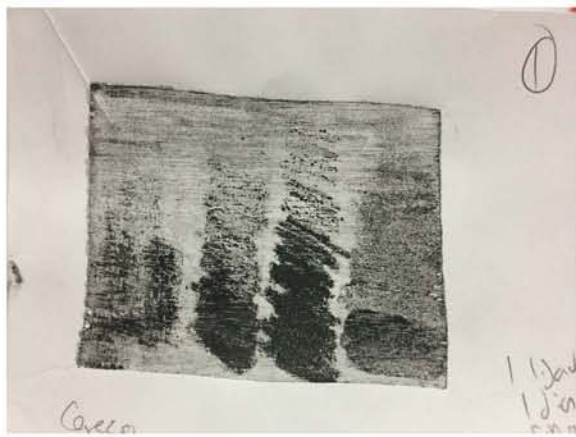
Observaciones: Se utilizó en el siguiente orden de izquierda a derecha, tusche de la ceiba gráfica, crayón litográfico, lápiz litográfico, barra litográfica.

Caseína: Parte superior 2, medio e inferior no. Sin diluir en agua.

Lijado: Superior no, medio 1, inferior no. Lija 180

Acidulación: Superior, 1 día con dibujo y sin goma arábica, medio e inferior 1 día con goma arábica.

Madera: Caobilla.





Observaciones: Se utilizó en el siguiente orden de izquierda a derecha, tusche de la ceiba gráfica, crayón litográfico, lápiz litográfico, barra litográfica.

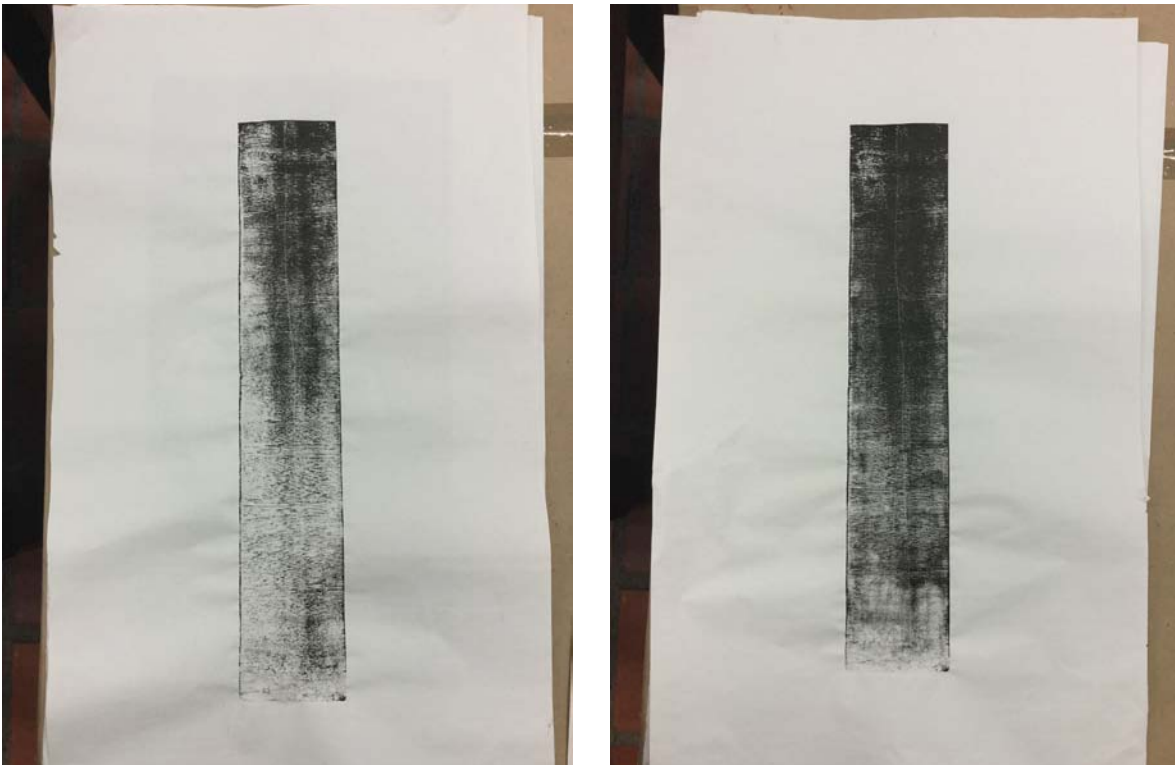
Caseína: Primer y segunda fila 2, tercer y cuarto no. Sin diluir en agua.

Lijado: Primer fila 1, segunda no, tercera dos, cuarta no. Lija 180

Acidulación: Primer fila 1 día sin goma, segunda medio día con goma, tercer sin goma medio día, cuarto medio día sin goma

Madera: Cerezo peruano.

### 1.1. Pruebas con caseína diluida en agua, tusche t técnicas liquidas.



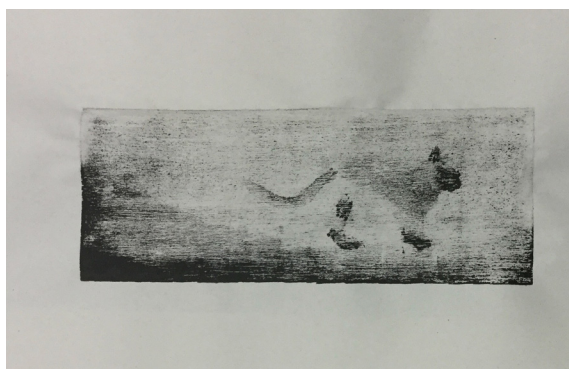
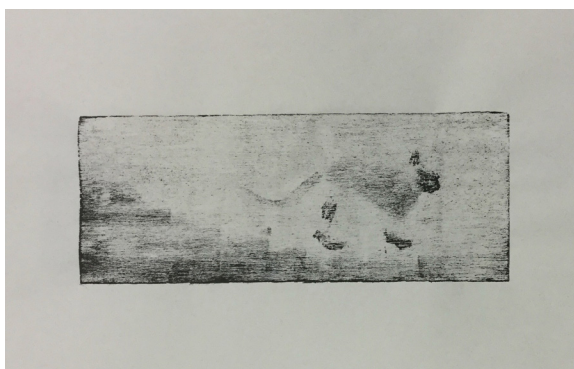
Observaciones: Se utilizó tóner en polvo diluido con trementina.

Caseína: 2 Nunik Sauret.

Lijado: no

Acidulación: Una semana

Madera: Cerezo peruano.



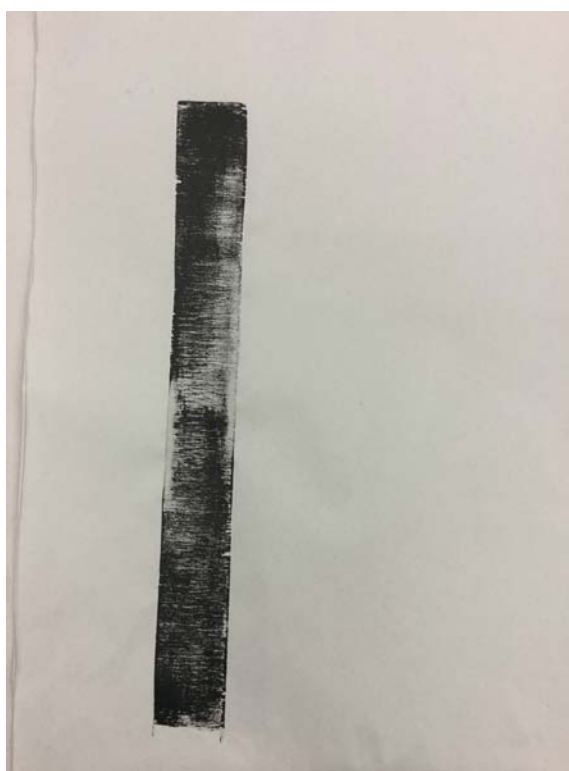
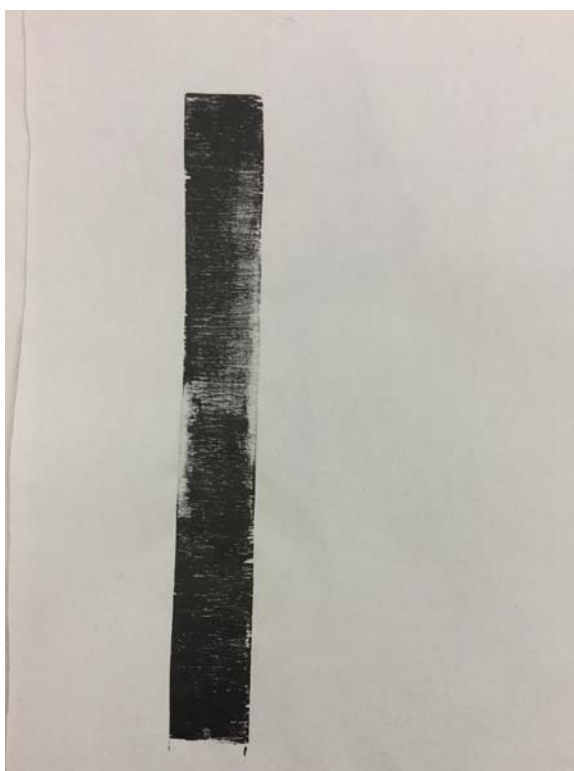
Observaciones: Se utilizó tinta tipográfica diluida con trementina.

Caseína: 2 Nunik Sauret.

Lijado: no

Acidulación: Una semana

Madera: Cerezo peruano.



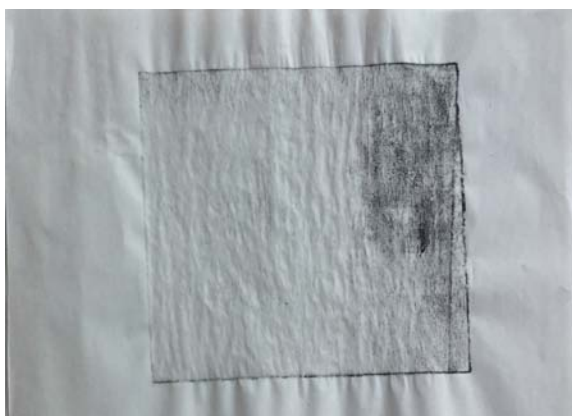
Observaciones: Se utilizó polvo de toner diluido con trementina, y se colocó talco en la parte inferior.

Caseína: 2 Nunik Sauret.

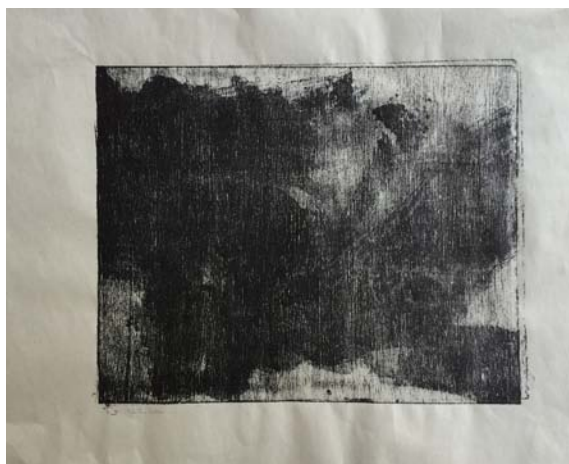
Lijado: no

Acidulación: Una semana

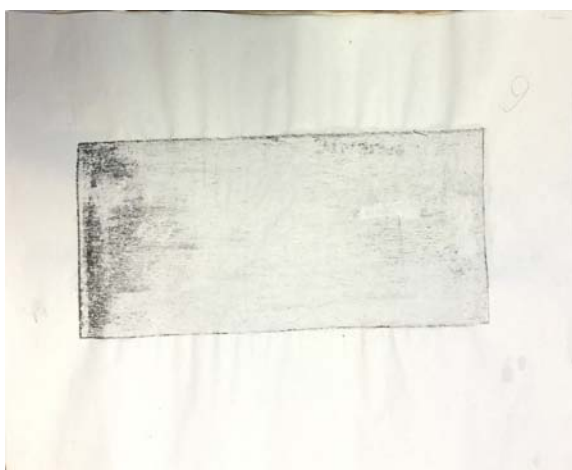
Madera: Cerezo peruano.



Observaciones: Se utilizó polvo de toner derretido con pistola de calor. Caseína: 2 Motomi Tsunoda.  
Lijado: no. Acidulación: Una semana. Madera: Cerezo peruano.



Observaciones: Se utilizó tusche marca Korn's, sobre una capa de degradado de lápiz. Caseína: 2 Motomi Tsunoda.  
Lijado: no. Acidulación: Una semana. Madera: Cerezo peruano.



Observaciones: Se utilizó tusche marca Korn's, parte izquierda con agua caliente, derecha con agua fría.  
Caseína: 2 Motomi Tsunoda. Lijado: no. Acidulación: Una semana. Madera: Cerezo peruano



Observaciones: Se utilizó tusche en agua fría, secado con pistola de calor. En la última imagen de la última línea, se cometió el error de cepillar con fuerza el rostro, borrando todo el trabajo de tusche.

Caseína: 2 Motomi Tsunoda.

Lijado: no

Acidulación: Una semana

Madera: Pino.

## 2. Figuras

I. Luis Nishizawa, Paisaje de Milpa Alta, tinta y papel sobre madera, 2014. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/luis-nishizawa/paisaje-de-milpa-alta-tKBIPBYGrHPPaSsyO5I5Hg2> . Revisado el 2017.

II. Cartel de la cuarta Bienal Nacional de Artes Gráficas, Shinzamburo Takeda, 2014. Recuperado de: [https://www.google.com.mx/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiQ06z39vHbAhUllawKHYZBvYQjRx6BAGBEAU&url=http%3A%2F%2Fwww.bienaltakeda.com%2F&psig=AOvVaw2iYXimaz5xX2k3Ubn\\_GFbV&ust=1530123109474374](https://www.google.com.mx/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiQ06z39vHbAhUllawKHYZBvYQjRx6BAGBEAU&url=http%3A%2F%2Fwww.bienaltakeda.com%2F&psig=AOvVaw2iYXimaz5xX2k3Ubn_GFbV&ust=1530123109474374). Revisado el 2017.

III. Ceremonia del té. Recuperado de: <https://home.gamer.com.tw/creationDetail.php?sn=2071631>. Revisado el 2017.

IV. Martin Z., Corner of a traditional japanese house, taken in Meiji-mura, Inuyama, Aici. Prefecture, Japan, 2010 Madera, 2014. Recuperado de : [https://www.f3arquitectura.es/mies\\_portfolio/engawa/](https://www.f3arquitectura.es/mies_portfolio/engawa/). Revisado el 2017.

V. Abstraccion de algunos kanjis basicos. Recuperado de : <https://bluefire1987.wordpress.com/2013/04/26/nombres-japoneses-y-origen-de-los-kanjis/>:. Revisado el 2017.

VI. Mapa antiguo de Japón, Siglo VII d.C. Recuperado de: <http://blog.goo.ne.jp/osamufuruta/e/d2ba4ffbd96edba45be4d08327cd4a5f>. Revisado el 2017.

VII. Artista desconocido, Mapa de Edo en el Genroku. Siglo XVII. Recuperado de : (Calza, 2005: 42)

VIII. Buddha amida, Periodo Heian Japón. (Siglo VIII-X1), Grabado en madera. Recuperado de: <http://ukiyoe.yamabosi.jp/?p=10580> . revisado el 2017.

IX. Tipos de corte de un tronco, elaborado por Gustavo Ruiz. 2017

X. Herramientas de impresión. Recuperado de: <https://kanazawabunko.net/business-1p>. Revisado en 2017.

XI. Bishamon-ten, del Joshin-in, prefectura de Nara, impresión en madera, ejemplo al pertenecer a la misma temporalidad y lugar.

XII. Honami Koetsu, Fragmento de Ise Monogatari, 1608. Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/11826/> . Revisado el 2017.

XIII. Iwasa Matabei, Narrativas de eventos históricos Yugiri entre china y Japón, siglo XVII. Recuperado de: <http://paradjanov.biz/art/notes/6021/> . Revisado el 2017.

XIV. Fragmento de Kumano no Honji, de la historia del origen de Kumano, primera mitad del siglo XVII, Recuperado de: <https://kotobank.jp/word/%E4%B8%B9%E7%B7%91%E6%9C%AC-95555> . Revisado el 2017.

XV. Kano Naizen, Nanban-jin, bote de los barbaros del sur en el muelle, Pintura, Siglo XVI. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Namban-13.jpg> . Revisado en 2017.

XVI. Utagawa Hiroshige, Acto I de la obra Joruri y kabuki Kana, siglo XIX, Mokuhanga. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Act\\_I\\_Lady\\_Kaoyo\\_Mounting\\_the\\_Steps\\_at\\_Hachiman\\_Shrine\\_for\\_the\\_Identification\\_of\\_Her\\_Dead\\_Master%27s\\_Helmet\\_LACMA\\_M.66.35.46.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Act_I_Lady_Kaoyo_Mounting_the_Steps_at_Hachiman_Shrine_for_the_Identification_of_Her_Dead_Master%27s_Helmet_LACMA_M.66.35.46.jpg) . Revisado en 2017.

XVII. Utagawa Hiroshige, Yoshiwara no hana, 1791-92, Mokuhanga. Recuperado de: <http://www.okada-museum.com/exhibition/archives/504> . Revisado en 2017.

XVIII. Katsushika Hokusai, shrike, red flanked bluetail, saxifrage and wild strawberry, 1910, Mokuhanga, surimono. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=535763001&objectId=785555&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=535763001&objectId=785555&partId=1) . Revisado en 2017.

XIX. Ooka Shunboku, Ehon tekagami, libro ilustrado, Mokuhanga, XBL 115, 1720. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=779727&partId=1&searchText=%25u753b%25u672c&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779727&partId=1&searchText=%25u753b%25u672c&page=1) . Revisado en 2017.

XX. Suzuki Harunobu, Elegant amorous maneémon, Shunga, Mokuhanga, 1770, Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=778806&partId=1&searchText=shunga&page=3](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=778806&partId=1&searchText=shunga&page=3) . Revisado en 2017.

XXI. Hinaya Ryuho, Jujo Genji, vol.2 img. 5, ehon, Mokuhanga, 1661. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3441157&partId=1&searchText=hinaya+ryuho&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3441157&partId=1&searchText=hinaya+ryuho&page=1) . Revisado en 2017.

XXII. Yoshida Hanbei, Nihon eitai gura, img. 21, ehon, Mokuhanga, 1688. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=779517&partId=1&searchText=yoshida+hanbei&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=779517&partId=1&searchText=yoshida+hanbei&page=1) . Revisado en 2017.

XXIII. Hishikawa Moronobu, Moji ehon, Ehon, Mokuhanga, siglo XVII. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=780925&partId=1&searchText=hishikawa+moronobu&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=780925&partId=1&searchText=hishikawa+moronobu&page=1) . Revisado en 2017

XXIV. Sugimura Jihei, Retrato, Mokuhanga, 1690. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=780009&partId=1&people=147282&peoA=147282-2-10&page=1Se](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=780009&partId=1&people=147282&peoA=147282-2-10&page=1Se) . Revisado en 2017.

XXV. Katsushika Hokusai, New paddies at ono in suruga province, de la serie 36 vistas del monte fuji, 1833, Mokuhanga. Recuperado de: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=783997&partId=1&searchText=%25u51a8%25u5dbd%25u4e09%25u5341%25u516d%25u666f&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=783997&partId=1&searchText=%25u51a8%25u5dbd%25u4e09%25u5341%25u516d%25u666f&page=1) . Revisado en 2017.

XXVI. Toshusai Sharaku, The actor Otani Tokuji in the role of the samurái sodesuke, 1794, Mokuhanga. Recuperado de: Calza (2006:102). Revisado en 2017.

XXVII. Utagawa Kuniyoshi, in the snow at tsukahara in sado province, de la serie Nichiren, 1835. Recuperado de: Calza (2006:158). Revisado en 2017.

XXVIII. Kurofune, naves de la flota de Perry, autor desconocido, 1854 aprox., recuperado de: <http://news.blogs.lib.lsu.edu/2015/08/10/north-south-far-east/> . Revisado en 2017.

XXIX. Kunie Utagawa, Tokyo dai-ichi university school opening ceremony, 1873, es la predecesora de la universidad de Tokio, recuperado de: <http://www.j.u-tokyo.ac.jp/about/profile/history.html> . Revisado en 2017.

XXX. Kuroki Seiki, Maiko, Pintura al óleo, Era Meiji. recuperado de: <http://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/199380/1> . Revisado en 2017.

XXXI. Hashiguchi Goyo, Dos patos en el agua, 1920, Grabado en madera a color. , Recuperado de: <http://www.morra-japaneseart.com/prints-and-paintings/flora-and-fauna/1279-hashiguchi-goyo-1880-1921-two-ducks.html> . Revisado en 2017.

XXXII. Kawase Hasui, Souvenirs of travel, 1921, Grabado en madera a color. , Recuperado de: [http://www.scholten-japanese-art.com/japanese\\_prints\\_2-37.htm](http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-37.htm) . Revisado en 2017.

XXXIII. Yoshida Hiroshi, Farmler at dawn, 1903, Grabado en madera a color. , Recuperado de: [https://ukiyo-e.org/image/ohmi/Yoshida\\_Hiroshi-Farmler\\_at\\_Dawn-009257-07-17-2008-9257-x2000](https://ukiyo-e.org/image/ohmi/Yoshida_Hiroshi-Farmler_at_Dawn-009257-07-17-2008-9257-x2000) . Revisado en 2017.

XXXIV. Yokoyama Taikan, Fuji, Grabado en madera a color. Recuperado de: [http://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item\\_id=39139](http://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item_id=39139) . Revisado en 2017.

XXXV. Shimomura Kanzan, mt. Fuji, Pintura, 1914, Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shimomura\\_Fuji.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shimomura_Fuji.jpg) . Revisado en 2017.

XXXVI. Kobayashi Kokei, mt. Fuji, Pintura, 1926., Recuperado de: <https://theartstack.com/artist/kobayashi-kokei/mt-fuji-1> . Revisado en 2017.

XXXVII. Derecha virgen convento de calpan, izquierda figuras de coatlicue.

XXXVIII. Derecha, fragmento código mangliabecchiano, izquierda, fragmento código Mendoza, siglo XVI. Revisado en 2017.

XXXIX. Derecha, Katsushika Hokusai, Paisaje de la Manga, 1814, izquierda, Vincent Van Gogh, Un campo a la salida del sol, 1889, recuperado de: Zacharias (2012:31). Revisado en 2017.

XL. Afiche de la exposición en el Salón de Cent, 1894, recuperado de: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Exposition\\_Eug%C3%A8ne\\_Grasset\\_au\\_Salon\\_des\\_Cent.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Exposition_Eug%C3%A8ne_Grasset_au_Salon_des_Cent.jpg) . Revisado en 2017.

XLI. Shimokuoka Renji, Tokugawa Ieyasu, 1871, Litografía, recuperado de: <http://cardiac.exblog.jp/>

iv/detail?s=22556729&i=201405%2F04%2F04%2Fb0044404\_22311571.jpg. Revisado en 2017.

183

XLII. Uemura Matsuen, Nami, litografía de enero de 6 piezas, 1904-05, recuperado de: <http://takumisuzuki123.blog.fc2.com/blog-entry-35.html>. Revisado en 2017.

XLIII. Kawase Hasui, Tabi miyage dainishu: Osaka dotonbori no asa, 1921, recuperado de: [https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase\\_Hasui-Souvenirs\\_of\\_My\\_Travels\\_2nd\\_series-Morning\\_at\\_Dotonbori\\_Osaka-00038515-051025-F06](https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase_Hasui-Souvenirs_of_My_Travels_2nd_series-Morning_at_Dotonbori_Osaka-00038515-051025-F06). Revisado en 2017.

XLIV. Ito Shinsui, Bathing in the early summer, 1922, recuperado de: [https://ukiyo-e.org/image/aic/102805\\_536865](https://ukiyo-e.org/image/aic/102805_536865). Revisado en 2017.

XLV. Auguste Rodin, Psyché, recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/drawings/psyche> . Revisado en 2017.

XLVI. Yamamoto Kanae, Gyofu, 1904, recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/kanae-yamamoto/fisherman-1904> . Revisado en 2017.

XLVII. Unichi Hiratsuka, Quietness-yodo vol.2, grabado en madera, 1933, recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/unichi-hiratsuka/quietness-yodo-vol-2-1933> . Revisado en 2017.

XLVIII. Publicación numero VII tsukuhae, noviembre 1915, recuperado de: <https://www.cinra.net/news/gallery/74032/4/> . Revisado en 2017.

XLIX. Onchi Koshiro, yearning afterward, 1915, recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/koshiro-onchi/yearning-afterward-1915>. Revisado en 2017.

L. Unichi Hiratsuka, landscape in izumo, 1934, recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/unichi-hiratsuka/landscape-in-izumo-1934>. Revisado en 2017.

LI. Munakata Shiko, the childs plants an oak tree in the garden, 1959, recuperado de: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/13089/Shiko-Munakata/The-Child-Plants-an-Oak-Tree-in-the-Garden-from-The-Way-of-the-Woodcut>. Revisado en 2017.

LII. Hideo Hagiwara, the landscape and the soul, 1981-86, recuperado de: <http://www.tokyoartbeat.com/event/2016/7AA5>. Revisado en 2017.

LIII. Fumiaki Fukita, A rainbow, recuperado de: [http://cn.prints-prints.com/bandao/artist/fumiaki\\_fukita.php](http://cn.prints-prints.com/bandao/artist/fumiaki_fukita.php). Revisado en 2017.

LIV. Akira Kurosaki, Fantastic forest, 1973, recuperado de: <http://tokinowasuremono.com/e/artist-b50-kurosaki/>. Revisado en 2017.

LV. Seiko Kawachi, Natural framework, recuperado de: [http://cn.prints-prints.com/bandao/artist/seiko\\_kawachi.php](http://cn.prints-prints.com/bandao/artist/seiko_kawachi.php). Revisado en 2017.



- LVI. Hodaka Yoshida, green wall, 1992, recuperado de: <http://www.tanabegarou.com/?p=17102>. Revisado en 2017.
- LVII. Tetsuya Noda, diary february 10, 1978, grabado en madera y serigrafía, recuperado de: [http://www.natsume-books.com/list\\_photo.php?id=205885](http://www.natsume-books.com/list_photo.php?id=205885). Revisado en 2017.
- LVIII. Shoichi Ida, composition with black line, calcografía a color, recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/shoichi-ida/composition-with-black-line-Sqehi9MJn24Wvl5nWrNcow2>. Revisado en 2017.
- LIX. Tatsuo Kawaguchi, sin título, 1973, impresión a la gelatina de plata montada en madera, recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/tatsuo-kawaguchi-untitled-glass-and-sea>. Revisado en 2017.
- LX. Takehiro Nikai, Floating B, wood engraving, 2014, recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/takehiro-nikai-floating-b>. Revisado en 2017.
- LXI. Unichi Hiratsuka, Desk Poultry, wood engraving, 1928, recuperado de: [http://www.culture-suzaka.or.jp/hanga/exhibition/2016/hiratsuka/2016\\_06.html](http://www.culture-suzaka.or.jp/hanga/exhibition/2016/hiratsuka/2016_06.html). Revisado en 2017.
- LXII. Logo de Printsaurus, Japón, 2017. Recuperado de: <http://www.theprintsaurus.com/index.htm>. Revisado en 2017.
- LXIII. Logo CWAJ, Recuperada de: <http://cwaj.org/>. Revisado en 2017.
- LXIV. Nunik Sauret, Graphos XIX, 2013, recuperado de: <http://www.academiadeartes.org.mx/nunik-sauret-gal>. Revisado en 2017.
- LXV. Procesos de impresión tradicionales, elaborado por Gustavo Ruiz, 2017.
- LXVI. Piedra litográfica trabajada con medios grasos, ASAB, Bogotá, Colombia, 2015.
- LXVII. Fósil de Ardeosaurus, en una piedra litográfica Kellheim, 150 m.a. aprox., natural history museum.
- LXVIII. Proceso de graneado, 2015, Gustavo Ruiz.
- LXIX. Tan, w. Close up views of Stone and print. 2010. Recuperado de [web.winnietan.com](http://web.winnietan.com)
- LXX. Georges Seurat, seated woman with a parasol (detalle), 1884, recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges\\_Seurat\\_\\_Seated\\_Woman\\_with\\_a\\_Parasol\\_\(study\\_for\\_La\\_Grande\\_Jatte\)\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat__Seated_Woman_with_a_Parasol_(study_for_La_Grande_Jatte)_-_Google_Art_Project.jpg). Revisado en 2017.
- LXXI. Proceso de acidulación, ASAB, Bogotá, Colombia 2015.
- LXXII. El proceso de levantado, 2015, ASAB, Bogotá, Colombia
- LXXIII. Goma arábica, líquida y natural, 2017
- LXXIV. Encabezado del texto de sala y cartel exposición. CDMX. 2010
- LXXV. Seishi Ozaku, Recuperada de: [http://www.tamabi.ac.jp/hanga/staff/s\\_ozaku.html](http://www.tamabi.ac.jp/hanga/staff/s_ozaku.html).

LXXVI. Kazuko Hosomizu, Fantasy city 09-a-III, 2009, Recuperada de: <http://www.acia.com.mx/estampa-contemporanea-japonesa-en-la-biblioteca-mexico/>. Revisado en 2017.

LXXVII. Tadashi Kobayashi, Bailando, 2009, Obtenida personalmente por el autor.

LXXVIII. Motomi Tsunoda, Fujidori, 2008, Recuperada de: <https://sites.google.com/site/tsunodamotomi/home/gallery>. Revisado en 2017.

LXXIX. Foto de 1931, de la revista mensual “主婦の友 (amiga del ama de casa), junio. Recuperada de <https://twitter.com/polipofawysu/status/908335822939848704>. Revisado en 2017.

LXXX. Ewa Budka trabajando, Recuperada de: <https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/gallery/mokulito-master-workshop-with-ewa-budka/>. Revisado en 2017.

LXXXI. Logo ELP. Recuperado de: <https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/>. Revisado en 2017.

LXXXII. Ruta VI, Nunik Sauret, Xilografía en mango y grabado a buril en cerezo. 2008

LXXXIII. Arbor I, Nunik Sauret, Mokurito, 2015. Imagen tomada de su perfil personal de Facebook.

LXXXIV. Motomi Tsunoda, 原始細胞( células primitivas), Mokurito, Japón 2015.

LXXXV. Gustavo Ruiz, Composición de la madera contrachapada, 2017.

LXXXVI. Fotografía 0.5 mm madera de cedro, recuperada de: [https://woodgears.ca/wood\\_grain/evergreens.html](https://woodgears.ca/wood_grain/evergreens.html). Revisado en 2017.

LXXXVII. Fotografía 0.5 mm madera de maple blanda, recuperada de: [https://woodgears.ca/wood\\_grain/evergreens.html](https://woodgears.ca/wood_grain/evergreens.html). Revisado en 2017.

LXXXVIII. Fotografía 0.5 mm madera de cerezo, recuperada de: [https://woodgears.ca/wood\\_grain/hardwood.html](https://woodgears.ca/wood_grain/hardwood.html). Revisado en 2017.

LXXXIX. Fotografía 0.5 mm madera de maple dura, recuperada de: [https://woodgears.ca/wood\\_grain/hardwood.html](https://woodgears.ca/wood_grain/hardwood.html). Revisado en 2017.

XC. De izquierda a derecha, madera de lauan, madera de tilo, de lauan a a 10X, de tilo a 10X, recuperada de la web, 2017.

XCI. Caseína en polvo, 2017.

XCII. Ewa Budka, De la serie the skin i have been living, Budkalitho, 2015. Recuperada de: <https://www.ewabudka.com/printmakin>

XCIII. Travis Whitty, del video Ewa Budka, "research of Mokulito." 2013. Recuperado de: <https://vimeo.com/62450178>. Revisado en 2016.

XCIV. Técnica de Nunik Sauret aplicada, Taxco de Alarcon, Guerrero, Mexico, 2017.

XCV. Tsunoda, m. (2008). Lithograph on wood. Recuperado de: [https://www.youtube.com/channel/UCYu4\\_VBzliVrSvswiWiwYJQ](https://www.youtube.com/channel/UCYu4_VBzliVrSvswiWiwYJQ). Revisado en 2017.

XCVI. Tsunoda, m. (2008). Lithograph on wood. Recuperada de: [https://www.youtube.com/channel/UCYu4\\_VBzliVrSvswiWiwYJQ](https://www.youtube.com/channel/UCYu4_VBzliVrSvswiWiwYJQ). Revisado en 2017.

XCVII. Momoko Takekoshi, Watano, Mokurito, Recuperada de: <http://sakaidoori.exblog.jp/tags/%E5%B7%9D%E6%9D%91%E7%BA%B1%E8%80%B6%E4%BD%B3/>. Revisado en 2017.

XCVIII. Diego Velázquez, Papa innocenzo X, Oleo sobre canvas, 141 x 119 cm, 1650

XCIX. Francis Bacon, Study after velázquez's portrait of pope innocent X, Oleo sobre canvas, 1953.

C. Cassiano dal Pozzo paper museum, Portrait of pope pius III, xilografía, silgo XV

CI. Francisco de Goya, Si es delincuente, que muera presto, Aguafuerte y aguatinata, silgo XVIII

CII. Kathe Kollwitz, Madre e hijo, Litografía, 1933.

CIII. Jean Dubuffet, Hombre comiendo piedra, Litografía, 1944

CIV. Robert Rauschenberg, Stoned moon series:moon rose 1, Litografía a color, 1969

CV. Chuck Close, Georgia, Collage con pulpa de papel, 1982

CVI. Gustavo Ruiz, sin título, Xilografía, 2015

CVII. Gustavo Ruiz, el adiós, Litografía, 2015.

CVIII. Ernst Ludwig Kirchner, Mr. And Mrs. Scheffler, xilografía, 1923.

CIX. Otto Dix, , Encuentro nocturno con un hombre loco, calcografía, 1924.

CX. Max Pechstein, Hombre sentado, xilografía, 1910.

CXI. Jean Dubuffet, Mouleuse de café, litografía, 1944.

CXII. Tsui hark, De, Once upon a time in china III, Largometraje, 1993.

CXIII. Pablo Picasso, un Toro, litografía, 1945, recuperado de: [http://www.artfactory.com/art\\_appreciation/animals\\_in\\_art/pablo\\_picasso.htm](http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm). Revisado en 2017.

CXIV. Gustavo Ruiz, sin titulo, apunte con tinta china y plumilla de bambu, 2017.

CXV. Kotaro Hatch, Stay in the word, fotografía, 2015. [http://www.pictame.com/media/1027425417196188072\\_6323051](http://www.pictame.com/media/1027425417196188072_6323051). Revisado en 2017.

CXVI. Tadashi Kobayashi, Una esperanza-Añorar, Mokurito, 2009

CXVII. Gustavo Ruiz, bocetos de personas en el metro, izquierda 2013, derecha 2012.

CXVIII. Gustavo Ruiz, Primeros acercamientos a la xilografía, 2013.

CXIX. Hiroto Norikane, Engawa-4, 1990. Recuperado de: <https://art.famsf.org/hiroto-norikane/engawa-4-1990114>. Revisado en 2017.

- CXX. Madera de caobilla, izquierda, madera de cerezo, derecha. Gustavo Ruiz, 2017
- CXXI. Caseína, izquierda, amoníaco, derecha. Gustavo Ruiz, 2017.
- CXXII. Materiales diversos de dibujo, entre ellos una barra de tusche, crayón de cera y sakura japonés, y pincel para tintas líquidas. Gustavo Ruiz, 2017.
- CXXIII. Goma arábica conseguida en Graficolor, Gustavo Ruiz, 2017.
- CXXIV. Primeras experimentaciones, Gustavo Ruiz, 2016.
- CXXV. Impresión química sobre madera de pino de 9mm. Gustavo Ruiz, 2016.
- CXXVI. Impresión química sobre caobilla y soporte quemado. Gustavo Ruiz, 2016.
- CXXVII. Pruebas e impresión final de ejercicio con monotipo de tinta tipográfica, manera negra y tallado de soporte. Gustavo Ruiz, 2016.
- CXXVIII. Gustavo Ruiz, Pruebas de estado de Razas bovinas cárnicas de la ciudad de México, 2017
- CXXIX. Gustavo Ruiz, derecha: sin título, izquierda: Razas bovinas cárnicas de la ciudad de México, 2017
- CXXX. Gustavo Ruiz, derecha: autorretrato, izquierda: 1995, 2017
- CXXXI. Algunos materiales empleados en la serie gráfica, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXII. Derecha, cepillado con carda y taladro, izquierda, quemado del soporte, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXIII. Forma de disolver la caseína con amoníaco, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXIV. Aplicación de caseína, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXV. Dibujo con diversos materiales grasos, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXVI. Placas con goma arábica, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXVII. Retirando goma con agua y esponja, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXVIII. Tinta preparada, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXXXIX. Aplicación de tinta con rodillo, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXL. Parte del proceso de impresión, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXLI. Pruebas de impresión, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXLII. Tiraje en papel de algodón, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXLIII. Ejemplo de fotografías de las que se basaron algunos grabados, Gustavo Ruiz, 2018.
- CXLIV. Las placas dibujadas, con goma arábica, Gustavo Ruiz, 2018.