



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
GRÁFICA

**EL GRAN FORMATO EN FUNCIÓN AL DESARROLLO DE UNA INSTALACIÓN GRÁFICA:  
LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
AMEYALLI GÓMEZ RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. CONSTANTINO CABELLO ITURBE  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMITÉ TUTOR:  
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA  
DR. VÍCTOR MANUEL FRÍAS SALAZAR  
DR. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ  
MTRO. RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CDMX, AGOSTO, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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







# ÍNDICE

■ INTRODUCCIÓN	10	■ 2. LA INSTALACIÓN GRÁFICA	51
■ 1. LA ESTAMPA DE GRAN FORMATO	15	2.1 La herencia de las vanguardias artísticas	52
1.1 Antecedentes de la estampa de gran formato	16	2.2 La problematización en torno a las convenciones de la estampa	56
1.2 El cartel publicitario y el Art Nouveau	26	2.3 Los discursos artísticos en la estampa contemporánea: El gran formato en relación con la instalación, la intervención, el arte objeto y el arte digital.	59
1.3 La función del cartel publicitario y la transformación en objeto artístico	29	2.4 La instalación gráfica: Influencias artísticas en la obra de gran formato	64
1.4 La revolución tecnológica y los nuevos sistemas de impresión	32		
1.5 Talleres y litografía de gran formato en México	33		
1.5.1 El Taller de Gráfica Popular	37		
1.5.2 Luis Remba y la mixografía de Rufino Tamayo	41		
1.5.3 Las iniciativas dentro de la Facultad de Artes y Diseño	43		

<b>   3. LA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE</b>	<b>75</b>	<b>   ANEXO UNO</b>	<b>157</b>
3.1 El génesis	76	<b>   ANEXO DOS</b>	<b>179</b>
3.2 Arte judeocristiano y protestantismo: El problema de la representación de Dios	78	<b>   ANEXO TRES</b>	<b>187</b>
3.3 El discurso espiritual en el arte actual	89	<b>   CONCLUSIONES</b>	<b>191</b>
3.4 Propuesta personal: Las doce tribus de Israel	93	<b>   FUENTES DE CONSULTA</b>	



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge ante la inquietud en un inicio de forma casi exclusiva a la técnica, inquietud causada por un acercamiento a la elaboración de una pieza en litografía en un formato poco convencional.<sup>1</sup> No es sino hasta este momento que cobro verdadera conciencia de las implicaciones que trae consigo la elaboración de una estampa de tales dimensiones; desde los retos que conlleva la impresión de dicha imagen, así como los costos de elaboración, producción, almacenamiento e inclusive la dificultad de venta de la misma, son aquellas razones que me llevan a concientizar la escasez de talleres en nuestro país que se permiten la producción de gráfica en gran formato. Tendría que existir alguna alternativa para resolver piezas con estas características si la necesidad discursiva de un artista lo requiriere; no es novedoso encontrar xilografías de gran formato en México, puesto que nuestro país cuenta con una amplia tradición en la técnica del grabado en madera y la estampa en ge-

neral, lo cual ha causado que los talleres nacionales de creación gráfica realicen las gestiones pertinentes para la adquisición de equipamiento como tórculos y rodillos de impresión que permiten el desarrollo de este tipo de proyectos.

Pero preguntas como ¿qué hay de la litografía?, ¿cómo podía resolverse una obra de grandes dimensiones sin la infraestructura de los grandes talleres y por supuesto sin el derroche enorme de recursos que exige su manufactura? fueron el motor que me llevó al desarrollo de esta investigación, estas interrogantes derivaron en un enfoque distinto conforme avanzó el proyecto, así fue como las ideas iniciales de la investigación se transformaron de preocupaciones concernientes al aspecto técnico hacia las necesidades discursivas de una obra artística que pretende emplear grandes formatos.

<sup>1</sup> Al hacer referencia a un formato convencional estoy acotando la siguiente serie de factores en la elaboración de una estampa, específicamente una estampa producida a través de la técnica litográfica: Los formatos en las técnicas de estampación han sido determinados por distintos factores, en primer lugar, la fabricación de las prensas y tórculos, ya que éstos establecieron los tamaños de los formatos impresos, de esta manera, el papel se fabricaba y comercializaba de acuerdo con esas medidas.

En segundo lugar, el propósito al que estaba destinada la estampa: no es extraño encontrar que las estampas votivas son pequeñas con el fin de ser portadas como objeto de devoción, mientras que una estampa procesional para poder ser contemplada a lo lejos debía ser grande, como un estandarte.

También cabe señalar que dentro de cada técnica hay formatos que se emplean con mayor frecuencia que otros de acuerdo con la procedencia de la matriz empleada, así una piedra litográfica no rebasaba el formato *mundo* (que era el más grande empleado en la industria de la imprenta midiendo 0.80 x 1.10 m) no siendo así en el grabado en relieve cuyas matrices podían ser de mayor tamaño al tratarse de bloques de madera, por citar un ejemplo. Con el tiempo se formaron acuerdos internacionales para estandarizar los tamaños de fabricación del papel, en 1922 con la norma DIN 476 (Deutsches Institut für Normung) y posteriormente la normativa ISO 216 (International Organization for Standardization) que es la usada actualmente en muchos países.

Fue entonces de primordial relevancia para mi realizar una contextualización de dichas estampas a través de la historia, cómo han sido producidas y cuáles fueron las razones para producirlas. El capítulo I ofrece una breve genealogía de la estampa de gran formato que da testimonio de su valor como recurso visual en distintas épocas: como vehículo para propagar creencias religiosas en Oriente, también como demostración del poder imperial en el viejo continente, como registro histórico de batallas, en la elaboración de mapas, como estandartes en las procesiones religiosas, en la decoración de interiores arquitectónicos, con fines conmemorativos y hasta llegar a la producción de carteles europeos y su auge comercial, que fueron consecuencia de la introducción de la máquina rotativa en 1903 usada para imprimir periódicos y litografías, este proceso de industrialización replanteó el papel de la estampa por completo.

La amplia gama de resultados que es posible obtener a través de la técnica litográfica en conjunto con la rapidez de ejecución de la imagen, hicieron de esta técnica una de las predilectas para la elaboración de los carteles publicitarios y como medio de expresión artística. La estampa, al igual que la pintura sufrieron una transformación con el descubrimiento de la fotografía; en este punto debo señalar que el desarrollo industrial de cada país determinó el consumo de la tecnología de la industria de las artes gráficas, y México no es la excepción, principalmente porque no existe un estudio donde clasifiquen la introducción y utilización de las prensas rotativas en la industria.

Un ejemplo de ello es la creación de la prensa de offset que oficialmente ocurrió en 1904 siendo su inventor

Washington Rubel, pero en México ese tipo de tecnología está registrada hasta 1921, posterior al movimiento de la revolución mexicana. De la misma forma, no existe un registro de lo que sucedió con la obsolescencia de las prensas de la industria de las artes gráficas en México. Referente a este tipo de prensas, sabemos que fueron utilizadas en los primeros talleres con una visión de producción artística como en el Taller de Gráfica Popular que tenía una prensa rotativa de offset desde 1937 hasta 1961 tal como lo ejemplifica el libro negro del TGP.

El capítulo cierra con un apartado cuya finalidad es realizar una revisión de la producción de gran formato en estampa dentro de los talleres mexicanos, haciendo particular énfasis en la técnica litográfica, abordando su desarrollo y los alcances en lo que respecta a la elaboración de este tipo de obras.

El capítulo II expone las transformaciones en el campo de la estampa generadas a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX, la ruptura de los convencionalismos y las nuevas formas de abordar la obra de arte. La libertad creativa otorgada a los artistas hizo posible la experimentación de nuevos medios, soportes y materiales, pero también la creación de diversas estrategias de exposición y el surgimiento de constantes cuestionamientos estéticos.

Durante este periodo gracias a la diversificación de las maneras de abordar la estampa, la bidimensionalidad que había sido una de sus principales características ya no era necesariamente un aspecto al cual apegarse estrictamente, tampoco la seriación y la edición de tirajes. La explotación del lenguaje propio de cada téc-

nica y las novedosas estrategias de exhibición de las piezas dieron como resultado una tendencia a la exploración del espacio expositivo, un trinomio de la interacción de la imagen con el espacio y simultáneamente con el espectador: la instalación gráfica.

De esta forma el capítulo se centra en las propuestas artísticas que tienen como común denominador esta nueva forma de producción gráfica, también se aborda la formación de los grandes talleres norteamericanos que se dedicaron a la elaboración de proyectos completamente novedosos y económicamente insuperables, debido a que eran equipos de trabajo conformados por numerosos colaboradores en conjunto con artistas reconocidos, cabe señalar que esos talleres producían sus propios soportes y matrices. Además de las nacientes estampas monumentales y la intervención del espacio público, surgieron estampas con tendencias al arte objeto y por supuesto dentro del campo de lo digital. Lo digital también replanteó lo que era considerado una estampa, ahora existe la posibilidad de generarlas mediante un ordenador, las matrices son grabadas con corte láser o mediante brocas de desbaste, y en el caso del sistema planográfico son impresiones directas en la matriz por medio de CTP (Computer Transfer Printing).

En el tercer capítulo y con relación a mi propuesta artística personal, se aborda la problemática de la representación divina en el arte judeocristiano y en las reformas protestantes, a qué tipo de recursos formales recurrió el arte para resolver la imagen sagrada, particularmente el uso de la luz como símbolo de la divinidad. Este recurso abrió paso a las obras contempo-

ráneas en donde el corpus de las piezas se vincula al campo de lo espiritual, siendo aquí donde germina mi producción gráfica.

En este punto, la principal preocupación era llevar a cabo una instalación gráfica en donde a través de la imagen litográfica de gran formato remitiera a Dios del Antiguo Testamento y a su pueblo, es decir, a las doce tribus de Israel, no siendo mi intención recurrir a lo ilustrativo. Los retratos conservan ciertos rasgos ejecutados de forma naturalista, retratan sujetos contemporáneos con los cuales tengo un vínculo personal. Independientemente de la identidad de los retratados o el vínculo que posean a nivel personal, procuré crear imágenes con un carácter más simbólico en donde el lenguaje de la litografía fuese exaltado: valores tonales, negro absoluto, calidades de línea, uso de mancha, integración de las formas con el soporte, etc., así como una investigación teórica alrededor de la imagen sacra para realizar una selección de símbolos contenidos en cada retrato, y crear una estrategia para provocar en el receptor una experiencia estética que hiciera alusión a la revelación de la divinidad: la hierofanía.

Pretender abordar todos los aspectos de lo divino es una labor que excede esta investigación puesto que, aun delimitándose al enfoque judeocristiano, no es el objetivo de esta tesis; teólogos, filósofos, historiadores y otros especialistas se han encargado de abordar la complejidad de dicho concepto. Lo que sí pretende es mostrar una propuesta artística cuyo principal objetivo sea vincular al espectador con su lado espiritual desde la gráfica de gran formato y la instalación. Este vínculo encuentra su fundamento en una experiencia estética personal y aislada, en donde el uso de la

técnica litográfica *waterless*<sup>2</sup> para su realización es un planteamiento contemporáneo que suscita un impacto en nuestra institución. En otras palabras, es un proyecto creativo cuya proposición y resolución técnica dentro del contexto de la litografía en México no ha sido registrado, por lo tanto, nos hallamos ante una forma inusual de abordar y explorar el campo litográfico contemporáneo.

Gracias a las constantes mejoras técnicas en el campo de las artes y a la integración de otras disciplinas en los proyectos artísticos, las herramientas de las que dispone el artista moderno se han diversificado de tal manera que es posible recurrir a un sinnúmero de estrategias para así lograr un mejor acercamiento al espectador, ya no solo a través de la imagen sino de una forma háptica y lograr generar una experiencia estética compleja a partir del estímulo de todos los sentidos. Un buen ejemplo de una estrategia multisensorial establecida para facilitar cierto estado psicológico y emocional que facilitase al creyente (o espectador) la

experiencia receptiva de la divinidad, la ofrece la iglesia católica, siendo características como la monumentalidad de la arquitectura, los vitrales y retablos que adornan dichas edificaciones, estampas procesionales, música sacra, el olor del incienso, las velas, la indumentaria, el ritual litúrgico, entre otras, las que le otorgaron éxito como institución religiosa.

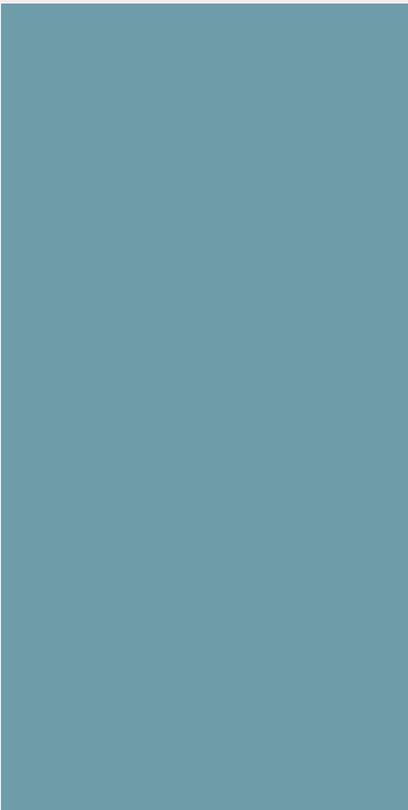
Independientemente de que la imagen fuese un vehículo de adoctrinamiento religioso en el pasado, o por el contrario, motivo de discordia dentro de las doctrinas más radicales que preponderan la palabra escrita sobre la imagen, la imagen es una herramienta altamente eficaz que nunca ha dejado de producirse, nuestra naturaleza altamente visual ha fomentado a través de la historia la producción de toda clase de imágenes. Este proyecto pretende el acercamiento voluntario del sujeto, lejos de la imposición de un dogma religioso. Es más bien un reencuentro o descubrimiento de la espiritualidad de cada individuo.

2 El uso del término “siligrafía” se ha popularizado en los últimos años para referirse a la técnica de estampación planográfica sobre matrices de aluminio en donde se aplica una solución de silicón diluido en sustitución del proceso de acidulación en una litografía tradicional. Sin embargo, el término con el cual el creador del proceso se refiere al mismo es “*waterless lithography*” o litografía sin agua; en ningún momento remite a la naturaleza de los materiales empleados para su elaboración, sino al principio litográfico bajo el cual las áreas dibujadas serán receptivas a la tinta y las no dibujadas repelerán la misma. Además, el término *waterless* es empleado desde el surgimiento del proceso dentro de la industria de las artes gráficas y los medios masivos de impresión. Por lo tanto, el término “siligrafía” es incorrecto y es el motivo por el cual en la presente investigación me refiero al proceso como litografía *waterless* o litografía en seco. Esta ambigüedad en los términos se generó desde que erróneamente se consideró la naturaleza de los materiales como algo determinante para asignar el nombre de la técnica, al respecto citaré un texto que considero pertinente:

“La falta de un estudio apropiado de la litografía y la impresión *offset* (indirecta) se ha prestado a confusiones sobre lo que es la técnica y sus alcances [...] En líneas generales, la diferencia básica entre la aligrafía, cincografía y litografía sobre piedra radica en la naturaleza del soporte de impresión, pero no en la técnica [...] Es cierta, no obstante, la incoherencia etimológica que supone la expresión litografía sobre cinc o litografía sobre aluminio, ya que su raíz procede del griego *lito* que significa piedra. A pesar de ello, el vocablo litografía designa un conjunto de técnicas que en principio se ejecutaron sobre piedra y, con el tiempo, han terminado aplicándose también a soportes alternativos. Como sucede con el grabado calcográfico que puede realizarse sobre un metal distinto del cobre o la serigrafía donde la pantalla puede ser de un tejido sintético o metálico y no exclusivamente de seda, el significado del término litografía trasciende la naturaleza del soporte.”

Cruz, Jiménez, I., (2015), *Litografía waterless para la impresión artística*, Tesis de licenciatura, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Xochimilco, Distrito Federal.





## 1. LA ESTAMPA DE GRAN FORMATO

## 1.1 ANTECEDENTES DE LA ESTAMPA DE GRAN FORMATO

Las necesidades de producción de la estampa han evolucionado a través del tiempo, ya sea con fines religiosos, comerciales, sociales, políticos, o artísticos, se ha producido una copiosa cantidad de imágenes que narran la historia, las preocupaciones y el devenir de la humanidad. Para poder entender por qué dentro de la estampa contemporánea se producen imágenes de gran formato, primero se expondrán las razones bajo las cuales estas piezas eran producidas, y cómo esas necesidades se han transformado hasta nuestros días.

Siendo específicos, al hablar de los antecedentes de la estampa de gran formato es necesario remitirnos al antiguo Oriente, en donde ya existían indicios del conocimiento de la impresión a finales del siglo II d.C., o al menos ya poseían los tres elementos principales para aplicar un principio de estampación: papel, tinta y una matriz para grabar<sup>3</sup>. La fabricación del papel en China y la urgencia de difusión de los manuscritos budistas fueron factores determinantes en la creación de dichos documentos<sup>4</sup>, puesto que la filosofía de vida en Oriente era regida por fines espirituales y religiosos, para poder extender dicha filosofía, la reproducción de los manuscritos y de la imagen de Buda era imprescindible:

La necesidad de encontrar un medio más económico para la difusión de los textos budistas impulsó la xilografía. Con

ellos se reducía el largo y laborioso trabajo de la reproducción manual y se podían hacer copias a bajo coste llegando a un mayor número de personas [...] la primera hoja del ejemplar del Sutra del Diamante cuya fecha impresa consta del año 868 d.C. está compuesto por siete hojas pegadas, seis de texto y la primera con un retrato de Buda rodeado de monjes. Tiene un total de 5 metros y fue estampado con tacos de madera. Si bien ya se conocía en China la técnica de la xilografía, cómo tallar la madera para luego entintarla y estamparla sobre el papel, es un hecho que su utilización fue impulsada por el deseo de difundir textos e imágenes budistas a gran escala.<sup>5</sup>

Mínguez García, H. (2012) escribe al respecto que la estampación comenzó con los sellos elaborados a partir de bloques de madera (aunque ya en el antiguo Egipto se había empleado la estampación textil con fines ornamentales al menos dos mil años antes de la era cristiana<sup>6</sup>), se imprimían rollos completos de papel o de seda manualmente con un *baren*, pues las imágenes de Buda y su representación simbólica a través de la repetición y la contemplación tenían como finalidad la meditación y la preparación para alcanzar la salvación.

Estos manuscritos budistas tuvieron su propio desarrollo según los autores del libro *El grabado historia y trascendencia*, y fueron el resultado del sincretismo de

3 Rodríguez, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989) *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

4 Mínguez, H., (2012) *Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica inmaterial*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

5 Echániz, M. (2015) *Arte meditativo y contemplativo en la pintura Budista China. El camino del silencio sagrado*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

6 Si desea una revisión histórica concreta del grabado en relieve consultar el capítulo I *Historia y evolución de la impresión en relieve*, contenido en el *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, Walter Chamberlain, Ed. AKAL, 1988, España.

las doctrinas de Lao-Tse y Confucio en China. Entre el año 500 y 900 d.C. el budismo se trasladó a Japón, durante este periodo se mantuvo un fuerte contacto con Europa, lo que permitió un prolífico intercambio de conocimientos entre la cultura Oriental y la Occidental. Sin embargo, será hasta los siglos XVII y XVIII cuando el grabado adquiriera inusitada fuerza gracias a la reestructuración política y social que atravesó Japón al despojarse del dominio de China, es hasta entonces que surgirá la escuela del *Ukiyo-e*<sup>7</sup> fundada por Iwasa Matabei.

Así como en Oriente, también en Occidente la estampa cumplió propósitos de divulgación de la doctrina espiritual, gran parte de la historia del grabado está permeada por fines religiosos<sup>8</sup>. En Europa la técnica del grabado en relieve fue conocida cuando Marco Polo la introdujo de Oriente en el año 1295 a su regreso de China y Japón, donde aprendió la técnica del grabado en madera; fue así como se diseminó por todo el continente con la expansión de la Iglesia católica y el feudalismo. Aunque en Europa ya se practicaba una especie de grabado gracias a los orfebres que trabajaban las armaduras, las primeras formas impresas en

Europa fueron las estampas de naipes, juego altamente popular en la época<sup>9</sup>. Gracias al desarrollo de la técnica fue posible producir imágenes de índole comercial, así como también generar imágenes de paisajes y escenas de la vida cotidiana e histórica.

Antes de continuar es importante hacer notar la función religiosa/espiritual de la estampa en Oriente en sus primeras manifestaciones; aunque las razones de su eficacia como medio de reproductibilidad son evidentes (para hacer llegar la doctrina religiosa con mayor rapidez), existió un fenómeno peculiar entre el acto de la estampación, la repetición y contemplación de la imagen, como acto de meditación, de catarsis, y de transitoriedad; tanto manera corpórea como metafísica: *el acto de estampar repetidamente el sello sobre la tela se transformó en un acto ritual*.<sup>10</sup>

Estas primeras estampas Orientales de “gran formato” no fueron otra cosa sino impresiones creadas a partir de módulos que posteriormente se unieron; el curador Stephen Goddard (2008) escribe en el ensayo titulado *Modular prints - A Special Case of the Assembled Woodcut in the 15th- and 16th- Centuries*<sup>11</sup>

7 *Ukiyo-e* significa “el mundo que flota, la vida efímera, lo cotidiano, mundano y pasajero” la temática de los grabados japoneses del *Ukiyo-e* girará en torno a escenas de la vida cotidiana.

8 “El grabado se convirtió en instrumento para reproducir imágenes de veneración religiosa en todo el mundo feudal. Sin embargo existía también una importante demanda de estampas profanas, hojas de calendario y barajas”, Rodríguez, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989) *El grabado, historia y trascendencia*, p. 18, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

9 *Ibíd.*

10 Para los budistas la meditación se lograba al contemplar la reiteración de la imagen de Buda, como una especie de mantra visual. A pesar de no ser concebidos como obras de arte, los manuscritos cumplían con el propósito de emplear el acto contemplativo como vehículo para producir una escisión del estado emocional y psicológico del espectador.

11 Goddard, Stephen, “*Modular prints - A Special Case of the Assembled Woodcut in the 15th- and 16th- Centuries*”, contenido en: *Grand Scale Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, Yale University Press, EE.UU., 2008.

que la elaboración de grandes formatos comenzó precisamente con la reproducción de una matriz pequeña múltiples veces en un soporte. Partiendo desde el principio de la creación de una imagen grande ensamblando o construyendo partes más pequeñas de la misma, fue construido el *rollo de los mil Budas* o *las cien imágenes del rey guardián budista Fudo Myo-o*<sup>12</sup>, esta última impresa de un bloque de diez imágenes de *Fudo* estampada diez veces.

Fuera del ámbito de los manuscritos las impresiones modulares históricamente habían sido empleadas para la fabricación de papeles tapices y la estampación de textiles, así como en los libros (para producir cenefas o ilustraciones enmarcadas, a manera de tipos móviles). La construcción modular llegaría hasta el arte contemporáneo como ejemplifica Godard con las obras de Andy Warhol, este método logró trascender debido a que el ensamble de impresiones siempre será la forma más accesible de construir un gran formato.

Mínguez García, H. (2012) refiere que el formato de las estampas estaba determinado básicamente por dos condiciones: la funcionalidad del transporte, almacenamiento y venta, así como el tamaño de los tórculos, pues resultaba mucho más práctico comercializar con estampas de formatos pequeños y medianos, tomando en cuenta que el principal mercado estaba constituido por estampas religiosas.

Desde finales del S.XIII y hasta el S.XVI con la consolidación del Renacimiento, se había mantenido la xilografía como la técnica por excelencia para la reproducción de la imagen; la introducción del grabado sobre metal durante esta época trajo consigo un cambio significativo en los sistemas de impresión, debido a que permitía el dibujo directo sobre la matriz en vez de la laboriosa talla en los bloques de madera.

La xilografía estaba inexorablemente ligada a la vida religiosa medieval, sin embargo, durante el Renacimiento se abrió paso una nueva forma de organización política y social: el proceso de humanización que trajo consigo desplazó las ideas teocéntricas, surgió una nueva clase social burguesa que demandaría un mercado enorme de estampas realizadas en huecograbado, principalmente retratos.

Otra causa del declive del grabado en madera fue que esta nueva clase social dirigió sus preferencias artísticas hacia un arte de representaciones artísticas más refinadas y apegadas a los cánones clásicos, que difícilmente se lograrían en la técnica xilográfica. Pese a esto, la xilografía se mantuvo como la técnica más empleada para producir formatos a gran escala, con algunas excepciones como los grabados de Andrea Mantegna y los de Francesco Rosselli<sup>13</sup>. Wyckoff y Silver (2008) mencionan que la mayor parte de la producción de la estampa monumental

12 *Cien imágenes del rey guardián budista Fudo Myo-o*, Anónimo, xilografía del S. XIII, Japón.

13 “Engraving and to a lesser degree etching (which only came into a broad use after the mid-sixteenth century) also could accommodate oversize print constructions, though work in these media has a different quality. The fine-lined, intricate detail of engraved lines in copper simulated large-scale painting designs”.  
Wyckoff, E., Silver, L. *Grand Scale Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, Yale University Press, EE.UU., 2008, p.12

desapareció con el declive del grabado en madera como técnica predominante en el siglo XVII.<sup>14</sup>

Pasando al ámbito del grabado en metal, el primer ejemplo de una obra poco convencional en dimensiones y eje temático pertenece al artista florentino Antonio Pollaiuolo, *Batalla de hombres desnudos*. Dicha estampa fue poseedora de las dimensiones más grandes en esa época midiendo 38.4 x 58.9 cm. Fue realizada entre 1470-1490 y es el único y primer grabado en portar la firma del artista<sup>15</sup>.

El tema aún es motivo de diferentes hipótesis, algunos argumentan que se trata de la ilustración de un pasaje mitológico, mientras otros sostienen que es el registro de una batalla de gladiadores, ambas hipótesis coinciden en el interés del artista por estudiar la anatomía de la figura humana en movimiento, se trata pues de un estudio anatómico del cuerpo en acción mostrando un rango variado de poses y puntos de vista, probablemente con la intención de dejarlo como documento referencial a otros artistas. Una generación más tarde durante el Renacimiento italiano, Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel Buonarroti retomarían los estudios anatómicos y de perspectiva realizados por Pollaiuolo.<sup>16</sup>

Parte de la genealogía de la estampa en gran formato incluye grabados de Andrea Mantegna, quien produjo piezas conformadas por dos matrices *La batalla de los dioses marinos* y antes de ello las bacanales (*Bacanal con una cuba de vino* y *Bacanal con Sileno*) cuyo orden de acomodo no está predeterminado, ambos grabados constituyen parte de un esquema decorativo para uno de los palacios de Gonzaga. Silver (2008) apunta que el paso que marcó la diferencia para extender los límites de la estampa fue el hecho de construir composiciones a partir de conjuntos de impresiones (como en el caso del grabado de Mantegna), estas agrupaciones de estampas que se expandieron como un tapiz o una pintura mural, también se acomodaron en secuencias lineales para formar frisos, esto dependía de la función asignada a la imagen. Una vez que la idea básica de la agrupación surgió, rápidamente nacieron variantes, y casi todas se reunieron bajo un tema fundamental: la procesión.<sup>17</sup>

Andrea Mantegna empleó la forma del friso para crear una serie de pinturas encargadas por la familia Gonzaga en donde se representaban los logros de la conquista romana; más tarde estas pinturas serían motivo de varias series xilográficas con el mismo acomodo

14 El grabado en metal rápidamente cobró protagonismo dentro de las ilustraciones para libros y manuscritos, desplazando en ese rubro al grabado en relieve, la estampa en hueco fue altamente valorada por la clase burguesa, quien encargaba todo tipo de imágenes a los artistas grabadores.

15 Arribas, A. (2 de febrero de 2018). *Investigaciones sobre un grabado de Pollaiuolo*. AEPE. Recuperado de <http://www.apintoresyescultores.es/investigaciones-sobre-un-grabado-de-pollaiuolo/>  
Para información más detallada consultar: Arribas, A. (diciembre de 2017). *Pollaiuolo's Battle of the Nudes as a Duel*. *Print Quarterly*. (4), p. 418

16 *Ibíd.*

17 "Using this procession idea, starting with the representation of an ancient Roman triumph, multisheet friezes spread across Europe, from Italy to Germany and the Low Countries. In the process, local adaptations of the basic idea to new themes and figure groups varied widely, to accord with the purposes and the audiences of these ambitious printed works"  
Silver, L. *Grand Scale Monumental Prints in the age of Dürer and Titian*, Yale University Press, EE.UU., 2008, p.15

en secuencia lineal, promoviendo así numerosas imitaciones y variaciones del tema de las procesiones triunfales. Particularmente destacable es una de esas recreaciones: *El Triunfo del César* publicada en Venecia en 1504 por Jacob de Estrasburgo y cuyos diseños miniatura fueron creados por Benedetto Bordon (quien retomó el trabajo de Mantegna) la cual llegó intacta a nuestros días, esta pieza fue lograda con doce tacos de madera midiendo poco más de cuatro metros de longitud.

*El Triunfo de César* se logró hasta finales del siglo XVI cuando Andrea Andreani produjo un conjunto de once xilografías en claroscuro, incluyendo una página de título con el busto de Mantegna así como una dedicatoria a Vincenzo Gonzaga, dos páginas adicionales con patrones de pilastros fungieron como divisores para articular las escenas finales del ensamble; la influencia del artista italiano se puede reconocer en estampas producidas posteriormente, tanto a nivel formal y conceptual.

Como testimonio de esta influencia quedaron *El triunfo de los hombres desnudos sobre los sátiros* por Jacopo de Barbari, *El rey de Cochín* de Hans Burgkmair, y en la segunda década de 1500, el friso alegórico *El triunfo de Cristo* de Tiziano, una secuencia religiosa de diez bloques de madera que retrata la historia del cristianismo y las sucesivas reinterpretaciones que se hicieron de este grabado. La estampa monumental que se produjo bajo el concepto de la procesión gracias a la herencia de la imagen imperial, a la vez que cons-

tituía un espectáculo, contribuía al adoctrinamiento religioso, tal como las imágenes desplegadas en los desfiles anuales de la Eucaristía.

Por otra parte, la estampa en hueco permitió redirigir las miradas a los formatos estandarizados, esto a la par de la comercialización de estampas votivas en toda Europa; debido a esto los artistas grabadores recibían encargos de sectores burgueses y coleccionistas, estampas botánicas, anatómicas y cartográficas fueron el tipo de obra que comenzó a ganar popularidad dentro del sector económico que podía pagar por ellas; paralelo a este periodo, el grabado ambicionaba competir con la pintura pues ya se habían desafiado las restricciones del tamaño y forma del soporte y de las prensas convencionales para poder llevar a cabo estampas de gran formato elaboradas con múltiples impresiones que intentaban emular la escala y monumentalidad de murales y tapices. Los temas en dichas obras incluían mapas, panorámicas de campos de batallas, las fronteras de las ciudades, así como escenas procesionales y narrativas, también se encargaban este tipo de piezas como esquemas decorativos para festivales y eventos con propósitos conmemorativos.<sup>18</sup>

Son pocas las estampas de gran formato que han llegado intactas a nuestros días, ya que normalmente las impresiones de tamaño convencional podían guardarse en álbumes o eran pegadas en las páginas de los libros. Pero la estampa de gran formato debía estar expuesta en las paredes o enrollada y guardada en cajones o armarios, y aunque comúnmente las estampas

18 *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian* (s.f.) Recuperado el 23 de julio de 2016 de <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2009/319.html>

estuviesen protegidas siendo montadas en bastidores de lino, la superficie frontal, sobre todo las orillas, eran susceptibles a dañarse al permanecer colgadas. Este tipo de piezas fueron excepcionales y producidas principalmente en Holanda, Italia, Alemania y Francia.

En Alemania del S.XVI, Alberto Durero ya se había empapado del arte de los grandes maestros italianos renacentistas y producía grabados en relieve y en hueco, instruyendo a un equipo de grabadores con la finalidad de que pudiesen reproducir sus dibujos de manera idéntica en esos medios. Durero se mantuvo activo en el círculo intelectual de su época ya que durante este periodo aumentó considerablemente el número de personas ilustradas, no olvidemos que en el Renacimiento se desarrollaron múltiples avances científicos, particularmente importante fue la imprenta de tipos móviles fundidos en metal inventada por Gutenberg, que había mostrado su eficacia desde 1450<sup>19</sup>.

El grabado jugó un papel fundamental al integrarse a la vida del pueblo facilitando la expansión de la literatura y la difusión de las ideas de la Reforma protestante. El trabajo de Durero ejerció una profunda influencia en otros artistas grabadores como Hans Baldung Grien y Lucas Cranach, y posteriormente en maes-

tros como Burgkmair, Baldung Grün y Altdorfer<sup>20</sup>. Además, Durero produjo una de las piezas emblemáticas de la gráfica en gran formato: *El Arco del Triunfo*, dicha estampa es un excelente ejemplo de cómo se superaron las convenciones formales del grabado, impreso con 192 bloques de madera y dimensiones de 357 x 295 cm, esta obra fue concebida y lograda gracias a que en aquel periodo ya se había asentado la idea del *triumfo imperial* en la estampa. Los emperadores ratificaban su poderío a través de estas imágenes, buscaron emplear la estampa como narrativa histórica del linaje imperial, por lo general usada como una alternativa para dar visibilidad a sus logros. El concepto del Sacro Imperio Romano Germánico estaba sostenido por una ideología: la transferencia del imperio; se trataba fundamentalmente de una transferencia de poder y conocimiento que había iniciado con Carlomagno (el primer emperador germánico) desde Roma hasta Germania.

Maximiliano I convirtió uno de estos *triumfos* en un proyecto central a realizarse durante todo su reinado<sup>21</sup>. *La procesión triunfal*, (también conocida como *Triunfos de Maximiliano*) *El Arco del Triunfo* y el *Gran Carro Triunfal* fueron los grandes proyectos ordenados por el emperador y diseñados por Hans Burgk-

19 La creación de la imprenta respondía a las necesidades de un aumento en la demanda de libros, cuya fabricación sustituiría al códice manuscrito y en consecuencia facilitarían la adquisición de volúmenes al grueso de la población. Esta expansión es producto de la primera intención de hacer un arte democrático al servicio del pueblo, se considera que su influencia es una de las fuerzas que provocaron la transformación de la Edad Media a la vida renacentista.

Rodríguez, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989) *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

20 Ibíd.

21 Las etapas de producción de este proyecto están bien documentadas, para información más detallada de la producción de *La Procesión Triunfal* consultar: *Imperial Triumphs in Germany*, contenido en: *Triumphs and Travesties. Printed processions of the sixteenth century*. Larry Silver, p.18

mair, Albrecht Altdorfer, Alberto Durero, Hans Springklee y su equipo de taller (Jörg Kölderer diseñaría una primera fase que retomaría Durero para el carruaje triunfal), casi siempre se le atribuyen a Durero éstas grandes piezas, pero no hay que omitir que bajo su comando se encontraban numerosos artistas y talladores.

El Arco del Triunfo fue el único proyecto xilográfico ambicioso del emperador Maximiliano en ser completado durante su vida, y permanece como una de las estampas más grandes que se han producido. Se pretendía que fuese coloreada a mano y usada como un tapiz mural decorativo, pero son raros los ejemplares del conjunto completo y muy pocos ejemplares de la primera edición de 700 han sobrevivido con el coloreado (ejemplo Berlín, Vienna, Braunschweig; ver J. Sander “Alberto Durero, su arte en contexto”, catálogo de exhibición, Frankfurt, Museo Städel, 2013, número 13:7) [...] Aunque no está registrada la participación de otros artistas, es claro desde un punto de vista estilístico que Durero no llevó a cabo todos los diseños, pero se concentró en las características ornamentales principales, incluyendo gran parte del arco central y la mitad derecha del marco ornamental.

Él subcontrató los diseños para la mayoría de las escenas históricas, el árbol genealógico del centro y la mitad izquierda del marco ornamental a sus aprendices Hans Springklee (c.1490/95-después 1525) y Wolf Traut (c.1480-1520) y la mayoría de las escenas de las torres exteriores a Albrecht Altdorfer (c.1482/5-1538). La fecha 1515 que aparece en el arco refiere a la finalización de los diseños: los bloques fueron tallados por Hieronymous Andreaë de Nuremberg



Arco del Triunfo, Alberto Durero, xilografía impresa de 195 bloques, 357 x 295 cm, 1515-1517

entre 1515 y 1517 (hoy Albertina, Viena). Su gran tamaño y la estructura desequilibrada del diseño dificultan la comprensión del trabajo, además tiende a enaltecer la excelencia de algunas de las tallas individuales y hace parecer de menor calidad otras. Esta falta de uniformidad se debió en parte al gran número de personas involucradas y a las dificultades inherentes de imprimir una sola imagen a partir de 195 bloques. También es un reflejo de la cercana participación de Maximiliano; como en todos sus proyectos, estaba más interesado en el contenido que en la forma y monitoreó muy de cerca todos los detalles del diseño, a expensas de su apariencia general.<sup>22</sup>

Esta dinámica de los talleres de impresión en donde el artista dibujaba la pieza encargando el resto de las labores a sus aprendices, perduraría incluso hasta nuestros días, la especialización de los maestros im-

22 The British Museum, Collection online, The Triumphal Arch, (s.f.) Recuperado el 23 de julio de 2016 de: [https://www.british-museum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal+Arch+of+Maximilian&page=1](https://www.british-museum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal+Arch+of+Maximilian&page=1)

El texto original se encuentra en el anexo dos, textos uno y dos, traducción por Ameyalli Gómez.

presores permitió la división del trabajo: por un lado, el artista encargado de la parte creativa y por otro, no menos importante, la labor del impresor quien se encargaba de los procesos técnicos para lograr la pieza. Desde los talleres medievales, pasando por la gran producción de las imprentas de carteles dando paso a los talleres modernos, esta división del trabajo es el factor que ha permitido que la estampa pueda ser una disciplina de colectividad, en Oriente también se observaba una forma de trabajo muy similar:

Las estampas Ukiyo- e son el fruto de la colaboración entre un Hanmoto (un editor) un Eshi (un artista que dibuja el diseño), un Horishi (un artista que talla el bloque de impresión) y un Surishi (un artista que añade color a las impresiones mediante bloques de impresión). El artista que dibuja el diseño tiende a ocupar un lugar central, pero la habilidad de planeamiento del editor, la técnica del grabador y el impresor, hacen una diferencia notable en las ventas. Dado que el Ukiyo-e fue hecho en primer lugar, con fines de venta, en la mayoría de los casos el Hanmoto tenía la autoridad de decidir el tema del trabajo artístico, a cuál Eshi, Horishi y Surishi contratar, y qué técnica de grabado e impresión iban a usar. En consecuencia, podría decirse que el Ukiyo-e no es un trabajo artístico creado por un solo artista, sino arte creado como un producto o un trabajo artesanal.<sup>23</sup>

La curadora Suzanne Boorsch identifica tres fases distintas de producción de estampas monumentales durante los siglos xv y xvi en Italia, principalmente en Florencia y Mantua a finales del xv y en Venecia du-

rante las primeras dos décadas del siglo xvi. Después de 1520 la producción de estas estampas disminuyó notablemente, sin embargo, Venecia dejó un legado de *macro prints* de mapas, durante los siguientes sesenta años las estampas de gran formato en Italia fueron mayoritariamente grabados en hueco, versiones ampliadas de otras impresiones de tamaño convencional. En 1580 Andrea Andreani comenzó a producir grandes xilografías, primero en Roma y luego en Florencia, en Siena y finalmente en Mantua, donde continuó produciendo estampas monumentales hasta el siglo xviii.

La principal razón por la cual los mapas y las vistas panorámicas fueron producidos en gran escala tiene que ver con el registro de mayor cantidad de información, a mayor tamaño, mayor era el detalle que podían registrar en la imagen y tales representaciones topográficas eran más valoradas. El grabado *Vista de Florencia* de Francesco Roselli es probablemente la primera imagen producida en Italia que necesitó más de una matriz para existir como un conjunto coherente, desafortunadamente solo se preserva una de las seis hojas que conformaban la pieza original, a pesar de ello se conserva una reproducción de este grabado en Berlín, una versión hecha en xilografía que se aproxima mucho a las dimensiones del original (58 x 131 cm).

La pieza *Vista de Venecia* ocupa un lugar especial no solo en la historia del grabado italiano, sino en la historia de la estampa en general, diseñada por Jacopo de

<sup>23</sup> *The history of ukiyo-e and its expansion around the world* (s.f.) Recuperado el 25 de julio de 2016 de: <https://www.kumon-ukiyo-e.jp/en/history.php>

Texto original en el anexo dos, texto tres, traducción por Ameyalli Gómez.



*La inmersión del ejército del faraón en el Mar Rojo*, Tiziano Vecellio, xilografía impresa de 12 bloques, 118 x 215 cm, 1513-1516

Barbari y publicada por Anton Kolb en 1500, representa un salto enorme en aspectos de precisión y tamaño, más del doble de la *Vista de Florencia* de Rosselli, esta representación es altamente valorada por su exactitud. A pesar de que las distintas partes que la conforman fueron tomadas desde varios puntos de vista, la exactitud de las calles y edificios de la ciudad es asombrosa, no existe un registro con tal calidad posterior a esta estampa, o al menos no sobrevivió hasta nuestros días.

Otro de los motivos por los que se empleaban este tipo de formatos fueron las batallas, debido a que permitían observar una gran variedad de detalles, y esto incrementaba el interés y hacía atractivas las escenas (véase la *Batalla de Zonchio*, xilografía coloreada, probablemente publicada en 1499).

Italia mantuvo una prolífica producción de estampas, a las cuales estuvo expuesto el artista Tiziano Vecellio desde su juventud, conoció los diseños de Mantegna, Pollaiuolo, Botticelli y Durero, todo ello desembocó en la creación del *Triunfo de Cristo* alrededor de 1516, los cinco bloques de la composición completa rebasan los dos metros y medio. Tiziano diseñó los tres primeros bloques, y artistas que aún no han sido identificados diseñaron la última parte de la procesión, debido al evidente cambio de estilo entre estas dos secciones es que se ha podido llegar a tal conclusión.<sup>24</sup> A pesar de que el *Triunfo de Cristo* suscitó múltiples interpretaciones posteriores por distintos artistas, es menos conocida que *La inmersión del ejército del faraón en el Mar Rojo*, ejecutada en doce bloques y midiendo 118 x 215 cm, los bloques realizados para la *Inmersión del ejército del faraón* sobrevivieron en el siglo XIII y se realizaron múltiples reimpresiones, una de las ra-

<sup>24</sup> El análisis de la imagen puede ser encontrado en el ensayo *The Oversize Print in Italy* por la curadora Suzanne Boorsch, además de exponer las razones por las cuales se afirma que Tiziano no diseñó todo el conjunto, se aclara que el *Triunfo de Cristo* resultó ser una imagen de una influencia más profunda en el siglo XVI. *The Oversize Print in Italy, Grand Scale Monumental Prints in the age of Dürer and Titian*, Editado por Larry Silver y Elizabeth Wyckoff, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2008, p.41

zones por las cuales dicha estampa es muy conocida hoy en día.

Después de realizar la *Inmersión del ejército del faraón*, Tiziano no diseñó más estampas de gran formato, probablemente por los encargos que recibió para la realización de pinturas (encargos que, según la autora del ensayo, fueron posibles gracias a la fama que obtuvo el artista a partir de las grandes estampas) y toda la producción de estampas posterior se mantuvo estrechamente ligada a su producción pictórica.

Venecia y Roma serían ciudades con una prolífica producción de xilografías de gran formato durante todo el siglo XVI, más tarde se les uniría Florencia; durante la segunda mitad del siglo la producción de grabados en múltiples matrices se aceleró y para el último tercio de siglo un porcentaje significativo de los impresores en Italia ya habían producido al menos uno o dos grabados de gran escala.

Durante este periodo se fabricaron otro tipo de estampas de gran escala: los papeles tapices, estos motivos murales se empleaban principalmente para la decoración de habitaciones y algunos objetos como camas (entre otros muebles), a pesar de cumplir con una función primordialmente ornamental, dentro de la imagen era posible generar una lectura alterna de los ele-

mentos que la conforman, muchos de ellos alusivos a la mitología griega y romana. Los primeros ejemplos de estampas en Europa construidas modularmente fueron impresas en textiles, dos ejemplos significativos son el *textil de Sion* del norte de Italia en la segunda mitad del siglo XIV y el *Paño de altar con las bodas de Caná y la resurrección de la hija de Jairo*.<sup>25</sup>

Para la primera década del S.XVII la xilografía ya había sido sustituida en el ámbito editorial por el grabado en hueco, a mediados del S.XVII Peter Paul Rubens y posteriormente Rembrandt Van Rijn impulsaron la producción del huecograbado, sobre todo este último en el aguafuerte, explorando todas sus posibilidades y dotando a sus estampas con el mismo carácter lumínico que caracteriza su pintura. Los autores de *El grabado, historia y trascendencia* afirman que paralelamente en Francia se fundaron dos escuelas que retomarían el grabado en madera: la de Fontainebleau y la escuela de xilografía de París<sup>26</sup>.

Al mismo tiempo que el gremio de grabadores se consolidaba, la libertad creativa aumentaba debido al progresivo desapego de los trabajos de índole editorial; todo el movimiento humanístico iniciado en el Renacimiento encuentra su culminación en el siglo XVIII con la época de la Ilustración<sup>27</sup>, una vez que la burguesía se había establecido como la clase social do-

25 *Altar Cloth with the Marriage at Cana and the Raising of the Daughters of Jarius*, la traducción fue realizada tomando como referencia el pasaje bíblico del Nuevo Testamento, libro de Marcos, capítulo 5, versículos 21-43.

26 Rodríguez, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989) *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

27 “El grabado experimentó una gran expansión, ya que en todas las clases sociales existía un deseo estético por la imagen impresa [...] A partir de 1789, después de la Revolución francesa, se le da un fuerte impulso al grabado en Italia (Piranesi), Prusia (Gubitz) y Francia (Didot), como respuesta a la demanda de impresos populares. En España destaca la obra de Francisco de Goya, primer y único impresor cuyos

minante, esta demandó un arte intimista y de pequeñas dimensiones más inclinado hacia lo decorativo, lo cual trajo consigo un declive en la producción de estampas de gran formato hasta entrado el siglo XIX.

Mientras tanto, en Japón los formatos apaisados y los *Hashira-e* ya eran altamente comercializados<sup>28</sup>, la manufactura artesanal del papel permitió una gran variedad de propuestas, esta prolífica producción de estampas japonesas influyó en la obra de los artistas de Occidente, particularmente fue retomada por los post impresionistas quienes estudiaron las cualidades compositivas, el manejo del color y de la forma para integrar la estética Oriental a las estampas de finales del siglo XIX y principios del XX.

No existirá necesidad de emplear grandes formatos impresos hasta el periodo en donde la reproducción de imágenes por medio de carteles comenzó a ser producida gracias al descubrimiento de la litografía por Alois Senefelder en 1798<sup>29</sup>. Los carteles publicitarios eran impresos en dos y hasta tres matrices litográficas, e inundaron las calles de París, Alemania, Londres, y Norteamérica. Puede decirse que fue el prece-

dente de la apropiación artística del espacio público en el campo de la estampa, como se desarrollará en el presente capítulo.

## 1.2 EL CARTEL PUBLICITARIO Y EL ART NOUVEAU

La constante evolución en los sistemas de impresión es un indicador de que estos han tenido que satisfacer ciertas necesidades, la velocidad de producción y de impresión, la calidad de la imagen, el uso del color, etc. Desde su descubrimiento la técnica litográfica resultó revolucionaria, no sólo en cuanto a la industria de la imprenta se refiere sino también en el desarrollo de la litografía artística; gracias a que la técnica abrió paso a una mayor eficiencia en el proceso de impresión, se produjo un auge del cartel publicitario. En el siglo XIX el cartel además de cumplir con una función comercial llevaba consigo un contenido estético que lo hicieron propenso a las más diversas manifestaciones artísticas, y debido a que los carteles mayoritariamente fueron elaborados por pintores, se sometieron a las leyes y cánones de las artes; es decir, el cartel evolucionó estéticamente a la par de los diferentes movimientos artísticos.

---

aguafuertes alcanzaron una calidad semejante a los de Rembrandt, y que llegó a ser el más sobresaliente grabador satírico de la época, dado el contenido de crítica social que expresa [...] En Inglaterra empieza la Revolución Industrial como consecuencia del crecimiento de los mercados y, principalmente, del control de la burguesía sobre el ámbito comercial. La introducción de la maquinaria logró aumentar la producción, pero también generó grandes masas obreras miserables que pasaron a formar una clase proletaria que reaccionó ante la situación [...] En el campo de las artes gráficas, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, el grabador inglés Thomas Bewick, ideó la técnica del grabado en madera de pie, provocando un gran avance en las artes gráficas, ya que logró dar una mayor calidad a las reproducciones. Contemporánea es también la invención de la litografía, debida al Alemán Alois Senefelder en 1798.”  
Ibíd. Pág. 27–28.

28 Por razones de delimitación del tema de estudio, no se abordará el arte de la estampa en Oriente en esta tesis. Para un estudio detallado de la estampa japonesa, sus formatos, y funciones sociales–históricas, revisar la publicación *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX* de Amaury A. García Rodríguez, El Colegio de México, México, D.F., 2005.

29 Senefelder, A., *The Invention of Lithography*, The Fusch & Lang, New York, 1911, p.6

Barnicoat (1995)<sup>30</sup> señala que el Art Nouveau fue el estilo moderno más característico del cambio de siglo, surgió del movimiento inglés de Artes y Oficios y no es de extrañarse que por esa razón abarcara tanto a las artes mayores como a las menores, el movimiento se encontraba ligado a la noción de *lo nuevo* que rompía con la tradición académica y formaría asociaciones secesionistas como la de Viena.

Inspirados en los grabados japoneses de Hiroshigue, Hokusai, Utamaro y los de la escuela de *Ukiyo-e*, los carteles Art Nouveau constituyeron una versión occidentalizada de lo japonés. Pero dentro de esta tradición, no tardó en instaurarse un proceso de industrialización creciente basado en la división del trabajo. Así, por ejemplo, Alphonse Mucha realizó personalmente hasta 1897 todos sus carteles, pero después de esta fecha, y para atender su gran demanda, industrializó su producción con un equipo de ayudantes a los que supervisaba.

Henri de Toulouse Lautrec, Jules Chéret, Alphonse Mucha, Eugène Grasset, Charles Gesmar, Georges de Feure, Aubrey Beardsley, Will Bradley, James Pryde, Steinlen, entre otros fueron pioneros del cartel; es pertinente hacer mención de lo anterior pues durante dicho periodo se realizaron piezas de gran formato en litografía como “Gismonda” (litografía a color 217 x 75 cm), “Imprimerie Cassan Fils” (litografía a color 74.7 x 68.4 cm), “Lorenzaccio” (litografía a color 203.7 x 76 cm), “Médée” (litografía a color 206 x 76 cm) “Le Locataire” (litografía a color 158.12 x 117.79 cm), “La Dame aux Camélias” (litografía a color 207.3 x 76.2 cm), “Sa-

maritaine” (litografía a color 173 x 58.3 cm), “Kassa” (litografía a color 209.5 x 78.2 cm), entre muchas otras.

La producción de éstas obras se llevaba a cabo con un equipo de personas encargadas de realizar una labor específica por cada pieza, dentro del taller trabajaban en conjunto para la realización e impresión de la litografía de gran formato, la cual era producida bajo la técnica tradicional: el dibujo se ejecuta sobre una piedra caliza compuesta en su mayoría por carbonato de calcio, el material de dibujo debe contener una carga grasa, para posteriormente llevar a cabo el proceso de acidulación con una solución de goma arábica y ácido nítrico; la solución produce una reacción que permite fijar químicamente la grasa a la piedra debido al proceso de saponificación que se produce con el ácido y al mismo tiempo en las áreas donde no existe dibujo, la goma arábica es el agente que se encarga de bloquear la recepción de grasa sobre la matriz.

La gran mayoría de carteles fueron elaborados en litografía debido a la cercanía de esta técnica con el dibujo directo, además de su eficiencia en el proceso de impresión, y a pesar de que los talleres europeos poseían piedras litográficas de buen tamaño (pues eran extraídas y transportadas de las minas de Baviera en Alemania), los carteles más grandes fueron logrados con ensambles de impresiones modulares, por las evidentes dificultades técnicas que implicaba el elaborar una pieza de ese formato en una sola matriz.

Raramente un movimiento artístico se encuentra tan íntimamente ligado a la figura de un solo artista, en

30

Barnicoat, J., (1995), *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili.

el caso del Art Nouveau es inevitable pensar en el estilo de Alphonse Mucha que prevalecería en la *Belle Époque*. Su estilo proviene de la influencia del arte católico, debido a que el artista estuvo expuesto en su infancia y juventud al catolicismo y existió en él una fascinación por las representaciones de ritos y figuras de santos, recordemos que los planos de color sólidos (tan característicos en los carteles de Mucha) constituían un elemento formal empleado en la construcción de escenas pictóricas de los retablos medievales. También influyeron profundamente en él artistas como Leos Janacek, y la corriente simbolista moderna. Sus afiches cobraron una amplia popularidad luego de haber elaborado uno para la actriz Sarah Bernhardt, cuyo éxito no tardó en despertar el interés de los publicistas. El hecho de haber logrado crear un tipo de representación femenina de la cual se podían ofrecer múltiples variaciones, en conjunto con su innegable talento para el dibujo, contribuyó enormemente a su éxito.

La continua producción de carteles y su reconocimiento como artista llevó a Mucha a crear el *panneau décoratif*, que esencialmente eran carteles sin texto, para uso exclusivamente decorativo, en la mayoría de los casos eran series de figuras femeninas alegóricas a algún tema como las estaciones del año, los meses o las horas del día; estos paneles fueron impresos en papel rígido o en seda:

Si no se enmarcaban como cuadros, adornaban a veces biombos, como correspondía a la moda en aquel momento. A su inmensa proliferación contribuyó el hecho de que también se imprimieron como postales de arte.

Con más libertad artística que en sus carteles publicitarios, Mucha logró en estas series cada vez más dotarlas de algunos elementos clave de aspecto convincente de su mundo artístico. Esto incluyó la importante influencia del arte bizantino [...]

Las grandes tiradas de panneaux no solo los hicieron asequibles a muchas personas sino que facilitó una amplia difusión; mejor dicho, esta omnipresencia de las imágenes del mundo creativo de Mucha produjo un gran número de imitadores, lo que también contribuyó al hecho de que su estilo esté tan inextricablemente ligado a la Belle Époque<sup>31</sup>.

La mayoría de los carteles de Mucha fueron realizados en litografía a color, la cual fue utilizada desde los primeros experimentos de Senefelder, y este hecho dio lugar a posibilidades de expresión artística que no se habían experimentado antes. Senefelder patentaría el proceso en 1826, aunque lo utilizó desde 1819<sup>32</sup>, en este procedimiento cada color es dibujado en una matriz diferente y la yuxtaposición de los colores generan visualmente variaciones cromáticas: “La impresión con muchos colores es un método particular de la piedra y susceptible de tantos perfeccionamientos que con el tiempo producirá verdaderas pinturas; las experiencias que yo he hecho en este género me dan la convicción”<sup>33</sup>.

31 Kiecol, D., (2017), *Alfons Mucha*, España, Ed. Könemann.

32 Maurou, P., Broquelet, A., (1882), *Tratado completo del arte litográfico*, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, París.

33 *Ibíd.*

Este método fue perfeccionado por Godefroy Engelmann, quien patentaría en 1837 un proceso conocido como *cromolitografía*. Más adelante Louis Prang y Julius Mayer fundan en 1857 una imprenta dedicada a la estampación litográfica, Louis Prang en solitario utilizará la técnica de la cromolitografía con todas sus posibilidades a partir de 1860. Este método de resolución de imagen consistía en realizar un entramado de puntos muy pequeños por cada color, y al yuxtaponerse en la impresión, se producía un efecto óptico muy similar al de la pintura.

Tales avances permitieron dar un gran salto a aquella ambición de los productores de estampa de competir con la pintura, al permitir adicionar color a la imagen sin tener que colorear a mano cada copia, además, la cromolitografía era una técnica más accesible en costo, con este nuevo procedimiento era posible conseguir imágenes de calidad pictórica con hasta 18 tintas, fue así que los litógrafos se permitieron perfeccionar la técnica continuamente para lograr distintas calidades y realces en la imagen, desde efectos de pinceladas, hasta los entramados de punto (principio del *offset* moderno), gofrados o relieves, dorados, etc.

Sin embargo, lo que resulta verdaderamente importante en este periodo es la continua producción de grandes formatos: en estos carteles es posible apreciar la unión de dos y hasta tres matrices litográficas; estas grandes litografías respondían a una creciente necesidad publicitaria, ya que eran empleadas para anunciar obras de teatro o marcas de productos, no obstante, adquirieron con el paso de los años un valor más allá de lo comercial.

### 1.3 LA FUNCIÓN DEL CARTEL PUBLICITARIO Y LA TRANSFORMACIÓN EN OBJETO ARTÍSTICO

El sistema planográfico facilitó la reproducción de las imágenes a un nivel masivo “La litografía no era un procedimiento nuevo; lo había inventado Alois Senefelder en Austria en el año 1798, aunque su método se perfeccionó después pues hacia 1848 era posible ya imprimir hojas a razón de 10.000 por hora.” (Barnicoat, 1995). La mayor de las implicaciones de la producción masiva de imágenes se gestó en el campo publicitario, aunque la litografía ya era empleada para ilustración editorial y para la elaboración de reproducciones pictóricas, mapas y cartografías, etc., fue dentro del cartel en donde alcanzó el más alto grado de refinamiento.

No es del interés de esta tesis realizar una investigación histórica exhaustiva del cartel, pero sí el de analizar el fenómeno del cartel como manifestación artística dentro del espacio público, sobre esto cabe señalar que no es extraño encontrar que gran parte de los carteles en su época de oro fueron ejecutados por artistas, algunos con una trayectoria conocida, y otros que encontraron en el arte del cartel la apertura y lanzamiento a una prolífica carrera.

El valor artístico con el que ahora se asumen los carteles parece muy evidente, pero no siempre fue así. Es de suma importancia resaltar la formación artística de los cartelistas ya que gracias a ello se proyectaba una buena imagen a nivel formal, pero más importante fue el hecho de que los artistas se apropiaran del lenguaje popular de la época:

Esta es la razón de que el nombre de Chéret haya llegado a ocupar el primer lugar en la historia del cartel. No es que sus diseños sean obras maestras del arte publicitario, sino que sus carteles, más de mil, son magníficas obras de arte. En lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para el público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle [...] se ha llegado a decir que los carteles son una galería de arte en la calle. En el caso de Chéret, esta frase es una descripción justa. Sin embargo, la idea de que hay que limitarse a desplegar pinturas en la calle para llevar el arte de calidad a las masas es un error básico en el que han caído a menudo muchos publicistas bien intencionados.<sup>34</sup>

Ciertamente es erróneo pensar que trasladar el arte a las calles sin ningún tipo de planeación o estrategia resultaría funcional, antes de abordar este punto es necesario esclarecer cómo el arte se ha valido de la publicidad y viceversa. Si bien los artistas fueron los primeros en diseminar las campañas publicitarias también fueron quienes hicieron patente que dentro de una imagen comercial tienen que existir ciertos valores estéticos, los cuales son los encargados de capturar la atención del espectador antes de transmitir el mensaje en unos breves segundos.

En los carteles simbolistas se gesta la preocupación de generar una lectura alterna de la imagen, es decir, no solamente con relación a lo que se pretende anunciar, sino recurriendo a la iconografía<sup>35</sup>; esto significó

un cambio en las formas de representación. Durante toda la historia del cartel, los movimientos artísticos vigentes se hicieron presentes en las imágenes publicitarias, *Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, Simbolismo, Bauhaus, la vanguardia rusa, todos los carteles de la posguerra, etc.

El espacio público fue ocupado por una serie de imágenes que mantenían la premisa de lo publicitario aunado a una imagen que funcionara estéticamente hablando (cumpliese o no con el gusto del arte de esa época, recordemos que muchas veces se generaron rupturas con la tradición pictórica, como es el caso de Toulouse-Lautrec quien exploró y sentó las bases de un nuevo tipo de imagen, que ni el dibujo ni la pintura podían generar, pues se trataba de una solución que correspondía al lenguaje litográfico). Es importante reconocer el impacto que ejercieron en el espectador todas estas imágenes, pues es en dicha interacción que se sentaron las bases para apoderarse de los espacios como estrategia artística.

En los años 1890, el boom del cartel estaba en todo su apogeo. Se hacían ediciones especiales para los coleccionistas; a veces también robaban los carteles de las calles; en París se realizaban exposiciones de carteles y durante 1890 en Nueva York, el Grolier Club organizaba otra. Ernest Maindron, que había escrito en 1884 el primer artículo sobre los carteles (publicado en París) y el primer volumen de una historia de los carteles en 1886, sacó un segundo volumen en 1896

34 Barnicoat, J., (1995), *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili.

35 Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.  
Panofsky, E., (1976), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Ed. Alianza.

(1886-1895). Al año siguiente se publicó una obra escrita por varios autores en la que se trataba el tema de los carteles en otros países. El primer volumen de la publicación inglesa *The Studio* contenía un artículo sobre las colecciones de carteles (el *Art Nouveau* recibe a veces el nombre de «*Studio Style*») y en 1898 se fundó la revista *The Poster*. La afición a coleccionar carteles duró poco entre el gran público, pero se ha mantenido hasta ahora entre un grupo reducido de especialistas.<sup>36</sup>

Es evidente que el espectador se desenvuelve de una forma diferente ante una obra de arte y ante una manifestación de carácter comercial, sin embargo, los valores estéticos contenidos en esta última llegaron a ser tan apreciados, incluso para el público no especializado que era común tratar de apropiárselo.

No existe nada más desatinado que ignorar el tipo de público al que va dirigido el cartel, o en su caso, la obra de arte; porque en la medida en que el público se sienta identificado o sienta empatía por lo que muestra la imagen, esta tendrá éxito. Es por ello que se hace hincapié en la apropiación del lenguaje popular, Barnicoat distingue dos tipos de idioma popular, que podrían denominarse alta y baja cultura o cultura de masas: “El idioma popular presenta dos corrientes principales: Una fluye hacia arriba desde el nivel del arte popular y suele caracterizarse por su integridad y un cierto ingenuismo. La otra fluye hacia abajo y nor-

malmente recibe el nombre de cultura de masas; es la propaganda comercial o política que generalmente ha sido pre digerida para que no ofenda el paladar de las masas de consumidores”. (Barnicoat, 1995)

Hoy parecería que no existe tal bifurcación cultural, la cultura de masas, las campañas publicitarias y el arte confluyen y se tocan en ciertos puntos, ya no sólo en cuanto a valores estéticos se refiere, como en el caso de los carteles, sino en una cuestión de estrategias (estrategia de mercado y estrategia artística), una para validar el esquema del poder imperante establecido y la otra para cuestionarlo e incluso tratar de abolirlo.

Desde la creación del salón de los rechazados<sup>37</sup> en donde los impresionistas exhibieron sus obras, quedó de manifiesto el uso de espacios alternativos para obras que en ese momento no tenían cabida dentro de la legitimación burguesa institucional. Una vez que el cisma de la vanguardia desacralizó el arte, su contenedor por excelencia, la institución que legitimaba el arte, el museo, quedó rebasado.

Pero estamos refiriéndonos a un momento histórico específico, pues no solo el arte abandonó el museo en función de haber sido rechazado, sino también por una nueva visión que pretendía mostrar al mundo que podía operar bajo otros parámetros.

36 Ibíd.

37 El Salón des Refusés o Salón de los rechazados fue creado en 1863 cuando el jurado encargado de seleccionar las obras que se expondrían en el Salón de París (la exhibición artística más importante a nivel mundial celebrada desde 1725 en Francia) rechazó un gran número de obras, muchas de ellas no respondían a la tradición academicista que imperaba en la época sino que retrataban con una visión completamente renovada la vida moderna de París, esto significó la consolidación del movimiento impresionista y el advenimiento de lo que hoy conocemos como modernidad.

#### 1.4 LA REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA Y LOS NUEVOS SISTEMAS DE IMPRESIÓN

Con la enorme demanda de trabajos de índole editorial y dentro del ramo publicitario, existió una constante investigación para realizar mejoras a los sistemas de impresión, la industria necesitaba de una mayor eficiencia en la producción a un menor costo. A pesar de que se obtenían resultados de muy alta calidad, el tiempo de producción de una cromolitografía resultaba prolongado porque era necesario contar con el equipo y la infraestructura adecuada para su elaboración; se requería de una prensa rotativa para su impresión porque era fundamental para este proceso la velocidad que proporcionaba el sistema electromecánico, por lo tanto el auge de la cromolitografía fue alcanzado cuando las rotativas pasaron de ser impulsadas por carbón y vapor a un sistema completamente eléctrico. La litografía comenzó a dar paso a la impresión offset que era mucho menos costosa y de esa manera la cromolitografía fue sustituida por la impresión offset a cuatro colores en la década de 1920 como consecuencia del proceso de separación de color CMYK logrado a través de una máquina ampliadora que realiza la separación de color.

Con el desarrollo de las técnicas fotográficas, los sistemas de reproducción como el grabado y la litografía fueron desplazadas en las imprentas por rotativas y linotipos que permitían mayores tirajes a menor costo. Así el grabado adquirió un carácter puramente artístico<sup>38</sup>.

Desde los experimentos fotográficos realizados por Nicéphore Niépce en 1820 y las investigaciones posteriores con Louis Daguerre que resultaron en el descubrimiento de la fotografía en 1839, los procesos fotosensibles hicieron posible transferir imágenes a las matrices litográficas:

La fotolitografía es un sistema de reproducción sobre matrices litográficas (piedras litográficas, placas de zinc o láminas de aluminio) que se realiza a través de medios fotográficos. Basándose principalmente en la propiedad que tiene algunas sustancias de hacerse insolubles a la exposición de la luz, como la albúmina de huevo, goma arábiga, gelatina y algunas resinas en combinación con los bicromatos, por mencionar algunas.<sup>39</sup>

Dentro de este sistema se produjeron constantes modificaciones a la par de la evolución en los procesos fotográficos, Niépce buscaba emplear matrices alternativas a las piedras calizas, descubriendo que los resultados en matrices metálicas mejoraban considerablemente. Además de emplear betún de Judea como emulsión fotosensible, experimentó con otras sustancias, ampliando el panorama para posteriores investigaciones<sup>40</sup>.

En el proceso de impresión de una litografía se debe humedecer la superficie de la piedra para que en el momento de deslizar el rodillo la tinta se adhiera en el área dibujada y sea rechazada en el resto de la su-

38 Rodríguez, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989) *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

39 Esquivel, Becerril. M. (2005) *Fotolitografía. Manual técnico* (Licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México.

40 *Ibíd.* Si desea realizar una revisión del proceso de la fotolitografía consulte *Fotolitografía. Manual técnico*, Esquivel, Becerril. M. (2005) Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

perficie; con la invención de las prensas rotativas y la introducción de matrices metálicas se trataron de idear diversas formas de conservar la humedad en las placas, debido al calor que generan los rodillos al girar a una alta velocidad, y aunque los principios de la litografía sobre placas de metal son básicamente similares a los de la litografía sobre piedra, existen algunas ligeras variaciones en los procesos.

El manual de *Tamarind Institute* indica que las hojas graneadas de zinc y aluminio de calibre relativamente delgado han sido usadas como superficies de impresión desde los periodos tempranos de la litografía:

El uso de zinc es mencionado por Senefelder ya en 1818, y por numerosos litógrafos en Inglaterra, Francia, y poco tiempo después en Alemania. El aluminio, el metal más recientemente descubierto, fue introducido al comercio de la impresión en 1891. A pesar de que la litografía sobre placas de metal fue practicada continuamente, no alcanzó popularidad hasta la invención de la prensa rotatoria impulsada por vapor en 1895.<sup>41</sup>

Los principales motivos por los cuales el zinc fue sustituido por el aluminio fueron que las matrices de zinc tienden a deformarse con el calor generado por la fricción de los rodillos de la máquina rotativa, además de que es un elemento altamente contaminante y su grado de oxidación es mayor que el del aluminio.

Las propiedades de las placas de aluminio para la elaboración de la litografía son similares a la litografía en piedra: ambas poseen una superficie porosa que hace

posible la adherencia del material graso de dibujo, aunque los poros en las matrices de aluminio poseen una mayor “uniformidad” porque son generados mecánicamente y no son una estructura de formación orgánica como la piedra, ambas matrices son susceptibles de generar la técnica, las láminas resultan ser mucho más livianas, portátiles, económicas y no se requiere una prensa litográfica para imprimirlas, puede ser sustituida por un tórculo.

Ninguna de las matrices ha reemplazado a la otra, al menos dentro del campo de la producción litográfica artística, ambas ofrecen un abanico de posibilidades de lenguaje lo suficientemente vasto para permanecer en coexistencia con la otra. Para los fines que son pertinentes a esta investigación, el uso de las matrices de aluminio es una excelente alternativa de producción de gran formato, esto no implica que no pueda realizarse sobre piedras, sin embargo, son pocos los talleres litográficos en México que podrían tener la infraestructura para llevar a cabo dicha producción. En el apartado “Las iniciativas dentro de la Facultad de Artes y Diseño” abordaré la relevancia de la introducción del uso de láminas en el campo de la litografía mexicana, su introducción a la Academia y el impacto que supuso en los talleres de producción fuera de la institución.

## 1.5 TALLERES Y LITOGRAFÍA DE GRAN FORMATO EN MÉXICO

México posee una larga historia en producción de estampa, la cual ha sido portavoz de las más diversas manifestaciones ideológicas, políticas y culturales.

41 Antreasian, Garo Z., Adams, Clinton, *The Tamarind Book of Lithography: Arts & Techniques*, New York, 1971, p. 123.

Pese a la riqueza de obra gráfica producida en nuestro país, la búsqueda de litografías de gran formato no ha sido tarea sencilla. A diferencia de los talleres europeos cuya función principal fue la elaboración de carteles publicitarios que respondían a la captación comercial del nuevo estrato burgués, en los talleres mexicanos la producción litográfica tardó varios años en comenzar a tener visibilidad, las circunstancias políticas y sociales de México de principios del S.XIX tuvieron una repercusión directa en su desarrollo.

Después de su introducción en México en 1826 por el italiano Claudio Linati de Prevost y hasta 1837, año en el cual se considera que se cierra un ciclo cronológico, pues es entonces cuando empieza un verdadero auge con la publicación de revistas mexicanas [...] en suma una etapa que podríamos llamar de “aclimatación de la técnica” y que también recientemente ha sido abordada por la historiografía. Se considera que este periodo es importante, pues durante estos diez años se gestaron las bases para el desarrollo de la litografía mexicana y su auge posterior en las décadas de 1840 y 1850 no se puede entender sin estos orígenes.<sup>42</sup>

Haciendo una revisión de los acontecimientos ocurridos en esos años, podemos entender el por qué no existió una producción de obras como en los talleres eu-

ropeos, la litografía mexicana se enfrentó a una vasta cantidad de problemas para poder desarrollarse.

Claudio Linati llegó a México en septiembre de 1825 junto con Gaspar Franchini, pactando con el gobierno mexicano la instalación de una imprenta litográfica y una oficina calcográfica para elaborar mapas topográficos y enseñar la técnica, pero no fue hasta un año después de su llegada que logra establecerse el primer taller de litografía en México, poco tiempo después fallece el impresor Franchini, y Linati se asocia con Florencio Gally y con José María Heredia para crear una revista literaria: “El Iris”<sup>43</sup>.

Debido al contenido político “El Iris” fue calificado como una encendida publicación subversiva, crítica y radical<sup>44</sup>, además, Linati tenía diferencias con Heredia, quien finiquitó su colaboración con la revista. Estos matices políticos terminaron causando desconfianza en las autoridades mexicanas, lo cual desembocaría en la salida de Linati del país a finales del año 1826, no sin antes dejar un reducido grupo de aprendices de la técnica.<sup>45</sup>

A causa de las deudas que Linati había adquirido con

42 Aguilar Ochoa, A. (2012). Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 29(90), pp. 65-100.

43 Cabello Sánchez, R., (2008), *Litografía. Manual de apoyo para el taller*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.

44 Op. Cit.

45 “O’Gorman ha comprobado que, durante el lapso de su estancia en México, Linati dejó discípulos a quienes enseñó el oficio, entre ellos, al oaxaqueño José Gracida, estudiante adelantado de la Academia de San Carlos, y a un oficial del Estado Mayor, conocido como Ignacio Serrano, quien a veces aparece como José María Serrano. Estos dos personajes realizaron algunas litografías cuando trabajaron con Linati como la figura del cura Miguel Hidalgo y Costilla pero, ahora sabemos, que Linati además tuvo otros aprendices en el arte litográfico, pues se ha señalado que enseñó la técnica a algunos jóvenes del hospicio, aunque tal parece que en este caso no cosechó sorprendentes frutos. Por

el gobierno mexicano, las prensas y todo el material que trajo de Bruselas fueron decomisados, Ochoa (2012) menciona que las prensas decomisadas por la Secretaría de Relaciones Exteriores se trasladaron a la Academia de San Carlos en 1828, sin embargo dicha institución carecía de recursos económicos para la enseñanza y producción de la disciplina, y en 1830 se acordó que las prensas fueran usadas para los fines gubernamentales, los cuales fueron escasos. Dentro del ámbito académico la litografía no rindió frutos, no siendo tan escaso el panorama en el ámbito de los talleres comerciales:

El hecho es que, aunque con ciertos tropiezos, los talleres particulares de litografía empiezan a realizar obras importantes, a partir de 1835, de una manera más regular, sujetos siempre a la creciente demanda de imágenes que solicitaba el público. El primero de los talleres litográficos particulares de los que se tiene memoria es, como hemos visto, el de Robert y Fournier, desde 1828.<sup>46</sup>

A partir de la llegada de litógrafos franceses fue que

comenzaron a proliferar en la ciudad los talleres mayormente dedicados a la impresión editorial<sup>47</sup>, las revistas y libros ilustrados al modo europeo comenzaron a propagarse, y posteriormente se comenzaron a hacer álbumes con estampas litográficas que ofrecían panorámicas de las principales ciudades, paisajes, retratos y algunas escenas de la vida cotidiana en México, pero ya no eran realizadas por encargos a talleres extranjeros, sino hechas por nacionales,<sup>48</sup> tal labor resultó vital en la consolidación y unificación de la identidad nacional. De este periodo es importante mencionar que bajo el taller *Masse y Decaen* se formaron litógrafos mexicanos que posteriormente fundarían sus propios talleres: Joaquín Heredia, Plácido Blanco Hesiquio Iriarte y Casimiro Castro.

En ese periodo temporal es casi imposible encontrar litografías de gran formato, pues durante esta época apenas se producían trabajos de índole editorial, si acaso es pertinente mencionar los ya citados álbumes que podrían categorizarse fuera del “formato convencional” producidos en la primera mitad del siglo XIX<sup>49</sup>

---

eso creo que entre los múltiples alumnos que tuvo Linati, los únicos que realmente aprovecharon su vena docente fueron Serrano y Gracida, como lo demuestran los certificados de aprovechamiento que se tienen de estos alumnos, en especial de Gracida”  
Ibíd.

46      Ibíd.

47      Talleres litográficos sólidos como el de Rocha y Fournier, la imprenta de Masse y Decaen y el almacén de estampas de Michaud son los más destacados de la primera mitad del siglo XIX. Según la autora Pérez Salas M., (2009), *Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)*, p. 219-254, Éditions de la Maison des sciences de l’homme,, recuperado de <https://books.openedition.org/editionsmsmh/9609?lang=es#authors>

48      “Dicha temática respondió a una postura nacionalista de las publicaciones ilustradas de los años cuarenta orientadas hacia una búsqueda de identidad, por lo que los asuntos relacionados al desarrollo económico y político del país, así como su historia y sus costumbres se hacían cada vez más necesarias. Tales estampas brindaron al lector una imagen novedosa y contemporánea del país, pues ya no se trataba de las descripciones y grabados realizados por extranjeros, en los que por lo general prevalecía una concepción estereotipada”.  
Ibíd.

49      Para definir los formatos de las estampas se empleaba una estandarización de los tamaños a partir de las dimensiones de las prensas litográficas, consulte: Paul Maurou. A. Broquelet (1906), *Tratado completo del arte litográfico*, Garnier Hermanos. Paris, página 251.

a saber: *México y sus alrededores* (1855-1856), obra emblemática dentro de la litografía, tanto por la temática así como por el trabajo de Casimiro Castro en la elaboración de las imágenes<sup>50</sup>, y *El álbum mexicano*, en el que se reproducían retratos de personajes de la independencia. Según Pérez Salas (2009)<sup>51</sup> se trata de un álbum de gran formato, constituido por una galería de retratos litográficos realizados en los talleres de Thierry Frères, y el de Maurin, ambos ubicados en la ciudad de París.

Es importante destacar que muchos de los trabajos eran reproducciones de imágenes francesas, inglesas y españolas, y que además también muchas eran impresas en el extranjero, poco a poco los talleres dirigidos por mexicanos se establecieron y sus dibujantes incursionaron no solamente en realizar copias sino en ilustrar, pero hasta este momento no se puede aseverar que existía producción litográfica de gran formato, porque dentro de las precarias condiciones del país, los talleres apenas se abrieron paso para fines más modestos y prácticos.

A partir de la llegada de la litografía a México por Claudio Linati, su difusión promueve la creación de distintos talleres durante el siglo XIX hasta el surgimiento del

sistema de impresión offset que no requiere de la piedra, reservándose ésta para la producción y la enseñanza artística, y utilizándose en ella maquinaria relegada por la industria editorial desde hace varias décadas.<sup>52</sup>

Respecto a lo que aconteció posteriormente, Cabello (2008) escribe que a finales de del siglo XIX, la litografía cobra un giro más comercial, debido a que la mayor parte de la producción era para producir etiquetas, empaques, calendarios, carteles, historietas, estampas populares, etc., además con la llegada de los procesos fotográficos, los trabajos de dibujo directo sobre piedra se vieron mermados, y para 1930 se da el paso de la industria de imprenta comercial elaborada en piedras, al offset.

Durante esta época de transición de siglos, el país atravesaba por situaciones políticas que desembocaron en la revolución mexicana, en este panorama los artistas grabadores y litógrafos formaron parte de los grupos de resistencia al elaborar un sinnúmero de imágenes de caricatura política y sátiras, que no se vieron exentas de censura. Fue entonces cuando surgieron emblemáticas figuras como la de Guadalupe Posada, quien retrató el sentir social de la época. Esto es importante porque sentó las bases de un sector artístico que

50 “Las 35 estampas de gran formato de las que consta este álbum fueron impresas a dos tintas y presentan al espectador las diversas plazas, paseos, iglesias, conventos, fuentes, canales y edificios emblemáticos de la capital mexicana. Sitios que, más allá de su belleza arquitectónica o natural, formaban parte de la cotidianidad de sus habitantes, en los que se daban cita los diversos estratos de la sociedad. Si bien los trabajos de Gualdi y otros artistas viajeros coincidían en algunos sitios, el carácter documental que Castro y los demás ilustradores imprimieron a la obra, así como las vistas panorámicas de algunas de las imágenes, le confieren a México y sus alrededores un lugar destacado”. Op. cit.

51 Pérez Salas M., (2009), *Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)*, p. 219-254, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, recuperado de <https://books.openedition.org/editionsms/9609?lang=es#authors>

52 Cabello Sánchez, R., (2008), *Litografía. Manual de apoyo para el taller*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.

trabajaría para dar voz al pueblo mediante la imagen.

Posada colaboró con José Trinidad Pedroza en el periódico “El Jicote” realizando varias caricaturas de corte político en litografía, se asocian en 1872 e instalan un taller comercial en León Guanajuato, quedando Posada a cargo hasta 1876. En este taller produce litografías de 31 x 43 cm, realizó numerosos encargos para ilustrar periódicos y libros, y también imágenes de índole comercial. Fungió como maestro de litografía desde 1884 hasta 1889 en la Escuela de Instrucción Secundaria de León, para después trasladarse a la ciudad de México en donde colaboraría con el editor Antonio Vanegas Arroyo (Cabello, 2008).

En la obra gráfica de Posada ha quedado registrado el México porfiriano, si bien es cierto que los periódicos de mayor renombre eran financiados con recursos gubernamentales, y pese a los esfuerzos de la represión dictatorial de la época, existieron publicaciones de oposición en cuyas imágenes permanece la memoria de los acontecimientos políticos y sociales de aquellos años.

Los talleres gráficos se mantuvieron en constante actividad, independientemente de las producciones en el ramo editorial, durante el porfiriato se fomentó la apertura a las nacientes industrias en el país, y con ello el ramo publicitario tendría la necesidad de crecer y desarrollarse. Cabello (2008) advierte que durante este periodo se mantenían activos talleres litográficos de índole comercial como el de Montauriol, Litografía Española, Litografía Catalana, Litografía Latina y el

taller litográfico de la cigarrera El Buen Tono, es importante acotar esta información porque demuestra que la formación de los primeros maestros litógrafos surge del ramo comercial y editorial.

### 1.5.1 EL TALLER DE GRÁFICA POPULAR

Después del periodo porfirista y hasta la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia, el país se tambaleaba por mantener los ideales revolucionarios; la transición de gobiernos y el estallido de la Segunda Guerra Mundial generaron las condiciones para que un grupo de artistas se proclamara en contra del fascismo y empleara las artes gráficas como estandarte de expresión de los ideales sociales del frente popular. Miembros del Partido Comunista Mexicano constituyeron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) a finales de 1933, posteriormente en 1935, David Alfaro Siqueiros propuso la apertura de un taller dedicado a la enseñanza de las Artes Plásticas (el TEAP, Taller-Escuela de Artes Plásticas), mismo del que se desprendería el área de stampa en lo que se llamó el Taller Editorial de Gráfica Popular, que comenzó a funcionar en 1937.<sup>53</sup>

Incitados por la fuerza de la Revolución Mexicana, apenas a veinte años de promulgada la Constitución de 1917 y en pleno fervor cardenista, los artistas ponían sus afanes en un arte politizador, capaz de exaltar los valores nacionales, el indigenismo, la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización sindical; un arte que mostraba sin rodeos las fobias ja-

53 Taller de Gráfica Popular, (1997), *60 años TGP: Taller de Gráfica Popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.

cobinas de los talleristas y su disposición a combatir la voracidad imperial y los horrores del fascismo.<sup>54</sup>

Constituido primero por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, a los que se sumarían Ángel Bracho, Raúl Anguiano y Alfredo Zalce, participarían en su plantilla una gran cantidad de artistas<sup>55</sup>. Al principio trabajaron en el taller del litógrafo Jesús Arteaga en la calle Cuauhtemotzin, para trasladarse posteriormente a Belisario Domínguez #69. Los miembros del taller adquirieron dos máquinas y equipo para la producción de litografías:

En 1938 el TGP adquiere una prensa litográfica mecánica y otra manual con una dotación de cincuenta piedras de diferentes tamaños [...] haciéndose cargo de la dirección técnica e impresión el joven obrero José Sánchez. Es una etapa de gran producción gráfica, tanto de grabado en relieve como en litografía [...] Crearon carteles monumentales, volantes y estampas a bajo costo y amplia producción, que, por su amplia difusión, terminaron por ser anónimos y de significado actual.<sup>56</sup>

En el catálogo de los 80 años del TGP se indica que las piedras fueron conseguidas de la cigarrera *El Buen Tono* y que el litógrafo Sánchez provenía de una empresa comercial, asimismo se menciona que la primera litografía que se hizo bajo la dirección de este fue un retrato de Emiliano Zapata. Sería el comienzo de la enorme producción de litografías tales como las doce que conformaron un calendario de la Universidad Obrera en 1938, el catálogo de 12 litografías *La España de Franco* y la carpeta con siete litografías *En el nombre de Cristo... han asesinado a más de 200 maestros*, por citar algunas.

Pertinentes a esta investigación podemos rescatar la elaboración de carteles monumentales, esta etapa coincide con un periodo muy activo en cuanto a la elaboración de carteles se refiere, puesto que a nivel mundial fueron estandartes de sublevación ante las ideologías totalitarias<sup>57</sup>: “Fue con los carteles que el TGP consiguió mayor proyección social, pues amanecían pegados por toda la ciudad y frecuentemente -contaba Juan de la Cebada-eran retirados de la pared por manos anónimas que después los fijaba en al-

54 Ibíd.

55 La lista completa de los artistas que militaron en el Taller de Gráfica Popular puede encontrarla en el apartado “Nómina de Artistas residentes y huéspedes (1937-2004)” de la publicación: Taller de Gráfica Popular, (1997), *60 años TGP: Taller de Gráfica Popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.

56 Cabello Sánchez, R., (2008), *Litografía. Manual de apoyo para el taller*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.

57 “Al estallar la Segunda Guerra Mundial en otoño de 1939, el TGP se entrega a una actividad acelerada: ilustraciones para la prensa antifascista, telones para mítines de masas, exposiciones gráficas contra el terror nazifascista. Bajo el lema “el frente soviético es nuestra primera línea de defensa”, se realiza una gran campaña de carteles prosoviéticos, tanto en la capital como en provincia y para cubrir los gastos de cada tiro de 5000 carteles, se hace un sobretiro de 200 ejemplares impresos en papel de calidad que se venden a los simpatizadores del TGP.”

Híjar, Alberto (curaduría), (2018), *TGP 80 años. Taller de Gráfica Popular*, Museo Nacional de la Revolución, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CDMX.



*Dos personajes atacados por perros*, Rufino Tamayo, 155 x 250 cm, Mixografía, 1983.

gún hogar proletario.”<sup>58</sup>

Dentro de la producción del Taller de Gráfica Popular encontramos ya algunas estampas de gran formato, Leopoldo Méndez realizó una serie de grabados que fueron proyectados en pantalla: *Río Escondido*, para la película del mismo nombre. Fue tan exitoso que el artista trabajó en otros para las películas *Pueblerina*, *El rebozo de Soledad* y *El brazo Fuerte*. De igual manera, Leopoldo Méndez realizó grabados de gran formato en película (acetato) para el filme *La rosa blanca* en 1961, al respecto escribe Rafael Barajas: “Se trata de un conjunto muy interesante donde el artista experimenta con un medio nuevo para él: el acetato. Estas piezas están tratadas como grandes superficies de *scratch board* y son aún más espectaculares que las planchas de linóleo”<sup>59</sup>.

En la misma fuente, se reproduce un texto donde el artista michoacano Adolfo Mexiac hace alusión a la reproducción de un grabado en formato monumental: “Un grabado que produjimos García Bustos, Alberto Beltrán y yo, fue reproducido por alumnos de San Carlos para el Movimiento Magisterial, en proporciones gigantescas. Cubrió todo un lado del primer patio de la Secretaría de Educación Pública, alrededor de 20 x 30 metros y cuando hicieron su marcha final, la obra iba al frente de la manifestación”. Aunque no se menciona en qué medio fue reproducido, sabemos que Mexiac elaboraría un grabado mural en 1981 para el Palacio Legislativo de la Ciudad de México (Cabello, 2008).

Observemos que a pesar de que ya comenzaba a incursionarse en la gráfica de gran formato, ésta se rea-

58 Taller de Gráfica Popular, (1997), *60 años TGP: Taller de Gráfica Popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.

59 Híjar, Alberto (curaduría), (2018), *TGP 80 años. Taller de Gráfica Popular*, Museo Nacional de la Revolución, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CDMX.



Proceso de impresión de *Dos personajes atacados por perros* de Rufino Tamayo, en el taller de Gráfica Mexicana.

lizaba casi siempre en relieve:

El grueso de la producción del TGP fueron los grabados en madera, piedra y linóleo, aun cuando también se hicieron bellos dibujos. Meyer, en la introducción de *El Taller de Gráfica Popular* (1937-1949), informaba que han preferido más y más el linóleo. Los bancos de madera son raros y carísimos, y en vista de que faltan piedras grandes para litos, se están grabando en linóleo carteles de hasta 65 cm por 95 cm.<sup>60</sup>

Esta labor de rastreo en la producción de litografía arroja que en aquellos años eran contadas las fuentes de donde provenía el conocimiento de la técnica. Si fue ampliamente utilizada durante el periodo de actividad del TGP fue gracias al conocimiento del impresor José Sánchez, y del maestro Castelar Báez, que se había iniciado como litógrafo en el taller de *El Buen Tono*, y se había formado también en la Escuela Na-

cional de Artes Gráficas en la calle de Bucareli.

De la misma forma, los artistas Luis García Robledo y Adolfo Mexiac aprenderían la técnica con José Sánchez a partir de su participación en el Taller de Gráfica Popular. Es destacable la iniciativa del maestro Robledo por su experimentación en los procesos de la litografía, puesto que tenía un enfoque distinto en su realización, con una tendencia hacia la resolución de la litografía artística. Esto significa que la litografía como medio artístico dentro de la Academia comenzó realmente hacia el año 1967, al trasladarse Luis García Robledo, Adolfo Mexiac y Xavier Íñiguez (que se integra como maestro adjunto del maestro Mexiac) del Taller de la Gráfica Popular a la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

#### 1.5.2 LUIS REMBA Y LA MIXOGRAFÍA DE RUFINO TAMAYO

60 Meyer, Emil H. (Ed.), (1949), *TGP México: El Taller de Gráfica Popular (1937-1949). Doce años de obra artística colectiva*, La Estampa Mexicana .

Hablar de la producción de gran formato litográfico en México sigue resultando ambiguo, será hasta 1983 cuando Rufino Tamayo realiza una colaboración con Luis Remba, donde verdaderamente cobra sentido. Específicamente la mixografía *Dos personajes atacados por perros* (1549 x 2489 mm) ejecutada en el Taller de Gráfica Mexicana.

Luis Remba, un impresor de una segunda generación, fundó el taller de Gráfica Mexicana (precursor de la mixografía) en la ciudad de México. El padre de Luis era propietario de un negocio de impresión comercial, a través del cual los Remba establecieron amistad con Pablo O'Higgins en 1969. O'Higgins era artista y cofundador del Taller de Gráfica Popular (TGP) que abrió en 1937. Él estaba impresionado con la calidad de impresión de los Remba, así que los alentó a abrir un taller de litografía. Usando el conocimiento y las habilidades que adquirió de su padre, Luis tomó el consejo de O'Higgins y abrió el Taller de Gráfica Mexicana (TGM), un taller de litografía artística.<sup>61</sup>

Los Remba crearon una técnica especializada para generar textura y volumen físico en las impresiones, esto a petición del artista Rufino Tamayo, quien estaba interesado en dar un paso más allá dentro del lenguaje de la estampa, gracias a sus exploraciones en el campo de la pintura. Así la mixografía se incorporó al campo de posibilidades técnicas dentro de la estampación, continuamente ha sido perfeccionada desde el taller de los Remba, pero lo que resulta importante es

que por primera vez se produce una litografía de gran formato desde una sola matriz.

Luis aceptó el desafío inventando un proceso que no solo permitió a Tamayo crear estampa en relieve, sino también registrar la textura, y el detalle fino de la superficie de la obra. No siendo posible usar el papel comercial para este nuevo tipo de impresión, el hijo de Luis y Lea Remba, Shaye Remba diseñó y construyó maquinaria para fabricar el papel que se usaba en el estudio. El nombre del estudio cambió para reflejar el nombre del medio por el cual se había dado a conocer: "Mixografía".

Mixografía publicó más de 80 ediciones con Tamayo, incluyendo el papel mural de 1983 "Dos Personajes Atacados por Perros", que fue impresa usando la piedra litográfica convencional más grande en el mundo, con medidas de 103 x 63 pulgadas. Esta piedra, en donde aún permanece el dibujo original del artista, está permanentemente visible en la galería de Mixografía.<sup>62</sup>

Es importante mencionar que dicha estampa sería de las pocas piezas que podrían ser consideradas una obra litográfica de gran formato según el maestro impresor Andrew Vlady, fundador del taller litográfico *Kyron* en México en 1972 quien en 2010 a propósito de la exposición '*De artistas e impresores: Espacios de intersección creativa*' con sede en el Museo Nacional de la Estampa en el año 2008, escribe lo siguiente:

61 *Mixografía* (s.f.) Recuperado de <https://mixografia.com/about/> el 6 de mayo de 2019. Texto original en el anexo dos, texto cuatro, traducción por Ameyalli Gómez

62 *Ibíd.* Texto original en el anexo dos, texto cinco, traducción por Ameyalli Gómez

Recuerdo haber visto “Obituario”<sup>63</sup> en la bienal Rufino Tamayo en 2004, dedicada a la estampa y el dibujo de gran escala. El problema semántico concierne al notable número de obras presentadas en esa ocasión que efectivamente no son estampas de gran formato, sino polípticos: dos o más partes componentes impresas en un soporte de gran tamaño. En términos estrictos una “estampa de gran formato” se imprime de elementos de gran formato. Clasificar “Obituario” como estampa de gran formato es similar a un banco de peces haciéndose pasar por una ballena.<sup>64</sup>

Es pertinente aclarar las condiciones bajo las cuales el maestro Vlady realiza tal afirmación; proveniente del taller *Gemini G.E.L.*, que a su vez se desprende del *Tamarind Institute*, ambos talleres norteamericanos formaron parte del resurgimiento de la estampa en la década de los sesentas, trabajando en conjunto con diversos proyectos artísticos exploraron las posibilidades técnicas de la estampa, particularmente en la litografía y la serigrafía:

Como fabricante y editor de ediciones innovadoras, el primer ejemplo de invención del Gemini fue sin duda la primera colaboración del taller (1967) con Robert Rauschenberg, realizando la (entonces) estampa más grande: *Booster*, un autorretrato realizado en litografía/serigrafía de 72 pulgadas de alto que modificó permanentemente los límites de la estampa en el siglo XX. La primera edición tridimensional

del Gemini fue la icónica *Profile Airflow* de Claes Oldenburg en 1968, y los logros tanto técnicos como artísticos, continuaron hasta nuestros días con trabajos como la litografía de Ellsworth Kelly cercana a los 19 pies de largo *Purple/Red/Gray/Orange*, el monumental y pesado empastado de Richard Serra *Double Rift V* y el majestuoso políptico *Auguries* de Julie Mehretu.<sup>65</sup>

Conociendo el contexto del cual provenía Andrew Vlady no es difícil imaginar las razones de ésta afirmación categórica en cuanto a lo que debería denominarse “gran formato” en estampa; sin embargo la realidad de los talleres norteamericanos dista mucho de los nacionales, al igual que el artista renacentista europeo, la producción de grandes formatos en estampa, ha sido predominantemente modular, salvo en el sistema de impresión en relieve (y en menor medida en hueco) donde es posible realizar la impresión a partir de una matriz de formato grande (una hoja completa de triplay, madera contrachapada o linóleo) y la existencia de tórculos en donde estos formatos pueden ser impresos. No siendo el caso de la litografía; ninguna prensa cuenta con tales características<sup>66</sup>, en consecuencia, tampoco existen piedras que rebasen los formatos convencionales.

El caso de esta mixografía es excepcional, pues no se había creado antes una pieza desde una sola matriz

63 *Obituario*, estampa producida en entalladura (madera de cerezo) de la artista Pilar Bordes, presentada en la exposición “*De artistas e impresores. Espacios de intersección creativa*” en el Museo Nacional de la Estampa, Ciudad de México, año 2008.

64 Vlady, A. (2010), *La nueva estampa mexicana*, CENIDIAP, Ciudad de México.

65 Constance W. Glenn, (Noviembre 2014) *About Gemini G.E.L.*, recuperado de <https://www.geminigel.com/page/history/> el 07/05/19. Texto original en el anexo dos, texto seis, traducción por Ameyalli Gómez

66 Salvo la prensa fabricada para las ediciones de Robert Rauschenberg en Gemini G.E.L. y la prensa que se empleó para la mixografía de Tamayo, ambas en L.A.

litográfica con estas dimensiones, este taller se trasladó a Estados Unidos en 1984, y con ello la matriz y la prensa se perdieron, el taller de los Remba sigue activo en los Ángeles produciendo mixografías para numerosos artistas<sup>67</sup>.

### 1.5.3 LAS INICIATIVAS DENTRO DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Los procesos y el conocimiento de la técnica litográfica que se enseñaba tanto en la Academia de San Carlos como en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” guardaban la misma procedencia, se había heredado de los artistas que habían trabajado la técnica en el TGP con el maestro impresor José Sánchez. Para 1970 se había dejado de impartir el taller de litografía en la Escuela de Artes del Libro que estaba a cargo del maestro Castelar, quien era docente de la materia en la Esmeralda. La actividad de los talleres donde se producía litografía disminuyó notablemente, y en 1972 con los cambios realizados en el plan de estudios dentro de la Academia de San Carlos, la materia de litografía pasa de ser una asignatura obligatoria a ser optativa, sin duda alguna, esto mermó aún más la actividad litográfica dentro de la Academia.

Pese a estas circunstancias, si existieron esfuerzos para profesionalizar las artes gráficas en el país<sup>68</sup>; Raúl

Cabello realizando su servicio social en 1971 con el maestro Mexiac en la Academia de San Carlos, conoce al impresor Luis Mazorra quien trabajaba en los talleres artísticos norteamericanos, Mazorra le pone al tanto de los métodos en trabajo en dichos talleres. Motivado por aquel intercambio de información, el maestro Cabello viaja a Estados Unidos para conocer los grandes talleres de producción gráfica en 1971.

En el mismo año conoció a Andrew Vlady, impresor proveniente del taller *Gemini* G.E.L., Vlady le manifestó su inquietud de abrir un taller de producción litográfica, y fue así que en 1972 fundó el taller *Kyron* en las inmediaciones de la Alberca Olímpica de la ciudad de México, en asociación con un productor de serigrafía comercial que realizaba espectaculares publicitarios. Debido a esto, la producción de serigrafía de gran formato fue una constante en el taller, que además estaba completamente equipado.

Fue en este taller donde Raúl Cabello aprendió del maestro Andrew Vlady los métodos de trabajo y los procesos que se empleaban en los talleres norteamericanos<sup>69</sup>, que no eran los mismos que se utilizaban en México, además de aprender el concepto de edición con todo el rigor que implicaba realizar una edición en estampa. El maestro Cabello ingresa a la Academia de San Carlos como docente en 1974, en el periodo di-

67 “So, in 1984 Luis and Lea moved to Los Angeles to open a second location. Soon after, Shaye joined his family in California, and Mixografia began operating out of the newly established printmaking facility in Downtown LA. Mixografia still operates out of this location today and has attracted major names in 20th and 21st century art. As artists continued to approach the studio with increasingly creative and diverse ideas for Mixografia prints, Shaye built new machinery and developed techniques to fit the needs of each project.” Recuperado de <https://mixografia.com/about/el> 08/11/19.

68 Consultar anexo 3

69 Me refiero al *Tamarind Institute*, recordemos que el *Gemini* G.E.L. se desprende del *Tamarind Institute*.

rectivo del maestro Antonio Ramírez, y en 1976 recibió el apoyo para la creación del Taller de Producción y Experimentación Gráfica-ENAP:

[...] Teniendo como objetivo la docencia, producción y edición de obra artística en litografía a nivel profesional, para este proyecto se contaba con una prensa de madera del siglo XIX y se adquirió en Nueva York, una máquina litográfica nueva Charles Brand<sup>70</sup>, de formato grande y rodillos de poliuretano para la impresión a color. Ante la necesidad de incrementar formatos más grandes y la carencia de piedras grandes, implementa el uso de la lámina litográfica de aluminio, de fácil adquisición en México y del formato que se requiera, es muy ligera y se puede maniobrar de manera sencilla, además de que es posible regrearla y volver a utilizarla. En la impresión se obtienen las mismas calidades de imagen que en la piedra litográfica<sup>71</sup>.

En el Taller de Producción y Experimentación Gráfica-ENAP, se imprimieron dos carpetas: la primera *La construcción y el espacio* en colaboración con Francisco Moreno Capdevila en ese mismo año (cuatro estampas en litografía y serigrafía impresas a cuatro tintas cada edición, tres piezas de 61x61 cm y una de 61x 120cm, con una edición de 200 copias) y la segunda *Maestros de la ENAP* en 1978 con la participación de Gilberto Aceves Navarro, Héctor Ayala, Luis

Nishizawa, Elizabeth Catlett, Xavier Iñiguez, Jesús Martínez, Ricardo Rocha y Raúl Cabello (tamaño 60 x 80 cm, a una y dos tintas, edición de 100 copias, más pruebas de taller y pruebas de autor), lamentablemente ante el cambio de dirección, el interés por mantener y proporcionar los apoyos pertinentes se vieron afectados y finalmente el proyecto se cerró.

Esta incursión, aunada a las investigaciones que el maestro Cabello realizó en su taller de producción personal *Gráfica Espiral* desde 1974<sup>72</sup>, experimentando de una forma autodidacta con los procesos en las láminas de offset permitieron incorporar la enseñanza de la litografía en lámina a la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1987, cuando es adquirida otra prensa litográfica Charles Brand traída de Nueva York del MARA Atelier del Maestro Luis Mazorra quien decide venderla a la UNAM y que a la fecha sigue utilizándose para imprimir litografía en lámina así como otras matrices planográficas en el Taller Vespertino 117 –B<sup>73</sup>. Es importante señalar que Cabello adaptó la técnica litográfica americana que había aprendido del maestro Vlady, los materiales y los procesos para generar nuevas formas de resolución de la litografía.

Debido a la introducción de las láminas, fue posible producir formatos de hasta 76 x 123 cm (medidas de

70 Entre los años 1977–1978 llega la prensa Charles Brand a la Academia de San Carlos.

71 Cabello Sánchez, Raúl, (2019), *Raúl Cabello y el Taller de Producción y Experimentación Gráfica en la ENAP*, consulte el anexo 3.

72 En donde ya había producido litografías sobre piedra caliza alemana de un formato considerable, pliego completo de papel Arches Velin 120 x 80 cm. Se realizaron ediciones con Elizabeth Catlett, Trinidad Osorio, Pedro Coronel, entre otros, con un promedio de 25–30 ediciones en litografía, además de la producción de carteles en serigrafía, alrededor de 160 carteles.

73 Cabello Sánchez, Raúl, (2019), *Raúl Cabello y el Taller de Producción y Experimentación Gráfica en la ENAP*, consulte el anexo 3.

la platina de la prensa que actualmente se utiliza en el taller 117-B<sup>74</sup>), tanto en proceso en húmedo como en seco (método implementado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 2001). La implementación de la litografía waterless resultó de la asesoría que realizó el maestro Cabello a la entonces alumna de maestría Catalina Durán, quien había asistido a un curso de litografía tradicional en el *Tamarind Institute* y en cuya estadía se había percatado del método waterless<sup>75</sup>. Raúl Cabello dio resolución a la técnica con la poquísima información que la alumna Durán le había podido proporcionar y comenzó a impartir el curso dentro y fuera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, entre algunos de los alumnos de la Escuela de Artes del Estado de México, quienes posteriormente comenzaron a impartir el proceso en diversos talleres.

Dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, los alumnos producían simultáneamente litografías en piedras calizas alemanas y en láminas de aluminio, y gracias a las redes sociales, el inventor de la técnica Nik Semenoff se puso en contacto con el maestro Raúl Cabello en el 2012 y se sostuvo un importante intercambio de información, en el cual Cabello explicó a Semenoff las adaptaciones que había realizado al proceso con los materiales que estaban disponibles en el mercado mexicano, asimismo intercambiaron algunas obras waterless producidas en ambos talleres.

Durante este periodo se imprimieron varias estampas de un formato considerable, y en el año 2012 con motivo de una exposición colectiva del taller y contando experiencia previa del procedimiento waterless, realicé una imagen de 120 x 80 cm que fue impresa en el taller Gráfica Espiral con un tiraje de 10 copias. Con la realización de esta litografía surgió el presente proyecto de investigación, por todos los retos que implicaba la producción de un formato grande.

Gracias a la investigación y al trabajo realizado por el docente Raúl Cabello, la litografía en lámina y el proceso waterless llegó a diversos talleres de la ciudad y también fuera de ella. Actualmente el taller cuenta con 32 procesos diferentes para resolver la imagen en litografía en húmedo y en seco (sobre piedra caliza y lámina), mismos que ofrecen una amplia gama de resolución técnica a diversas necesidades expresivas en la imagen litográfica artística.

Ya que se ha proporcionado un panorama de las circunstancias de los talleres que producen litografía, se puede deducir que la gran mayoría de los artistas y sobre todo los artistas emergentes no tienen acceso a la producción del gran formato dentro de los parámetros que plantea Andrew Vlady. La única posibilidad de resolver un gran formato como lo plantea Vlady sería la adquisición de una lámina de aluminio en bobina, por supuesto que la manipulación, transporte, almacenamiento, preparación y costo de dichas bo-

74 Medidas de platina y precios de las máquinas Charles Brand 36 x 70 pulgadas \$9900 USD / 30 x 50 pulgadas \$8900 USD sin impuestos y sin costo de envío

75 El Tamarind Institute implementó la litografía waterless a partir de un curso impartido en dicho instituto por el canadiense Nik Semenoff con motivo de un coloquio de grabado menos tóxico en 1984.

binas son factores que complican su realización, la bobina ofrece ventajas y desventajas.

La ventaja de trabajar a partir de la bobina es que no existe el problema del registro de las matrices, aunque se debe granear con *sand blast*<sup>76</sup> para que la matriz sea susceptible del proceso litográfico, y en cuanto a la impresión, se soluciona con un tórculo cuya platina sea de igual o mayor tamaño que la matriz. Al trabajar a partir del sistema modular el transporte, almacenamiento, granado y preparación de las matrices no ofrece mayores complicaciones.

El *Tamarind Institute* acepta como litografía el proceso planográfico sobre piedra caliza alemana y sobre lámina de aluminio, por lo tanto, todas las matrices alternativas, quedan excluidas como litografía: vidrio, mármol<sup>77</sup>, lámina de poliéster, cartón, hojas de Tetrabrik, etc. El principio que genera la litografía es el mismo en todas las matrices, aunque ciertamente no poseen las mismas características en calidades de valoración tonal o acabado final del grano, por ejemplo.

Resolver gran formato en estampa no es una problemática nueva, ya la maestra María Eugenia Quintanilla se había enfrentado a tal situación a finales de la década de los ochenta al implementar un proyecto de producción de grabado en color en gran formato; en conjunto con el maestro José de Santiago quienes soli-



*Camino antiguo a Coatepec*, Lucía Prudencio, 66 x 112 cm, Litografía, 2013

citaron un programa de apoyo a las Divisiones de Estudios de Posgrado, y fue de esa manera que pudieron llevarse a cabo las investigaciones correspondientes:

Así mismo, la fundación de grandes talleres de producción ha facilitado la creación de impresos de grandes formatos con todas las técnicas, pero se requiere de una gran inversión económica y una infraestructura adecuada: en la UNAM los PAEPS son una valiosa opción que nos permite tener acceso a un apoyo económico sin el cual habría sido imposible lograr la infraestructura para la investigación y la producción de grabados de gran formato que enriqueció los procesos creativos y despertó gran interés en alumnos y maestros.<sup>78</sup>

76 Proceso de abrasión generado por arena salida a presión empleando un compresor.

77 Un taller mexicano que produce litografías sobre mármol con un formato que excede el convencional (formato mundo), es *La Ceiba Gráfica* en Coatepec, Veracruz, donde se puede imprimir un tamaño de 130 x 90 cm, la impresión de sus litografías es realizada a través de sistema indirecto.

78 Quintanilla Silva, M. (2003) *Gráfica de gran formato en color. Proceso creativo 1990-1998* (Maestría) Universidad Nacional Autónoma

En caso de no contar con el apoyo económico institucional como en el ejemplo anterior, las alternativas son bastante reducidas, recordemos que la producción de grandes formatos en estampa están directamente vinculados con el factor económico, por ello es primordial realizar búsquedas de materiales que permitan su producción con un coste menor. Ya mencionamos las que competen a la producción de litografía: rollos de lámina de aluminio de diversos calibres, o bien, matrices de diversos tamaños dependiendo de los formatos empleados para la impresión en offset, resultando más accesible para cualquier artista.

Para la impresión de las matrices resulta indispensable contar con un tórculo que se adapte a las dimensiones del formato que se pretende manejar, dentro de la fructífera tradición de los talleres de gráfica mexicana, no es una ardua labor encontrar un taller de impresión que se adapte a tales necesidades. En contraposición al número de operarios requeridos para la impresión de una litografía tradicional de grandes dimensiones, la producción e impresión de una litografía en seco resulta relativamente sencilla, únicamente durante la preparación de la matriz y durante el proceso de impresión (al colocar el soporte y retirarlo) se requiere el trabajo de dos o más personas.

Resulta evidente que en algunas disciplinas de la gráfica no es difícil encontrarse con obras de grandes dimensiones, como es el caso del grabado en madera que desde el Renacimiento ya poseía una amplia tradición en cuanto al gran formato se refiere; seguida del grabado en metal y más tarde la litografía y la serigrafía.

Dentro de la Facultad de Artes y Diseño el taller del maestro Pedro Ascencio Mateos fomenta la elaboración de formatos murales en xilografía, del grabado en linóleo se producen piezas murales en el Taller la Imagen del Rinoceronte, o bien empleando técnicas mixtas, como ocurrió en la exposición *A Tiro de Fuego, Segundo Encuentro Nacional de Talleres de Gráfica Contemporánea*, realizada en el Museo Nacional de la Estampa, convocatoria lanzada en diciembre de 2013 cuyo objetivo fue reunir el trabajo realizado por diversos talleres de gráfica mexicana, convergieron en un solo espacio talleres de formación académica y talleres de producción profesional.

Y aunque las razones de producción de un formato de gran tamaño eran diferentes en el Renacimiento y durante el siglo XIX, existió también una necesidad de manifestación a través del lenguaje propio de la gráfica, no solo por la reproductibilidad, aunque ésta le confiere una repercusión más allá de lo institucional, a lo largo de la historia, la gráfica ha estado estrechamente comprometida con las causas sociales, ha roto con el aura de sacralidad del arte y de la pieza única, y dentro de la época moderna se han desdibujado las fronteras que antes eran muy evidentes entre las disciplinas. Es decir, que la gráfica se ha desarrollado a la par de los avances tecnológicos, pero sobre todo se ha reinventado a sí misma a través del tiempo.

Al respecto de las razones por las cuales es importante fomentar la producción del gran formato, cito un fragmento de texto alusivo a la estampa de Joan Miró:

Miró declaró en una entrevista a *Lettres Françaises* en mayo de 1961, que para esta serie elige las planchas de mayor formato que la prensa en talla dulce le permite y que las concibe y las graba de una sola vez. Este tamaño le hace tomar conciencia de su proyección y su lirismo, dejando ver el gesto físico de su pintura.<sup>79</sup>

la gran versatilidad de resultados (tantos como formas de dibujar existen) fue adoptada como uno de los medios expresión artística por excelencia.

Es decir que la dinámica de trabajo en un gran formato implica involucrar más el cuerpo, el gesto del artista se transforma en algo performático, las piezas se proyectan y se perciben de una manera distinta en el espacio, no solo se recorren con la mirada, sino también con el cuerpo, se transitan. No se trata de una imposición visual, sino de la oportunidad de aprehender la obra en toda su magnitud, cada elemento que la conforma, como si se tratase de una célula formando un tejido.

En la cotidianidad nos encontramos inmersos en una constante saturación de imágenes, para romper con la inercia visual propia de esta época es necesario que lo artístico rebase las fronteras del museo y de la galería; no es nada nuevo, sin embargo, los artistas se enfrentan ahora con el enorme reto de sensibilizar al transeúnte, el reto es aún mayor ante una sociedad empobrecida visualmente.

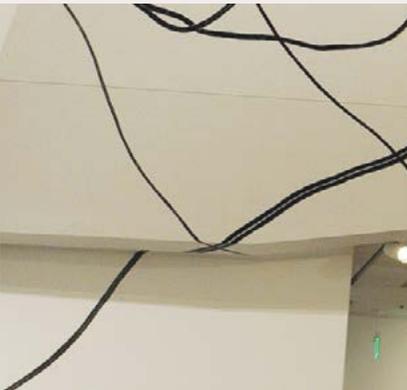
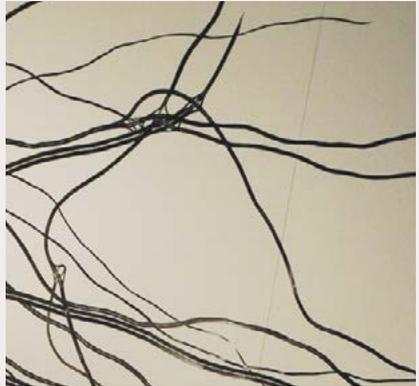
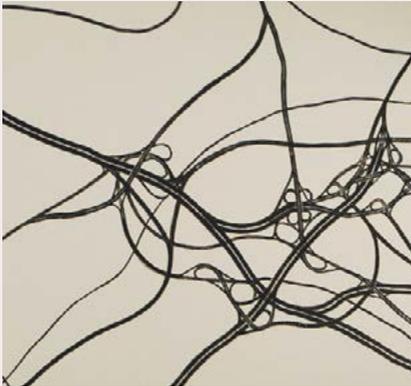
Es un acto de disidencia elegir el camino de la estampa, de la litografía, una disciplina que si bien es cierto ha sido rebasada respecto a la función primordial con la que fue creada, siempre estuvo abierta a ser receptora de la creatividad artística, por la inmediatez del dibujo sobre su superficie, su lenguaje particular y por

---

79 *La superación del medio* (s.f.) Recuperado el 21 de julio de 2016, de [http://miro.palmademallorca.es/obra\\_grafica/cbiograf3.html](http://miro.palmademallorca.es/obra_grafica/cbiograf3.html)







## 2. LA INSTALACIÓN GRÁFICA

## 2.1 LA HERENCIA DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

La estampa ha sufrido una transformación dentro del campo del arte contemporáneo, pues si algo ha caracterizado al arte producido en las últimas décadas ha sido el desvanecimiento de las fronteras entre las diferentes disciplinas, y la estampa no ha sido una excepción.

La llegada de la fotografía generó una serie de acontecimientos irreversibles, se estableció como el medio por excelencia para *reproducir la realidad*<sup>1</sup>, y aunque podría parecer una afirmación osada, aún más importante que la cualidad de verosimilitud alcanzada en la imagen (pues no se trataba de una problemática en cuanto a la falta de capacidades para representar de una forma naturalista la realidad) fue a consecuencia de la inmediatez de la fotografía que se transformaron los sistemas de representación y comercialización de una imagen.

La estampa no podía competir con la rapidez de la fotografía para registrar, por ejemplo, acontecimientos de índole periodístico; la labor antes realizada por un gremio de grabadores o litógrafos para permitir la edición de un periódico ahora era producida bajo los nuevos parámetros de los avances en los procesos fotomecánicos e industriales, basta recordar la historia del cartel publicitario y cómo se transformó radicalmente su producción con la introducción de la máquina ro-

tativa. Una vez generada esta crisis en las disciplinas que habían sido empleadas hasta el momento para fines de registro, se abrió paso a una nueva forma de entendimiento del lenguaje gráfico y pictórico.

Los intereses de esta disciplina se volcaron hacia la creación de piezas que explotarían el medio como conducto de la creatividad artística, ya no supeditada a fines comerciales, sino que incluso se sirvió de los avances en los sistemas de impresión. Es importante hacer un breve recorrido de la evolución de la gráfica para entender las manifestaciones actuales dentro de este campo, pues como ya se ha señalado, ahora se apostaba por los intereses del creador.

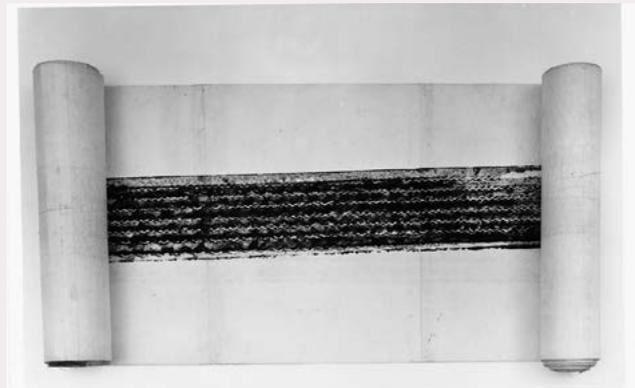
La estampa ya no se caracterizaría solamente por su capacidad de reproducción y propagación de una imagen, también se proclamaría a favor de una estrategia engendrada a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX. Fue largo el camino que tuvo que recorrer para llegar a este punto ya que el desprendimiento de los convencionalismos que regían en el campo, la seriación, el concepto de edición y la bidimensionalidad de las piezas fueron nociones ampliamente cuestionadas.

Ahora el artista tenía la opción de emanciparse e idear alternativas no legitimadas en cualquiera de los aspectos sistematizados a procesos cerrados. Podía in-

<sup>1</sup> La objetividad de la fotografía es aún en nuestros tiempos, una creencia generalizada, aunque desde su nacimiento existía ya la posibilidad de manipular las imágenes, con la era digital la facilidad de manipulación se extendió al punto en el que la mayoría de las imágenes que vemos se encuentran modificadas digitalmente, aun cuando existiese una imagen que no ha sufrido una transformación de tal índole, es pertinente no perder de vista que la imagen es ante todo un producto de las decisiones del fotógrafo: el encuadre, la incidencia de la luz, el objeto fotografiado, el tipo de lente empleado, las limitaciones de la cámara, etc., por lo tanto resulta cuestionable el valor de "objetividad" conferido a la fotografía.

dagar en el uso de otro tipo de matrices, utilizar nuevos soportes, inventar nuevas temáticas, etc. Incluso podía sacrificar su caudal económico, creando obra de gran formato, si así lo deseaba de verdad, pues ya ni siquiera la existencia de una demanda potencial en el mercado era un factor determinante para el nuevo artista gráfico. Si el artista necesitaba hacer mini-print, trabajar con matrices de formas irregulares, de gran formato, monumental o intervenir incluso en el espacio público, era una decisión propia.<sup>2</sup>

La autora de la cita anterior menciona un acontecimiento ocurrido en 1953, cuando Robert Rauschenberg y John Cage dieron vida a la pieza titulada *Automobile Tire Print* al estampar sobre un rollo de papel las huellas producidas por los neumáticos empapados en pintura negra del auto de Cage. Ella señala que este acto fue transgresor en diferentes sentidos: primero en romper la concepción tradicional de una matriz trabajada por el artista para su estampación, en la adición del factor tiempo dentro de la obra, es decir, la conceptualización de la temporalidad contenida en la pieza, y la idea del impresor como una persona altamente especializada<sup>3</sup>. A lo que añadiría la desvinculación de la idea de que en la estampa tiene que existir un tiraje o edición.



Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953, Impresión de neumático sobre 20 hojas de papel encolado, 41.91 x 671.83cm.

Debido a que las vanguardias propiciaron la problematización de lo que hasta el momento era considerado artístico, posibilidades infinitas se generaron comenzando por rebasar la figura legitimadora institucional (recordemos el Salón de los rechazados en 1863). La crítica de las instituciones articuló un discurso de lo contemporáneo dentro del campo artístico, la señalización de su poder, así como de su capacidad para establecer qué es y qué no es arte.

La tensión generada en contra de lo institucional no radica solamente en este último punto, sino más bien en una táctica que se proyecta dentro del sistema del

<sup>2</sup> García, Mínguez H., *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2012, p.219.

<sup>3</sup> Al respecto de la temática que giraba en torno a la especialización dentro del oficio del grabado, durante los años sesenta, la artista Liliana Porter realizaba una búsqueda que definiera en un sentido único al grabado, y contrario a lo que muchas personas involucradas en el medio podrían llegar a afirmar, no se trataba de una cuestión de oficio; ella sostenía que el oficio no tenía la capacidad de establecer cuál era la condición intransferible del grabado, para ella la mayor singularidad radicaba en el acto de imprimir, y para condensarlo en un gesto, tomó un papel, lo apretó en su mano y lo arrojó; la arruga que quedaba en el papel era el grabado, se trataba de un acto que cualquiera podría hacer, acción contraria a la idea del maestro impresor como la única persona capacitada para hacer posible la realización de una estampa.

arte; es decir que buscaba exponer las creencias respecto al cómo se constituye el concepto y el valor de una obra artística, lo cual implica una revisión del problema de los valores artísticos y del estatuto de la obra de arte<sup>4</sup>; ahora es el artista, más que la institución quien establece qué es una obra, el gran cisma producido a partir de los *ready-made* de Duchamp.

Una vez superado el concepto de legitimación institucional, muchos de los proyectos artísticos se concibieron para abordar el espacio expositivo de una forma completamente diferente a la que se había estipulado como una normativa dentro del arte. También el entendimiento en torno a lo que puede ser considerado gráfica se sumó al fenómeno de cambios ocurridos en la *post-vanguardia*, entonces tenemos un crisol de factores que radicalmente transformaron el panorama:

Desde finales de los años setenta brotará un afán irrefrenable por indagar con múltiples enfoques la creación de una obra gráfica con un carácter claramente indisciplinado, técnicamente, e híbrido entre las diferentes posibilidades expresivas de las artes. Esta fantástica tarea de desbancar las limitantes institucionalizadas de la gráfica seriada clásica aconteció a raíz del ímpetu experimental parejo entre algunos maestros del taller, impresores y artistas (...)<sup>5</sup>

Ya que ha sido trazado el panorama de los fenómenos ocurridos en cuanto a la creación artística se refiere, es pertinente tratar de brindar una definición del título del presente capítulo: la instalación gráfica. Comenzaremos por tratar de definir la instalación artística, tarea nada sencilla puesto que el campo de la instalación es sumamente amplio; además no existe un desarrollo histórico lineal del género de la instalación como expresión artística. Más bien se desarrolló a partir de la confluencia de diversas disciplinas tales como la arquitectura, el cine, el *performance*, la escultura, los *ready-made*, el diseño de sets, la curaduría, e incluso ha sido atravesada por el *Land art* y la pintura.

Claire Bishop (2005)<sup>6</sup> define la instalación como un tipo de arte en donde el espectador ingresa físicamente, y que a menudo es descrito como “teatral”, “inmersivo” o “experiencial”. Sin embargo, la autora refiere que la gran diversidad en términos de apariencia, contenido y alcance del trabajo producido actualmente bajo este término, y la libertad con la cual el término es usado, casi impide que tenga un significado. La palabra *instalación* se ha expandido para describir cualquier acomodo de objetos en cualquier espacio dado, al punto donde puede ser aplicado incluso a una muestra convencional de pinturas en una pared.

4 “La crítica institucional se enmarca dentro del giro conceptual que caracteriza la escena global del arte durante los años setenta. Inicialmente formalizado a partir de la obra de Joseph Kosuth *Una y tres sillas* [...] Es una propuesta autorreferencial, circular, en la que el carácter artístico depende simplemente del acuerdo que establece el mundo del arte para considerar que este conjunto es una obra. Ésta nos señala que el arte puede no ser el resultado de una tarea creativa manual. Puede ser, sencillamente, un proceso mental. La obra nos habla de ella misma [...] nos remite a su propio mecanismo.” Giunta, Andrea, *When Does Contemporary Art Begin?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014, p. 72.

5 García, Mínguez H., (2012) *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, p.229.

6 Bishop, Claire, (2005), *Installation Art*, Tate Publishing, Londres.

Por otra parte, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry (1994)<sup>7</sup> abordan la instalación como un término genérico que cubre una gran área de práctica e investigación dentro del arte contemporáneo. Sugieren la noción de “exhibición” o “muestra” de una actividad que hoy es tan difundida y practicada como cualquier otra forma de hacer arte. Mencionan que en realidad, el término se acuñó recientemente para describir un tipo de quehacer artístico que se niega a concentrarse en un solo objeto a favor de considerar las relaciones entre un número de elementos o de la interacción entre las cosas y su contexto.

El espacio y el ensamble de los elementos contenidos en el mismo, son observados en su totalidad como una entidad singular, la instalación artística crea una situación en la cual el espectador ingresa físicamente e insiste en ser percibida como una totalidad singular. Difiere de las disciplinas tradicionales como la escultura, la pintura, la fotografía y el video en que direcciona al espectador como una presencia literal en el espacio:

Más que imaginar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra a distancia, la instalación artística presupone un espectador personificado cuyos sentidos del tacto, olfato y oído están tan dispuestos como el de

la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador, es discutiblemente la característica clave de la instalación artística.<sup>8</sup>

Entonces es posible concluir que la instalación artística está definida por la conjugación de tres elementos: los elementos que contiene (objetos), el espacio en donde se emplazan esos objetos y la presencia física del espectador. El espectador es quien lleva a cabo el proceso de activación de la obra<sup>9</sup>; se le otorga tal importancia porque el fin último es producirle una experiencia (el tipo de experiencia estará directamente vinculada con la propuesta artística, aunque el receptor la completa con su bagaje cultural y con sus experiencias como individuo)<sup>10</sup>.

Ahora bien, si los tres elementos anteriormente citados constituyen o definen una instalación artística, una instalación gráfica implica que, dentro de esos tres elementos axiales debe existir un componente gráfico que posea particular relevancia dentro del corpus de la obra. Esto quiere decir que parte de la experiencia del lugar estará construida a partir del elemento, o los elementos gráficos ahí situados.

Entonces podemos definir una *instalación gráfica* a aquella que utiliza cualquier manifestación del lengua-

7 Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., (1994), *Installation Art*, Thames & Hudson Ltd., Reino Unido.

8 Bishop, Claire, (2005), *Installation Art*, Tate Publishing, Londres.

9 “El espectador es de alguna manera considerado como parte integral de la finalización de la obra” Reiss, Julie, (1999), *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, Inglaterra.

10 Like “installation art,” “experience” is a contested term that has received many different interpretations at the hands of many different philosophers. Yet every theory of experience points to a more fundamental idea: the human being who constitutes the subject of that experience. Bishop, Claire, (2005), *Installation Art*, Tate Publishing, Londres.

je de la gráfica para completar el sentido de la pieza en conjunto con la participación activa del espectador.

En retrospectiva, podemos concluir que el fenómeno de la interdisciplina que caracteriza al arte contemporáneo alcanzó a los talleres de gráfica, de manera que los crecientes proyectos multidisciplinarios (que antes podrían parecer irrealizables ante la infraestructura de un taller convencional) gestaron una novedosa línea de trabajo en la cual existe una estrecha relación con el progreso tecnológico, misma que se procurará abordar en los siguientes párrafos, aunque es importante puntualizar que siempre han existido métodos de trabajo mediante los cuales se resolvían piezas altamente complejas.

## 2.2 LA PROBLEMATIZACIÓN EN TORNO A LAS CONVENCIONES DE LA ESTAMPA

Una vez que las formas tradicionales de producir estampa cambiaron desde el advenimiento de las vanguardias artísticas se comenzaron a replantear muchos aspectos que tiempo atrás eran considerados parte esencial de la disciplina, a saber: el empleo de una matriz física, la edición y el tiraje, así también el papel como soporte final de la pieza, la numeración y el concepto de originalidad.<sup>11</sup>

Hace una década parecía imperativo poseer la visión más amplia para estudiar las estampas hechas por los artistas durante las décadas de 1960 y 1970. Durante

este periodo la estampa había florecido, atrayendo a artistas de todas las tendencias estéticas. Del Pop al arte procesual, las técnicas gráficas e imágenes permearon el ambiente artístico. El movimiento de la estampa en esas décadas no solamente significó una forma de difusión de la obra de los artistas sino también fomentó la organización y expansión de los talleres en una forma de industria del arte [...] Los artistas comenzaron a unir las técnicas de estampación artística tradicionales con aquellas basadas en la reproducción fotográfica y otros métodos de uso comercial [...] Objeciones legales y psicológicas a éstas técnicas que no estaban relegadas a la mano del artista, comenzaron a emerger lentamente, pero retaron al artista y al impresor a encontrar todos los medios que les permitieran crear las mejores impresiones posibles.<sup>12</sup>

El desarrollo de los talleres de impresión permitió la creación de obras en donde los artistas incluso tenían la posibilidad de fabricar sus propios soportes, ejemplo de ello fue el taller Tyler Gráficos Ltd. pues se caracterizó por albergar a numerosos artistas cuyas necesidades requerían de tecnologías poco convencionales, las ideas de experimentación de Tyler se articulaban en la posibilidad de trabajar con un amplio grupo de colaboradores en vez de centralizar todo bajo la idea de un maestro impresor en cada área trabajando separadamente.

Dentro del taller Tyler Gráficos Ltd se fabricaron hojas de papel de diez pies de altura para la serie *Water*

11 Algunos de estos aspectos son abordados con mayor amplitud en el siguiente apartado.

12 Castleman, Riva, *Seven Master Printmakers: Innovations in the Eighties*, the Museum of Modern Art, New York, 1991. Texto original en el anexo dos, texto siete, traducido por Ameyalli Gómez.



James Rosenquist, *Space Dust* (detalle), 1989, Pulpa de papel de color prensado con elementos de collage litográfico, 168.91 x 267.34 cm

*Planet* de James Rosenquist, y se adquirió una prensa litográfica de 305 x 610 cm (otros talleres que han colaborado en la realización de este tipo de piezas son el Tamarind Institute, Gemini G.E.L., Universal Limited Art Editions, y Graphicstudio).

Dentro del alcance limitado del grupo de estampas ilustradas aquí, hay algunas que incorporan papel hecho o diseñado por el artista, una consecuencia de la experimentación en 1970 con los diversos procesos asociados con la estampa. Inventiones que condujeron a la expansión de los tamaños de las prensas de impresión, nuevos tipos de matrices de impresión, métodos industriales para cortar las matrices y bloques de madera, experimentación con tintas, y así sucesivamente, se afectó la forma final de las impresiones. Cua-

quiera que sean los métodos que se hayan desarrollado en este período industrial de impresiones artísticas, condujeron generalmente a imágenes más grandes y coloridas. Todos estos artistas han incrementado el tamaño de sus estampas, a pesar de que no es fácil obtener o fabricar hojas muy grandes de papel, las cuales requieren de un soporte y una cubierta para su protección [...] El impulso creativo que hace que un artista quiera producir un objeto grande es compatible con la ambición del impresor de hacer una impresión que responda o se expanda sobre el impulso creativo del artista.<sup>13</sup>

La realización de obras de gran formato se vincula con la persistente inquietud dentro de los discursos artísticos de abordar el espacio<sup>14</sup> esto debido a que durante mucho tiempo la obra gráfica fue concebida bidi-

13 Ibid. Texto original consultar anexo dos, texto ocho, traducido por Ameyalli Gómez.

14 Evidentemente durante toda la historia del arte existió la preocupación de abordar el espacio, tanto compositivamente, es decir, virtualmente, como el espacio físico; sería ingenuo pensar que en obras como las *Meninas* de Velázquez no existía una conceptualización del espacio, que además contemplaba el papel del espectador, o en las esculturas de bulto que debían ser rodeadas para permitir generar

mensionalmente, dando un valor de vital importancia a la distribución y venta de las copias, desde los fines de divulgación religiosa hasta la reproducción de obras pictóricas y el cartel publicitario del S.XIX, no fue hasta después de la ruptura producida en el arte moderno<sup>15</sup> que la bidimensión no era ya necesariamente una característica de la gráfica.

Aunque ciertamente se ha realizado estampa de grandes dimensiones desde mucho tiempo atrás, Mínguez recapitula sobre la estampa *macro-print*, y apunta que no todas las obras que exceden las dimensiones convencionales (generalmente las predeterminaba el tamaño de la prensa y el papel) pueden ser categorizadas en este género, es decir, idóneamente debería existir una conceptualización de la obra en donde el formato se encuentre estrechamente vinculado con la comprensión de la misma.

La conjunción del lenguaje propio de la o las disciplinas empleadas en la elaboración de la pieza, abordar el concepto de multiplicidad de la técnica de estampación, la monumentalidad como parte imprescindible del discurso artístico, y por último la transformación del

espacio circundante son atributos que debe reunir la obra para ser categorizada como un *macro-print*.

Una vez aclarado el concepto del *macro-print*, es posible establecer la correlación con la instalación gráfica, ésta surge ante las preocupaciones de los artistas por la temporalidad, la transitoriedad, la democratización del arte<sup>16</sup> y por supuesto, por el uso del lenguaje propio de la gráfica, pero antes de entrar de lleno en este campo, hay que puntualizar ciertos aspectos de la instalación y el espacio.

El diálogo que se establece con el espectador a través de la transitoriedad de las piezas tuvo lugar gracias a la nueva concepción proveniente de las distintas lecturas del espacio<sup>17</sup>. El contexto y el ambiente que lo rodea, o mejor dicho, que forma parte de la obra artística (puesto que la forma se integra en el espacio, no existe una disociación forma-espacio) ahora es entendido como un elemento axial:

En ella se combinan espacios exteriores o interiores, públicos o privados, naturales o escenografías, albergando medios y materiales tan dispares como el video y otras tecno-

---

una lectura completa; de hecho, existe la especulación en la cual se atribuye el surgimiento de la instalación a la omisión del pedestal en las esculturas de bulto; en el momento en que la obra descendió al nivel del espectador, se convirtió en una entidad interactiva, menos fría, que perdió el aura de sacralidad que la consagraba como objeto de arte: lo inalcanzable.

15 Entiéndase aquí por “moderno” todo el arte producido a finales del siglo XIX y principios del XX, ya que existe una ambigüedad en el término.

16 La democratización del arte es un fenómeno estrechamente vinculado con el campo de la gráfica por su cualidad de reproducibilidad, pero sobre todo por la relación que ha existido entre la gráfica y los acontecimientos políticos y sociales, es decir, la gráfica como herramienta generadora de conciencia social.

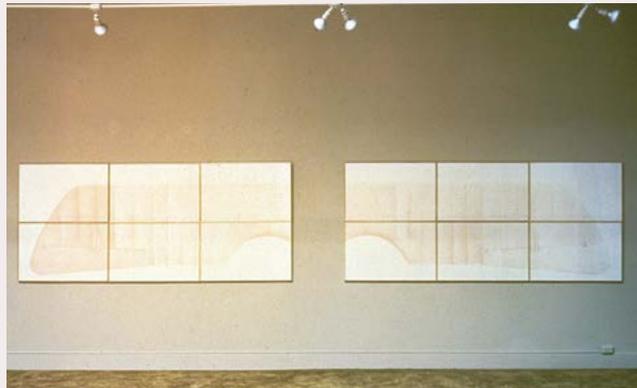
17 Se habla de polisemia del espacio como un elemento que activa funciones sensoriales relacionadas no sólo con la experiencia visual, sino con la experiencia de lo transitado, de lo temporal, lo que implica involucrar otros sentidos, recordemos las instalaciones del artista brasileño Cildo Meireles; generalmente el contexto del lugar es determinante al momento de conceptualizar una instalación, pero sobre todas las cosas la importancia de esta radica en la inclusión del espectador en la obra.

logías, la gráfica, la pintura, la escultura, lo sonoro, etc. Pero, fundamentalmente, introducen la figura del espectador con un papel determinante para la comprensión de todo el conjunto, a veces haciéndolo interactuar o integrarse en la misma escenografía, o simplemente, obligándole a ser aquel transeúnte que dota al espacio de una cuarta dimensión, ya que su recorrido le dota de tiempo.<sup>18</sup>

Ya se había citado la cualidad temporal dotada a la pieza *Automobile Tire Print*, y todas estas acciones provenientes del *happening*. Incluso desde el antiguo Oriente, la reiterada impronta de la imagen poseía fines rituales, la repetición como medio para alcanzar un estado de meditación profunda, el recorrido realizado para abarcar la totalidad de la pieza etc., son ejemplos de cómo la concepción del tiempo y el espacio son incluidos en la gráfica.

Hablar de la instalación gráfica implica hablar de las necesidades discursivas de cada artista, los sistemas de estampación con todas las características que dotan de ciertas peculiaridades a cada técnica, llámese serigrafía, xilografía, litografía, huecograbado, *esténcil*, impresión digital, etc. son explotados en los talleres de investigación-producción para dar origen a estas complejas redes que constituyen parte del arte producido en la posmodernidad.

El valor de una estampa ya no está determinado solamente por su cualidad de reproductibilidad, sino como objeto estético construido a partir de la exploración del lenguaje que ofrece cada técnica, esto no debería



Vito Acconci, *2 Wings for Wall and Person*, 1979, Fotografiado e impreso en 12 hojas de papel, 134.62 x 680.72

implicar el desconocimiento o la incapacidad para realizar una edición en estampa, más bien se trata de una nueva forma de emplear el medio.

### 2.3 LOS DISCURSOS ARTÍSTICOS EN LA ESTAMPA CONTEMPORÁNEA:

#### EL GRAN FORMATO EN RELACIÓN CON LA INSTALACIÓN, LA INTERVENCIÓN, EL ARTE OBJETO Y EL ARTE DIGITAL

La estética de la estampa se transformó particularmente a partir de los setentas, los procesos fotolitográficos, el uso de la fotocopia, el *offset* y la serigrafía fueron ampliamente empleados junto con otra serie de recursos que nacían gracias al grabado experimental, Frank Stella ya había llevado el collage a su obra gráfica, Antonio Berni realizó collage en sus xilografías, Vito Acconci y Gustavo Romano trabajaron con el fotograbado de grandes dimensiones, y artistas como

<sup>18</sup> García, Mínguez H., *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2012, p.242.



Thomas Kilpper, *Don't look back*, 1998-1999, xilografía, 22 x 12 m.

Robert Rauschenberg, Chi Chang Hsieh, Carles Méndez, Lesley Davy y Betsabeé Romero trabajaron con la luz como parte de un proceso donde este elemento jugaba un papel fundamental en la instalación de sus piezas, ya sea proyectando sobre la superficie del espacio expositivo o generando una dinámica en donde el espectador interactuaba de forma directa para la conformación de la pieza (la idea de una obra gráfica susceptible a la transformación).

Gran parte del arte que se apropia de los espacios públicos tiende a valerse de la arquitectura circundante para generar su discurso (ejemplo de ello son Banksy, Thomas Kilpper, Jan Hendrix, y Peter Kogler). Un arte situado como lo es la instalación gráfica requiere de una investigación del lugar, un mapeo de la significación y la problematicidad del entorno particular y cómo la obra puede hacer visible una condición oculta, o de dotarle de una nueva significación a partir de la intervención.

También dentro de las estrategias empleadas por la gráfica contemporánea se encuentran las piezas colectivas, que pretenden generar un vínculo participativo de cierto grupo social o comunitario, ya sea con fines de acercar al público a la producción de obra gráfica o de generar una propuesta que mejore cierto espacio urbano al mismo tiempo que hace al arte accesible a todo público o simplemente como estrategia de concientización y empoderamiento social.

El hecho de que se trate de una instalación replantea la problemática de la seriación dentro de la stampa, pues ya no se trata de un producto que permita la re-

producción casi uniforme de una imagen, como ocurría dentro de los parámetros establecidos en el gremio del grabado, sino más bien formando parte ahora de un arte casi efímero e irrepetible, efímero en el sentido en el que si la instalación se traslada a otro lugar aunque se traten de recrear las condiciones anteriores no puede afirmarse que se trata de la misma pieza (la repetición no implica la realización de lo mismo, existe una diferencia entre una acción y otra, nunca es posible la reproducción exacta).

También muchas intervenciones gráficas quedan a merced de la intemperie y el paso del tiempo (que puede dotarlas de un sentido de temporalidad distinto al ya planteado anteriormente) o simplemente la destrucción de la obra forman parte del discurso artístico, como es el caso de los edificios a punto de demolerse de Thomas Kilpper.

Resulta paradójico que, aun tratándose de un arte gráfico efímero, persista la idea de conservar fragmentos grabados del piso (prueba irrefutable de que existe un fetichismo en torno al objeto artístico). Al disponer la obra gráfica seriable bajo los nuevos parámetros, el artista comenzó a interactuar con el espacio circundante, ideando sus trabajos con base en una ordenación compleja de los elementos que constituyen la obra artística y por lo tanto rebasando la concepción básica de reproductibilidad de la obra.

Por otra parte, Andrea Giunta aborda la reproductibilidad como un fenómeno revolucionario ligado al discurso político (anteriormente se mencionó brevemente la relación de la gráfica con la denuncia y los

movimientos sociales), desde los grabados de José Gualupe Posada, Leopoldo Méndez durante la revuelta estudiantil del 68, en Cuba con el movimiento revolucionario, los carteles de la revolución rusa y muchos otros ejemplos, todo esto para concluir que la gráfica es un medio inclusivo y de propagación ideológica por excelencia.

...multiplicar la unicidad de la obra de arte puede concebirse como una herramienta política [...] El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y meticuloso del grabador o bien desde la posibilidad de la multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición [...] Repetir es resistir.<sup>19</sup>

Cuando las técnicas de reproducción se expandieron y se simplificaron los procesos de multiplicación de la imagen, fue hasta ese momento de intensificación del grabado por medio de técnicas mecánicas que se constituyó la etapa previa a la era digital; el arte anticipaba el giro tecnológico de la contemporaneidad, el imaginario de la reproducción de imágenes que hoy caracteriza al mundo global hace imposible negar que nos encontramos inmersos en una época en la que la multiplicación de las imágenes y de la información constituyen una parte esencial de la cotidianidad del sujeto posmoderno.

A la par de los avances técnicos surgieron una serie de problemáticas que cuestionaban la originalidad de las piezas (en cuanto a matriz y edición se refiere) porque ahora los archivos digitales podían constituir una obra

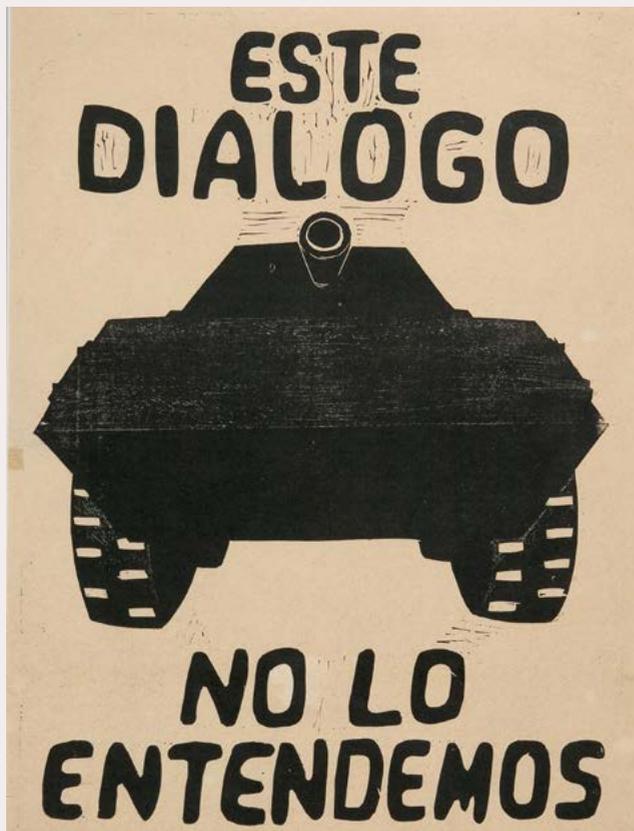
de arte o ser vistos como copias originales. Los archivos digitales y las matrices físicas de la estampa comparten el atributo de reproductibilidad, y es precisamente una de las características que ha interesado a los artistas; una obra puede estar simultáneamente en varios lados, la estampa vista como una disciplina que esparce ideas y como un sistema activo de participación.

Por otro lado, a pesar del desarrollo de la estampa a partir de los nuevos medios, persiste la idea de la obra de arte como algo que debía ser manufacturado tradicionalmente para ser considerado tal, y es algo que aún tiene peso en nuestros días cuando se habla de una xilografía generada por láser, un grabado electro-lítico, una fotocopia, o cualquier técnica que implique el uso de tecnología digital. Actualmente, los procesos gráficos que han decidido virtualizarse, digitalizando sus medios y sus fuentes visuales, viven todavía atrapados y poseídos por la fascinación que la experiencia háptica ejerce —a través del soporte físico— sobre el individuo propio de una cultura en transición que aún valora los parámetros sensoriales que le pueden ofrecer los elementos constituyentes de lo material-objetual.<sup>20</sup>

Parece ser que la importancia que se le ha asignado a la labor de la manufactura ha sido tanta que resulta difícil desprenderse de ella, no es algo nuevo ya que a pesar de la herencia que dejó consigo el arte conceptual (que otorga preeminencia a la idea como acto creativo sobre la manufactura de la obra) la pieza se transforma en una especie de cascarón, contenedor,

19 Giunta, Andrea, *When Does Contemporary Art Begin?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014, p. 35.

20 *Ibid.*



Propaganda política del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México.

o remanente de lo verdaderamente importante, es un referente que puede estar (o no) manufacturado por el artista, pero en donde necesariamente el creador ha desarrollado todo su discurso a partir de acciones y en su gran mayoría, el objeto físico es el resultado del proceso.

Regresando a las obras gráficas producidas mediante nuevas tecnologías, el fenómeno no dista mucho de lo que aconteció a la llegada de la fotografía, es posible establecer un paralelismo con lo que ocurrió en la estampa digital, en la que se estableció una combinación de lenguajes. Para ser más claros, la fotografía análoga posee características que la dotan de ciertos valores estéticos de acuerdo con el tipo de técnica que se emplee, y aunque la fotografía digital sea capaz de manejar recursos que emulen dichas características, lo digital se mueve en un rango diferente de lenguaje. No se trata de restar validez a un proceso con otro,

son dos variantes de la disciplina que operan en diferentes formas, lo interesante ocurre cuando ambos lenguajes se conjugan.

Es decir, no es que lo digital quede descartado a la hora de conseguir efectos análogos, aquí más bien depende de las decisiones del creador; si requiere hacer un proceso análogo en donde variando las cantidades en la emulsión, el tiempo de revelado o alterando el negativo, etcétera, consigue tales valores en su imagen; o bien si requiere de un proceso con el cual manipulará la imagen a través de un programa en su ordenador o bien, ambas.

Existe la creencia generalizada que los procesos digitales aceleraron los tiempos de producción y que son ampliamente aceptados porque satisfacen la voraz demanda de producción del mercado del arte, no hay nada más erróneo; si un artista decide emplear tales medios es en función de su lenguaje y no de la “inmediatez” o “facilidad” de lo digital.

A través del siglo veinte, los medios impresos mantuvieron su relevancia junto con los avances técnicos, como la invención de la serigrafía y la impresión offset, que ofrecían medios de producción más baratos y eficientes. Muchos artistas eligieron continuar trabajando con las técnicas tradicionales, reflexionando sobre las capacidades creativas del propio proceso [...] En las décadas de 1960 y 1970 se vio lo que Riva Castleman refería como un “renacimiento de la estampa” con artistas redescubriendo técnicas antiguas como la litografía a mano, y también explorando nuevos métodos, por ejemplo, para transferir imágenes fotográficas. Sin embargo, paralelamente a este sentimiento de reavivamiento en un medio, se planteó un desafío más amplio, planteado por una

nueva generación a la noción de las categorías artísticas en conjunto. Los artistas comenzaron a cuestionar las distinciones tradicionales entre medios, creando trabajos que no podían ser claramente asociados a ninguno de ellos.<sup>21</sup>

Alcalá explica en su ensayo *A propósito de la gráfica* que este maridaje de lenguajes se consolida realmente en nuestra época: “Esta nueva situación técnica va a permitir, a los mecanismos gráficos que han podido digitalizar sus procedimientos funcionales, un potencial jamás alcanzado en lo que se refiere a la construcción de nuevos imaginarios, al posibilitar con gran eficacia la creación de nuevas iconografías, emanadas de la informática y la electrónica”

Al respecto, Alexia Tala valida el uso de las tecnologías digitales como una herramienta dentro del campo, y efectivamente se suma a la lista de recursos de los que puede disponer el artista en la creación de una obra, pero merece la pena hacer una breve pausa para analizar el complejo fenómeno de la stampa digital. Si bien, cada técnica empleada en la disciplina posee características que la dotan de particularidad, lo digital no es una excepción. Tal vez deberíamos comenzar por tratar de definir qué es lo digital:

Lo puro y específicamente digital, en términos de imaginarios, se sustentaría sobre la capacidad de producir una mirada electrónica no óptica, no retiniana [...] Pero existe un condicionante muy potente que está muy arraigado en nuestra historia cultural, y es que siempre hemos formado

imágenes a partir de la mirada de nuestro ojo, órgano visivo. Tenemos una mirada óptica porque poseemos una memoria basada en lo retiniano [...] Lo digital es, también, - por qué no-, una estrategia lingüística que puede emular o simular los procesos tradicionales...<sup>22</sup>

En el uso de lo digital se presenta una doble tendencia, por un lado la simulación de una imagen retiniana (una tendencia del arte occidental a la mimesis de la naturaleza, del mundo tal cual y lo percibimos visualmente) y por el otro, el mostrar y casi evidenciar el lenguaje de bits del que estamos hablando: los imaginarios tecnológicos (puede ocurrir que ambas confluyan, ¿quién no ha pensado en lo hiperreal de una imagen en altísima resolución proyectada en un monitor?).

El autor establece mecánicas específicas de lo digital como son la interactividad, la ubicuidad, la multiplicidad, la fragmentación, la disolución de la autoría y ausencia de fuentes originales, la telemática, etc. (Alcalá, 2011) muchas de ellas de hecho en concordancia con la stampa, y no es descabellado pensar que esto se debe a las funciones que cumplía en sus orígenes.

Para evitar confusiones al momento de referirse a la stampa digital es necesario abordar los conceptos de lo gráfico y de la stampa; entendiendo la stampa como un proceso mediante el cual se deja una huella visible (impresión) sobre una superficie y lo gráfico como el acto de escribir o proporcionar forma visual a las ideas.

21 Cherix, C., (Ed.). (2012), *Print out: 20 years in print*, Nueva York, Estados Unidos, Museo de Arte Moderno. Texto original en el anexo dos, texto nueve, traducido por Ameyalli Gómez.

22 Alcalá, J.R., (2011), *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, Valencia, España, Ed. Sendemá.

Durante la creación de una estampa digital ocurren ambas acciones simultáneamente, se produce una anulación del proceso que va de la generación de la imagen a su representación, “se funden los procesos de la estampación con los lenguajes que tradicionalmente lo habían soportado. Ahora no hay procesos del reproducir, sino tan solo el acto de dibujar o del pintar. Lo demás queda implícito en el territorio de lo digital que fagocita cuanto alcanza” (Alcalá, 2011).

Es complicado establecer con claridad el concepto de estampa digital, generalmente el término ha sido empleado para diferenciar una estampa impresa tradicionalmente y la impresa por medio de un sistema electrónico; el autor del citado ensayo difiere de esta categorización y descarta el término para todo aquello cuya única *digitalidad* ha sido el ser impreso a través de cualquier dispositivo digital o el poseer una gramática visual iconográficamente cibernética.

Según Alcalá, para que pueda ser considerada estampa digital, la imagen tendría que estar construida a partir del lenguaje de lo mecánicamente electrónico (es decir en bits pixelizados), la fijación (o estampación) de lo graficado por medio de códigos binarios y su superficie de representación debe quedar pautada por la pantalla de un ordenador. La definición resulta extremadamente rigurosa, y aún más tratándose de un campo en donde el aspecto técnico es empleado como un medio y no como un fin en sí mismo; si bien es cierto que la estampa debe repensarse a través de los nuevos medios en función de explotar esta nueva gramática, es una labor estéril tratar de categorizar bajo parámetros estrictos qué es la estampa digital.

Los imaginarios digitales también fueron generados por otro tipo de dispositivos, que no tienen la carga de simulación de lo retiniano y poseen una estética particular pues fueron diseñados para otros fines, generalmente científicos; una nueva representación iconográfica se abrió paso y no escapó a la incisiva mirada del artista que los ha empleado para gestar proyectos artísticos como es el caso de Marilene Oliver quien trabaja con las imágenes generadas por resonancia magnética y tomografías de positrón-electrón.

Es importante mencionar lo digital dentro de la investigación, ya que esto replanteó la estampa, ahora los artistas reinventan el lenguaje gráfico a partir de los nuevos dispositivos haciendo propuestas técnicas expresivas y abordando distintas problemáticas; una buena parte de la estampa de gran formato se ha apoyado en el uso de los nuevos sistemas de impresión, nada ha quedado fuera del alcance de la tecnología, si lo digital permite escalar un peldaño más en cuanto a la reproductibilidad y difusión de la imagen, es momento de abordar las estrategias que preceden al arte y que lo separan de la sobresaturación de imágenes en la que vivimos hoy en día.

## 2.4 LA INSTALACIÓN GRÁFICA: INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LA OBRA DE GRAN FORMATO

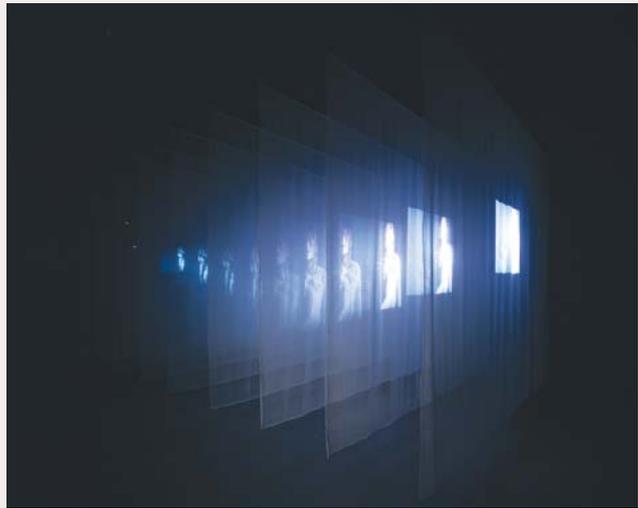
Aquí es donde se inserta el quehacer de muchos artistas contemporáneos que han apostado por emplear las calles o ciertos lugares específicos para desarrollar sus propuestas en todas las disciplinas artísticas. Dentro de la estampa se cuestionó el carácter bidimensional de la obra y el uso del marco como una especie de barrera con el público. Al respecto se co-

menta en la introducción del libro *“Installations & Experimental Printmaking”* de Alexia Tala:

Las disciplinas artísticas en el pasado fueron encasilladas, y la estampa siempre fue vista más cercana a la tradición artesanal, basada en la técnica: bordes limpios, papel plano, y usualmente exhibida, enmarcada y colgada en una pared detrás de un vidrio. Tradicionalmente, en orden de contener y rodear la obra de arte, siempre ha existido la necesidad de un marco. El marco aísla la pieza del muro, formando una barrera contra el medio ambiente, protegiendo la pieza, o decorando el trabajo. En la Retórica del marco por Paul Duro, Deepack Ananth contribuye con un ensayo en el cual describe el propósito de enmarcar: “enmarcar es crear un lugar- simultáneamente una locación física y metafísica- para la obra de arte, por lo tanto, establece un contexto específico en el cual ha de ser experimentado”. (Duro, 1996, p.153)<sup>23</sup>

Para experimentar en su totalidad la obra de arte, debería abolirse esta barrera, pues de esta forma, el público se involucra de una manera completamente diferente a la que estaba acostumbrado por lo que dictaba la normatividad institucional.

La ruptura de la bidimensionalidad en la estampa resultó en un acontecimiento que marcaría la diferencia en cuanto a la recepción de la obra de arte, que se estaba transformando en un fenómeno multisensorial, y que en parte tuvo lugar a consecuencia del bombardeo de imágenes que suscitó el ámbito publicitario y generó una homogeneidad visual en donde el artista incidiría a través de piezas que se relacionaran de una



Bill Viola, *The Veiling*, Videoinstalación proyectada sobre paneles de tela traslúcida, 1995.

forma directa con el espectador. Esto significó el replanteamiento de muchos aspectos de la disciplina, el concepto de edición, los soportes tradicionales, la forma de exhibición e incluso de producción.

Pero, tal vez, el hecho más significativo de este profundo cambio se encuentre en la progresiva reducción del valor dimensional, teniendo en su actual falta de profundidad (o densidad táctil) la pérdida más reconocible de cuantas conquistas había acumulado para sí a lo largo de toda su historia técnica la estampa [...] En cualquier caso, esa desvalorización de lo dimensional va a quedar compensada por la tendencia perceptiva del observador contemporáneo, que ha aprendido a ser espectador de la pantalla, de la proyección y, en definitiva, de la luz proyectada o autoema-

<sup>23</sup> Tala, A., (2009), *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, Inglaterra, A & C Black Publishers Limited. Texto original en el anexo dos, texto diez, traducido por Ameyalli Gómez.

nada; todas ellas de incontestable bidimensionalidad, pues su profundidad es, tan solo, perceptiva (mental) y ya nunca más entendible a partir de la sensación física que proveía el sentido del tacto.<sup>24</sup>

José Ramón Alcalá sostiene que la bidimensionalidad sigue existiendo, pues la proyección de imágenes es netamente bidimensional y solo es perceptible tridimensionalmente debido a un efecto retiniano, pero no es el caso en las obras donde se recurre a la instalación de objetos en el espacio. Un ejemplo de lo anterior es la producción de Bill Viola, que a través del videoarte y la videoinstalación proyecta imágenes cargadas de misticismo, se genera tridimensionalidad por el efecto de la proyección, aunque también ha generado tridimensión proyectando sobre sucesivos paneles sus imágenes con movimiento.

Pero regresemos a ejemplos producidos mediante sistemas de impresión, retomando la concepción del gran formato que plantea Andrew Vlady y su construcción mediante una sola matriz, detenerse para mencionar la obra de Jan Hendrix resulta indispensable, porque el artista trabaja desde ambas vertientes: la construcción de lo monumental a través del módulo (contrapunto de la definición del gran formato según Vlady) y la elaboración de lo monumental desde la matriz.

Para comprender la globalidad de la obra de Hendrix, se debe conocer que su producción está íntimamente ligada al paisaje y su deconstrucción, esto es importante ya que el paisaje se entiende desde el espacio; un

espacio que se presenta ante nosotros y nos llama a aprehenderlo a través de un lenguaje específico, que en el caso particular de Hendrix fue primero a través de la fotografía, luego mediante la gráfica y por último a través de la arquitectura.

*Script* es una obra clave en la producción del artista, él considera que es el guión que dirige su obra, son memorias condensadas en imágenes, a partir de las cuales se derivan otras piezas. En palabras del autor se trata de una pieza caleidoscópica en constante transformación conformada por más de tres mil impresiones en serigrafía: “Es el primer paso entre el viaje y la obra terminada. Todas las piezas se derivan de este ejercicio, de este dibujo impreso que viene a ser la parte medular o la parte central o el disco duro o el banco de datos de mi trabajo. Es el libreto, es la maqueta del arquitecto, son muchas cosas al mismo tiempo, pero básicamente de ahí surge la pieza a una escala mucho mayor y con un material distinto [...] me sirve como guía de trabajo para reubicarme en función de lo que estoy haciendo y me indica hacia dónde va la obra. Es un reflejo bastante fiel de nuestra mente, del modo como tratamos de ordenar nuestra memoria.”<sup>25</sup>

La obra citada ha tomado la forma de un extenso mural que se exhibe permanentemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México, su tamaño obliga al espectador a recorrerla no solo con la vista sino corporalmente, y a contemplarla desde lo particular a lo general. A pesar de ser una pieza que aún se inscribe en el campo de la bidimen-

24 Alcalá, J.R., (2011), *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, Valencia, España, Ed. Sendemá.

25 *Entrevista con Jan Hendrix. Storyboard*, por Guadalupe Alonso, para la Revista de la Universidad de México, No° 46, año 2007



Jan Hendrix, *Script*. 1996-2000. Serigrafía sobre papel Nepalés. 3608 piezas. 12 x 18 cm cada una

sionalidad por estar instalada de la forma más tradicional para la estampa (sobre un muro), no deja de ser particularmente ingeniosa la forma de obligar la interacción del espectador dado su tamaño.

De la obra de Jan Hendrix, también se debe abordar aquella que está conformada desde la interacción a partir de la inserción de objetos o formas en el espacio, gran parte de su trabajo se articula desde la arquitectura, y al tratarse de piezas con un matiz más vinculado a lo escultórico, la relación con el espectador se transforma hacia el campo de lo háptico. También el hecho de que la luz conserve un papel importante en muchas de sus obras, enuncia la preocupación de brindar al espectador una experiencia estética compleja, que perfectamente se inserta en el ámbito de la instalación.

Aunque no se trate propiamente de una instalación gráfica (desde un punto de vista tradicional, una instalación en donde el protagonismo está dado por las impresiones sobre un soporte de papel), sí existe el registro de una huella gráfica sobre un soporte, ya se ha abordado el punto anterior en cómo se han trans-

formado las nociones de la estampa. Y aún con ello, Hendrix no abandona sus raíces de formación dentro del campo en la construcción de sus obras: la matriz como el objeto generador de una huella proyectada en un soporte, que muchas veces son los muros de un recinto arquitectónico.

De la misma forma en la que Hendrix proyecta las formas en los muros de un recinto, otros artistas han recurrido a emplear este recurso para generar algunas de sus piezas, como Betsabeé Romero. También como en la anteriormente mencionada *Automobile Tire Print* de Robert Rauschenberg, la artista ha impreso patrones de neumáticos tallados con motivos que remiten a la memoria cultural de México, aunque el discurso de Romero se aleja de lo propuesto por Rauschenberg, son de nuestro interés en su producción dos factores: la estampación y su disposición en el espacio.

Esta impronta dejada en el papel, en tela o incluso en arena o barro, comunica a través del material distintas ideas relacionadas a la naturaleza del soporte. Así como en la pieza *Script* de Hendrix, el soporte (papel nepalés) remitía a la idea de un fragmento del paisaje



Jan Hendrix, *Truper*, Cilindro helicoidal en aluminio pulido, 3.80 x 3.65 x 3.60 m., 2013.  
Arquitectos: Ambiente arquitectos, Producción: Zahner, Hendrix + Studio.

(materia) como contenedor de la imagen del paisaje (proyección); la arena, el barro negro, la manta, los petates, etc. se relacionan con el discurso híbrido de un objeto moderno (el neumático) dejando registro de un símbolo arqueológico de la memoria mexicana. Una de las características de la instalación gráfica es hacer énfasis en el soporte de la estampa, su naturaleza puede conducir al espectador en la lectura de la pieza, ninguno de estos factores debería dejarse al azar.

La artista Nicola López emplea como eje de su trabajo la disciplina de la estampa, pero llevando al límite las formas generadas por esta en el espacio. Su propuesta de imagen se gesta a través del entendimiento del paisaje urbano, en su crecimiento y organización, tiene

relación con sus intereses en la planeación urbana, la arquitectura y la antropología.

Las formas creadas por Nicola, a pesar de que están estrechamente vinculadas con las estructuras de las grandes ciudades, no poseen la rigidez característica de la urbe. Al trabajar los distintos planos de profundidad yuxtaponiendo elementos que configuran el espacio en un aparente “caos”, la artista logra configurar una imagen orgánica a través de los elementos característicos de las ciudades

El elemento impreso a menudo no se refiere ni encaja en la forma que había imaginado, pero hará algo nuevo y sorprendente que acaba dictando grandes aspectos del resulta-



Betsabé Romero, *Ciudades que se van*, Instalación con neumáticos e impresiones sobre textil, Medidas variables, 2004.

do final [en una instalación] las relaciones de control, riesgo, oportunidad, orden, accidente y descubrimiento es central en el arte de las decisiones<sup>26</sup>

Conocer las distintas fases de las piezas de un artista muchas veces revela el proceso del cómo su producción ha tenido que evolucionar, respondiendo desde distintas estrategias a las necesidades discursivas de la obra. El trabajo de Nicola no es la excepción, para que sus estampas llegaran a ser lo que hoy la caracteriza como artista, su estampa comenzó transgrediendo las fronteras del marco, o del margen dentro de la hoja de papel. Este tímido e inicial gesto fue el primer paso que condujo a la exploración del espacio dentro de la estampa. Acto seguido sus formas comenzaron a deconstruir el espacio virtual de la imagen (insertada en el soporte) y a integrarlas con el espacio real en el que se exhibían.

En este punto la artista ya mostraba un claro interés en abordar la tridimensionalidad a partir de una ima-

gen que por convención debía ser bidimensional. Proyectar las formas en la pared a partir de impresiones sobre un soporte rígido, ya las dotaba de cierta tridimensionalidad; como en la *mixografía*, podría decirse que eran estampas dotadas de relieve. Todavía no alcanzaba el tercer y último peldaño que fue la planificación de la imagen en conjunto con el espacio de exhibición. Es hasta este punto que podemos referirnos a su obra como una instalación gráfica. Instalación que emplea la totalidad del espacio circundante para cobrar sentido discursivo, la imagen que se expande de la bidimensionalidad del muro para llegar hasta el suelo o los techos y que además se desborda en materia para enfatizar la idea de lo tridimensional.

Por último, se hará mención de las obras de Rob Swainston, artista norteamericano que también incurrió en la instalación a partir del lenguaje de la estampación. Swainston argumenta que las tecnologías de impresión pueden actuar como un doble agente, y como artista que se desenvuelve en el campo de la es-

26  
bado

Nicola López, recuperado de *Instalación y grabado* (14 de diciembre de 2010) <https://tecnicasdegrabado.es/2010/instalacion-y-grabado>



Nicola López, *Unnatural disasters; The flood (detalle)*, xilografía sobre mylar, dimensiones variables, 2006.

tampa, se encuentra oscilando entre dos formas de relacionarse con la imagen: como *hacedor* de imágenes y también como agente *reproductor* de las mismas. Rob cuestiona los límites de la estampa (una característica de todo el arte producido después de las vanguardias) y reconoce la necesidad de transmutación del campo.

Se han señalado en los apartados anteriores de esta investigación, los principales motivos del quehacer de la disciplina en un recuento histórico breve, así pues, ha quedado establecido que la estampa se ha transformado simultáneamente con los avances tecnológicos, y en respuesta a requerimientos sociales específicos, sin embargo, el artista manifiesta una inquietud respecto a una de las convenciones que rigen el medio: la fidelidad a la copia exacta.<sup>27</sup>

Aun con ello, conserva como eje de su producción la estampa, por dos razones: el lenguaje exclusivo de cada



Nicola López, *Half-Life*, fotolitografía, xilografía y serigrafía sobre mylar, dimensiones variables, 2007.

proceso de estampación y el uso social que se le ha asignado a los medios impresos; es decir su propagación y su significado. El artista reconfigura las formas creadas desde la impresión tradicional para dotarlas de un nuevo carácter:

By working with prints and the multiple I could cut up, overprint, combine, repeat, and reassemble work in multiple ways. I embarked on a constant rebuilding and reassembling of work while adding new components and destroying old. I see this artistic process as an analogy for how our social world is constructed [...] I have become more focused on the printed image as a key concern in understanding our contemporary condition..<sup>28</sup>

27 Swainston sugiere que la figura del impresor, bajo esta normatividad, se transforma en una especie de máquina: no propone, no interpreta, ni cuestiona. No existe acto creativo en el hecho de manufacturar una y otra vez la misma imagen: "*Master printers were once proto-machines using Taylorist modes of production to repeat the same motion/mark/image again and again. Now that we have invented near-perfect image-making machines, why are printmakers still tied to the exact copy? It is time to be humans again, to observe and synthesize instead of just consume. The human hand is now seen in imperfection, in mistakes, and in difference in repetition. As images all around us have been evacuated of meaning, the printmaker can reinsert history in the picture by repeating, by stopping, and by saying 'look at this one, and look at this one'.*"

Es paradójico que el modelo bajo el cual Swainston realiza esta afirmación, se origina en el sistema de los talleres norteamericanos en donde la figura del impresor y la del artista se encuentra perfectamente diferenciada. El impresor es el operario encargado de resolver todo el espectro de aspectos técnicos de la imagen para lograr un resultado acorde con las exigencias del artista, que es el agente creativo. Es por ello que normalmente, artista e impresor trabajan en conjunto durante todo el proceso de la imagen. Sin embargo, el impresor no tiene la libertad de modificar la imagen puesto que esa decisión le compete al artista, a cambio puede realizar sugerencias conforme a su experiencia técnica para una correcta resolución de la imagen.

Una vez hecha esta observación, partamos del supuesto de que es el artista quien imprime la matriz; este modelo es mucho más usual en países latinoamericanos, particularmente dentro del gremio de la estampa en México. Entonces sí podría argumentarse la existencia de la libertad creativa en el momento de impresión, pese a ello debemos ser muy cuidadosos, y no justificar ningún tipo de inexperiencia o incapacidad de realizar una seriación o tiraje: la experimentación está justificada únicamente cuando se posee dominio del medio. A pesar de que los parámetros bajo los cuales se sustenta la estampa han cambiado, deben tenerse muy claras las implicaciones por las cuales no se realiza una edición, normalmente es en función del lenguaje de un proceso de estampación, que no es posible obtener mediante ningún otro medio.

28 Rob Swainston: *Artist Statement*, 2015, recuperado del sitio web oficial del artista.

Esta aproximación al entendimiento de la sociedad que permanece en constante cambio y se reconfigura a partir de los modelos viejos, tiene coherencia con la estrategia de abordar un amplio espectro de estructuraciones de la imagen a partir de una disciplina que se ha establecido como portavoz de la reproductibilidad, y al mismo tiempo dotada de un carácter estético específico dependiendo del medio que se emplee para su construcción y por supuesto de la propuesta creativa del artista.

En el caso de Swainston y su método para abordar el espacio, aun conservando la característica bidimensional que posee una estampa, reconstituye el espacio y su recorrido empleando el gran formato como un vehículo para obligar al espectador a transitarlo (algo similar a la obra *Script* de Jan Hendrix), y gran parte del cuerpo de su propuesta artística se engendra de esta manera. Son pocas las obras donde emplea la inserción de la imagen como objeto tridimensional que irrumpe para resignificar el entorno (que sería una de las principales características de la instalación: el diálogo del objeto estético con el espacio en el que se inserta). *Zimmer Frei* (2012), *All That is Solid Melts into Air* (2011), *Triumphal Arch*<sup>29</sup> (2007) y en menor medida *Plexus* (2011) y *Stages* (2006) son algunos ejemplos de sus incursiones en este campo.

*Course of Empire* (2006) es una instalación gráfica que fragmenta el entorno mediante una estructura de la-



Nicola López, *Un-building Things*, linograbado y monotipo sobre mylar, collage y marcos de madera. Medidas 8' x 58' pulgadas, 2013.

berinto, posee quizá un eco de las piezas escultóricas de Richard Serra. Aquí la trayectoria está determinada por el muro creado a través de las impresiones de gran formato, que una vez más abordan el paisaje y sus elementos constitutivos<sup>30</sup>. La propuesta más que “tomar en cuenta” el entorno o integrarse a él, lo transforma por completo, se impone el elemento gráfico para convertirlo en otro sitio.

Este último punto es importante, dependiendo del matiz que el artista quiera otorgar a su discurso, la instalación puede ser planificada a través de la integración con el entorno, o por el lado contrario, que resulte un elemento que se impone y contrasta por completo en el espacio. A su vez, dentro de la instalación gráfica existen dos grandes tendencias de abordar el espacio: a través del *macro print* que funciona como un mural o configurando las estampas como un objeto tridimensional.

La funcionalidad y validez de cada una de estas estrategias estará determinada por el discurso artístico de la pieza. Una vez revisadas las tendencias genera-

<http://www.robswainston.com/artist-statement-and-bio>

29 Retomar la emblemática pieza de Durero revela el interés del artista por abordar lo monumental desde el grabado.

30 No es extraño que una de las temáticas de la estampa de gran formato sea el paisaje, recordemos su cercanía con la categoría de lo sublime abordada en el Romanticismo pictórico, la vastedad y lo imponente de la naturaleza frente a la fragilidad humana.



Nicola López, *Facade*, Linóleo y monotipo con corte láser sobre mylar, 2013.

les que prevalecen en la instalación gráfica, se debe hacer énfasis en la importancia del lenguaje de cada medio, ningún elemento de la pieza debería ser azaroso, a nivel formal y conceptual. El grado de complejidad de una obra que parte de una disciplina directamente vinculada a la bidimensión y a la seriación (además de los factores de resolución técnica de la estampa) para despojarse de estos valores, o transgredir las normatividades que se habían sustentado por siglos, se incrementa al sumar el entorno donde será insertada. La forma de interacción con los elementos que la rodean (arquitectura, paisaje) y con las diversas formas en que los espectadores pueden incidir en la pieza (fuera del marco institucional, al espectador se le ha otorgado una libertad, ahora además de la contemplación, puede transitar, tocar y alterar la configuración de la obra) además de tomar en consideración las cargas simbólicas de los lugares, brindan posibilidades infinitas de configuración de la obra.

Si a esta complejidad sumamos que dentro del discurso a desarrollar en este proyecto existe de raíz una problemática con respecto a la representación a través de la imagen, no es difícil imaginar la clase de obstáculos que tendrán que ser sorteados con creatividad, pero sobre todo con conocimiento y conciencia. Como Mínguez García apunta, dentro de una obra no puede dissociarse la forma y el contenido. En ambos sentidos es primordial realizar las investigaciones pertinentes: las referentes al medio o disciplina que vamos a utilizar en la construcción de la pieza, y cómo se va a articular con nuestro discurso. Dicho lo anterior, podemos abordar de lleno el conflicto dentro del cual se permeó mi producción artística: la representación de la divinidad.





### 3. LA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE

### 3.1 EL GÉNESIS

El problema de la representación de lo *irrepresentable* ha formado parte de toda la historia del arte. La situación se torna más compleja al encarar este desafío desde la obediencia voluntaria y amorosa a un Dios que se ha proclamado en contra de la imagen, porque la fe y la obediencia tienen lugar a través de su legado sagrado que es *la palabra*.

Me resulta inevitable pensar en la imposibilidad de representar lo incognoscible, de tal complejidad que rebasa nuestro entendimiento; en lo burda que resultaría una interpretación visual de Dios. Pero al mismo tiempo pienso en la inigualable experiencia de su revelación, de la cual no debería ser despojado ningún ser humano. Como creadora de imágenes un conflicto se gestó en mis pensamientos al cuestionarme si estas se convertían en distractores de lo verdaderamente importante, ¿las imágenes eran un vehículo o un obstáculo para acercarse a Dios?

El segundo mandamiento es claro:

No harás para ti escultura, ni imagen alguna de cosa que está arriba en los cielos, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.

No te inclinarás a ellas ni las servirás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen, y hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos.” (Deuteronomio 5, 7-10).

También se advierte repetidamente sobre la idolatría en el mismo libro

Mas así habéis de hacer con ellos: sus altares destruiréis, y quebraréis sus estatuas, y destruiréis sus imágenes de Asera, y quemaréis sus esculturas en el fuego (Dt.7, 5), cuando el pueblo de Israel desobedece a Jehová creando un becerro de oro para adorarle (Dt. 9, 6-29), nuevamente exhorta a la destrucción de las imágenes en Dt.12, 2-3., y en Dt.12, 29-32 (Advertencias contra la idolatría).

Pero todas estas advertencias son reiteradas para evitar que se *adore* la imagen, que se inclinen ante ella como si fuese Dios mismo el que la encarna. Por ello la furia de Jehová cuando su pueblo fundió la estatua del becerro, en el Antiguo Testamento también se señalaban los peligros de unirse a gentes de los lugares conquistados que conservaban tradiciones paganas y rendían cultos a estatuas e ídolos.

¿Pero qué ocurre con la imagen que no está creada para representar a Dios o para ser usada en los cultos? En el templo del rey Salomón se tallaron dos figuras de querubines en el lugar Santísimo (tal como lo había ordenado Jehová a Moisés para el *Arca de la Alianza*) y otras representaciones al interior y exterior del templo, como flores y palmeras (1 Reyes 6, 23-29), dentro del mobiliario había figuras labradas de leones, bueyes y querubines (1 Reyes 7, 27-29). Entonces aquella prohibición de la imagen era dirigida hacia la representación directa de Dios.

Aún Jehová mismo se manifestó visiblemente según el Antiguo Testamento<sup>1</sup>. Cuando Moisés entraba al

<sup>1</sup> En el Antiguo Testamento, Moisés le pide a Jehová que le muestre su gloria, pero Jehová le responde que nadie puede mirar su

Tabernáculo una columna de nube descendía en la puerta de este (Éxodo 33, 9), todo el pueblo de Israel le veía descender, como le vieron al salir de Egipto: una columna de nube de día y una columna de fuego en la noche (Éxodo 13,21-22), también le observaron y escucharon en el monte Sinaí:

Aconteció que al tercer día, cuando vino la mañana, vinieron truenos y relámpagos, y espesa nube sobre el monte, y sonido de bocina muy fuerte; y se estremeció todo el pueblo que estaba en el campamento [...] Todo el monte Sinaí humeaba, porque Jehová había descendido sobre él en fuego; y el humo subía como el humo de un horno, y todo el monte se estremecía en gran manera. El sonido de la bocina iba aumentando en extremo; Moisés hablaba, y Dios le respondía con voz tronante [...] Y Jehová dijo a Moisés: Desciende, ordena al pueblo que no traspase los límites para ver a Jehová, porque caerá multitud de ellos. Éxodo 19, 16-21.

Estas imágenes no son más que manifestaciones visibles de aquello que no podemos conocer con los sentidos sino con el espíritu, pero Jehová se mostró al pueblo para recordarles que es un Dios vivo. Pienso entonces en la importancia de lo visible para los seres humanos, la vista es un sentido que ha sido exaltado y temido al mismo tiempo: la imagen es poderosa, y es un arma de doble filo. No es de extrañarse que su uso

dentro de las doctrinas religiosas haya tenido muchos detractores, pero también muchos partidarios.

En el capítulo séptimo de *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora (2007)<sup>2</sup> expone puntualmente la dicotomía de la cultura occidental que se debate entre la iconoclastia y la iconofilia, herencia a la cual no escapo como creadora de imágenes. No fue sencillo decidir continuar dentro de la creación de imágenes, dado que mi obra posee una fuerte tendencia al naturalismo y a la mimesis, intuía que por sus características y la inclinación de los sujetos en la cultura occidental a sentir fascinación y empatía ante tales representaciones, con mayor facilidad se podía sucumbir a generar una especie de fetichismo de la imagen. Sin embargo, todo este conflicto comienza a conciliarse en mi producción artística al elaborar un proyecto en donde no se le diese *forma visible* a Dios, sino que se le evocase a partir de referencias simbólicas.

Emplear la *imagen*<sup>3</sup> como una herramienta para despertar fascinación por lo divino y lo espiritual, con el fin de recordarles (así como Dios le recuerda a su pueblo que está con ellos de forma visible, para después ascender y dejar su palabra) a quien mira no solo con los ojos físicos, sino con los espirituales.

rostro:

“Y le respondió: Yo haré pasar todo mi bien delante de tu rostro, y proclamaré el nombre de Jehová delante de ti; y tendré misericordia del que tendré misericordia, y seré clemente para con el que seré clemente. Dijo más: No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre, y vivirá. Y dijo aún Jehová: He aquí un lugar junto a mí, y tú estarás sobre la peña; y cuando pase mi gloria, yo te pondré en una hendidura de la peña, y te cubriré con mi mano hasta que haya pasado. Después apartaré mi mano, y verás mis espaldas; mas no se verá mi rostro.” (Éxodo 33, 18-23)

<sup>2</sup> Zamora, Águila, F., (2007), *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Xochimilco, Ciudad de México.

<sup>3</sup> Aquí me refiero a la *imagen* como la totalidad de la experiencia inmersiva de la instalación gráfica.

En los siguientes párrafos trataré de abordar de una forma breve los conflictos que se han desarrollado alrededor de la representación de Dios, y cómo han sido resueltos en el campo de las artes, porque parte de la investigación y resolución del conflicto consistió en la documentación visual de dichas representaciones para nutrir mi propuesta artística.

### 3.2 ARTE JUDEOCRISTIANO Y PROTESTANTISMO: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN DE DIOS

Para muchos Jesucristo es la imagen del Dios invisible, son uno solo según la hipóstasis cristiana<sup>4</sup>; sin embargo para los iconoclastas era imposible abarcar y conocer la divinidad, como ya se ha mencionado, el simple hecho de crear una imagen de lo divino estaba prohibido en el Antiguo Testamento.

Cuando, pasada la época de las persecuciones, el arte cristiano abandona la alegoría iniciática y se convierte en epifanía, sitúa el misterio en la visión apocalíptica que provoca el martirio...pero la iconografía apocalíptica va más lejos todavía cuando se atreve a presentar el trono celeste desde el que reina el Anónimo, es decir, el Padre Invisible, innumerable e irrepresentable.<sup>5</sup>

La tradición, de la cual siempre se había sentido orgullosa la Iglesia romana dio un giro radical con la reforma protestante, así la nueva iglesia sería una iglesia desprovista de imágenes, siguiendo el ejemplo del



Rollo manuscrito de la Torá datado en el S.XII

apóstol Pablo, que se había opuesto a la práctica icónica de los paganos.

Besancon (2003) hace énfasis en la importancia de la palabra en la doctrina judía, ya que la forma que adoptó la doctrina protestante y su conexión con la iglesia primitiva se pone de manifiesto en la palabra de Dios: el predicador interpreta el texto bíblico partiendo exclusivamente de la fe, la pureza de la doctrina se apoyaba en la literalidad del texto, que debía ser entendido desde el espíritu divino. Esto quiere decir que la imagen nada podía ofrecer frente a la palabra auténtica, la mirada no encuentra ni en las imágenes ni en el mundo (en el que Dios no ha dejado otra huella que su palabra) indicio alguno de la presencia de Dios; la palabra como sostén del espíritu constituye una idea tan abstracta como el mismo concepto de Dios.

<sup>4</sup> Se desarrolló teológicamente como la palabra que describe a cualesquiera de las tres existencias reales y distintas en la sustancia o esencia de Dios, única e indivisible, y especialmente la única y unificada personalidad de Cristo el Hijo en sus dos naturalezas, humana y divina.

Harrison, E., Bromiley, G., Henry, C., (2006), *Diccionario de Teología* (294). Grand Rapids, MI: Libros Desafío.

<sup>5</sup> Besançon, A. (2003) *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, España, Ed. Siruela.

Así, esta cobra vital importancia dentro de la doctrina religiosa judía y se abrió un camino propio entre las imágenes de las divinidades del politeísmo y la prohibición de la imagen en el judaísmo; Jehová solo se hallaba visible y presente en la palabra escrita, para el Dios universal solo queda la diferenciación de la invisibilidad, su icono fueron las Sagradas Escrituras, es por ello que el rollo de la Torá es venerado entre los judíos como una “imagen” de culto.

Y aunque ya hice referencia con anterioridad a las manifestaciones divinas en *formas* visibles: como una columna de fuego, de humo o bien, se describe el sonido de su voz como un trueno, es importante enfatizar que Dios en ningún momento se revela explícitamente. Los signos visibles son poco frecuentes, y por lo general preceden o anuncian las palabras divinas.

El autor hace de nuestro conocimiento que durante todas las edades judías solo existen dos encarnaciones de lo divino, la Ley y el pueblo portador de esta ley; la importancia de esta limitación a la lectura y a la escritura, radica en procurar una intimidad más estrecha con lo divino. Sin embargo, esto no significa que se haya extinguido el deseo de “ver” a Dios. Cuando Moisés le ruega a Jehová que le muestre su gloria, éste le responde: “No podrás ver mi faz, porque no me verá hombre y vivirá” (Éxodo 33:20). Y aún de los ángeles enviados por Jehová existía temor de muerte por mirar sus rostros, Abraham y Lot se postraron con el rostro hacia la tierra cuando los ángeles aparecieron ante ellos (Génesis 18 y 19), y Gedeón al darse cuenta

de que había estado frente al ángel de Dios tuvo miedo de morir:

Viendo entonces Gedeón que era el ángel de Jehová, dijo: Ah, Señor Jehová, que he visto el Ángel de Jehová cara a cara. Pero Jehová le dijo: Paz a ti; no tengas temor, no morirás. (Jueces 6, 22-23)

Las manifestaciones directas de lo divino poseían una estrecha relación con la luz o lo resplandeciente; es por ello que a través de la historia se ha relacionado la idea de la luz con la verdad y la revelación de lo ultraterreno; simbólicamente la luz es evidencia, entendimiento, razón, vida, salvación y bien, es decir, la luz representa la vida eterna. Platón menciona la preeminencia de la vista sobre los otros sentidos en el capítulo VI de *La República*, y en la *Alegoría de la caverna* en donde la luz está directamente relacionada con la verdad y el conocimiento, y por lo tanto con la *idea*<sup>6</sup> del bien.

Como podemos advertir, toda representación visual de una entidad suprema dentro de las culturas iconoclastas se ha suprimido, sin embargo, manifestaciones abstractas (metafóricas-simbólicas) ocupan su lugar. El ser humano es fundamentalmente visual, es por ello que resulta particularmente difícil separarlo de la imagen; al no contar con un referente visual de lo divino, recurrió a establecer imágenes que funcionaron como un conducto hacia la divinidad.

<sup>6</sup> Recordemos que para Platón el mundo de las *Ideas* o mundo inteligible era la fuente verdadera de donde todo emanaba, el mundo sensible solo era un reflejo imperfecto del mundo inmutable, eterno, y absoluto de las *Ideas*.

Si nos apegáramos a la tradición judaica, podríamos esperar que las representaciones plásticas religiosas estuvieran desiertas; y sin embargo, existen unas imágenes sobre el Arca de la Alianza, justo encima de los rollos de la Ley que las prohíbe, pero no son en ningún caso la imagen de Dios: delimitan un espacio vacío, y este vacío es el lugar de la Presencia, los querubines desempeñan el papel de guardianes delante de esta *Presencia* invisible [...]

En otras épocas existen imágenes, lo cual obliga a una casuística en la que se distingue el arte, que está permitido, de la idolatría [...] el apogeo de la iconografía judía se sitúa en los primeros siglos de la era cristiana, en las sinagogas. Esta institución, aunque dedicada a la enseñanza, no se privó de los recursos didácticos de la imagen [...] se encontró, en 1921, el mayor conjunto iconográfico bíblico conocido: la sinagoga de Dora Europos. Data de mediados del siglo III. Toda la sala de oraciones estaba pintada. Gran parte de estas pinturas ilustran escenas bíblicas...<sup>7</sup>

Siguiendo a Besancon, señala que este comportamiento iconográfico se extinguió a finales del siglo V de-



*Moisés y los hebreos cruzando el mar Rojo, Pintura al fresco, sinagoga de Dura Europos, Siria, 245-256.*

bido a la presión de una corriente iconófila dentro del judaísmo y también gracias a los comienzos de la iconofobia cristiana y el triunfo de la iconofobia musulmana; aquí se entremezclaban el desprecio absoluto por el ídolo material y la distinción entre imagen didáctica o incluso estética, tolerada y la imagen de culto que era completamente prohibida<sup>8</sup>. Cuando el emperador Constantino estableció la iglesia cristiana

7 Op. cit.

8 Vale la pena aclarar la definición de algunos conceptos relacionados con la afiliación o el rechazo a las imágenes sagradas

*Iconoclasta* es “el que rompe” (klastés en griego) o destruye “la imagen” (eikón, eikónos en griego, de donde “ícono”). A su vez, *iconoclastia* es la actitud e ideología caracterizada por la destrucción de las imágenes, especialmente de las religiosas.  
<https://infovaticana.com/wp-content/uploads/2015/08/Iconoclastia.pdf>

*Iconofilia*: Amor o afición a las imágenes, *ícono* (imagen), *philos* (amante de, amigo), sufijo *-ia* (cualidad)  
*Iconolatría*: Proviene de la palabra griego εἰκών, -όνοσ, imagen, y -latría. Adoración de los iconos o imágenes religiosas.  
<http://etimologias.dechile.net/?iconofilia>

*Iconodulia*: Se denomina *iconodulia* a la veneración (dulía) de imágenes (iconos). En el catolicismo se diferencia de la *idolatría* en que esta última tiene un carácter hereje, ya que las figuras son adoradas en lugar de ser reverenciadas, y por tanto es perseguida. Sin embargo, la *iconodulia* no sería perseguida, sino que de acuerdo con la doctrina católica, es acorde con los preceptos religiosos.  
<https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/594048>

como religión de Estado se enfrentó a grandes problemas; pero en una cosa estaban de acuerdo casi todos los cristianos: no debía haber estatuas en la casa de Dios, pues con mayor facilidad los creyentes podían volcar su fe en la figura y distorsionar el fin del culto, pero aunque la mayoría de los cristianos mostraban oposición al naturalismo de las estatuas, no fue así con la pintura, pues hacían recordar a los fieles las enseñanzas que habían recibido y mantenían viva la evocación de los episodios sagrados, tal tendencia fue mayormente aceptada por la parte occidental del Imperio.

Dado que es muy difícil encontrar un uso de la imagen originariamente cristiano, los bandos (iconólatras e iconoclastas) se vieron obligados a definir en qué consistía la tradición; en la cuestión de la imagen, por otra parte, también se encendió la controversia en torno a la verdadera espiritualidad que parecía amenazada por el materialismo del uso de la imagen. Se ha de mencionar que las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en, y con la religión<sup>9</sup>.

Pero regresemos a la idea de la luz como metáfora de lo verdadero, lo bueno y lo bello; la idea fue tratada desde Aristóteles, Platón y más tarde por Plotino; para éste último, la belleza proviene de la presencia de una



*La anunciación, Simone Martini y Lippo Memmi, Temple sobre tabla, Galería de los Uffizi, Florencia, 1333.*

luz que ilumina la materia; Plotino retomó el mundo de las ideas de Platón (recordemos el mito de la caverna y cómo las sombras eran sólo una proyección de la verdad, que era la fuente de luz) en un “Uno”. Así, la belleza no se encuentra en la forma externa de las cosas (o únicamente en la proporción como se sostenía durante la época helenística), sino en su resplandor: la belleza como <<revelación del espíritu en la materia>><sup>10</sup>. Plotino fue el primero en relacionar de forma

Aniconismo: La diferenciación entre *iconoclasia* y *aniconismo* radica en que el primer término se define como la acción destructiva en contra del patrimonio (cualquiera que sea) y el segundo como el fundamento teológico y filosófico que imposibilita la representación (naturalista) de imágenes, en particular la de Dios.

Caputo, Jaffe, A., (2011), *Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano*, ENTREMONS UPF. Journal of World History, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Número 2.

9 Ibíd.

10 Juárez, Valero, N. (2013), *La luz y el espacio en Plotino. Resplandor intelectual y mirada abierta en el contenedor del devenir*, Facultad de

explícita la luz con la belleza, sentando las bases de la que posteriormente sería la teología de la luz.

Esta corriente de pensamiento se desarrolló ampliamente en la época Medieval y se hizo manifiesta en el arte gótico, aunque ya en muchas religiones antiguas se asociaba la luz con la divinidad (por ejemplo el dios Ra en el antiguo Egipto) las Sagradas Escrituras identifican la luz con Dios, ya en el Nuevo Testamento Jesucristo proclamó: "yo soy la luz del mundo, aquel que me siga no andará en las tinieblas, pues tendrá la luz de la vida" (Juan, 8:12)

En el neoplatonismo la luz es el bien, es la medida del ser y del tiempo, la invisibilidad de Dios se hace sensible para las cosas terrestres a través de la luz, siendo la luz inteligible (el bien) el principio trascendente de la unidad. Así, la belleza es la participación con la unidad. Se asimiló la belleza con Dios, por lo que en el mundo solo hay una belleza aparente, la belleza de las cosas es reflejo de la belleza divina (la belleza terrestre emana de la divina)<sup>11</sup>

Pseudo Dionisio Areopagita formuló el concepto de belleza como la "armonía y la luz" que ejerció una enorme influencia en el concepto cristiano de belleza, así como en las representaciones artísticas de aquella época. Fue durante la Baja Edad Media y en el seno de la filosofía escolástica cuando surgió la teología de la luz, como era símbolo de divinidad, se reflejó en las

catedrales góticas y los vitrales. La luz cobró una especial relevancia en la arquitectura gótica, se planteó entonces construir edificios que permitieran grandes entradas de luz, esto adquiriría una importancia tanto estética como simbólica, recordemos que la altura de las catedrales y su verticalidad trataban de acercar lo terrenal con lo divino.

Esta luz física cobró igualmente una trascendencia metafísica, dado el carácter simbólico de los templos cristianos: para los teólogos, la iglesia era la ciudad de Dios. Bajo la influencia del neoplatonismo, Roberto Grosseteste consideró la luz como la materia original creada por Dios de la nada y a partir de la cual se sustancia el universo entero (Génesis).

La luz es una sustancia intangible siendo su principal propiedad engendrarse a sí misma perpetuamente; generada en un punto, se expande en forma esférica en todas las direcciones, de modo instantáneo (omnipresencia divina). Por extenderse en las tres dimensiones del espacio, la luz engendra la corporeidad. En su difusión extiende consigo la materia de la que es inseparable. De este modo la luz es la primera forma creada por Dios en la materia prima a la que va unida y constituye así el principio del universo que contemplamos.<sup>12</sup>

El arte en la Edad Media se vio influido por la inmaterialidad del neoplatonismo, para los artistas medievales la belleza se encontraba en la expresión, sobre

---

Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Tesis para Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, Madrid, España.

11           Ibíd.

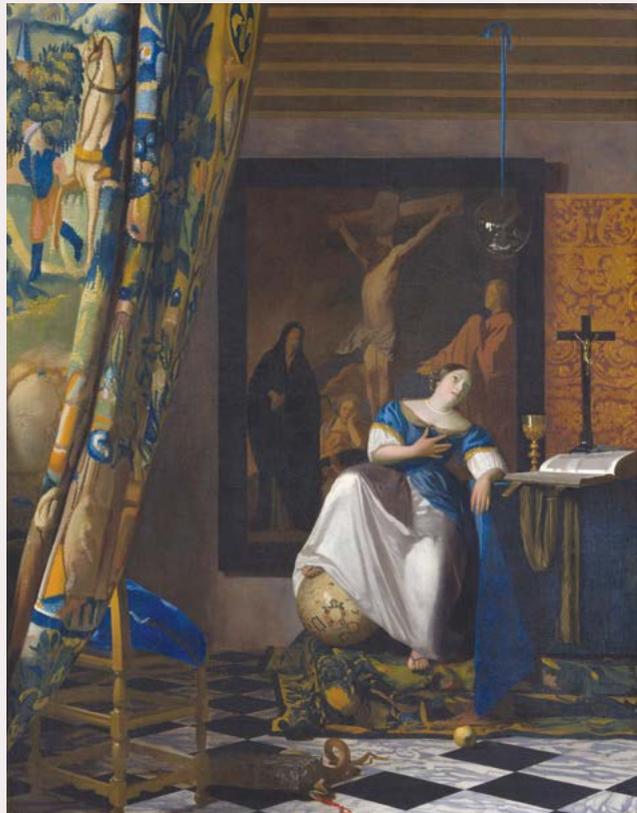
12           Nieto, Alcaide, V. (2010), *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid, España, Ediciones Cátedra.

todo en la mirada; los personajes se simbolizaban más que se representaban. El arte tenía en esta época una función social, práctica y didáctica. Era un arte simbólico, donde todos sus componentes tenían un significado religioso.

Durante la reforma protestante era indudable que se disminuyera dramáticamente la producción de imágenes religiosas debido a las reacciones iconóforas de éste movimiento, sin embargo dentro de los géneros pictóricos que aún se conservaron en aquellos años (recordemos que en los países del norte se cultivaron principalmente la pintura de paisaje, el retrato y la naturaleza muerta, de algún modo, géneros que resultaban de una u otra forma más introspectivos) existían indicios de la representación de lo divino<sup>13</sup>.

Al respecto, es pertinente resaltar que dentro de la pintura siempre se ha empleado la iconología; aunque no es mi intención hacer una descripción iconológica de las pinturas del arte producido bajo la reforma protestante, si es de vital importancia enfatizar que más que en ningún otro momento se utilizaron este tipo de recursos para seguir evocando la fe y las creencias religiosas; entre todo el debate acerca de la representación o no representación de lo divino, con seguridad se puede afirmar que el uso de la iconología fue un recurso en el cual descansó el arte sacro, el pavo real, el jardín, la viña, la granada, el cordero, la paloma, el pez, la cruz, la mano del Padre, etc.

Si llegaba a presentarse el caso de alguna representación religiosa se preferían escenas narrativas de la



*La alegoría de la fe, Johannes Vermeer, óleo sobre lienzo, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1670-1672*

Biblia, el énfasis del movimiento en la relación personal del individuo con Dios se reflejó en el número de personas comunes y escenas de la vida cotidiana que se representaron en el arte.

Aún dentro del movimiento protestante, se dividieron las posturas con respecto a la tolerancia de las imá-

13 *Ibíd.* Capítulo III, *El simbolismo de la luz y el sistema figurativo.*

genes, las imágenes de los manuscritos muchas veces eran permitidas pues se trataba de imágenes más bien accesibles solo a un reducido sector, no siendo así imágenes de santos o las grandes pinturas, Juan Calvino tomó una postura radical en contra de las imágenes, y Lutero, al principio renuente al uso de las imágenes, permitió se elaboraran representaciones bíblicas más tarde, en donde incluso se llegaron a retratar a los líderes de la reforma. Con el tiempo el protestantismo toleró las imágenes religiosas siempre y cuando tuvieran un fin únicamente didáctico y se aclarase al creyente que no era en las imágenes donde debía depositar su fe.

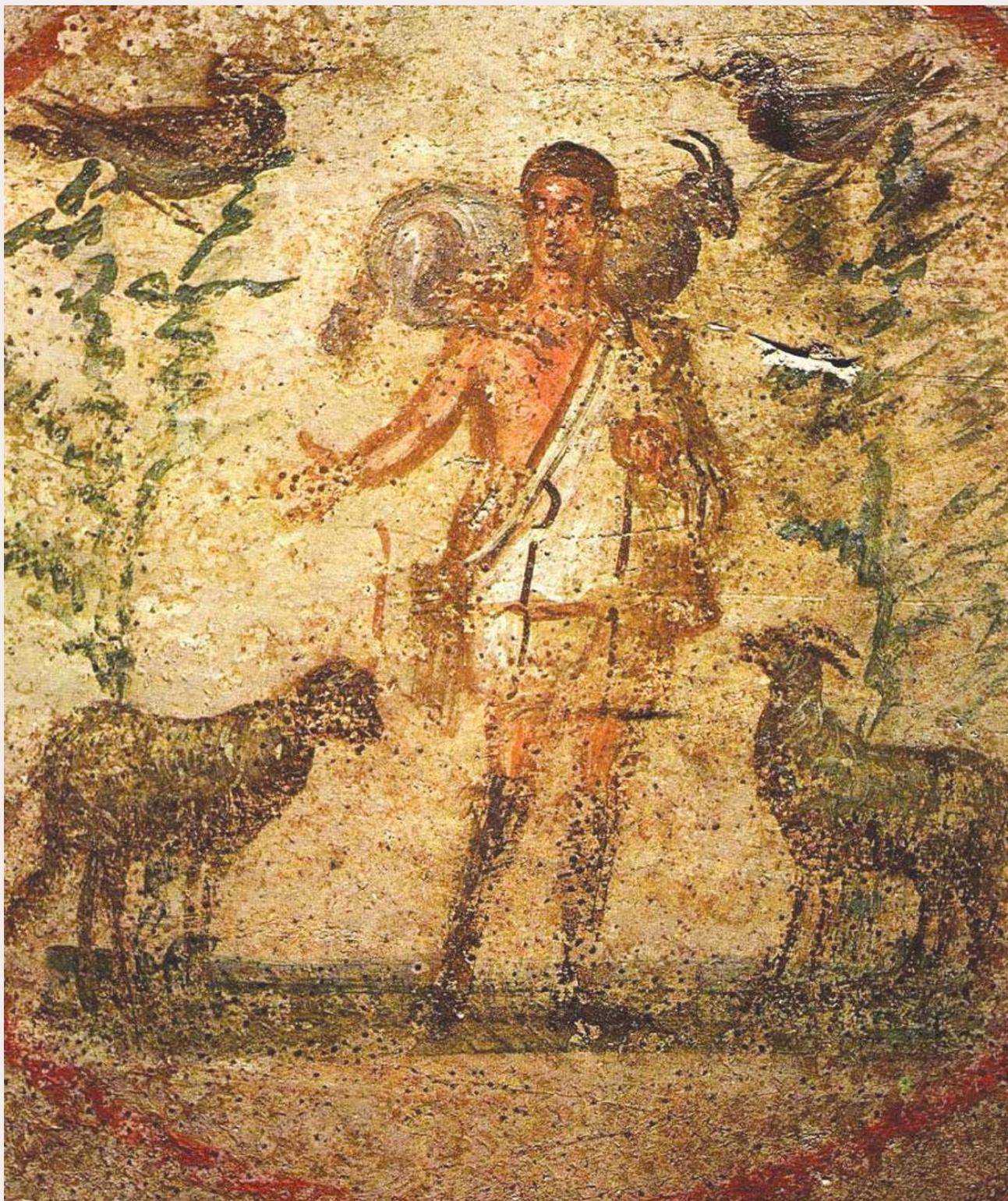


*La última cena*, Cranach el viejo, óleo sobre tabla, altar de Wittenburgo, Alemania, 1508.

El tema de la representación en imagen de lo divino ha sido motivo de polémica a través de la historia del cristianismo, como una religión que tiene sus raíces en el antiguo Israel, la prohibición de la imagen está arraigada en lo más profundo de sus raíces.

A pesar del segundo mandamiento bíblico, el triunfo de las imágenes en la religión católica constituyó un fenómeno social y cultural que permitió la evangelización y entrada de muchos fieles a la religión. Para la tradición judaica, cualquier manifestación visible de Dios es desobediencia a su palabra, por lo tanto nos encontramos ante una religión casi desprovista de imágenes, E.H. Gombrich señala en su libro *La historia del arte*, que antiguas colonias hebreas decoraron las paredes de sus sinagogas con temas del Antiguo Testamento; claro está que ninguna de las pinturas es representada con naturalismo, bajo la hipótesis de que entre más naturalista fuese la imagen, mayor sería la trasgresión del segundo mandamiento; las imágenes de las sinagogas son más bien un recordatorio para el pueblo judío de la manifestación del poder de Dios.

Haciendo una revisión general de la historia del arte sacro encontramos que el arte cristiano se desarrolló muy lentamente, Alain Besançon (2003) menciona que es hasta el siglo II cuando aparecen los primeros símbolos cristianos (el pez, el cordero, el pavo real, el alfa y el omega, la paloma, el crismón, etc.). Tímidamente las imágenes paganas fueron adquiriendo un nuevo significado, no cumplían con la función de ser imágenes de culto, sino más bien evocaban lo divino; es decir, al principio no retrataban la divinidad sino que se representaban ciertos arquetipos solo comprensibles para una minoría (el arte paleocristiano se manifestó



*El Buen Pastor, Catacumbas de Priscila, Roma, Siglo III.*

con fuertes influencias del arte romano, en esta etapa la divinidad aún es irrepresentable), tales manifestaciones surgieron principalmente en las catacumbas y más adelante en las basílicas.

Recordemos que el arte paleocristiano es un arte de transición, se retomaban las imágenes de los dioses paganos, pero ahora con una nueva concepción monoteísta, así, el buen pastor que aparecía ya en el arte etrusco y griego, se transforma en la imagen de Jesucristo redentor y la imagen de la Virgen nace de las antiguas diosas de la fertilidad, existió algo así como un proceso de decantación de las formas antiguas de representación divina.

Surge una necesidad de reconocimiento de la nueva ideología, por lo tanto, era indispensable configurar un nuevo marco de significación y de codificación de estas imágenes, todo aquello que no poseía significación era descartado. Fueron recurrentes las escenas de Adán y Eva, el sacrificio de Isaac, la resurrección de Lázaro, la Anunciación, la Adoración de los reyes, así como el Cristo Pantocrator. Hasta aquí podremos decir que se ha representado una imagen de Dios, en su vertiente humana por supuesto; como se explicará a continuación.

Una vez que fue conseguida la paz en la Iglesia (es decir, una vez dividida la iglesia de Oriente y Occidente) comenzó a desarrollarse con verdadera plenitud el arte sacro; cuando el poder imperante y la iglesia formaron una fuerte alianza, todo el poder de la imagen del emperador o la emperatriz se transfirió a la ima-

gen de Cristo o de la Virgen, así el icono fue heredero de una gran fuerza, es pertinente mencionar que bajo ese contexto el icono surge como un recurso para la enseñanza, la evangelización y la liturgia.

En los siglos VI y VII se exacerbó el culto al icono, si las imágenes imperiales eran consideradas como algo sagrado, los emperadores fomentaron la veneración de las imágenes y las reliquias, existían iconos por doquier, incluso en objetos de uso cotidiano, fue en ése contexto que estalló el movimiento iconoclasta, de éste movimiento nos ocuparemos más adelante.

Previamente, hay que hacer notar que eran dos cosas distintas querer hacer visible en la imagen al Dios invisible o representar a un santo, porque el santo sí había poseído un cuerpo visible o terrenal. Para resolver este problema se argumentaba acerca de la doble naturaleza de Jesucristo, a quien solo era posible representar en su vertiente humana; si Dios se había hecho visible como hombre, se hacía posible su representación en imagen:

Los iconoclastas afirmaban que pintar un icono de Cristo significaba circunscribir (abarcarse) la inasequible divinidad de Cristo, a lo cual los iconóduos respondían que Cristo al momento de su *kenosis* se había circunscrito a sí mismo en una forma comprensible y visible a nuestros ojos humanos. Para comprender este debate, hay que entrar en el dogma trinitario, y a continuación en el dogma cristológico.<sup>14</sup>

Dicho de otro modo, la representación de Dios en el arte sacro solo fue posible mediante la imagen del Ver-

14 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, Ed. Siruela, 2003, pág. 148



*Cristo Pantocrator*, mosaico bizantino en la Iglesia de Santa Sofía, Estambul, 1280.

bo hecho carne: la figura de Cristo; su imagen sufrió cambios paulatinos, en los inicios su presencia solo era insinuada, hasta que a partir del siglo V aparecen dos modelos; de hecho, el modelo Oriental que da origen al Cristo Pantocrator influye al modelo empleado en el arte sacro de Occidente.

La primera vez que se atrajo a los artistas cristianos para que representaran la figura del Cristo y sus apóstoles, fue nuevamente la tradición griega la que vino en su ayuda [...] En lugar de la figura barbada a que estamos acostumbrados por las ilustraciones posteriores, vemos al Cristo en su juvenil belleza, sentado en un trono entre San Pedro y San Pablo que parecen filósofos griegos dignificados. Hay un detalle en particular que nos revela cuán estrechamente se halla relacionada todavía una representación semejante con los métodos paganos del arte helenístico: para indicar que el Cristo tiene su trono sobre el cielo, el escultor ha hecho que sus pies descansan sobre el dosel del firmamento, sostenidos por el antiguo dios del cielo. Los orígenes del arte cristiano retroceden incluso más allá de lo que se ve en este ejemplo, pero en los monumentos primitivos nunca vemos representado al propio Cristo...<sup>15</sup>

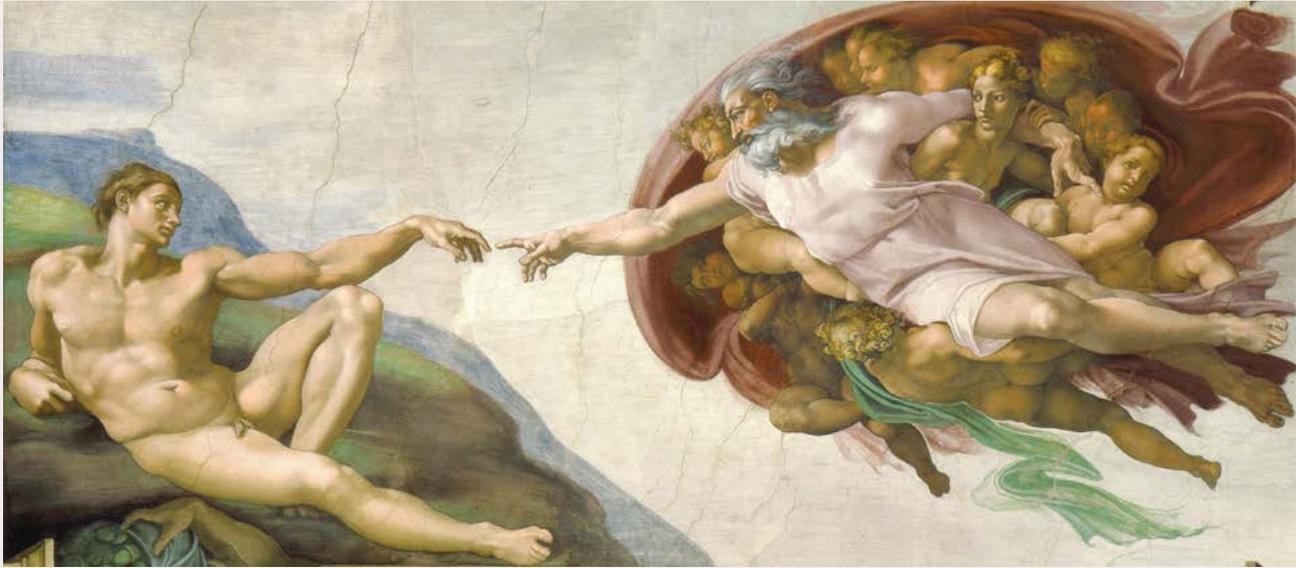
El conflicto de representación de Dios en imagen se resolvió provisionalmente con la prohibición de las figuras de bulto dentro de las nacientes basílicas, pues despertaban en la memoria de los nuevos fieles a los dioses paganos y a los ídolos; no siendo así en el caso de la pintura, esquemática y didáctica; incluso el papa Gregorio el Grande adoptó una actitud favorable hacia la pintura, ya que consideraba que la mayor parte

de los creyentes podía instruirse a través de ella. Pero el fenómeno de la adoración de la imagen no tardó en aparecer y los grupos de oposición comenzaron a sembrar una semilla que derivaría en otro cisma religioso: el movimiento protestante.

Resulta complicado adentrarse en la problemática de la representación divina, si analizamos desde la perspectiva de la Trinidad, Dios Padre, Cristo y el Espíritu Santo son una unidad, entonces las representaciones de la divinidad se remontarían desde el uso de la imagen de la paloma en las catacumbas, pasando por los mosaicos bizantinos, las representaciones de los iconos, los manuscritos, la pintura de Giotto, Simone Martini, Masaccio, Fra Angélico, Pollaiuolo, El Bosco, Van Eyck, Grünewald, Cranach, Hugo van der Goes, Perugino, Miguel Ángel, Bellini, el Greco, Annibale Carracci, Caravaggio e innumerables artistas que trabajaron las representaciones de escenas y personajes bíblicos; toda la historia del arte está marcada por imágenes de santos, epifanías, o alegorías divinas.

Pero ¿cuál es la pertinencia de hacer este breve recorrido histórico de la imagen sacra?; tratar de esclarecer los puntos de vista de ambas posturas, ¿realmente la imagen resulta un conducto a Dios o profana a la divinidad? ¿Es posible representar los atributos de Dios en imágenes?

Evidentemente la respuesta a las preguntas antes planteadas dependerán en gran medida de la postura religiosa, o más que religiosa, espiritual de cada individuo; no es posible objetivar las creencias de fe, no



*La creación de Adán, Miguel Ángel Buonarroti, pintura al fresco, Capilla Sixtina en Roma, Ciudad del Vaticano, 1511.*

se pretende de ninguna manera establecer un dogma religioso, pero sí es pertinente observar las similitudes y diferencias de las manifestaciones de lo divino a través de lo visual, ¿cómo negar la naturaleza sensorial del hombre?, aquí se pone a prueba la fe del individuo, el creer en una entidad no perceptible a través de los sentidos, una entidad que se revela más bien a través de la palabra.

Bajo esta concepción, no habría cabida para la imagen, la imagen no tendría razón de ser, se convertiría en una tentativa inútil de representar lo irrepresentable, lo eterno, omnipresente e infinito. Pero entonces, ¿qué decir de las teofanías? en el Antiguo Testamento Dios escogió revelar varios aspectos de su naturaleza al hombre por medio de varias teofanías: la zarza ardiente frente a Moisés en el monte Sinaí, a la vista de todo el pueblo de Israel mediante un fuego, columna de humo, una nube:

Y entraron Moisés y Aarón en el tabernáculo de reunión, y salieron y bendijeron al pueblo; y la gloria de Jehová se apareció a todo el pueblo. Salió fuego de delante de Jehová, y consumió el holocausto con las grosuras sobre el altar; y viéndolo todo el pueblo, alabaron, y se postraron sobre sus rostros (Levítico 9:23, 24).

Cara a cara habló Jehová con vosotros en el monte de en medio del fuego. Yo estaba entonces entre Jehová y vosotros, para declararos la palabra de Jehová; porque vosotros tuvisteis temor del fuego, y no subisteis al monte. (Deuteronomio 5:4,5)

Jehová toma forma visible con el propósito de hablar y tratar con los hombres, pero según diversas interpretaciones teológicas también anunciaban la encarnación de Jesucristo, la cuestión aquí es que existieron manifestaciones visibles de Dios ante su pueblo.

Platón consideraba que las artes visuales eran un artificio que alejaban al hombre de la verdad, de las *ideas* (*La República*, Libro X), se encontraban en el más bajo estrato de conocimiento, pues eran una imitación de lo terrenal, y aún lo terrenal era imperfecto. Es decir, no podía existir una aprehensión de lo *real* y *verdadero* a través de la contemplación del mundo en el que habitamos. Así podemos establecer un paralelismo entre las ideas de Platón y la doctrina protestante, la imagen aleja de la verdad (entiéndase en este contexto por verdad y conocimiento a la divinidad).

### 3.3 EL DISCURSO ESPIRITUAL EN EL ARTE ACTUAL

Una vez vislumbrado el panorama de las razones por las cuales se ha asociado históricamente la luz con



*El Cristo con San Pedro y San Pablo, h.389, Relieve en mármol del sarcófago de Junius Bassus, cripta de San Pedro, Roma.*

lo divino, pasemos a hacer un recuento breve de las distintas formas en que se ha empleado la luz a través del arte. Resulta evidente que el uso de ésta como elemento compositivo dentro de la obra de arte ha existido desde los orígenes del arte mismo.

Ya hemos mencionado el papel fundamental que la luz tuvo en el periodo gótico, también dentro de la pintura recordemos el barroco, donde la luz creó atmósferas dramáticas en contraposición a la sobriedad y austeridad del arte producido bajo el movimiento de la Reforma, dentro del Romanticismo se exaltaba el poderío de la naturaleza (lo ultraterreno), frente a la ínfima presencia del hombre, los impresionistas tomaron como premisa el estudio de la luz sobre las formas, y

con la llegada de la fotografía se revolucionó la forma en que la luz se había empleado hasta el momento.

Así pues, no se puede dissociar de ninguna manera la luz o su representación en las artes; dentro del arte producido actualmente, un amplio número de artistas emplean la luz ya sea para dotar de dinamismo o atmósfera a sus piezas, así como para generarlas mediante el uso de las nuevas tecnologías lumínicas, ejemplo de ello son James Turrell, Eric Michel, Jim Campbell, Olafur Eliasson, Paul Friedlander, Mischa Kuball entre muchos otros.

En una primera impresión podría parecer que los artistas que trabajan piezas lumínicas únicamente se va-



*La incredulidad de Santo Tomás, Caravaggio, Óleo sobre lienzo, Palacio de Sanssouci, Potsdam, Alemania, 1602.*

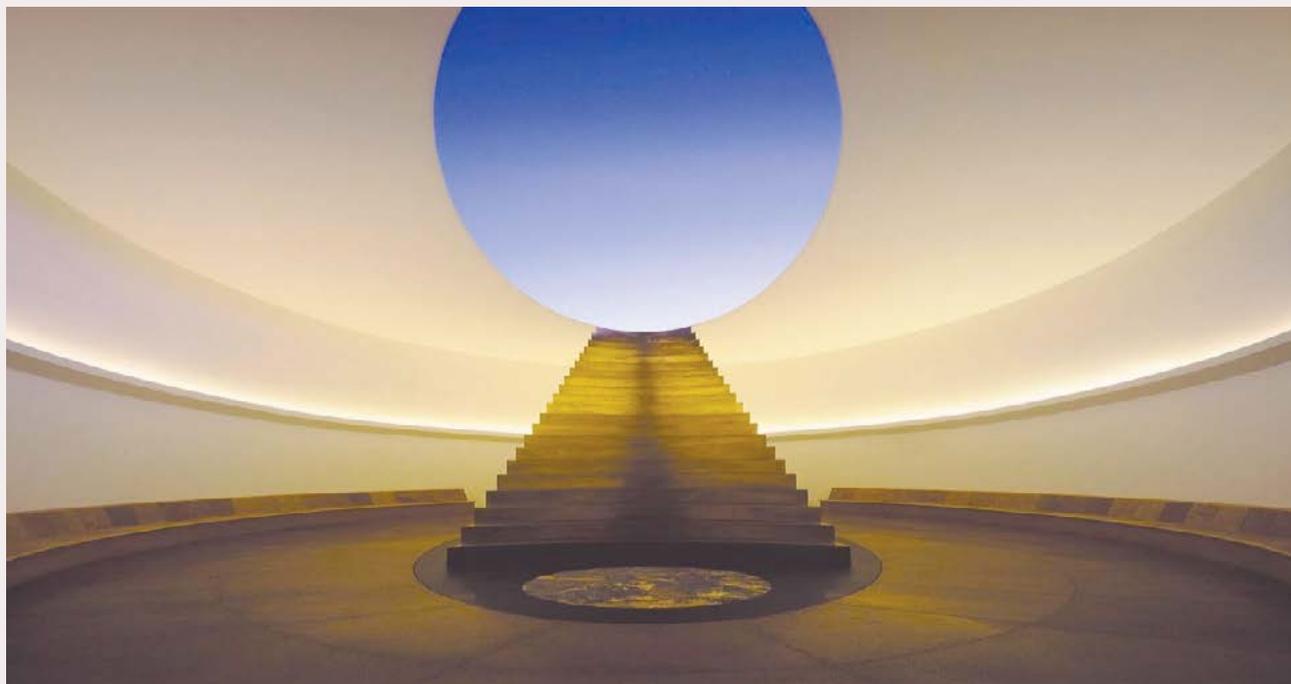
len de éste recurso como algo superficial, ornamental o únicamente sensorial, pero la mayoría se encuentra en una búsqueda de algo que va más allá de lo visible, Friedlander ha comentado de su trabajo: “La luz es lo más cercano que llegamos a sentir de la energía del universo” mientras que las piezas de James Turrell están relacionadas con la búsqueda interior del lugar del hombre en el universo. Y aunque pareciera que el trasfondo de la luz como metáfora de una presencia divina se haya quedado difusa a través de la historia, lo cierto es que sigue conservando esa aura metafísica.

En un ensayo titulado *Dios en el arte actual* el Dr. Pablo López Raso<sup>16</sup> plantea una renovación de la postura del artista contemporáneo con respecto a su relación con la búsqueda de Dios, menciona que a través del pensamiento progresista se ha impuesto la ideología de que el progreso y la religión, lo eclesiástico y la libertad son opuestos, y sin embargo el artista ha utilizado el arte como un medio para conectarse con lo trascendental.

Mircea Eliade (1998)<sup>17</sup> asegura que Dios no ha dejado de estar presente nunca en el arte, aunque lo pueda

<sup>16</sup> López, Raso, P., (2011), *Dios en el arte actual: Síntomas de trascendencia en el arte contemporáneo*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid.

<sup>17</sup> Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica



*Roden crater*, James Turrell, obra en proceso iniciada en 1979, Desierto de Arizona, E.U.

parecer, y es que aún dentro de las vanguardias que proclamaban la destrucción de las antiguas formas de representación y la exploración de lo informal, existe la posibilidad de una interpretación religiosa, o más bien, espiritual.

Cierto es que no podemos hacer a un lado el contexto histórico-social bajo el cual son producidas las obras de arte, y encontramos que existen periodos de transición donde aparentemente lo espiritual se ha dejado de lado, pero como el filósofo manifiesta, lo sagrado y lo profano siempre han coexistido, y es de acuerdo al plano existencial en que el sujeto decida desenvolverse donde cobra o no sentido lo espiritual.

Existen síntomas que evidencian un renacer en la búsqueda de trascendencia mediante el arte, un final del veto moderno que rechazaba la relación arte y religión, donde encontramos artistas contemporáneos que han hecho de la espiritualidad su tema, revitalizan las aspiraciones artísticas más ancestrales de modos

sorprendentes. Frente a las aseveraciones sobre la incompatibilidad del arte y la religión, su apuesta pasa a fundamentar una mirada de maneras de explorar la vida, la muerte, la conciencia y el alma<sup>18</sup>

López Raso señala que ante el panorama posmoderno se observa un aumento a la tendencia de la búsqueda de lo trascendental como reacción a la sociedad materialista y superficial que caracteriza nuestros días. Al respecto, Eliade plantea lo siguiente:

La desaparición de las religiones no implica en modo alguno la desaparición de la religiosidad; la secularización de un valor religioso constituye simplemente un fenómeno religioso que ilustra, a fin de cuentas, la ley de la transformación universal de los valores humanos; el carácter “profano” de un comportamiento anteriormente “sagrado” no presupone una solución de continuidad; lo “profano” no es sino una nueva manifestación de la misma estructura constitutiva del hombre que, antes, se manifestaba con expresiones sagradas.<sup>19</sup>

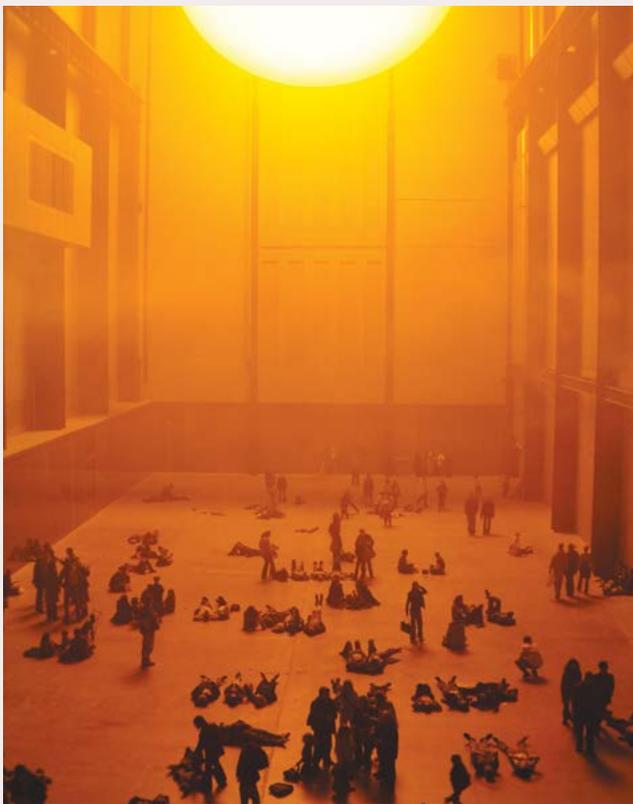
18 Eleanor Heartney, *Arte y espiritualidad*, Phaidon, 2008

19 Op. cit. pág.14

Si Dios nos hizo a su imagen y semejanza, los seres humanos somos creadores por naturaleza; el quehacer artístico resulta entonces una elevada labor creacionista, o al menos es una emulación del poder espiritual de dar vida, se trata de tender puentes, abrir puertas hacia esa dimensión sagrada que todos en nuestro interior buscamos de una u otra manera, aún

dentro del caótico mundo actual, no se puede afirmar que exista una orfandad espiritual; al contrario, se hace necesaria ésta búsqueda de lo Absoluto.

El arte ha buscado sus propios caminos para tratar de revelarnos la divinidad; arte y religión son dos tentativas humanas para expresar cosas invisibles, es decir, lo artístico tiene una dimensión casi religiosa, los instantes en los que se produce una experiencia estética son casi comparables con los éxtasis religiosos; y aunque la iglesia primitiva se mostró hostil frente a las imágenes, jamás desaparecieron, aún con la herencia judaica y el pensamiento neoplatónico, la imagen sagrada se implantó en lo más profundo de la cultura religiosa cristiana.



*The Weather Project*, Olafur Eliasson, Instalación elaborada con luces de monofrecuencia, lámina de proyección, máquinas de neblina, papel de aluminio, espejo y andamios, Tate Modern, Londres, 2003.

### PLAN CREATIVO CAPÍTULO III Estrategia creativa

#### 3.4 PROPUESTA PERSONAL: LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL

No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos, a los que me aborrecen, Y que hago misericordia en millares a los que me aman, y guardan mis mandamientos. (Éxodo 20:4-6)

Existe un conflicto teológico permanente con la necesidad humana de lo visible y la representación de lo divino, el motivo de la prohibición de la representación visual es evitar la idolatría de la imagen, volcar la fe en un objeto material que no está dotado de ningún

valor: la naturaleza y el carácter de Dios no pueden ser representados por medio de ninguna imagen, no tiene ninguna semejanza a las cosas materiales de este mundo. El debate de si debería o no hacerse algún tipo de representación visual conforme al segundo mandamiento continúa incluso hasta nuestros días, dividiendo innumerables sectores que defienden o rechazan la creación de imágenes.

Como creadora de imágenes y la reciente búsqueda de espiritualidad a través de una entidad no visible pero omnipresente, este conflicto representaba una disyuntiva que merecía ser atendida. La creación de una serie de dibujos en donde el espacio vacío circundante cobraba fuerza gracias a la disposición de la figura resultó en cuestionamientos de cómo hacer referencias a esa entidad irrepresentable, no pretendiendo retratarla de una forma visible, sino más bien haciendo referencia a su presencia.

Realizar una investigación de las distintas formas en las que el arte ha abordado el concepto de la divinidad o de la espiritualidad implicaba hacer una revisión de toda la historia del arte. Definir el objetivo y la estrategia del proyecto resultó una tarea fundamental, a través de la emulación de una experiencia personal y retomando referencias visuales que remiten a la divinidad desde el enfoque judeocristiano.

Se trata de una conjugación de los distintos intereses como creadora, a saber: la espiritualidad y Dios, la

luz, el espacio, el retrato y el lenguaje litográfico, y cómo a partir de estos elementos es posible realizar una construcción que genere una experiencia estética, idóneamente la recreación de una experiencia de hierofanía. La experiencia de hierofanía es definida por Mircea Eliade y se refiere al momento en que lo sagrado se nos revela y cobramos plena consciencia de su existencia, antes de Eliade el teólogo alemán Rudolf Otto ya había acuñado el término de *numen*<sup>20</sup> para referirse al misterio de lo sagrado, que es terrorífico y fascinante.

El medio más eficaz del que dispone el arte para representar lo numinoso es la categoría estética de lo sublime<sup>21</sup>, desde el movimiento del Romanticismo se ha explorado la relación del hombre con la inmensidad de la naturaleza, o con el sentimiento de nulidad ante lo que está más allá de nuestro entendimiento. El estudio del cómo se ha abordado lo sublime y espiritual en el arte contemporáneo permitió descubrir distintas propuestas artísticas en donde eran comunes denominadores la relación del espacio, la monumentalidad y la luz. Propuestas tan diversas como la obra pictórica de Rothko, Pierre Soulages o las instalaciones arquitectónicas de James Turrell y Olafur Eliasson, o recursos de videoinstalación como los de Bill Viola.

Tomando como referente el trabajo de todos estos artistas y dado que mi producción se desenvuelve principalmente en el campo de la litografía y el género del

20 Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Rudolf Otto, Alianza Editorial, Madrid, 1996

21 Murcia Serrano, Inmaculada. (2008). De Dios y lo sublime. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30(93), 137-160. <https://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.93.2272>

retrato, la exploración plástica tenía que gestarse de forma tal que todos estos intereses convergieran. Asimismo, plantear una propuesta que remitiera desde mi experiencia personal a la divinidad y a su historia, específicamente la historia del Dios del Antiguo Testamento y del pueblo elegido.

Decidí ejecutar una serie de doce retratos masculinos como representación de las doce tribus de Israel, en donde cada imagen tuviera un referente para guiar la lectura de cuál tribu representaba, sin ignorar que existe ya un referente simbólico directo de los estandartes de cada tribu (“la insignia de la casa de sus padres”), las imágenes de los estandartes provienen de las palabras de Jacob<sup>22</sup> a cada uno de sus hijos.

Y aunque las imágenes de cada estandarte ya habían sido definidas con anterioridad, recientemente se han realizado algunas reinterpretaciones, en algunas tribus he decidido no tomar directamente la referencia sino construir una imagen a partir de algún acontecimiento específico de la historia de esa tribu, como en el caso de Simeon y la ciudad de Siquem en vez de la espada con la que se suele identificar a la tribu.

El tamaño de los retratos cumple con una triple función, primero insertarse sin verse excesivamente merendados en el espacio de la instalación, en segundo lugar, confrontar directamente al espectador dada su escala de tamaño natural, sin ningún tipo de barrera física entre éstos y el público, y tercero enfrentar el reto de producción de un proceso litográfico a gran

escala. Los retratados mantienen un nexo personal importante en distintos ámbitos, y aunque los espectadores desconozcan la identidad de los retratados, el hecho de ser adultos contemporáneos insinúa la lectura de que ese espacio dentro del lugar sagrado puede ser ocupado por cualquier sujeto que esté en la disposición de despertar a la espiritualidad. En cuanto al tipo de representación gráfica (mimética) resulta más apropiada para el reconocimiento de los personajes dado que también se trata de un registro de aquellas figuras masculinas que forman o formaron parte fundamental en la construcción de mi experiencia de vida.

Por otra parte, la litografía brinda la posibilidad de la reproductibilidad y posee un lenguaje gráfico característico que no es posible replicar mediante ninguna otra técnica. Parte de la idea inicial del proyecto era replicar la instalación simultáneamente en distintos puntos geográficos, pero dada la complejidad del montaje, traslado y costos, se descartó esa idea, pensando en que una sola instalación podría hacer el recorrido a través de la ciudad como si se tratase del éxodo israelita.

El reto de tratar de emular una experiencia de hie-rofanía radica en dos puntos: el carácter personal de la misma y el alto grado de complejidad para reproducirla pues involucra todos los sentidos, entonces de ese tipo de experiencias únicamente se pueden rescatar algunos elementos y trasladarlos a lo sensible, despertar en el espectador el deseo de descubrir aquello que nos rebasa y sobrecoge nuestros sentidos,

22

Véase la bendición de Jacob en el libro de Génesis, capítulo 49, versículos 1-28.

lo que el teólogo Rudolf Otto denominó *mysterium tremendum et fascinans*<sup>23</sup>

### Definición de la estrategia creativa

El proyecto plantea la recreación de un espacio sagrado a través de la instalación, realizando una serie de retratos<sup>24</sup> escala 1:1 cada uno como representación simbólica de una de las doce tribus de Israel. Tomando como referencia el Tabernáculo israelita del Antiguo Testamento y la distribución de ese espacio, la instalación pretende acercar al espectador a una

experiencia espiritual, que en su grado máximo podemos definir como una experiencia de hierofanía.

Los doce retratos estarán contenidos en lo que equivale al *Lugar Santo* dentro de la estructura creada en medidas específicas<sup>25</sup>, dispuestos seis del lado izquierdo y seis del lado derecho, equidistantes el uno del otro en separación entre sí formando un recorrido que guíe al espectador hacia el *Sanctasanctorum* que estará separado por una cortina y cuyo interior albergará una hoguera en el centro, en este espacio la iluminación estará dada únicamente por el fuego. Dentro

23 Rudolf Otto (1996), *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid.

24 El concepto de retrato como género artístico puede ser entendido desde la noción más elemental como la representación mimética de la fisonomía del retratado, con el propósito de dejar un registro de la existencia de dicho sujeto a través del tiempo. Gombrich (1997) plantea que el género bajo esta concepción comenzó desde la época romana con la elaboración de los bustos de los emperadores, en los cuales existía una verdadera preocupación de registrar lo más fidedignamente posible los rasgos faciales del gobernante para así perpetuar su identidad como un símbolo de su poderío. Con el tiempo, distintos aspectos fueron cobrando particular relevancia dentro del género, así ya no solamente se construía un retrato a partir de su similitud con los rasgos faciales sino también con el aspecto psicológico, el entorno del retratado, la pertenencia a un estrato social determinado, etc.

Aún más interesante, es la noción del retrato como una forma de entender la identidad propia a partir del *otro*, que es precisamente el concepto que trato de abordar al realizar este proyecto. Entender mi identidad como un conjunto de ideas y experiencias configuradas a partir del intercambio ideológico y emocional con *otros*, resultando en una forma individual de aprehender el mundo. Es por ello que existe un vínculo personal con cada uno de los retratados, ya que de otra forma no sería posible constituir la serie, en donde si bien es importante conservar la similitud de los rasgos identitarios, también lo es la asociación que se realiza al atribuirles ciertos distintivos de carácter con la historia de cada una de las tribus de Israel.

Resulta necesario hacer mención de una serie pictórica titulada *Rodere Rostrum* en donde el autor parte de una premisa afín al abordar el género: "Este replanteamiento del acto de retratar me permite formular el proceso de la representación mimética, no como un mero acto mecánico de generar parecido anatómico entre el retratado y su imagen sino como un diálogo e intercambio, entre el pintor y el modelo, con el objetivo de que la pintura resultante haga patente rastros de ambos. [...] En la propuesta de generar un retrato que contenga dos individualidades (la del pintor y el modelo), me parece prudente referirme a Merleau-Ponty Maurice (1986, p.16): "El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el 'otro lado' de su potencia vidente." A mi parecer, resulta indispensable que el modelo tenga una conexión interpersonal fuerte con el pintor [...] se pretende conservar ciertos valores miméticos, concretamente el parecido anatómico del representado, con el fin de no encriptar subjetivamente el retrato (abstracción)".

Orea, Hernández, A., (2019), *Rodere Rostrum, exhibición en el Centro de Operaciones Pictóricas*, Tesina para obtener el grado de Licenciatura, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Xochimilco, CDMX.

Esta deconstrucción identitaria me lleva a reflexionar en el género como una forma de crear un vínculo con los semejantes; más allá de la función de perpetuar al modelo, al encontrarse reflejado en el otro, el artista realiza un doble registro en la obra. En el caso particular de las doce tribus, cada una cumplió un papel determinante en la historia del pueblo de Israel desde las palabras de su padre Jacob; de una forma análoga en la que cada retratado cumple o cumplió con una parte importante de lo que hoy me constituye como individuo.

Gombrich, E., (1997), *La historia del arte*, Reino Unido, Ed. Phaidon.

25 Conforme a las medidas proporcionadas en Éxodo 26, Antiguo Testamento.

de la instalación, la iluminación cálida y orientación de ésta juega un papel fundamental, pues evoca la presencia de lo divino; por tratarse de una comunión personal, el acceso a dicha instalación se restringe a una persona a la vez.

Para tratar de recrear la sensación de una hierofanía resulta indispensable emplear una luz cálida con la suficiente potencia para lograr una clara diferenciación del espacio cotidiano y del espacio de la instalación, de este modo al ingresar el espectador percibirá una ruptura con el exterior.

#### **Estrategia de creación**

La serie de retratos fue concebida como una serie alegórica de las tribus que conforman el pueblo de Dios, cada retrato contiene una imagen alusiva a algún momento particular de la historia de esa tribu o bien a la imagen con la que se suele identificar en los estandartes. En algunos casos la integración de las imágenes de los estandartes no resultaba adecuada en el contexto actual por lo que se hace referencia a dicha tribu mediante otro elemento que permita una mayor coherencia con nuestro momento histórico.

Las cualidades gráficas que posee la litografía tales como el contraste, las texturas visuales, calidad de línea, valoración tonal, y en general, la versatilidad del medio para generar diversas soluciones en dibujo, resultaron la principal razón para generar las piezas bajo esta disciplina. Aunado a lo anterior, la inquietud de solucionar una imagen en un gran formato producida en litografía gestó gran parte de la investigación.

Dada la versatilidad de soportes que es posible emplear en la técnica waterless y considerando la perdurabilidad de las piezas y el costo de producción, el soporte final de las estampas fue realizado sobre textil, el mercado ofrece una amplia variedad de textiles con diversas características, sin embargo el soporte debía responder principalmente a dos, la primera: registrar una excelente calidad de impresión y la segunda: poseer un tono de color neutro<sup>26</sup>, las impresiones fueron montadas en bastidores para facilitar su apreciación. Los retratos no pretenden por sí mismos generar una experiencia espiritual, fuera de su contexto, ciertamente pueden ser apreciados por otras cualidades como piezas individuales, pero están pensados para funcionar como un vehículo o una guía de lectura de la obra en su totalidad.

Cada pieza se construye a partir de la asignación personal de un modelo a cierta tribu, de acuerdo a las afinidades de carácter y personalidad del retratado con la historia del líder de la tribu o en general con la narrativa histórica de ese clan. Las posturas corporales no son arbitrarias, responden a una intención de retratar parte del carácter del personaje, pero también están pensadas para generar dinamismo dentro de la imagen como retrato.

#### **Los fundamentos**

La experiencia de revelación divina es sin duda la más compleja expresión estética, no es posible recrearla fidedignamente, sin embargo, brindar una oportunidad de acercamiento de tal experiencia al sujeto

26 Consulte el apartado de anexos.

contemporáneo es una tarea que el arte podría asumir, ser un punto de partida en una época donde la espiritualidad parece relegada a las congregaciones religiosas o a un estilo de vida alejado de lo que conocemos como moderno. La “secularización” de la vida y el triunfo de los valores racionalistas parecieron mermar la necesidad de lo espiritual, pero esto solo en apariencia, pues existe una compleja construcción alrededor de las creencias espirituales contemporáneas.

El fenómeno de esta nueva construcción ha sido analizado desde diversos campos de conocimiento, es particularmente importante retomar los estudios realizados por Danièle Hervieu-Léger, la socióloga plantea el entendimiento de lo religioso moderno con un fundamento en el pasado que valida la creencia, es decir, la tradición entendida como parte constitutiva de lo moderno y no en contraposición. En este nuevo enfoque la creencia religiosa no es un conjunto monolítico de dogmas y máximas morales emitidas desde una institución, sino que su flexibilidad le da la capacidad de asumir múltiples formas. En palabras de Hervieu-Léger:

La modernidad ha destruido los sistemas tradicionales de la creencia, pero no ha podido evacuar a la creencia. Se expresa de forma individualizada, subjetiva, dispersa y por medio de la multiplicidad de significaciones que los individuos elaboran de manera cada vez más independiente del control de las instituciones de la creencia (y en particular de las instituciones religiosas).<sup>27</sup>

Si esta flexibilidad ha permitido desarrollar formas alternas de adoptar una espiritualidad no necesariamente ligada a una religión, por extensión ha tocado al arte que ha renovado sus formas de representación. La razón de ser de esta propuesta artística es entonces generar un despertar de conciencia espiritual en el individuo contemporáneo, emplear la obra de arte como un vehículo que active el interés de conocimiento, pero no un conocimiento derivado de la razón, sino de la predisposición del espíritu. Todos somos susceptibles de este conocimiento, pero para que llegue a nosotros se debe crear una brecha que permita acceder a este fenómeno que a cada uno se revelará de formas distintas.

### Las Premisas

- Crear un espacio que fomente el vínculo directo con el receptor al adentrarse a la espiritualidad a través de la atmósfera lumínica, como elemento sensible y de comunicación.
- Crear una dinámica de tránsito partiendo de 12 creaciones gráficas que individualmente se comunicarán con el receptor.
- Cada imagen contendrá un referente simbólico específico para comunicarse con el receptor.
- El metalenguaje que se emplea gráficamente en la mirada en cada una de las obras referenciando a una entidad no visible.

- La solemnidad creada en un dibujo de gran formato, independientemente de que sea una solución no convencional dentro de la estampa planográfica.
- La lectura de las obras guiará al espectador al espacio donde concluirá la revelación de lo sagrado, que es uno de los objetivos primordiales.
- Dentro de la construcción formal de las imágenes, en ningún momento se pretende retomar las posturas corporales hieráticas de las imágenes clásicas o de los íconos religiosos.

La representación naturalista en la construcción de esta serie responde a varios intereses: generar un registro lo más fidedigno posible de la identidad del retratado, emplear un recurso de inmediata identificación a nivel individuo, por ello también la escala es 1:1. La resolución mimética permite la aprehensión de la realidad y el manejo de ciertos elementos a nivel retrato como la mirada o la postura corporal, asimismo facilita a nivel compositivo la acentuación de ciertas zonas para la distribución de los pesos visuales.

En cuanto a la caracterización de los retratados, dado que las tribus no están representadas con un carácter ilustrativo sino de representación simbólica, la vestimenta habla de una condición atemporal en la constitución del pueblo de Dios, no es determinado por la condición geográfica, histórica o racial, es una decisión espiritual de un modo de vida. Y en este mismo sentido, las posturas son más libres de la representación icónica religiosa. La actitud corporal y direccionalidad de la mirada deberían más bien relacionarse con atributos del carácter del líder de la tribu a la que

representan. Así entonces, el primogénito Rubén dirige su mirada al cielo agradeciendo la bendición de Jehová a su madre, mientras que la postura y mirada severa de Simeón remiten a su arrebatado de ira, y la direccionalidad del cuerpo de Gad y el cordero muerto refieren a una tribu belicosa, que sacrifica a sus hombres por salvaguardar a sus congéneres.

### La obra gráfica

La litografía, así como todos los sistemas de representación visual, posee características particulares que la identifican como técnica. A este conjunto de características denominaremos lenguaje litográfico, pues a través de ellas se constituye el medio para dar origen a una imagen. La litografía dentro de los sistemas de estampación es la técnica más cercana a la construcción directa del dibujo, y en conjunto con las características de la técnica, la imagen resultante no podría lograrse en ningún otro medio.

Existen técnicas con las cuales el resultado final podría tener similitudes, por ejemplo, si los retratos fuesen contruidos con lápiz grueso y tinta china, sin embargo, la homogeneidad de la imagen lograda por la impresión litográfica difiere en gran medida de un dibujo directo con técnicas mixtas, es decir, existe una integración de los recursos visuales a través de la litografía. Asimismo, el contraste, la textura del grano de la matriz, las cadenas del tusche, y las transiciones moduladas de valoración tonal mediante el trazo directo son cualidades que exclusivamente pertenecen a esta técnica.

En función al tipo de resultados deseados en la representación de los retratos, la litografía resulta el medio más adecuado, independientemente de que la cualidad de reproductibilidad de la litografía no es primordial en la construcción de la serie, si lo es el resto de las características que conforman el lenguaje litográfico: las calidades de línea, veladuras, valoración tonal, gestualidad, mancha, saturación e integración de los elementos con el soporte.

Las premisas que se encuentran en la carpeta son:

- Crear interés visual en el receptor.
- Debe tener un estilo propio del autor: creatividad, personalidad, simbolismo y manejo de iconos muchas veces subliminales.
- Provocar en el receptor interés por encontrar referencias teológicas y psicológicas. (La representación de un individuo/otro).
- Despertar el interés por la espiritualidad.
- Las composiciones (acentuación de los rostros y las transparencias en los retratos, uso de color, etc.).
- La solemnidad creada en un dibujo de gran formato.

### Estrategia creativa

La obra gráfica ha sido producida como una representación simbólica de las doce tribus de Israel, al encontrarse dentro de la recreación de un lugar sagrado específico, se pretende que los elementos que conforman la imagen remitan a la historia del pueblo israelita en el Antiguo Testamento, sin embargo, no se trata de ofrecer una ilustración anacrónica de los líderes de cada tribu, sino establecer una conexión del pasado con el presente. Los elementos representados en cada retrato son la insignia antigua contenida en un individuo contemporáneo, como si de un sello se tratase, una marca que trasciende tiempo y espacio geográfico. De esta manera, la construcción gráfica brinda un referente de lectura de la totalidad del espacio, los doce personajes encaminan al espectador al espacio Santísimo: las tribus habitando en un lugar sagrado, antesala de lo inmaculado, dan testimonio de lo que habita entre nosotros.

### Concepto:

Lo sublime

Dado que lo sublime es lo más cercano a experimentar la revelación de la divinidad<sup>28</sup>, abordar este concepto dentro del campo artístico no es extraño. Lo sublime en relación con lo numinoso ya había sido abordado por Rudolf Otto en *Lo santo. Sobre lo racional e irracional en la idea de Dios*<sup>29</sup>. Este paralelismo se establece según la definición del filósofo Immanuel Kant en don-

28 Lo sublime como categoría estética es, definitivamente más acorde con la experiencia de lo divino, aun cuando esta última experiencia rebasa esta categoría, para una correcta diferenciación de ambas, consulte el artículo *De Dios y lo sublime* de Murcia Serrano, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30 (93), pag.137-160, 2008. Recuperado el 16 de abril de 2019 de <https://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.93.2272>

29 “En todo caso, lo sublime (*hýpsos*, en alemán *das Erhabene*) sugiere —como un “pálido reflejo”— el sentimiento indescriptible que produce en el hombre lo numinoso, categoría irracional extraída de la religión. Aunque las esferas estética y religiosa son distintas, añade,

de lo sublime es aquello que es absolutamente grande, causando incomodidad al espectador al superar las capacidades del mismo.

#### Ámbito:

La estampa como medio de reproducción de original/múltiple. No existe producción de un tiraje porque en la construcción de la instalación gráfica esta cualidad de la estampa no es requerida, sin embargo, si era necesario emplear el lenguaje de la litografía como elemento unificador de la serie, la estampa contemporánea no está supeditada a la realización de un tiraje, el valor que tiene la estampa por su lenguaje particular es suficiente razón para producirla. Sin embargo la edición de cada una de las obras es de seis unidades, incluyendo la copia de prueba de taller.

#### Público Objetivo:

La instalación está dirigida a un público adulto, no necesariamente dirigido a personas con formación artística, ni teológica. La idea es despertar una conciencia espiritual en el espectador, aunque no posea un antecedente religioso, ni creyente.

#### Percepción deseada

La percepción deseada en el espectador es que la totalidad de la obra lo lleve a experimentar lo sublime, producir una sensación de auto revelación de la frágil condición humana y paralelamente encuentre fascinación por descubrir un sentido espiritual de la vida.

#### Declinación

La obra surge a partir de la problemática teológica de la representación de la imagen en el contexto del Antiguo Testamento, posteriormente en el arte del cristianismo primitivo y más tarde continuando en el mismo debate, en el arte protestante. También se realizó una revisión de la estampa renacentista y sus funciones, el arte gótico (vitrales y retablos), la pintura barroca y artistas contemporáneos en donde el eje temático de sus piezas se sitúa en la búsqueda de lo sublime o de lo espiritual.

#### Tono de comunicación

La obra está pensada para establecer una comunicación directa con el espectador, pretende generar una ruptura de la realidad cotidiana desde el primer momento en que el espectador ingrese a la instalación.

#### Proposición

Hacer entrar en contacto al espectador con su lado espiritual, mediante el uso de elementos que remitan a una experiencia de revelación de la divinidad, incluyendo el lenguaje gráfico de la litografía como medio de comunicación personal.

#### MÉTODO

##### Método humanístico-cualitativo

Debido a la naturaleza subjetiva del fenómeno espiritual, el método cualitativo resulta el más indicado, ya que sus fundamentos nacen del individuo y su experiencia humana subjetiva:

---

esos dos sentimientos parecen presentar analogías, lo cual le permite explicar, aunque por reflejo, algo tan indescriptible como la experiencia humana del numen o Dios.”

*Ibid.*

La investigación cualitativa es humanística, en el sentido que se accede a lo personal, a los modos como las personas se perciben, se sienten, piensan y actúan. Todas las perspectivas de las personas estudiadas tienen valor, desde sus propios marcos de referencia y no desde un marco teórico preconcebido. Por eso en la investigación cualitativa se estudia a la gente y su ambiente de forma integral.<sup>30</sup>

## PROCESO FORMAL

### Método hipotético-deductivo

El espectador se verá envuelto en una atmósfera cálida que le remitirá a lo ultraterreno y en conjunto con el formato de las piezas se sentirá empequeñecido, lo cual reforzará la idea de que se encuentra ante lo sagrado, como una analogía a la monumentalidad de un recinto arquitectónico.

### Contribuciones de la Investigación

Fomentar el uso de materiales alternativos y metodologías poco exploradas de la litografía en función a las necesidades de construcción de un discurso artístico que se articule en el campo de la estampa contemporánea.

Durante el desarrollo de mi formación en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México se hizo evidente que era factible producir litografía de gran formato en la técnica *waterless*, pese a las limitantes de las prensas litográficas, el uso del tórculo sustituyó a la prensa para así producir formatos que alcanzan los 2 metros, respetando ante todo las calidades tonales y el negro absoluto, características representativas de la técnica litográfica.

El manejo de la estampa *waterless* en un proyecto monumental y de instalación.

El manejo técnico del registro para poder imprimir una estampa en dos matrices al mismo tiempo y su perfecto registro implicó dos años de estudio para así lograr una óptima producción.

La búsqueda de nuevos materiales como soporte y la experimentación sobre textiles de fibras naturales y sintéticas arrojaron como resultado que el uso de textiles pesados y de trama cerrada resultaban los idóneos para lograr una excelente calidad de impresión, pese a las características de limpieza y exigencia técnica, fue posible imprimir las litografías conservando todas sus cualidades.

### Trascendencia

Fomentar la producción de litografía artística de gran formato, dado que no encontré un referente comprobable de la producción en gran formato en esta técnica a nivel nacional ni internacional, en ninguna institución pública ni privada con las cualidades antes mencionadas (valoraciones tonales y negro absoluto), la presente investigación es un referente en la producción de la obra planográfica.

## PLAN VISUAL

### Las referencias

La cantidad de artistas y obras que se han producido bajo el eje temático de lo divino y lo espiritual ha sido abordado de múltiples formas a través de toda la historia del arte. Entre la multiplicidad de soluciones for-

males de estos temas, el presente proyecto de investigación- producción artística posee influencias de las obras de artistas como Alphonse Mucha en cuanto al retrato y su escala, Johannes Vermeer y lo alegórico en la representación pictórica, la capilla de Mark Rothko y la solución de abordar lo sagrado a través de lo pictórico, el espacio y la atmósfera lumínica, Bill Viola y la temática de lo espiritual a través de un medio audiovisual, la eficacia de lo fotográfico o de la proyección naturalista al abordar dichos temas, y finalmente el manejo de la luz y el color en el espacio como generador de atmósferas en las instalaciones de Olafur Eliasson, James Turrell y en la arquitectura de Luis Barragán.

Aspectos en común dentro de la producción de estos artistas son el manejo de la luz y la búsqueda de lo sublime a través del espacio, ya sea un espacio físico real o un espacio dentro de la composición pictórica. Dentro del arte producido actualmente, un amplio número de artistas emplean la luz ya sea para dotar de dinamismo o atmósfera a sus piezas, así como para generarlas mediante el uso de las nuevas tecnologías lumínicas, es decir, la luz como eje medular de la obra y no como un elemento compositivo. Ejemplo de ello son James Turrell, Eric Michel, Jim Campbell, Olafur Eliasson, Paul Friedlander, Mischa Kuball entre otros.

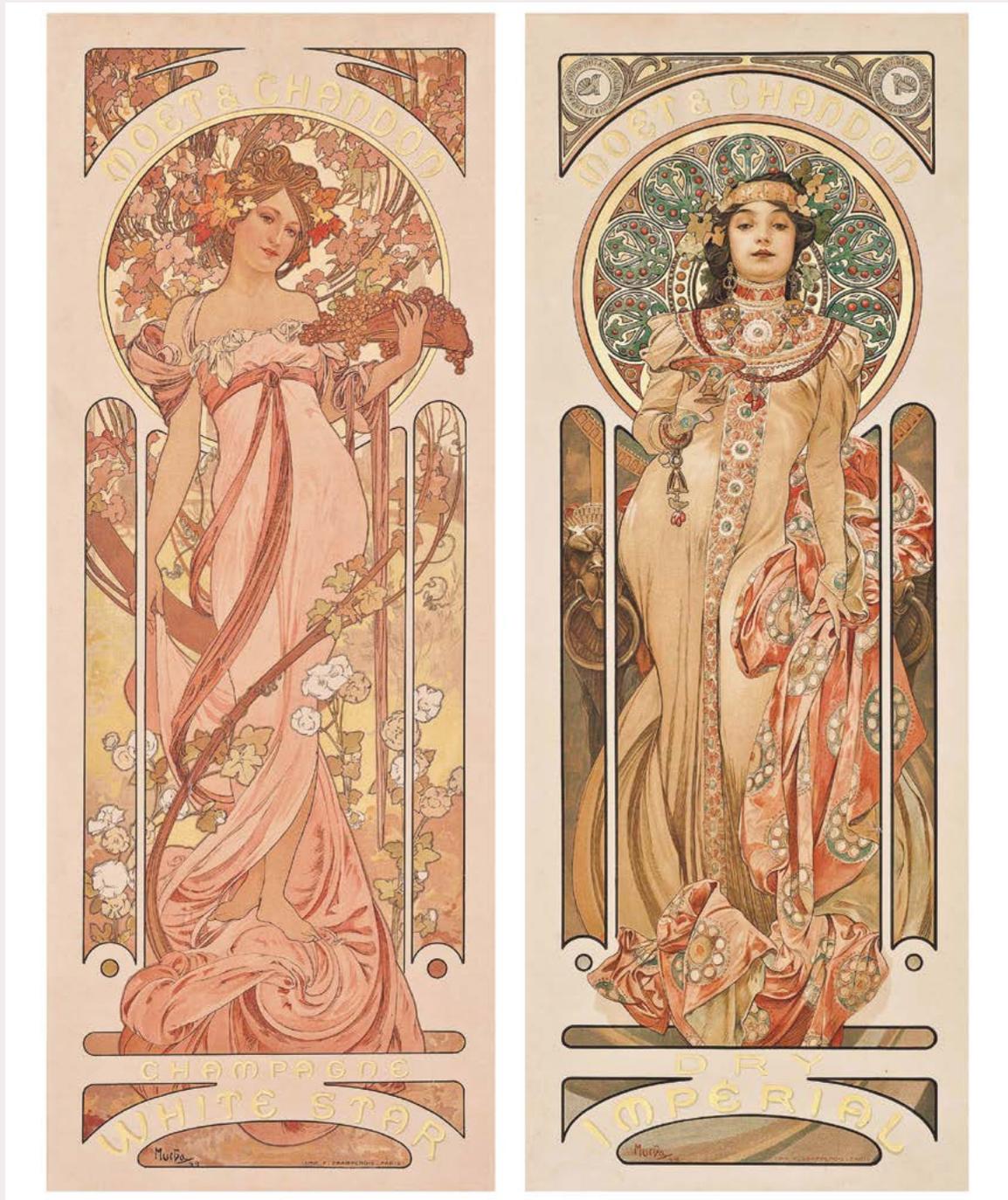
Friedlander ha comentado de su trabajo: *La luz es lo más cercano que llegamos a sentir de la energía del universo* mientras que las piezas de James Turrell están relacionadas con la búsqueda interior del lugar del hombre en el universo:



Capilla Rothko, Houston Texas, E.U.A., 14 pinturas murales de Mark Rothko, Arquitectos: Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry, abierta al público desde 1971

Turrell's medium is pure light. He says, "My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought."

El medio de Turrell es la luz pura. Él dice, "Mi trabajo no tiene objeto, ni imagen, ni centro, ¿qué estás mirando? Estás mirando tú mirada. Lo que es importante para mí es crear una experiencia de pensamiento sin palabras.<sup>31</sup>



Alphonse Mucha,  
*Moët & chandon: white star & dry impérial*  
Litografías a color  
62 x 24 cm cada una  
1899 impreso por F.Champenois, París



Johannes Vermeer  
*Muchacha leyendo una carta*  
Óleo sobre lienzo  
64.5 x 83 cm  
1657



Capilla Rothko  
Houston Texas, E.U.A.  
14 pinturas murales de Mark Rothko  
Arquitectos: Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry  
Abierta al público desde 1971



Bill Viola

*María*

Videoinstalación

Tríptico vertical en pantallas de plasma de alta definición sobre una base de acero al carbono

155.4 x 237.2 x 9.9 cm, duración 13:13 minutos, 2016







Bill Viola

*La ascensión de Tristán (El sonido de una montaña bajo una cascada)*

Videoinstalación

Proyección de vídeo en alta definición en color; cuatro canales de sonido con altavoz de graves

Dimensiones de la imagen proyectada: 5.8 x 3.25 m, duración 10 min., 16 s., 2005

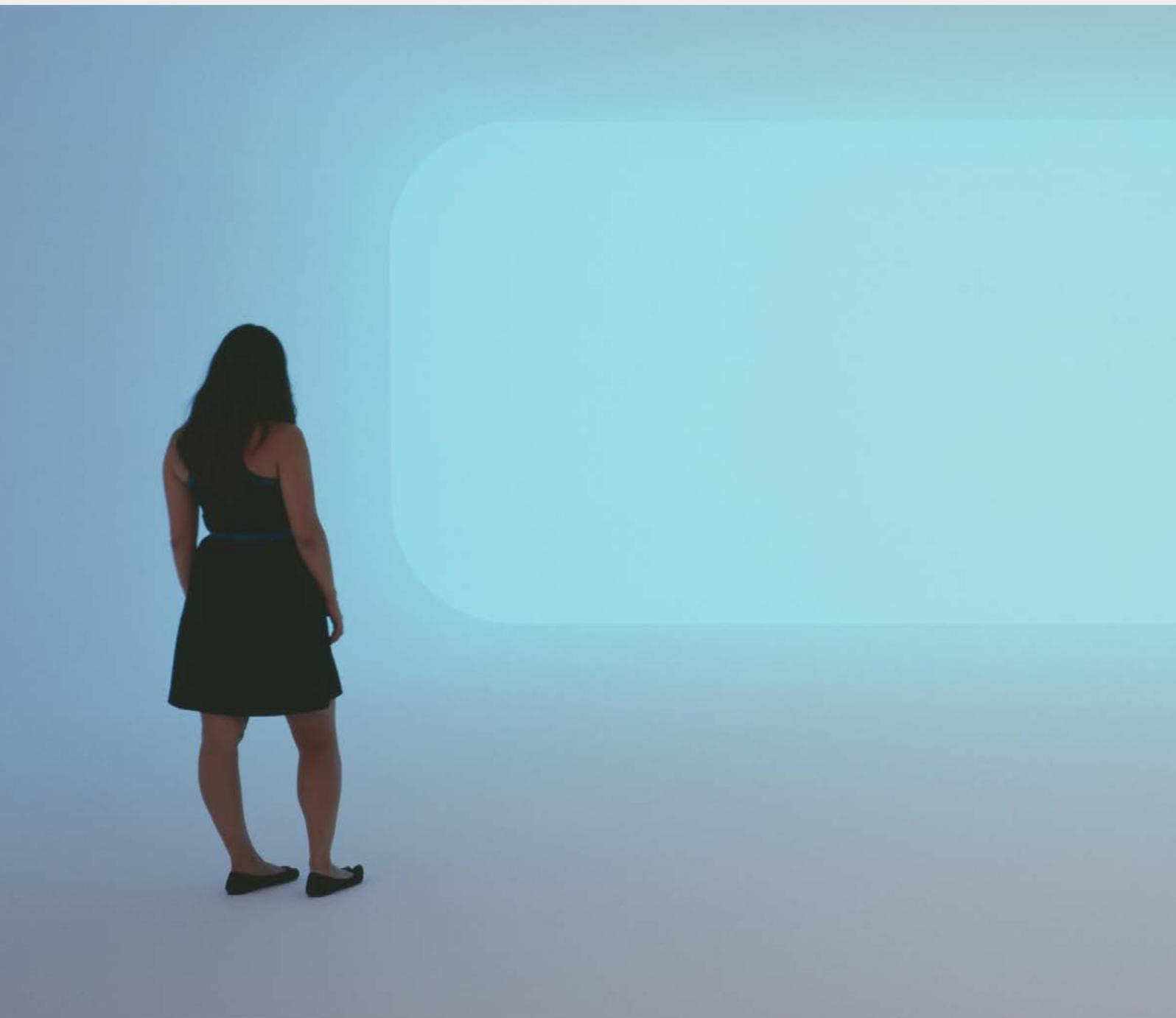


James Turrell  
*Gathered sky*  
De la serie Skyspaces  
Instalación arquitectónica  
2012



James Turrell  
One accord  
De la serie Skyspaces  
Instalación arquitectónica  
2000





James Turrell  
*Ganzfeld »Aural«*  
Instalación lumínica  
Jewish Museum Berlin  
2018

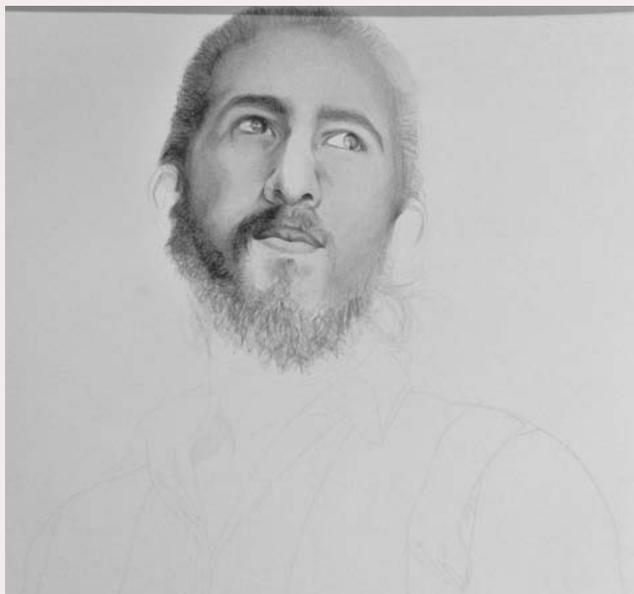


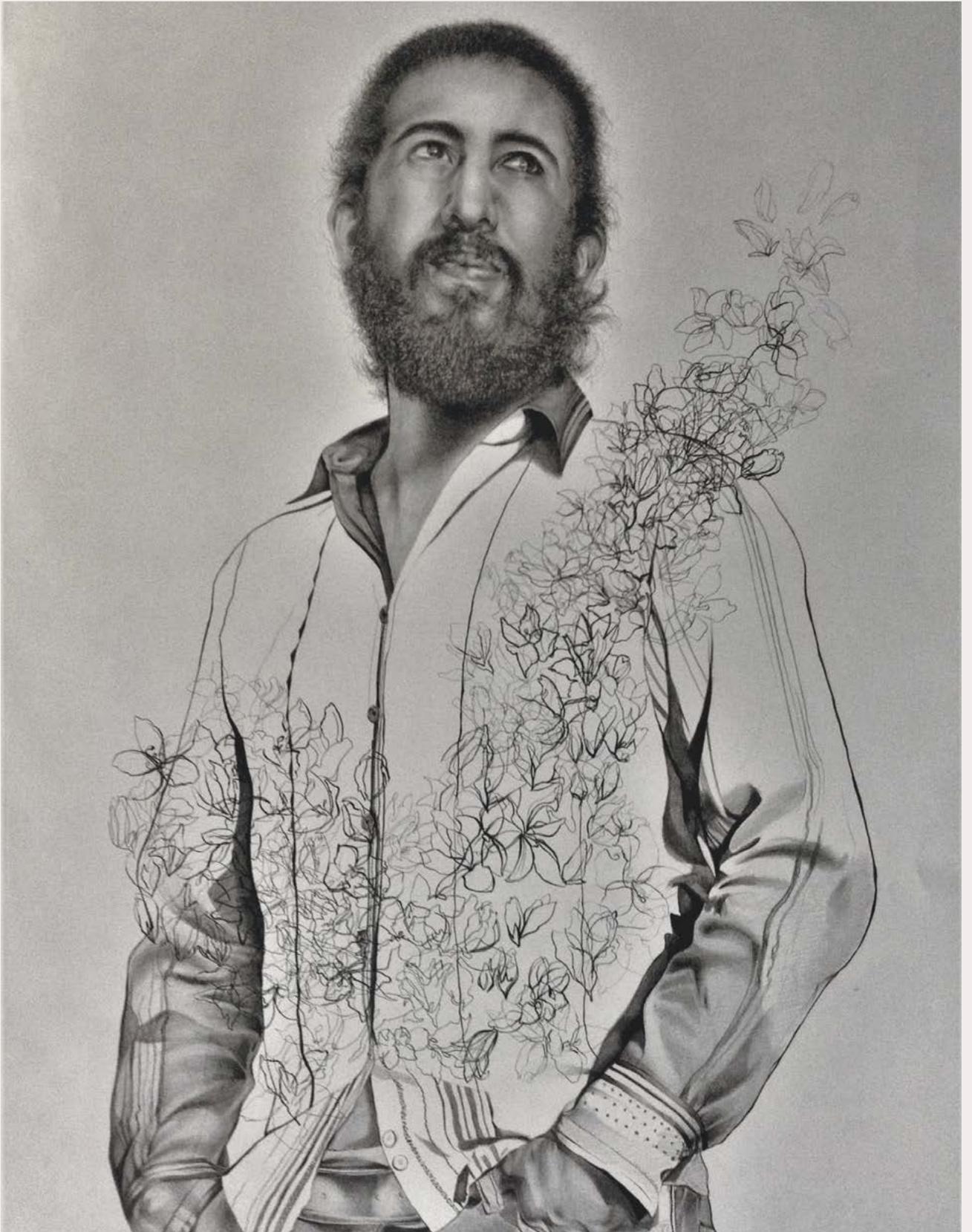






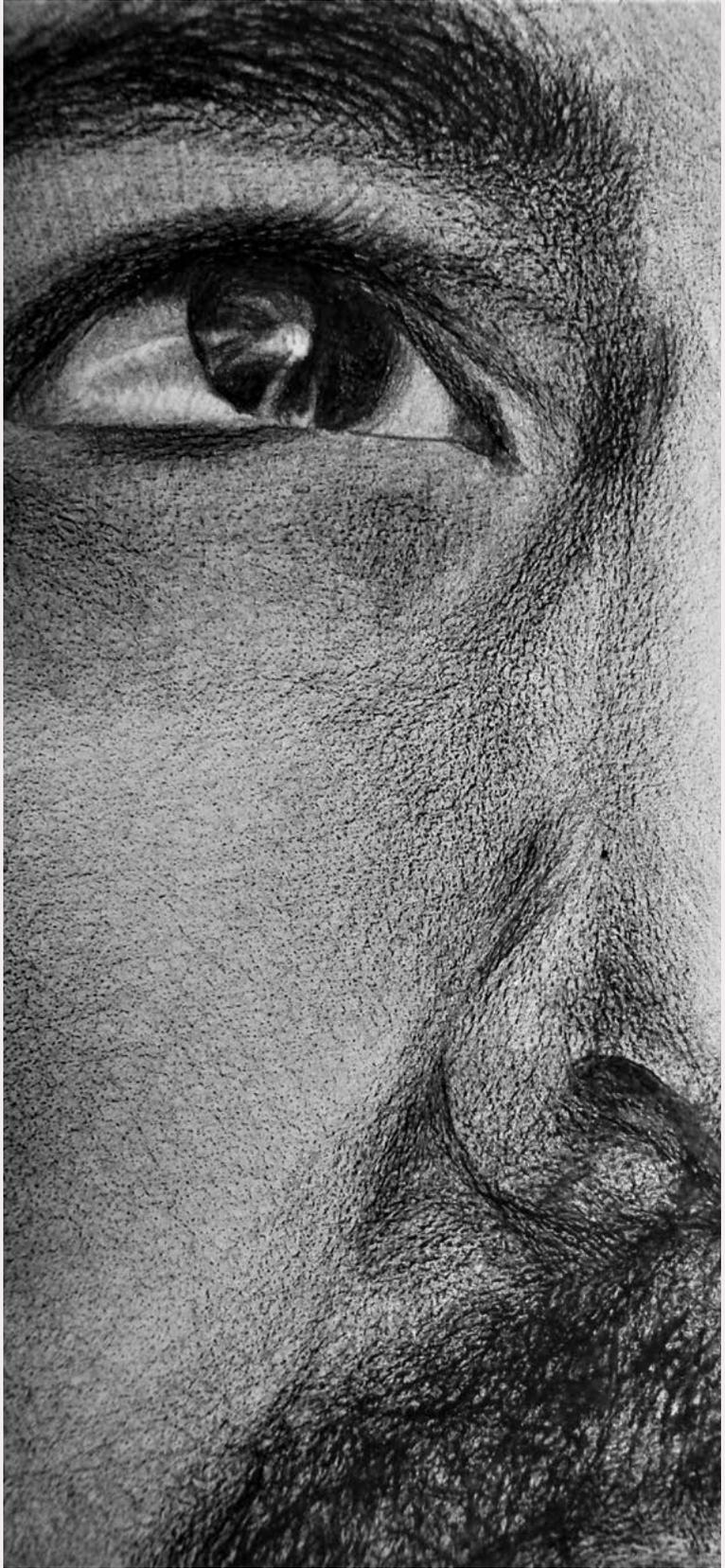
Bocetaje





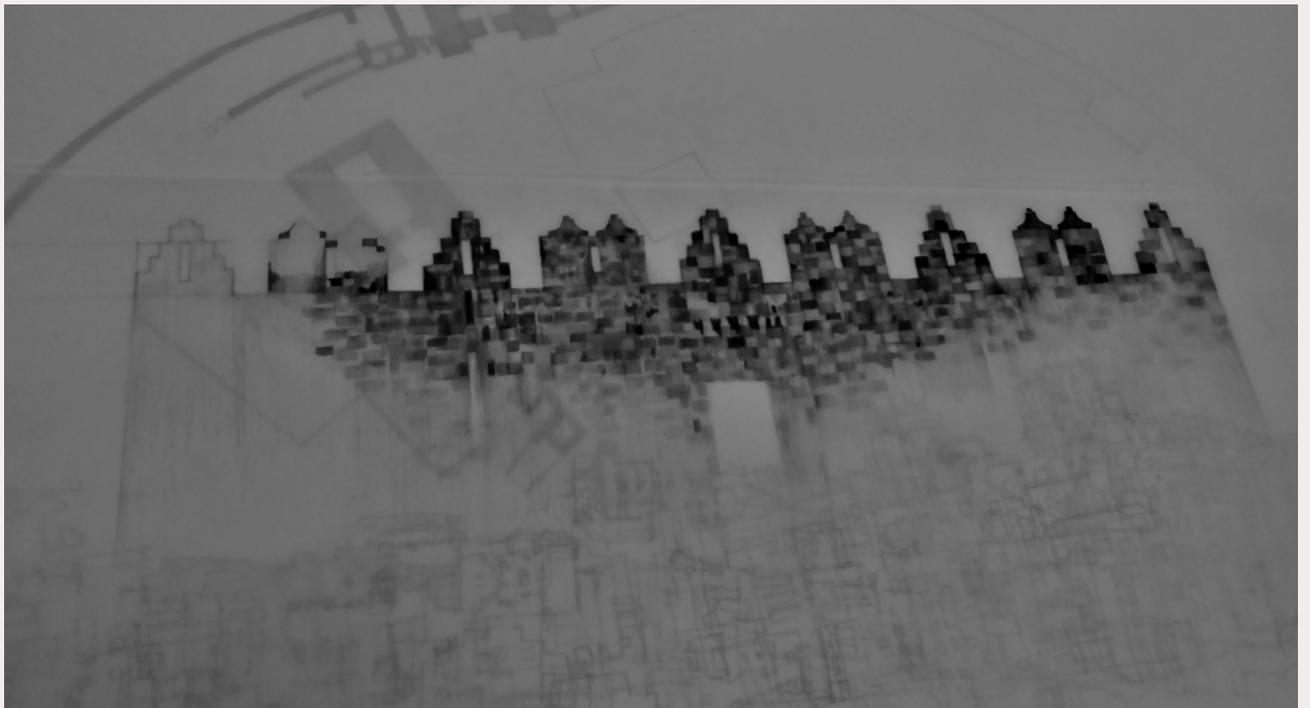
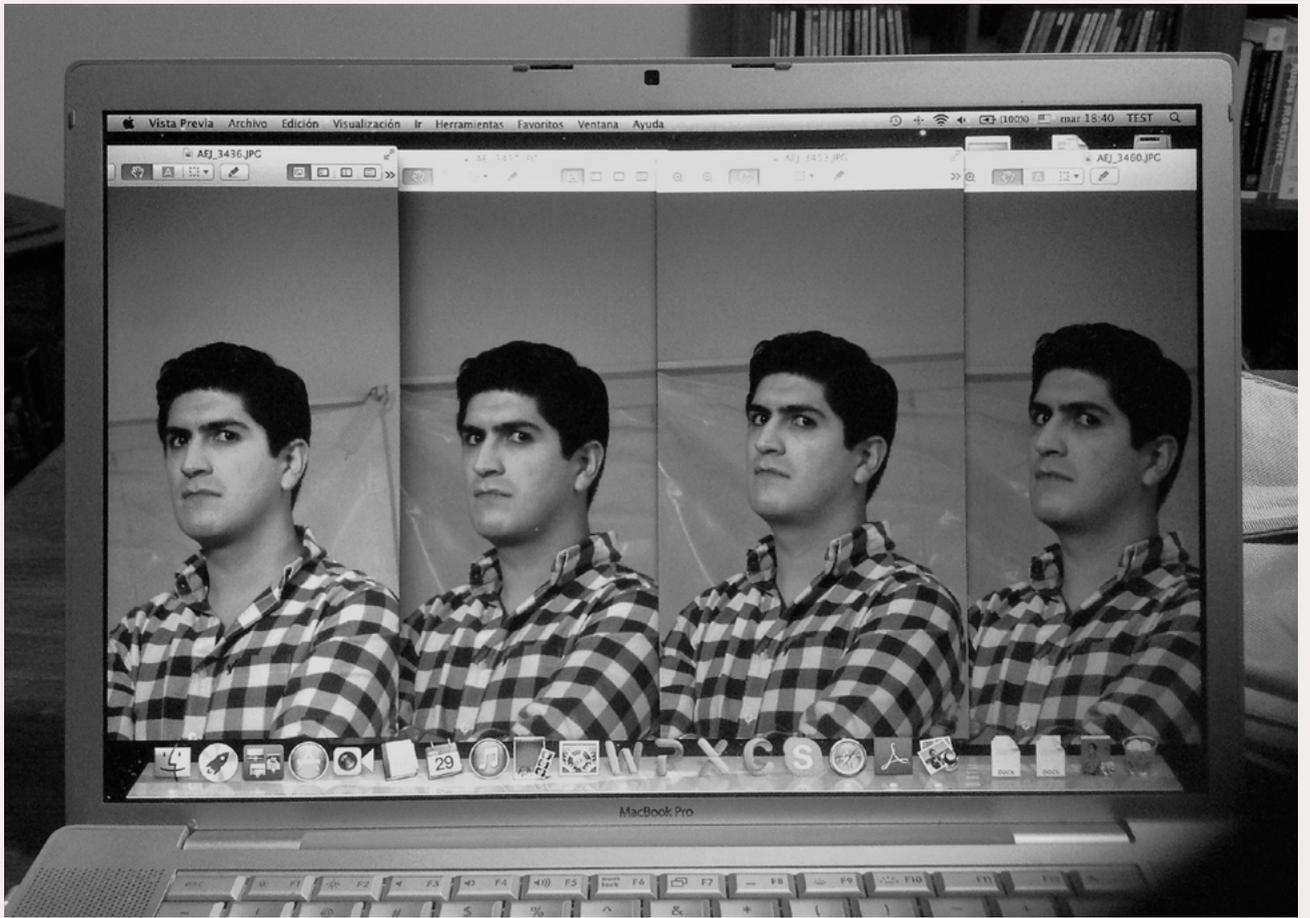


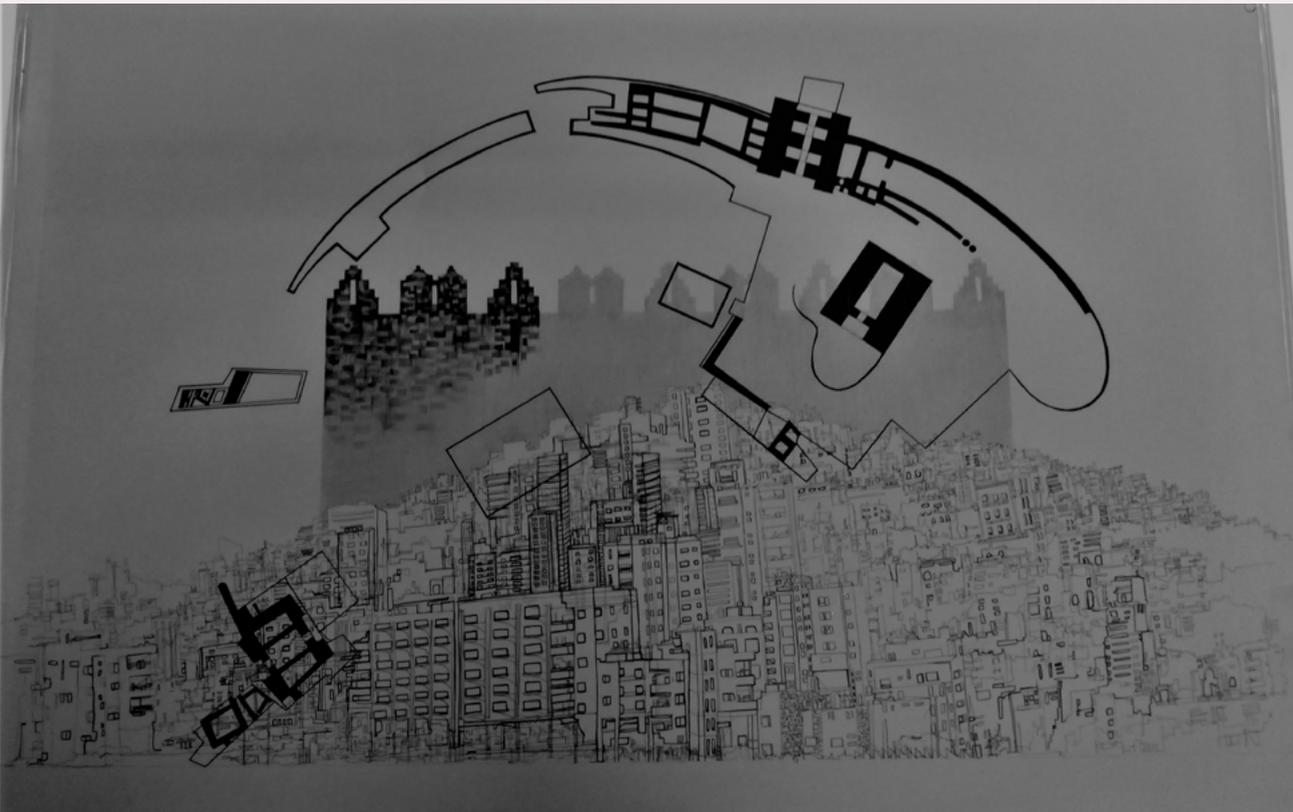
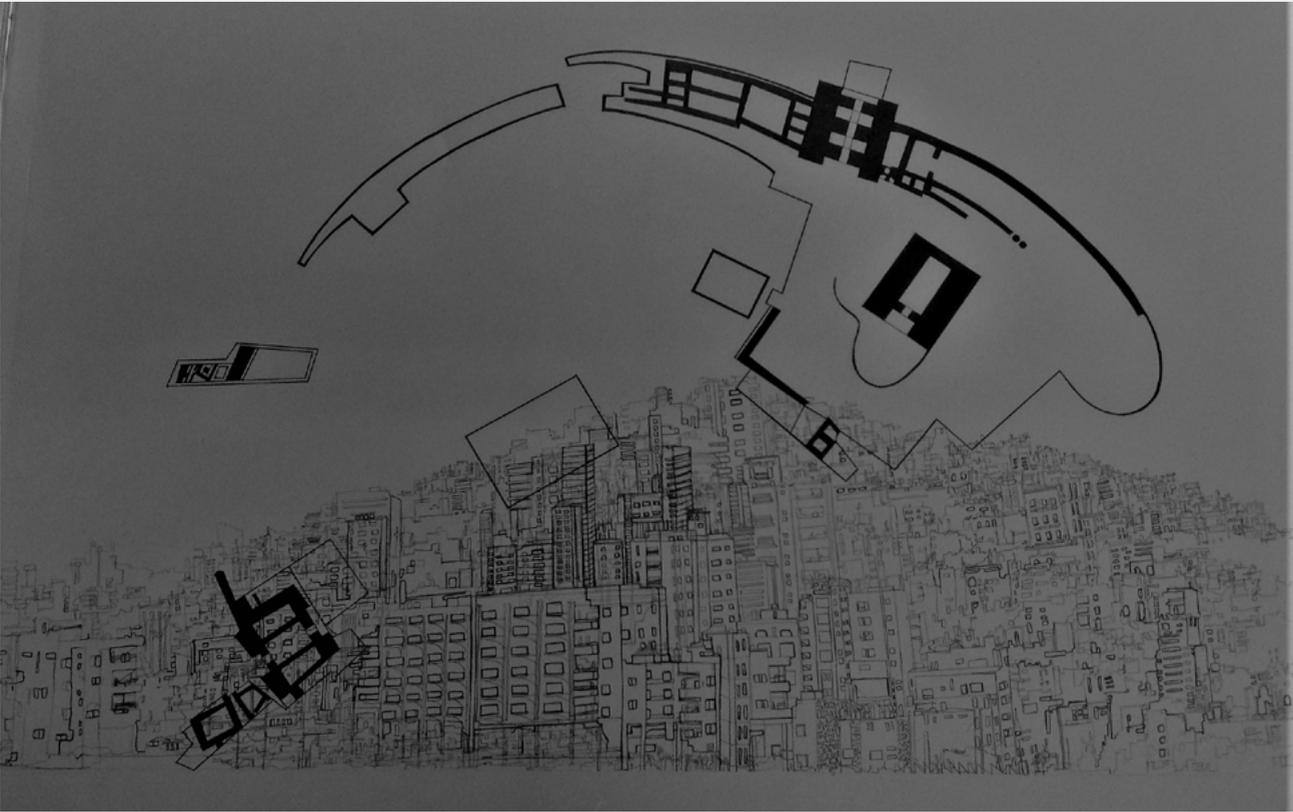


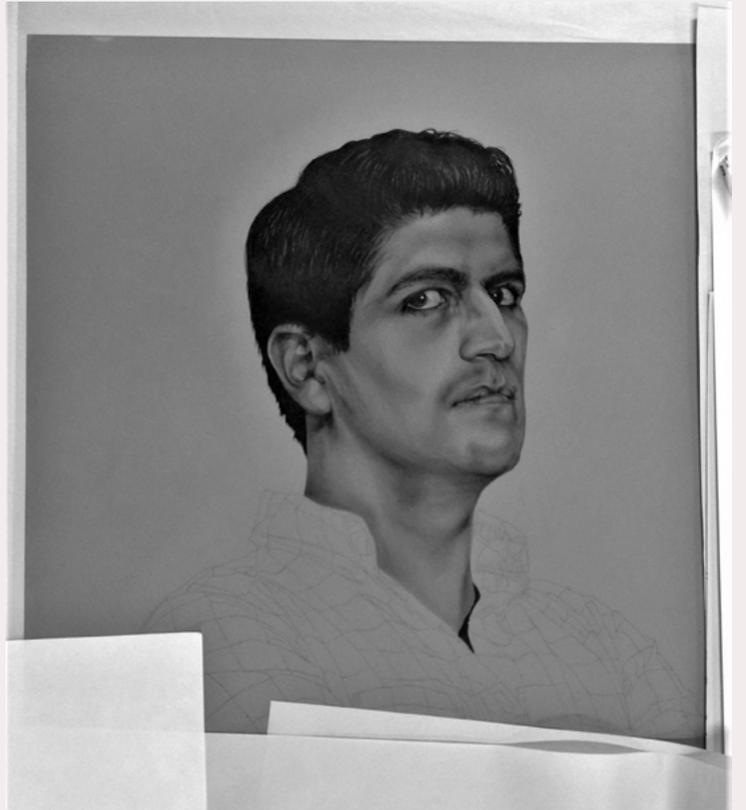
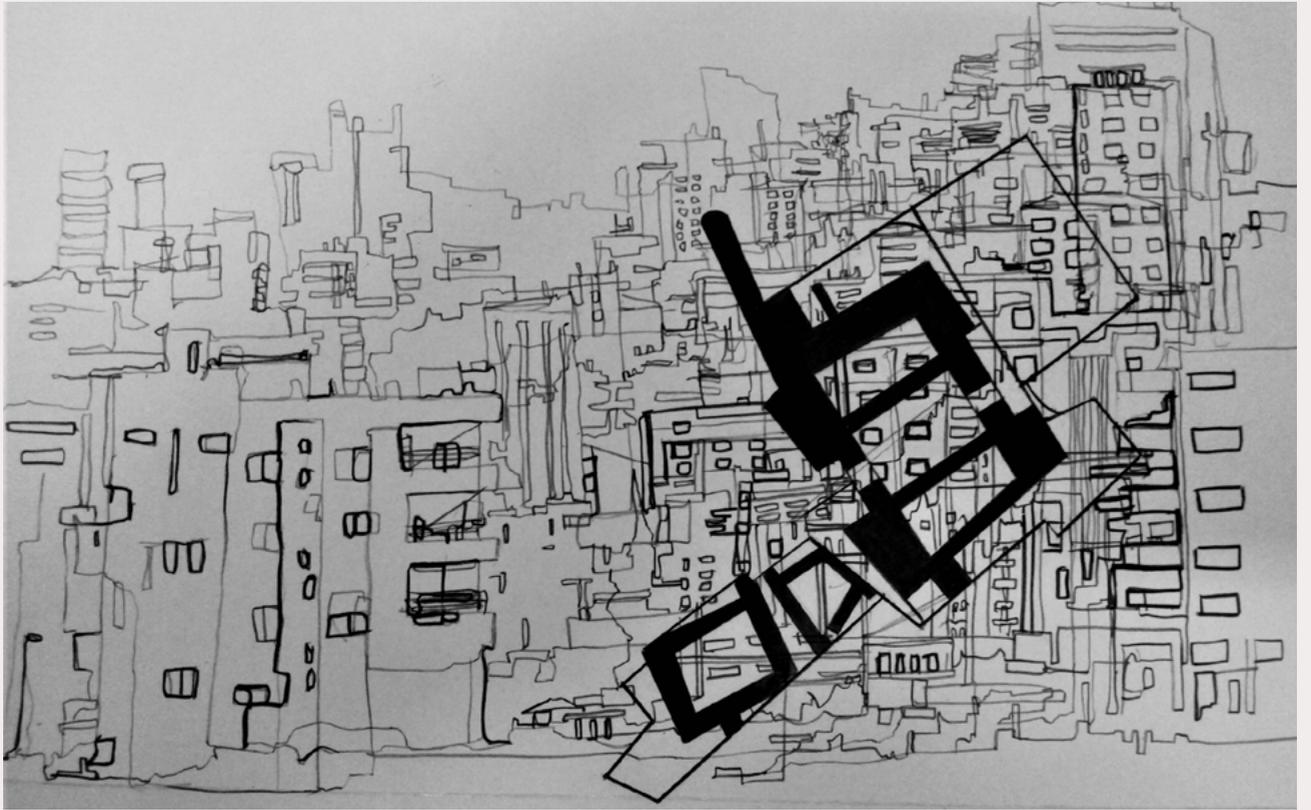




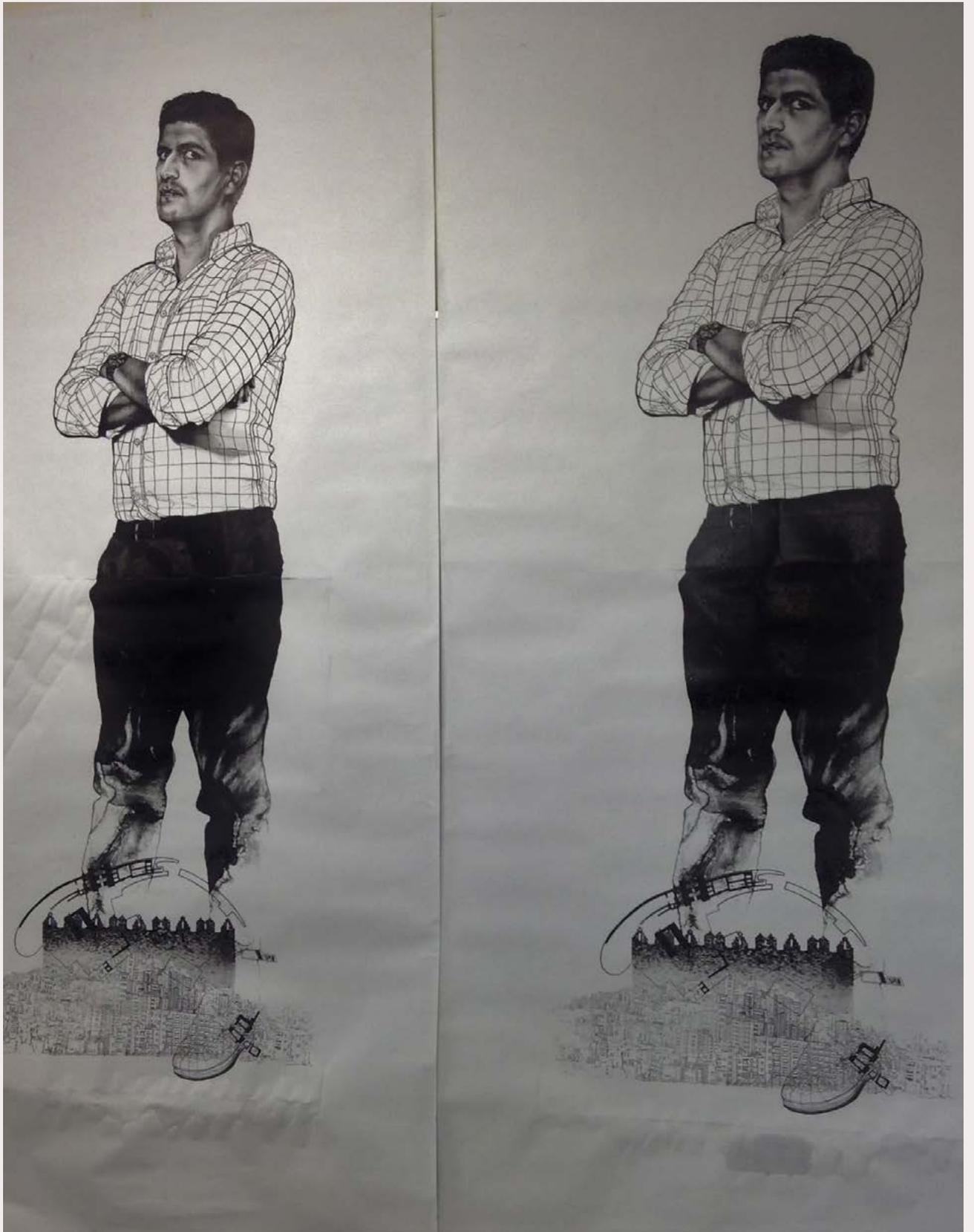


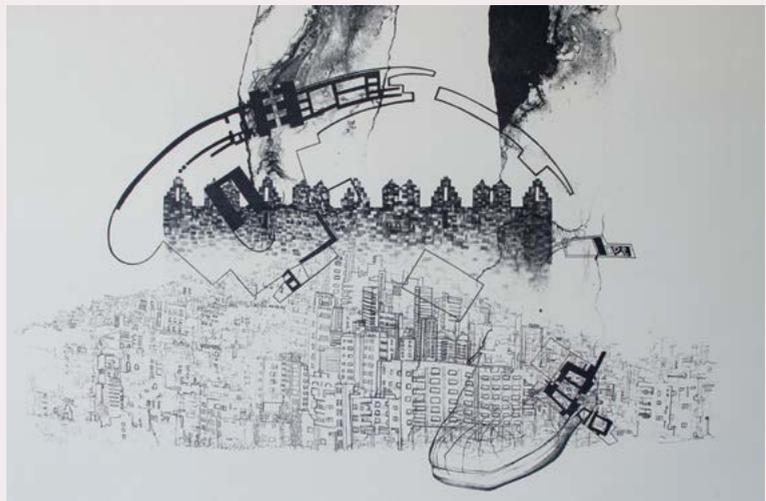
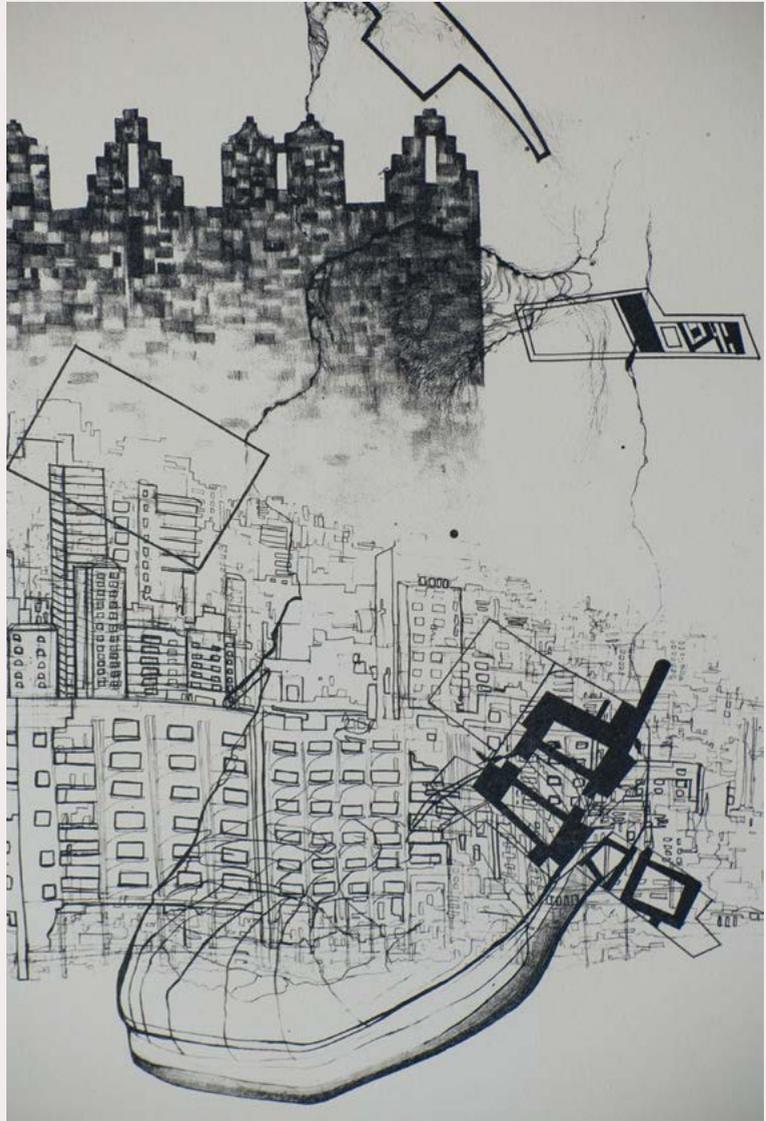


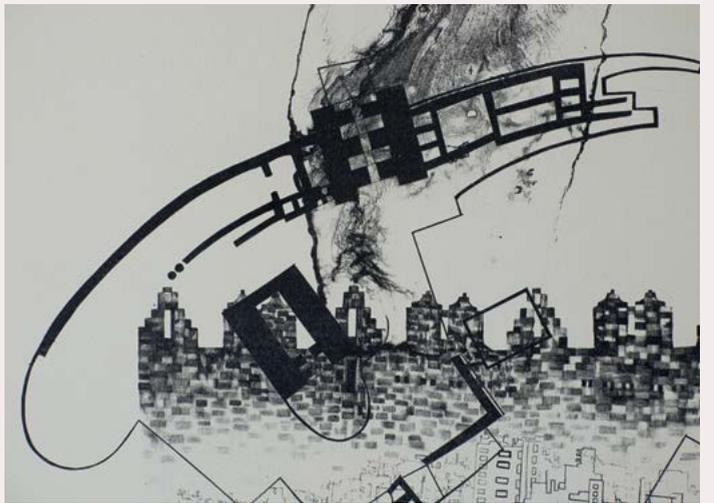
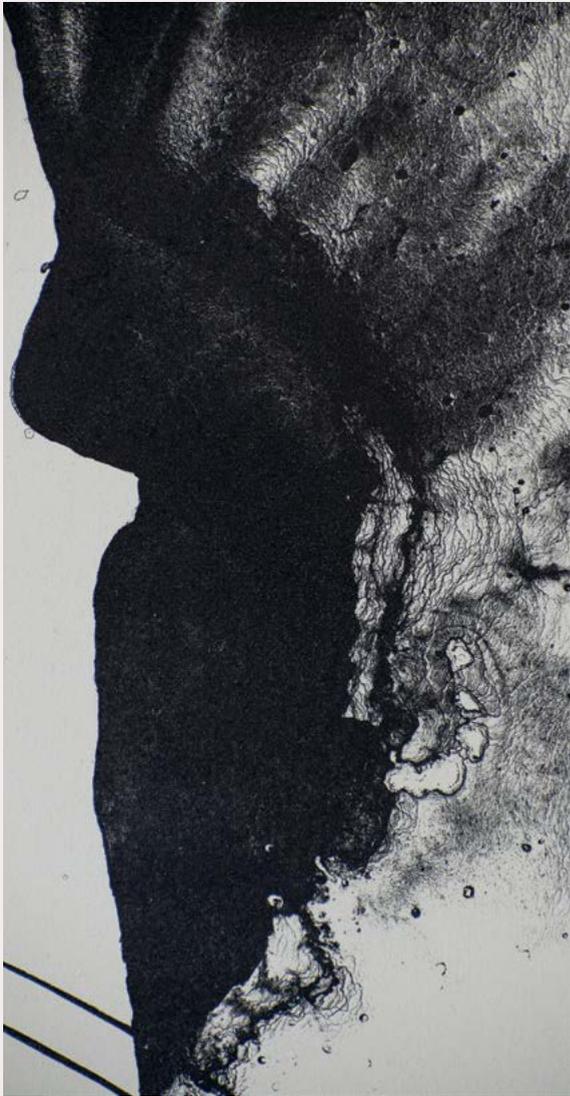
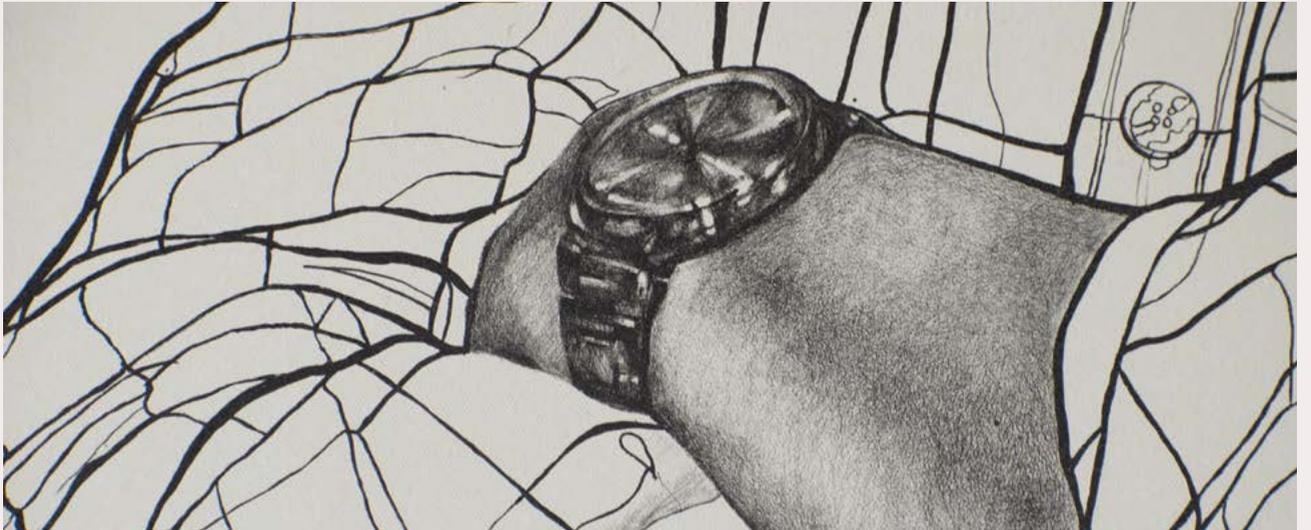




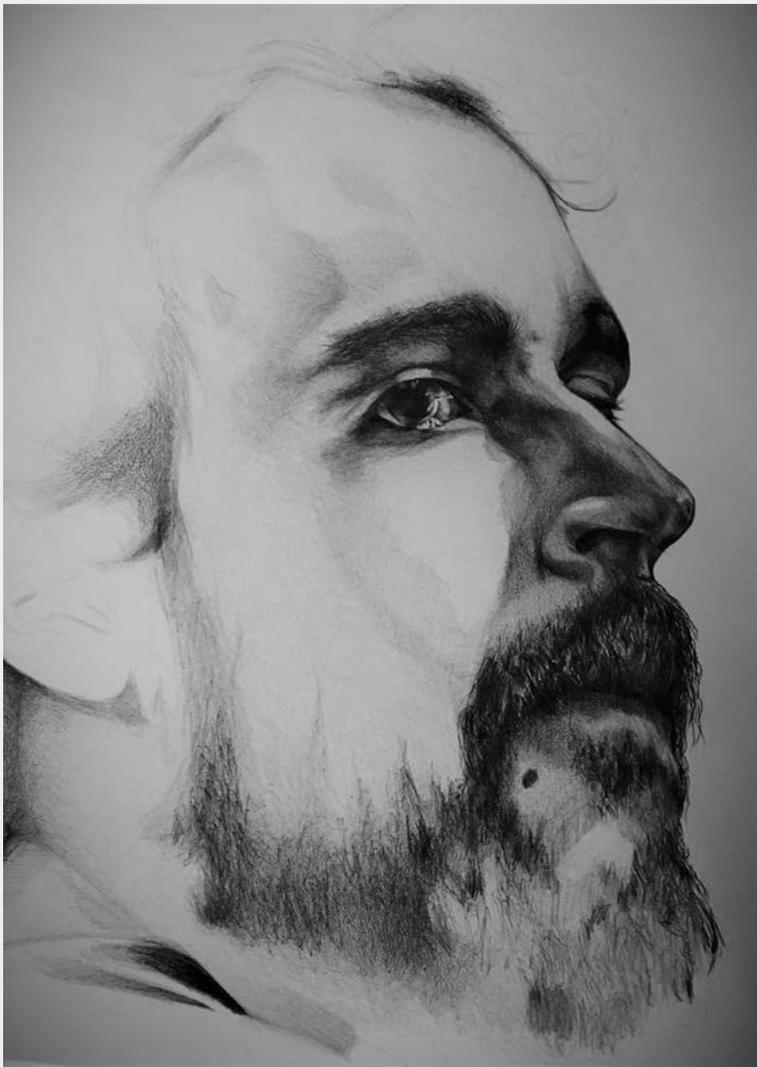






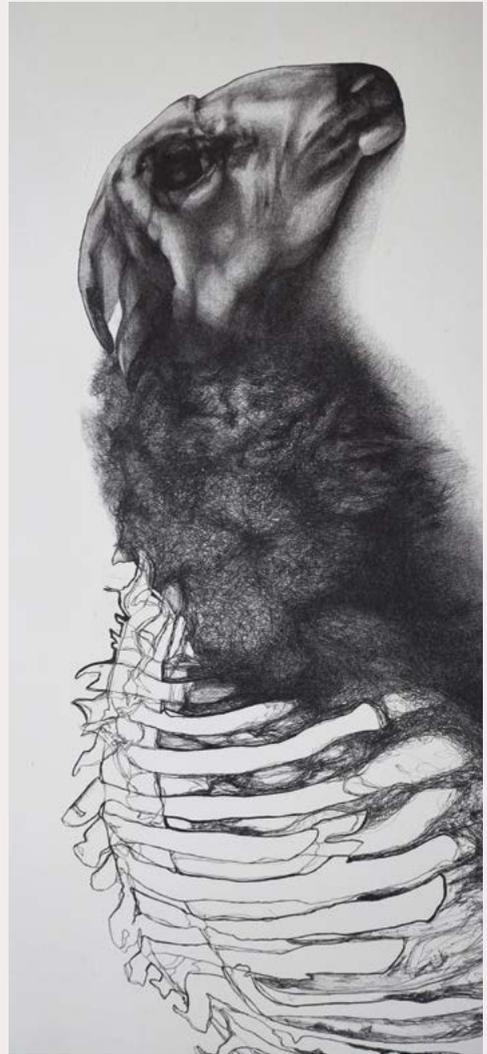


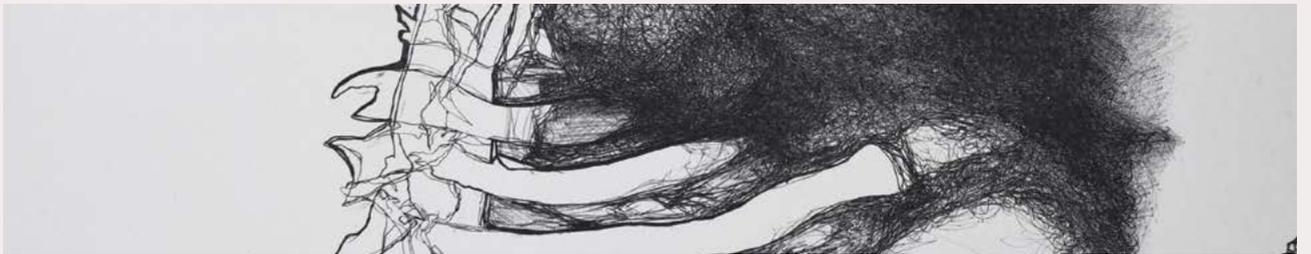
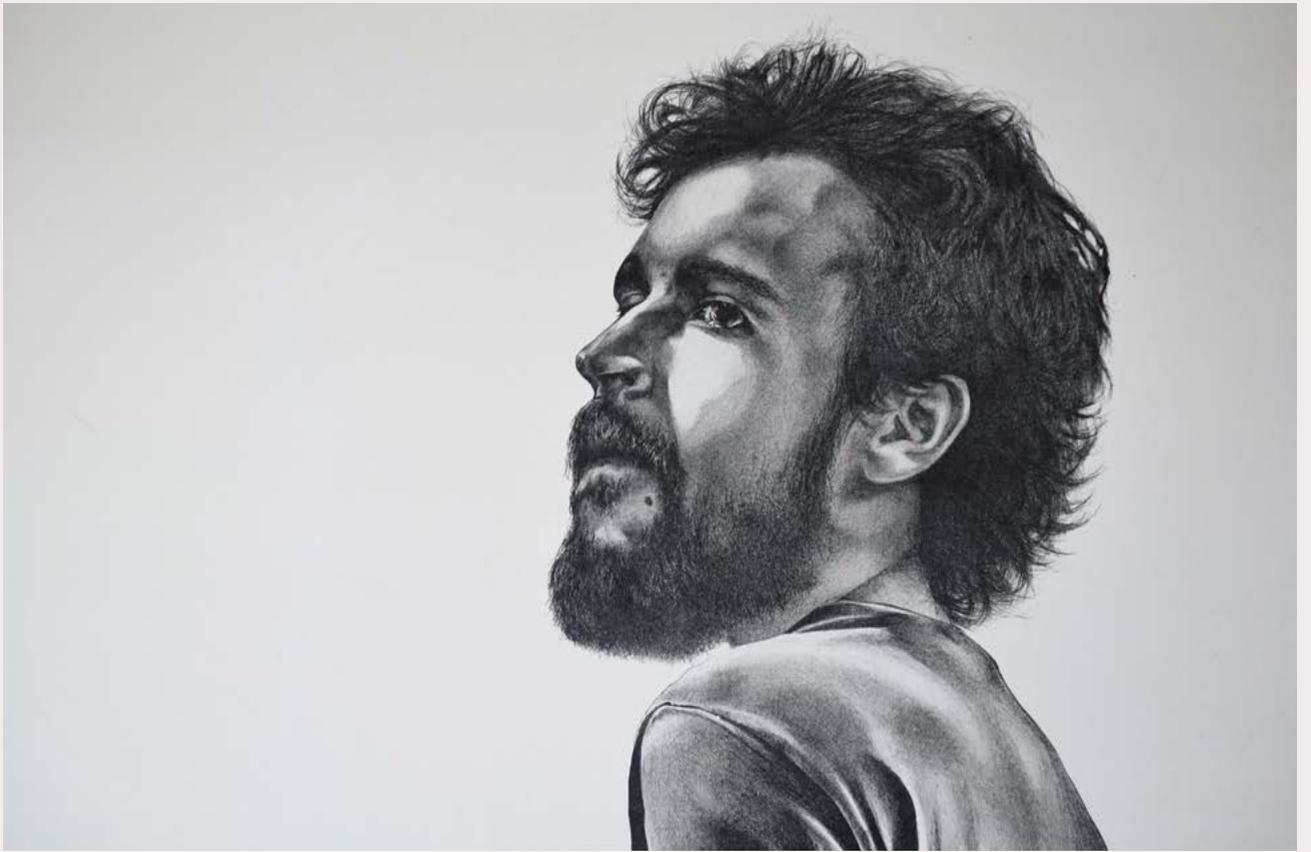
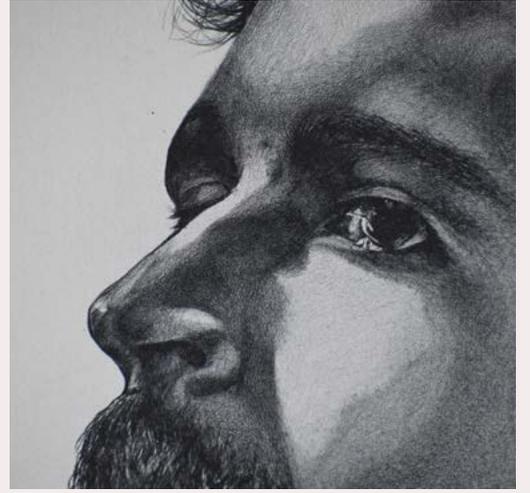














### LINEAMIENTO INFORMATIVO.

- Litografías waterless impresas en textil blackout y montadas en bastidor de madera
- Medidas de las matrices: 77 x 103 cm
- Medidas de imagen: La *primera tribu* 60 cm x 190 cm, *La destrucción de Siquem* 70 cm x 187 cm, *El sacrificio* 70 cm x 183 cm
- Medidas del soporte: 120 cm x 210 cm
- Medidas de la instalación: medidas exteriores 5.50 m de alto, 6.00 m de ancho y 15.00 m de largo.

### PRODUCCIÓN

**Cada obra con un tiraje:** 6 copias

**Lugar de producción de carpeta gráfica:** Unidad de Posgrado Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

### PROCESO DE IMPRESIÓN:

#### Registro de imagen y proceso de impresión:

Previamente a todo el proceso, se procedió a medir la platina del tórculo más grande del taller de posgrado, y siendo favorable el tamaño se colocaron ambas placas juntas y centradas en la platina, marcando con masking tape las esquinas de cada extremo.

Cada una de las telas se planchó y se colocaron extendidas en una mesa, siendo necesario dos personas para transportarlas para evitar arrugarlas en el proceso, esto con el fin de evitar que con la presión ejercida por el tórculo en la tela pellizcara la misma y se produjese una formación irregular en la imagen, a pesar de las precauciones tomadas, esto ocurrió, pero por otras razones que serán descritas más adelante.

Para lavar la imagen se calienta agua sin dejar que llegue a hervir, pero lo suficientemente caliente para

poder levantar el dibujo trazado, usando estopa limpia y empapada del agua se hacen movimientos circulares sin presionar sobre la imagen, de inmediato debe disolverse el material de dibujo, dejando ver en la matriz una especie de “fantasma” del dibujo, de hecho se aprecia como si la imagen estuviera en una especie de “negativo”; el exceso de agua es retirado con una esponja. Una vez completamente limpia la matriz, está lista para el proceso de entintado.

Se fijan las láminas extendiendo un poco de agua en la mesa de vidrio, se extiende la tinta (en este caso se empleó tinta Vanson) y se usa un rodillo blando de goma. Las primeras entintadas deben de realizarse rápidamente en función de estabilizar la imagen lo más pronto posible, al ser un gran formato se carga tinta



Proceso de entintado de las matrices



Pruebas de impresión

y se repite el procedimiento desde el otro extremo de la imagen.

Se entinta primero un módulo y después el otro, cuidando el número de entintadas sea igual en ambos. Se ajusta la presión del tórculo de acuerdo al grueso de los fieltros que se utilicen, procurando que sea una considerable cantidad de presión, solamente existe el riesgo de deformar las matrices si la presión ejercida es excedente y esto solo ocurre después de un número amplio de copias realizadas.

Al finalizar de entintar las placas, se deben de limpiar minuciosamente en las orillas (los filos de las láminas), pues se acumula tinta en los bordes que pueden producir unas marcas indeseables en la impresión, primero con una estopa seca y después con papel secante de manos, hay que tener especial cuidado al lim-

piar el borde en donde coinciden ambas placas, pues corremos el riesgo de arruinar parte del dibujo si no tenemos precaución.

Acto seguido transportar las matrices a la platina y fijar con agua como se hizo para el procedimiento de entintado, siguiendo el registro del masking tape y cuidando de que ambas coincidan perfectamente en sus partes. Se debe considerar que las copias en papel bond ó revolución son solo una guía de impresión, pues cada soporte tendrá un comportamiento diferente de acuerdo a la capacidad de absorción de tinta.

Para colocar la tela, ésta debe ser enrollada en un cilindro de cartón para facilitar su manipulación, debido al tamaño, colocarla extendida resulta poco práctico, pues corremos el riesgo de mancharla con las matrices entintadas, si el ancho de la tela excede el de la

platina, como sucedió en este caso, se debe de doblar de manera que pueda colocarse dentro de la platina sin ningún problema y enrollarse con los dobleces. Una vez cuidadosamente enrollada (no deben de formarse arrugas, y debe enrollarse lo más pareja posible, la tarea deben de realizarla dos personas a la vez, para asegurar el máximo control al enrollarla) se transporta al tórculo y se desenrolla solo una parte que pasará por debajo del rodillo del tórculo, éste debe estar lo suficientemente arriba para permitir pasar la tela del otro lado y ser recibida por otra persona que se encargará de fijarla cuidadosamente a la platina solo por ese extremo, con cinta adhesiva masking tape azul que posee una mayor adherencia.

Realizados los pasos anteriores, se baja el rollo de tela y con cautela se va extendiendo sobre las matrices, la velocidad con la que se desenrolla debe ser igual en ambas partes, sin arrastrarla y cuidando que se for-



Proceso de impresión de la litografía en seco, colocación del soporte.



Impresión sobre tela de algodón

men la menor cantidad posible de burbujas de aire, al terminar de extenderla deberán sacarse las burbujas de aire del centro de las matrices hacia el exterior cuidando no mover la tela. Se baja la presión del tórculo y se imprime, al terminar de hacer su recorrido, se levanta nuevamente la presión y se toma la tela de un extremo por ambos lados para levantarla cuidadosamente.

Al principio se empleó solo un fieltro delgado pensando en que de esa forma se ejercería una presión más directa sobre el soporte, pero presenta el inconveniente de que existe ondulación del fieltro y al ser los textiles sumamente flexibles, también se ondula el soporte. Por ésta misma razón, en algunas partes la tela se “pellizcó” a pesar de estar planchada, dando como consecuencia marcas indeseables como las que se muestran abajo en la fotografía.

En la siguiente sesión de impresión se experimentó con el fieltro grueso para comprobar si existía el mis-



Impresión sobre lino intervenida con acuarela (pueden observarse los efectos de la ondulación del fieltro en la tela y en la impresión)

mo inconveniente de la ondulación, y aparentemente no ocurría, pero al repetir el procedimiento, el soporte presentó ondulación, fue hasta ese momento que se anexó un papel bond del tamaño de las matrices como cama, reforzando el procedimiento de sacar las burbujas de aire formadas en la tela. Claramente fue necesario hacer ajustes en la presión pues el fieltro ahora era más grueso y el papel bond reforzaba la presión.

En cuanto el comportamiento de los soportes, el lino y la loneta no fueron favorables para los resultados deseados, en primer lugar, por la trama del tejido textil, que resulta demasiado gruesa en el caso de la loneta y un poco abierta en el caso del lino; a pesar de que eran soportes atractivos por su nivel de resistencia, absorben mucha tinta dando como resultado impresiones grisáceas.

El número de entintadas fue mucho más elevado en estos casos, también se aumentó la presión, y a pesar de éstas medidas, las copias resultantes fueron insatisfactorias. Además, el lino es un textil sumamente flexible que tiende a resbalar y a arrugarse con mucha facilidad, es por ello que resulta difícil manipularlo, mientras que la loneta contiene una capa de apresto que necesita ser lavada previamente al planchado y la tela encoge con el lavado, su textura no es favorable para registrar con fidelidad todos los detalles contenidos en el dibujo.

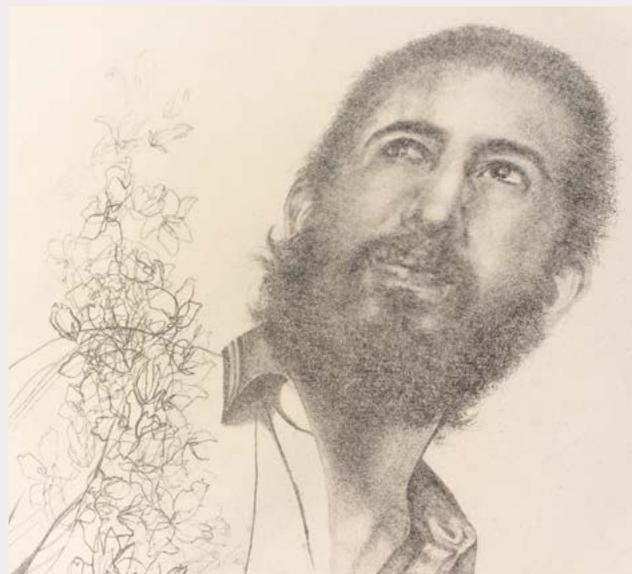
Por otro lado, la popelina registra fielmente todo el dibujo gracias a su entramado cerrado, pero también se trata de una tela muy liviana que presentaba burbujas de aire al desenrollarla sobre las matrices, aspecto que debía considerarse antes de colocar la cama de papel y el fieltro.



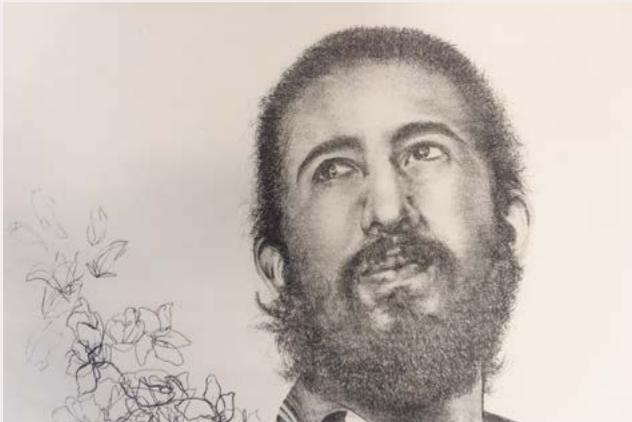
Impresión sobre loneta y sobre blackout

El blackout fue el soporte que tuvo un óptimo desempeño en la impresión, registró fidedignamente el dibujo y su nivel de absorción de tinta es mucho menor, por lo tanto, requiere menos entintadas que las telas anteriores, es muy parecido a imprimir en un papel de algodón, y el peso de la tela facilita su correcta colocación sobre las matrices.

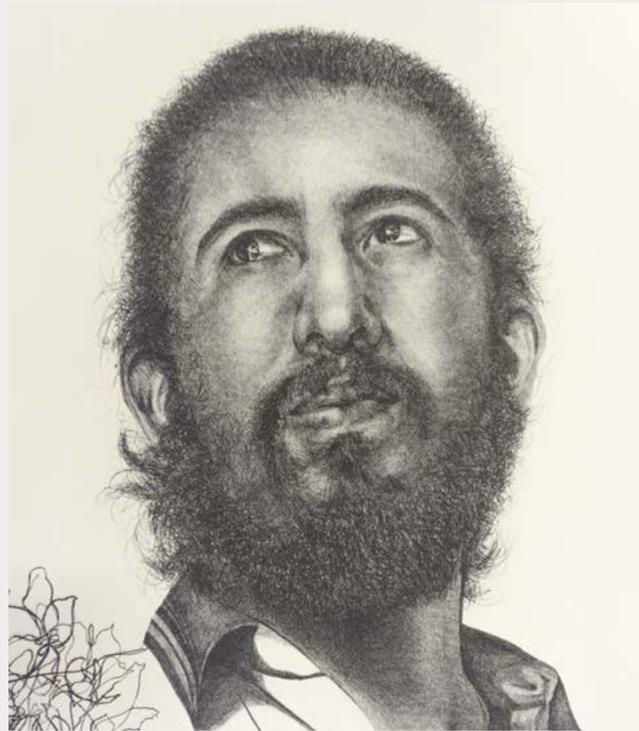
Una vez finalizado el proceso de impresión se limpian las láminas usando thinner, hasta que no queden residuos de tinta, pero sin ejercer presión sobre la imagen. No es recomendable lavar la imagen con aguarrás pues éste es el solvente que se ocupa para emulsionar el silicón y podría adelgazar la capa protectora en la matriz. Una vez que se ha evaporado completamente el solvente, pueden almacenarse las matrices en un lugar libre de polvo y de humedad.



Impresión sobre lino



Impresión sobre popelina



Impresión sobre blackout

### CONTENIDO DE LA CARPETA

Las tres piezas corresponden a la primera triada de tribus, ubicada al sur del Tabernáculo, las tribus de Rubén, Gad y Simeón. Una vez concluido el resto de las imágenes, la instalación se insertará en espacios abiertos y amplios que preferentemente no posean una carga religiosa ni política, ya que la lectura de la obra no pretende dirigirse hacia el adoctrinamiento ni la imposición religiosa. Más bien, los espacios deberán poseer una cierta neutralidad,<sup>1</sup> los lugares amplios y abiertos no son particularmente abundantes en la ciudad, por lo cual la obra debería instalarse en ellos realizando un éxodo en estos puntos. La estructura tiene que ser fácilmente desmontable para su transporte, lo cual corresponde a la idea del Tabernáculo en el desierto, una tienda construida con estructura de madera y textil.

<sup>1</sup> No existe ningún espacio que carezca de una carga simbólica asignada cultural o socialmente, tal neutralidad se refiere a que la inserción de la instalación no esté directamente vinculada a la significación del sitio; por citar un ejemplo el zócalo capitalino, o dentro de un recinto educativo como la Universidad Nacional. Más que trabajar la obra en función a la carga de valores asignados a ese espacio, la propuesta pretende brindar una lectura despojada de estas significaciones.

### Diagramación

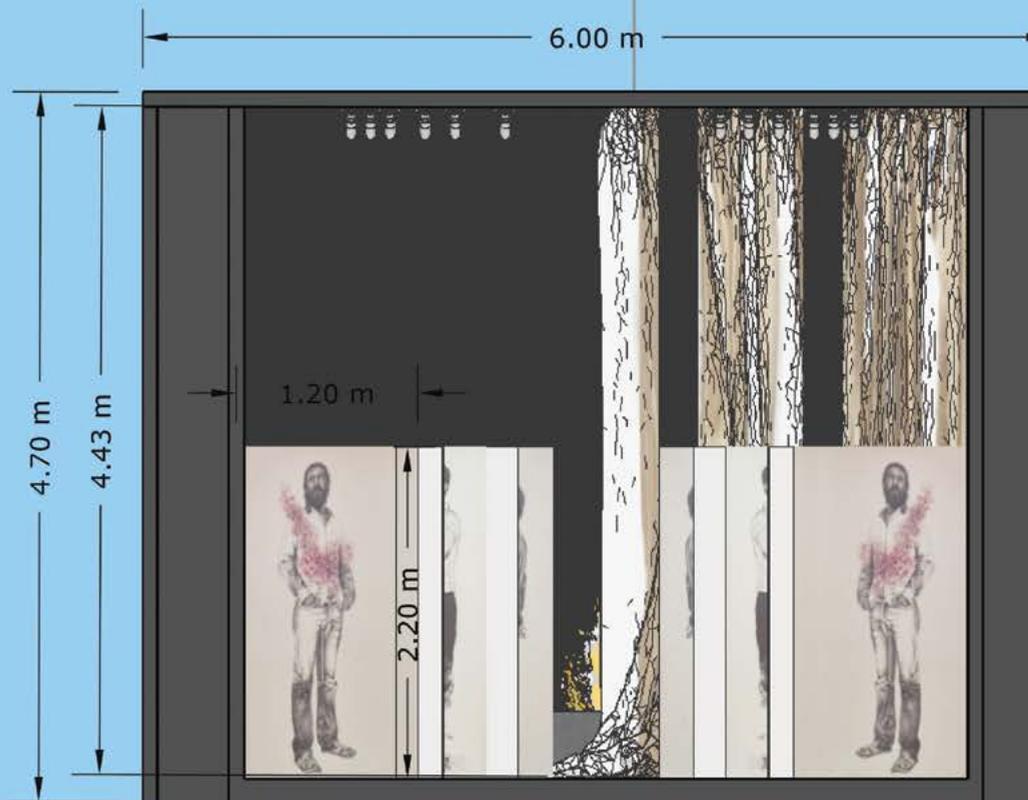
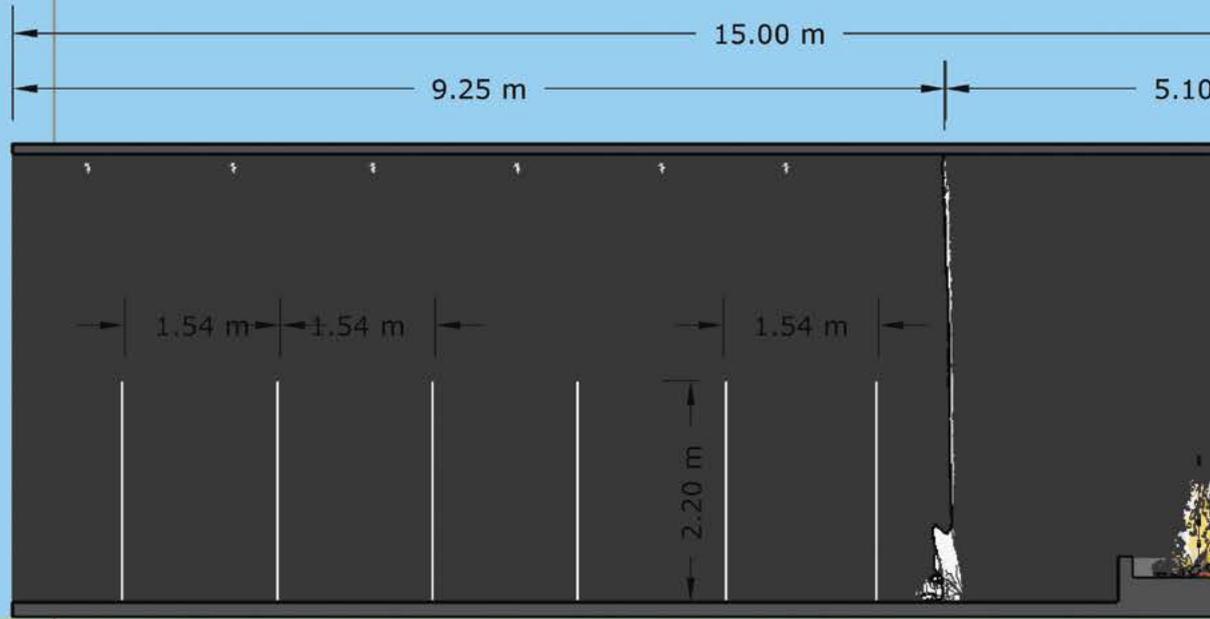
Área de Impresión 210 cm x 120cm soportes, matrices 103 x 77 cm cada una.

**La primera tribu:** Medidas de imagen: 60 cm x 190 cm .  
Medidas de soporte: 120 cm de ancho x 210 cm de altura.

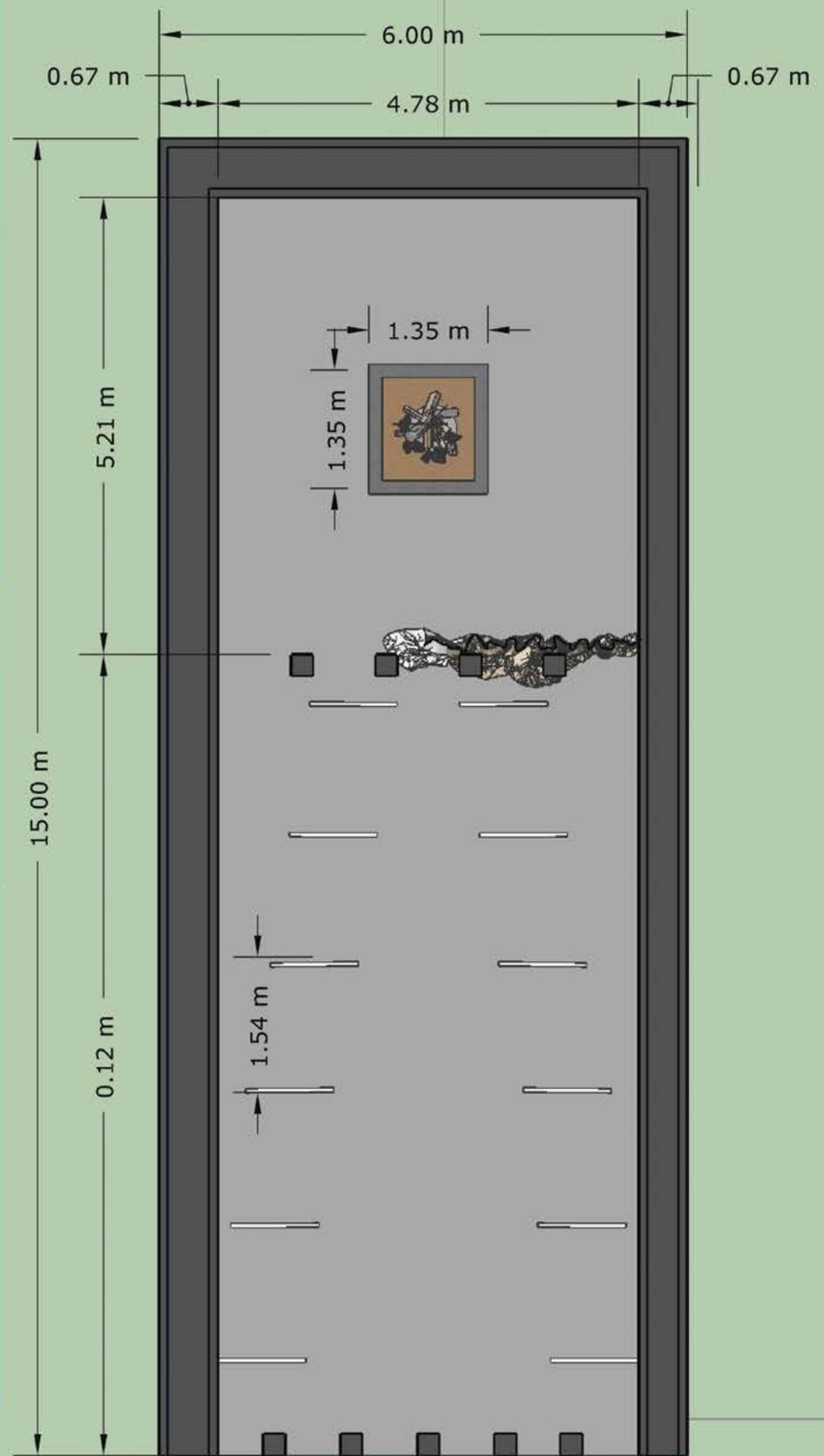
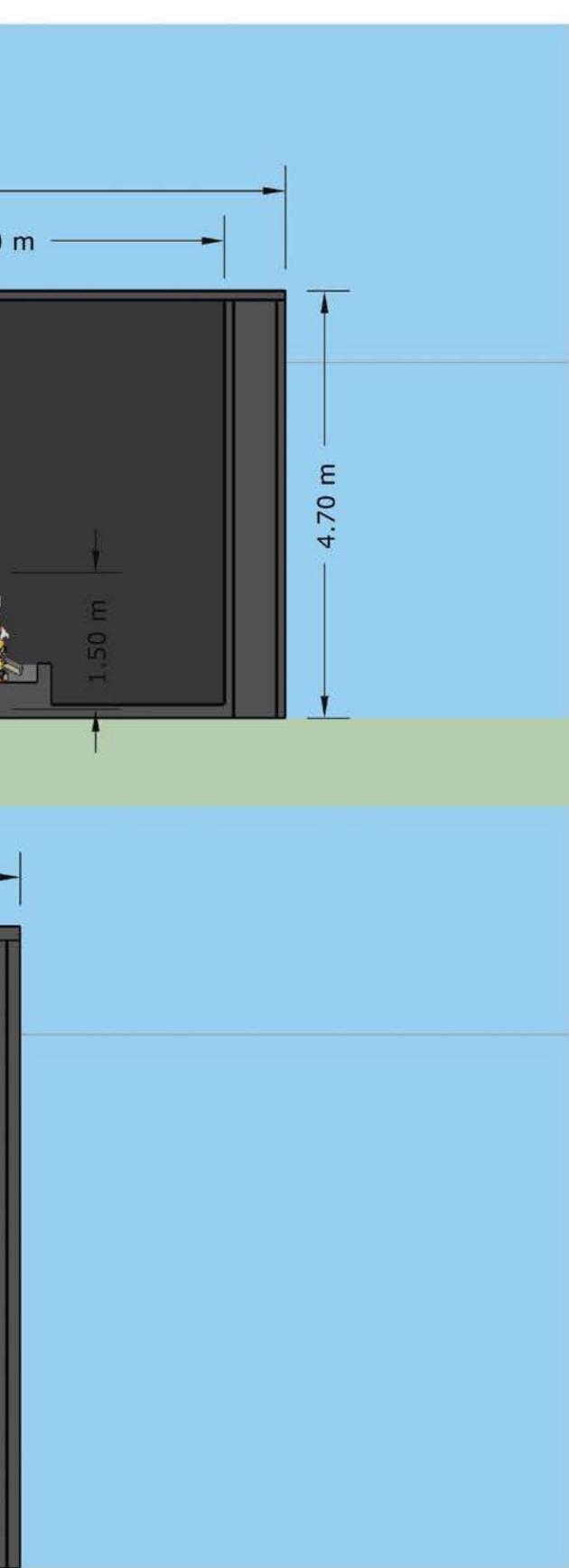
**La destrucción de Siquem:** Medidas de imagen: 70 cm x 187 cm  
Medidas de soporte: 120 cm de ancho x 210 cm de altura.

**El sacrificio:** Medidas de imagen: 70 cm x 183 cm  
Medidas de soporte: 120 cm de ancho x 210 cm de altura.

**ALZADO LATERAL**



**ALZADO FRONTAL**



VISTA DE PLANTA

La mirada dirigida hacia arriba como un gesto retomado de las figuras piadosas empleadas en arte sacro

La ascensión de las flores como alegoría visual del tránsito de la vida terrenal al plano de lo espiritual

Las flores de mandrágora que Rubén le otorga a su madre Lea, y por las cuales Raquel, hermana de Lea que era estéril queda embarazada. Ambas obtuvieron el favor de Dios según el Antiguo Testamento, dando a luz a Isacar y a José respectivamente

Uso de color como elemento indicador de la primoginitura de Rubén, algunos de los retratos contendrán una señalización que corresponde a algún aspecto relevante a la tribu a la que representan

La integración de la forma con el soporte, transparencias creadas para proporcionar ligereza visual, creando énfasis en otras zonas y acentuando la luz como elemento compositivo de la imagen

Patrones de formas orgánicas que replican las flores de Mandrágora, esta planta era considerada afrodisiaca en la época del Antiguo Testamento



Mirada dirigida al espectador con una expresión facial severa, haciendo referencia a la personalidad iracunda de Simeon, el segundo hijo Jacob

Actitud corporal que denota soberbia, tras haber realizado un acto contra un pueblo completo y más tarde contra uno de sus hermanos

Uso de transparencias para aligerar el peso visual del negro, valor tonal predominante de esta imagen, y completamente opuesto en el espectro de luz

Vista aérea de la distribución de la ciudad antigua de Siquem

Muralla de Siquem

La nueva ciudad (Nablus) construida a dos kilómetros de la antigua de Siquem, al norte de Palestina

La ciudad a los pies de Simeon, quien en un arrebato de ira por el deshonor hecho a su hermana Dina por el príncipe de Siquem, junto con su hermano Leví, arremetieron contra la ciudad



En el retrato la parte más visible es la posterior, como recordatorio de las palabras de Jacob a sus hijos: "A Gad salteadores lo asaltarán, mas él asaltará su retaguardia"

Las manos sujetas simulando una atadura como representación de la labor a la que estaba destinada la tribu

El cordero como símbolo de sacrificio constante de vida de la tribu de Gad al proteger las fronteras del territorio de los amonitas y los moabitas

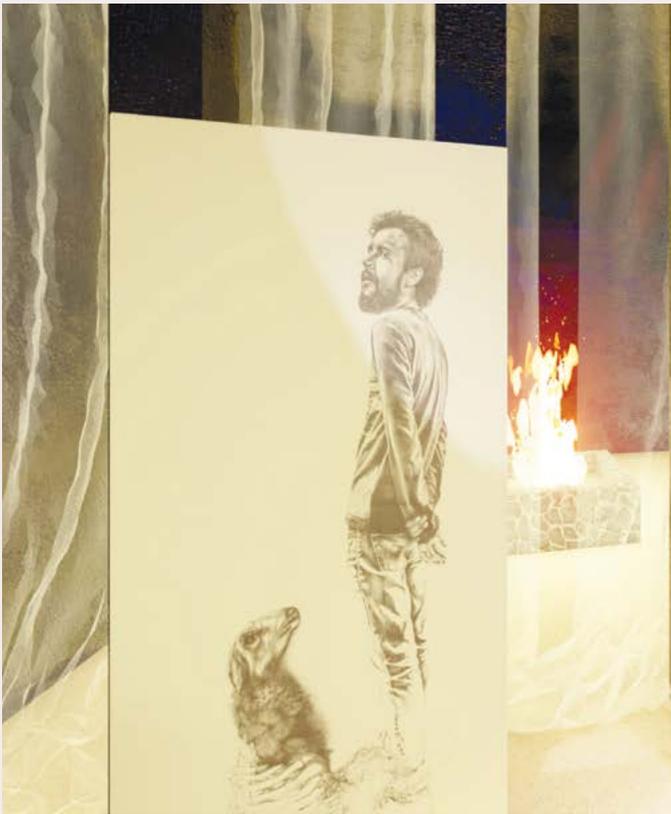
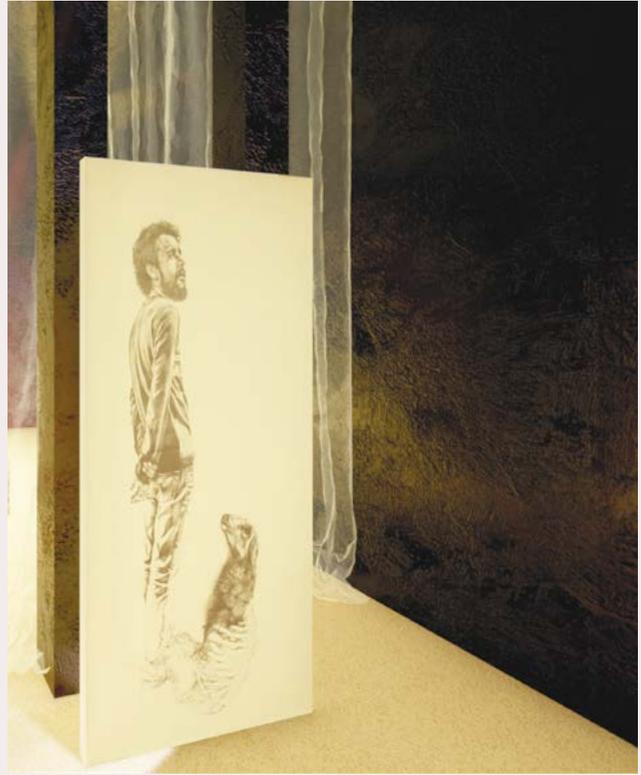
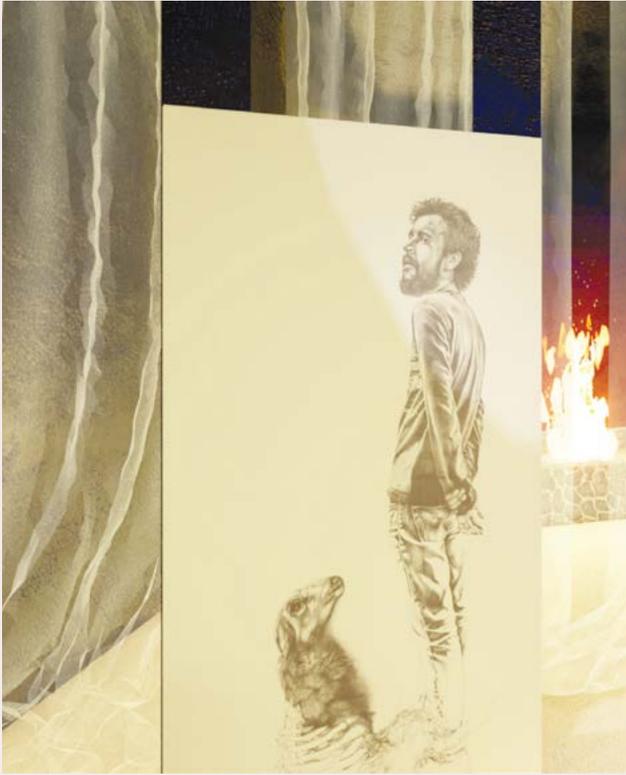
Integración de ambos elementos a través de la línea



PRODUCTO FINAL ARTÍSTICO







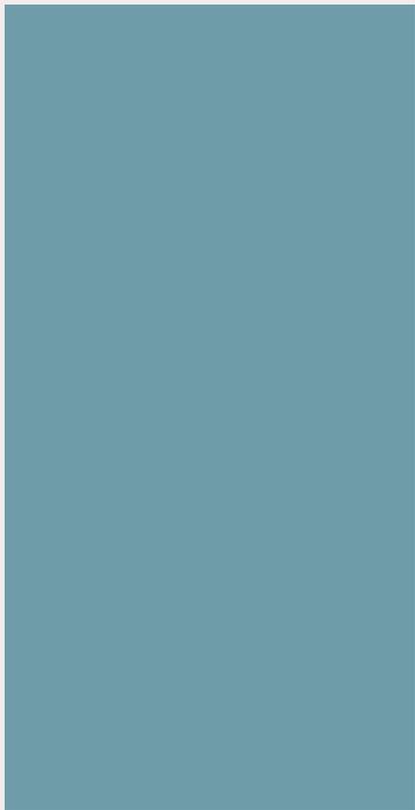
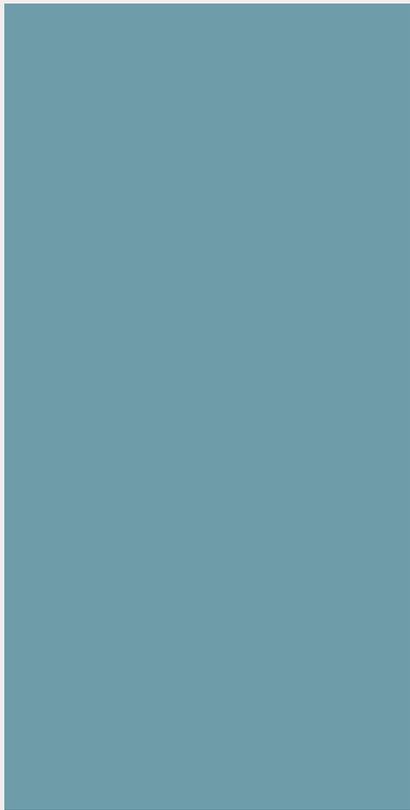








**ANEXO 1**



Desde su nacimiento en 1798 el proceso litográfico se había llevado a cabo con muy pocas variaciones, como ya es conocido, en esta técnica de estampación planográfica, el dibujo se lleva a cabo sobre una piedra caliza compuesta en su mayoría por carbonato de calcio, el material de dibujo debe contener una carga grasa, para posteriormente llevar a cabo el proceso de acidulación con una solución de goma arábiga y ácido nítrico; la solución produce una reacción que permite fijar químicamente la grasa a la piedra debido al proceso de saponificación que se produce con el ácido y al mismo tiempo en las áreas donde no existe dibujo, la goma arábiga bloquea la recepción de grasa.

El descubrimiento de la litografía permitió el desarrollo de la imprenta y de la litografía artística, posteriormente la industria necesitó de un método diferente pues la demanda de producción era muy alta y persistía la inquietud de llevar a cabo el proceso sobre láminas de zinc y más tarde de aluminio. El manual de Tamarind Institute indica que las hojas graneadas de zinc y aluminio de calibre relativamente delgado han sido usadas como superficies de impresión desde los periodos tempranos de la litografía:

El uso de zinc es mencionado por Senefelder ya en 1818, y por numerosos litógrafos en Inglaterra, Francia, y poco tiempo después en Alemania. El aluminio, el metal más recientemente descubierto, fue introducido al comercio de la impresión en 1891. A pesar de que la litografía sobre placas de metal fue practicada continuamente, no alcanzó popularidad hasta la invención de la prensa rotatoria impulsada por vapor en 1895.<sup>1</sup>

Con la aparición de la máquina rotativa, los sistemas de impresión dan un salto para perfeccionarse cada vez más, esto se convirtió en algo revolucionario, pues en contraposición de la impresión en piedra el proceso era mucho más eficiente. Desde entonces la litografía en placas de metal ha tenido diversas aplicaciones en la industria de la imprenta (y ahora también dentro del campo de la litografía artística) aunque sin dejar a un lado el principio hidrófilo y oleófilo de la litografía.

En el proceso de impresión de una litografía se debe humedecer la superficie de la piedra para que en el momento de deslizar el rodillo la tinta se adhiera en el área dibujada y sea rechazada en el resto de la superficie; con las prensas rotativas se trataron de idear diversas formas de conservar la humedad en las placas, debido al calor que generan los rodillos al girar a una alta velocidad, y aunque los principios de la litografía sobre metal son básicamente similares a los de la litografía sobre piedra, existen algunas ligeras variaciones en los procesos.

El proceso de graneado en una piedra se lleva a cabo con carburo de silicio de diferentes números con la ayuda de otra piedra, o bien, de un borriquete de metal. Las láminas de metal generalmente se granean en grandes tinas vibratorias que contienen canicas y un abrasivo, debido a la acción de las canicas y el abrasivo sobre el metal, la lámina va adquiriendo una textura apta para el dibujo litográfico, aunque no es perceptible a simple vista, en el momento de realizar el dibujo se puede percibir el grano de la lámina.

<sup>1</sup> Antreasian, Garo Z., Adams, Clinton, *the Tamarind Book of Lithography: Arts & Techniques*, New York, 1971, p. 123.

La porosidad obtenida mediante este proceso es estandarizada, en la piedra influyen otros factores como el tipo de formación calcárea (dureza, porosidad) y el grano con el que se decida trabajar en la piedra. Los materiales de dibujo sobre lámina pueden ser los mismos ocupados en la litografía tradicional (lápices grasos, tusche, goma arábica) aunque el proceso de acidulación se lleva a cabo con ácido fosfórico y goma arábica (a diferencia del ácido nítrico empleado en las piedras calizas).

Cada uno de los medios brinda amplias posibilidades gráficas, solo existen diferencias en cuanto al manejo de las matrices, las láminas pueden ser transportadas y almacenadas fácilmente, son menos costosas y se pueden adaptar a distintos tamaños de formatos.

En cuanto al desarrollo de la litografía en seco, desde que los nuevos sistemas de impresión surgieron, nace con ellos la necesidad de emplear un medio que permitiera eliminar el uso de solución fuente, o dejar de utilizar agua en las placas.

El inventor alemán Caspar Herrmann aplicó un nuevo método de impresión offset sin agua, sin embargo no obtuvo la patente en 1931. Él mostró impresiones a cuatro colores en una feria de Leipzig, pero no obtuvo financiamiento; viajó a Estados Unidos en 1932, esperando encontrar una mejor recepción de su descubrimiento sin obtener éxito.

En 1967 la compañía 3M (Minnesota Mining and Manufacturing Company) presentó la primer plancha de impresión

para offset sin agua en DRUPA (la principal feria de referencia para el sector de la impresión gráfica e industrial) pero la sensibilidad de la placa a los rayones llevó al final esta innovación.

Algunos años después las industrias Toray compraron la patente del offset sin agua de la compañía M3 de Estados Unidos, donde era conocido como Driography. El proceso logró resultados sobresalientes y una respuesta positiva del mercado de la impresión en Japón. Los intentos para probar esta forma de impresión fueron perseguidos con gran y constante devoción por compañías claves en la industria de la imprenta como Bonshodo, Dai Nippon Printing, Toppan y muchas más. Ellos obtuvieron resultados positivos con su placa de impresión offset sin agua Toray y oficialmente fue presentada en la feria DRUPA en 1977.<sup>2</sup>

El canadiense Nik Semenoff publica en junio de 1990 un sistema de producción en placas litográficas de aluminio usando silicón como superficie que rechaza la tinta; las industrias Toray ya comercializan un proceso que es capaz de reproducir en muy alta calidad imágenes fotográficas, sin embargo, el costo y la disponibilidad de dichas planchas están fuera del alcance de la mayoría de los artistas.

*Hace muchos años me interesé en el concepto del waterless, y planeé algunos experimentos para probar algunas de mis teorías, mis buenas intenciones se dejaron de lado por algunas razones y solo en 1990 comencé mi investigación. Para mi sorpresa, la primera placa produjo una impresión muy respetable y se convirtió en la base de mi proceso (...) mien-*

<sup>2</sup> Bienvenido, Andino, 2011, Septiembre 28, *IWPA 20th Anniversary Approaches, Bienvenido Andino reflects on Past and Future*, Recuperado de <http://www.waterless.org/news/711198>

*tras que el agua ha sido la base del proceso litográfico, la eliminación de la solución fuente sería mejor para el medio, lo que se necesitaba era un material en las áreas no impresas que no fuera líquido al momento de imprimir.*<sup>3</sup>

Esencialmente Nik Semenoff buscaba un proceso que eliminara los materiales tóxicos empleados en los sistemas de impresión, materiales que fueran fáciles de conseguir y de bajo costo, además de que fuese posible simplificar el proceso de la litografía sobre lámina permitiendo amplios tirajes.

#### Matrices

Hoy en día existen diversos materiales que permiten llevar a cabo el proceso litográfico, desde luego que la matriz por excelencia es la piedra caliza, seguida de las láminas de aluminio, en cuanto a las de zinc, el manual del Tamarind señala que gracias a la industria del offset se ha generalizado el uso de las láminas de aluminio y esto ha resultado en un declive en el consumo de las láminas de zinc, a pesar de que los resultados obtenidos en ambas matrices son muy similares.

Dentro del mismo manual se puntualizan algunas de las características de cada lámina, que se resumen en lo siguiente: la de zinc es más oscura, dificultando percibir los valores tonales del dibujo y obteniendo resultados diferentes a los de la piedra con los dibujos realizados con crayón litográfico y aguadas, es sensitiva a la grasa y menos sensitiva al agua, también produce áreas fuertes de imagen, entre otras.

El aluminio permite una mejor visibilidad del área dibujada gracias al valor tonal de su superficie, los dibujos de crayón y aguadas son más similares a los realizados sobre piedras, es menos sensitiva a la grasa y muy sensitiva al agua y produce excelentes áreas sin imagen, las áreas con imagen no son tan fuertes como en el zinc.

Otro tipo de matrices han sido probadas con éxito, tal es el caso del mármol y del vidrio, y con menos frecuencia cierto tipo de polímeros. El mármol es una roca metamórfica (sedimentaria), la composición del mármol es mayoritariamente de carbonato de calcio, es por ello que ha sido empleado con éxito en el campo de la litografía, sin embargo puede contener impurezas como cloritas, cuarzo, piritas, mica o talco que la hacen propensa a no recibir la materia grasa en esas zonas, pudiendo ser algo indeseable, su grado de dureza es mayor que la de una piedra caliza alemana, por lo tanto hay que hacer ajustes en el proceso de acidulación.

Se ha extendido su uso en los talleres de litografía mexicanos, el taller la Ceiba Gráfica en Coatepec Veracruz ha llevado a cabo una labor de expansión de su uso enviando a toda la República Mexicana las piedras provenientes de las canteras de Veracruz, Puebla y Guerrero.

El vidrio también se ha empleado para estos fines, hay que tomar en consideración que, al poseer una superficie lisa, carente de poros, necesita granearse con el

<sup>3</sup> Semenoff, Nik, 1990, Junio, *Waterless Lithography using common caulking silicone, A new process of producing aluminium lithographic plates using ordinary silicone rubber as an ink rejecting surface*, Recuperado de <http://www.polymetaal.nl/beguïn/mapw/waterlesslithography/waterlesslitho01.htm>

número deseado de carburo, el proceso de graneado se realiza de la misma forma que el de una piedra, se deben biselar con especial atención los bordes con una lima para evitar cortes durante su manipulación y daño al soporte de impresión. Al adquirir el vidrio es indispensable que sea del mayor calibre posible para prevenir una fractura en el momento de la impresión, hay que tener especial cuidado al medir la presión de la prensa.

Los polímeros empleados como matrices deben de ser resistentes a la presión para evitar la deformación durante la impresión y que permitan lograr un tiraje, y al mismo tiempo resistente a los compuestos químicos empleados en la litografía en seco, es decir, a los solventes. Los más adecuados son el poliéster, el polipropileno y el polietileno, en presentación de láminas.

### Procesos de preparación

Los procesos de preparación de las matrices no difieren significativamente en cuanto a litografía en húmedo se refiere, en piedra o en láminas de metal se siguen casi los mismos pasos, salvo la diferencia que ya se había mencionado anteriormente en el manejo de los ácidos.

Una vez terminado el dibujo se debe proceder a la acidulación de la piedra o de la lámina que permitirá llevar a cabo la reacción química que da origen a la litografía, se aplica talco con una brocha de pelo suave y se retira el exceso, posteriormente se aplica la brea finamente molida, se retira el exceso y se crea una capa protectora con goma arábica simple, extendiéndola

sobre toda la superficie de la piedra o lámina para posteriormente aplicar con una brocha de pelo suave o una esponja la solución de goma arábica con ácido. El número de gotas de ácido, el tiempo que debe estar dicha solución sobre la superficie de la matriz y el número de acidulaciones, dependerán en gran medida de la técnica empleada y del tipo de dibujo, en mármol generalmente la preparación de ácido debe ser un poco más concentrada y en lámina emplearemos ácido fosfórico.

Es recomendable esparcir suavemente la solución ácida en todas direcciones, para que ésta penetre y actúe adecuadamente en la matriz. Finalizado el tiempo en el que actúa la solución se debe retirar el exceso de goma con un manto suave que no deje residuos, asegurándose que se deje una delgada película de goma cubriendo toda la superficie de la matriz, esto se logra haciendo movimientos circulares rápidos y uniformes (no aplicando fuerza) con varios mantos secos acomodados como si fuesen almohadillas.

En cuanto al silicón Nik Semenoff explica:

Al mismo tiempo que es un compuesto similar al caucho, es usado como pegamento, y es un sellador muy efectivo, como un compuesto de calafateo. Algunos de estos productos por sí mismos tienen afinidad con silicones y algunos otros materiales—y el rechazo de otros componentes—aprovechando esta característica podemos producir una capa de no-impresión en un sustrato apropiado para producir una placa litográfica sin agua. La disponibilidad de muchos productos comerciales de sellado nos brinda libertad de elección y al

mismo tiempo aumenta la confusión de cuáles funcionan mejor para nuestro propósito.<sup>4</sup>

Dentro de la publicación de Semenoff existen una serie de indicaciones sobre los materiales y la forma de preparación de la matriz, considero deben ser resumidas a los siguientes puntos:

- El silicón más apropiado es el silicón claro (es decir, sin color).
- Recomienda el silicón de la marca Dow-Corning, aunque menciona que se ha dificultado su adquisición y debido a la variedad de marcas existentes en el mercado resulta necesario experimentar con ellos hasta encontrar el más adecuado.
- El solvente que él utiliza es aguarrás inodoro para pintura.
- El silicón deberá diluirse con el aguarrás hasta obtener una consistencia similar a la miel de maple.
- Es mejor aplicar dos o tres capas delgadas de silicón que una capa gruesa para obtener una mejor desensibilización (algunos sustratos como las láminas que no son graneadas finamente probablemente requieren de una cobertura más gruesa, con una solución más viscosa)

Como menciona Semenoff, los materiales deben ser experimentados para probar su eficacia, en México no contamos con las mismas marcas de silicones ni de solventes, por lo tanto, la técnica ha tenido que pasar por algunas adecuaciones.

Para la preparación de la litografía en seco debe fijarse la matriz a una superficie completamente plana, sin ningún tipo de relieve que pudiese causar que en el momento de la preparación el relieve se marcara en la lámina, se sugiere para éstos fines una mesa con vidrio; en un pequeño frasco de vidrio o en un vaso de plástico desechable (no de unigel pues el solvente lo perfora con facilidad) y con la ayuda de una pistola aplicador de silicona, se aplica una o dos porciones de silicón, dependiendo del tamaño de la lámina que se va a preparar y se mezcla con aguarrás (deberá ser aguarrás de alguna marca como Sayer Lack o Comex, puesto que el aguarrás comercializado sin marca en las tlapalerías anteriormente ha causado daños a la superficie dibujada, disolviendo el material de dibujo y esparciéndolo sobre la lámina) hasta formar un compuesto uniforme que al levantarlo tenga una consistencia parecida a la miel de maple; es importante preparar y aplicar la mezcla en el menor tiempo posible pues el solvente se evapora dando como consecuencia una preparación de consistencia más espesa que resultará en una dificultosa aplicación sobre la matriz y que generará una indeseable película gruesa.

La mezcla se aplica con papel secante de manos o servitoallas, hay que cerciorarse de que el papel no despidiera residuos al humedecerse, se forman almohadillas de papel y se esparce la mezcla con movimientos rápidos y ejerciendo un poco de presión sobre la superficie de la matriz, no debe de existir ningún espacio donde la mezcla no sea esparcida, se sugiere se emplee suficiente mezcla para cubrir la matriz pero no demasiada, pues retirar el exceso puede resultar

complicado. Cambiando las muñecas de papel por unas más limpias cada vez se debe “pulir” la capa de silicón, deberá presentar una superficie uniforme, sin rayas ni ningún tipo de marcas.

Una vez finalizado el proceso debe dejarse secar la matriz por lo menos 24 horas a temperatura ambiente en un lugar libre de polvo; a veces se calienta la matriz con movimientos oscilatorios acercándola a una parrilla eléctrica para acelerar la evaporación del solvente y la adhesión del silicón, lo cual no es recomendable, ya que en el proceso se pueden perder algunos valores tonales, se debe tener en consideración que la mayoría de los materiales que usamos para el dibujo son susceptibles al calor, es decir, pueden sufrir de licuefacción.

### **Materiales de dibujo en el proceso waterless**

La mayoría de los materiales para dibujar en la litografía en seco son solubles al agua, esto permite lavar con facilidad la imagen una vez que se dará inicio al proceso de entintado. Existen en el mercado mexicano diversas opciones tales como los lápices para toda superficie de la marca General's y Stabilo, los watercolor de la marca Derwent, también funcionan los de grafito acuareleables de la misma marca (Graphitone), pero su efectividad se encuentra en función del grado de dureza del lápiz, siendo de mejor respuesta los números más suaves (6B, 8B), el inconveniente que existe al emplear grafito sobre la matriz de aluminio es el brillo que produce este material, aunado al valor tonal de la matriz que dificulta la visibilidad del dibujo.

Los bolígrafos (no de tinta de gel) y marcadores indelebles con base de alcohol pueden utilizarse, también se puede trabajar en aguadas utilizando tóner de máquina fotocopidora diluido en alcohol isopropílico o tusche; al trabajar con tóner diluido en alcohol existe la ventaja de que el medio se evapora fácilmente, a diferencia del tusche diluido con agua, que es de secado lento. El tóner se tiene que fijar mediante la aplicación de calor indirecto a la matriz, cuidando de no sobrecalentar la lámina; cuando esté adherido en la matriz, se tornará visiblemente más opaco y no sufrirá alteración alguna si se toca su superficie, es decir, no debe transferirse el polvo de tóner al darle un ligero toque con un pincel pequeño. Solo se calentará la matriz una vez terminado el dibujo.

### **Tintas de impresión**

Las tintas para offset funcionan adecuadamente para el proceso, en el mercado mexicano existe una amplia variedad de marcas, Colortec, Sakura, Sánchez, Sunchemical, VanSon, GBW, entre otras. El color, el cuerpo, la resistencia a la luz, el brillo, el secado, y la capacidad de emulsión dependerá en gran medida de la calidad de los pigmentos, del vehículo y los aditivos empleados en su fabricación, la mayoría de las veces es proporcional al costo de la tinta.

### **Soportes**

Al no ser necesario humedecer la superficie de la matriz y el papel de impresión como sucede en la litografía tradicional, existe una gran diversidad de soportes que pueden ser empleados; de diversos gramajes, composiciones y texturas, aunque sí se debe observar

la porosidad del papel en función al tipo de dibujo y los resultados deseados.

Los papeles satinados poseen casi nula absorción de tinta, por lo que deberá tomarse en consideración al entintar la matriz para no saturar la copia. También pueden funcionar papeles delgados como el papel de arroz, superficies de composición sintética como láminas de polímeros y variados textiles de fibras orgánicas o sintéticas.

Ciertamente es relevante tomar en cuenta si el papel es libre de ácido o no en función de la conservación de la pieza a través de los años, y en cuanto a los textiles, influirá en gran medida el tipo de entramado de la tela, mientras contenga un entramado cerrado y un mayor número de hilos, obtendremos mejores resultados en la impresión.

### El proceso del gran formato

Debido a la escasez de piedras, al formato de la mayoría de éstas y a la implementación de la técnica waterless dentro de mi formación en el taller 117-B de litografía de la Facultad de Artes y Diseño en la UNAM, comencé a trabajar sobre las matrices de aluminio; el tamaño de las matrices me permitió pensar en la realización de un proyecto de gran formato, fue entonces cuando se produjo un primer acercamiento a las problemáticas que implicaba resolver una imagen litográfica que excedía el formato tradicional.

La inversión que implicaba en materiales era alta, sobretodo en cuanto al papel se refiere, como la técnica lo permite, pensé en los textiles como una alternativa

más económica, aunque por supuesto que los precios de los textiles varían de acuerdo al tipo de tela. El proceso y los resultados de la realización de la primera pieza fueron los siguientes:

Adquisición, lavado con ácido acético diluido en agua al 2% y secado de las láminas regraneadas.



Proceso de dibujo sobre lámina de aluminio

Inicio del proceso de dibujo del primer módulo con lápices Staedtler Lumocolor non-permanent omnichrom, la imagen fue dividida en dos módulos, cada uno de 77 x 103 cm, se dibujó hasta el borde de la matriz donde se deberían unir los módulos, pero siempre dejando un espacio en los laterales y en el borde superior en este caso para un correcto proceso de entintado.

Limpieza de la superficie no dibujada de la matriz con alcohol isopropílico (para retirar cualquier impureza de lápiz, polvo o grasa).

Preparación de la lámina con la solución y el procedimiento anteriormente descrito. Por el tamaño del formato es recomendable que la preparación sea realizada simultáneamente por dos personas, ya que el solvente se evapora rápidamente impidiendo que se aplique de manera uniforme sobre la superficie.

Secado de la matriz (24 horas).

Inicio del segundo módulo de la pieza, al igual que el anterior, se dibujó hasta el borde de la unión, considerando siempre un espacio en los laterales y en la parte inferior, es de vital importancia tener cuidado de no diferir en cuanto a los valores tonales de los módulos, pues se haría visible al momento de ensamblar la pieza. Es conveniente tener el primer módulo como referente. Durante la ejecución del segundo módulo fue notorio que con la preparación de silicón la matriz y el dibujo en general adquirieron un valor tonal más oscuro, de cualquier manera, se usó como referente.

El artista debe valorar el tiempo que tardará en concluir la pieza, si no demora demasiado, puede dejar sin



Proceso de dibujo sobre lámina de aluminio



Proceso de entintado de las matrices

preparación el primer módulo y preparar los dos una vez concluidos, teniendo siempre precaución de proteger sus matrices del polvo, la humedad, la grasa y cualquier objeto que pudiera causar rayones o daño a la superficie.

Limpieza de la superficie no dibujada con alcohol isopropílico.

Preparación con la mezcla de silicón diluido y curado de la lámina.

#### **Adquisición de los soportes textiles.**

Dentro de la enorme variedad de textiles dentro del mercado, se realizaron pruebas con popelina, loneta, blackout y lino, la popelina es un textil ligero de fibras de algodón con una trama cerrada y en una gama de colores amplia, la loneta también es un textil de algodón, muy resistente, es fabricada en distintos anchos y con distinto tipo de tramas, por el tipo de dibujo

realizado era conveniente adquirir la trama más cerrada y fina dentro de sus variantes.

El blackout es un textil sintético y pesado, compuesto mayormente por poliéster, empleado para la fabricación de cortinas posee un acabado aterciopelado por uno de sus lados y por el otro un acabado similar al del plástico, el lino es una tela que está conformada casi en su totalidad por celulosa, ya que proviene de fibras vegetales y es el doble de resistente que el algodón, hay diversos tipos de colores y entramados en el lino, incluidos unos muy cerrados, es por ello se incluyó como soporte a pesar de su alto costo.

#### **Registro de imagen y proceso de impresión:**

Previamente a todo el proceso, se procedió a medir la platina del tórculo más grande del taller de posgrado, y siendo favorable el tamaño se colocaron ambas placas juntas y centradas en la platina, marcando con masking tape las esquinas de cada extremo.

Cada una de las telas se planchó y se colocaron extendidas en una mesa, siendo necesario dos personas para transportarlas para evitar arrugarlas en el proceso, esto con el fin de evitar que con la presión ejercida por el tórculo en la tela pellizcara la misma y se produjese una formación irregular en la imagen, a pesar de las precauciones tomadas, esto ocurrió pero por otras razones que serán descritas más adelante.

Para lavar la imagen se calienta agua sin dejar que llegue a hervir, pero lo suficientemente caliente para poder levantar el dibujo trazado, usando estopa limpia y empapada del agua se hacen movimientos circulares sin presionar sobre la imagen, de inmediato

debe disolverse el material de dibujo, dejando ver en la matriz una especie de “fantasma” del dibujo, de hecho se aprecia como si la imagen estuviera en una especie de “negativo”; el exceso de agua es retirado con una esponja. Una vez completamente limpia la matriz, está lista para el proceso de entintado.

Se fijan las láminas extendiendo un poco de agua en la mesa de vidrio, se extiende la tinta (en este caso se empleó tinta Vanson) y se usa un rodillo blando de goma. Las primeras entintadas deben de realizarse rápidamente en función de estabilizar la imagen lo más pronto posible, al ser un gran formato se carga tinta y se repite el procedimiento desde el otro extremo de la imagen.

Se entinta primero un módulo y después el otro, cuidando el número de entintadas sea igual en ambos.

Se ajusta la presión del tórculo de acuerdo al grueso de los fieltros que se utilicen, procurando que sea una considerable cantidad de presión, solamente existe el riesgo de deformar las matrices si la presión ejercida es excedente y esto solo ocurre después de un número amplio de copias realizadas.

Al finalizar de entintar las placas, se deben de limpiar minuciosamente en las orillas (los filos de las láminas), pues se acumula tinta en los bordes que pueden producir unas marcas indeseables en la impresión, primero con una estopa seca y después con papel secante de manos, hay que tener especial cuidado al limpiar el borde en donde coinciden ambas placas, pues corremos el riesgo de arruinar parte del dibujo si no tenemos precaución.



Pruebas de impresión

Acto seguido transportar las matrices a la platina y fijar con agua como se hizo para el procedimiento de entintado, siguiendo el registro del masking tape y cuidando de que ambas coincidan perfectamente en sus partes. Se debe considerar que las copias en papel bond o revolución son solo una guía de impresión, pues cada soporte tendrá un comportamiento diferente de acuerdo a la capacidad de absorción de tinta.

Para colocar la tela, ésta debe ser enrollada en un cilindro de cartón para facilitar su manipulación, debido al tamaño, colocarla extendida resulta poco práctico, pues corremos el riesgo de mancharla con las matrices entintadas, si el ancho de la tela excede el de la platina, como sucedió en te caso, se debe de doblar de manera que pueda colocarse dentro de la platina sin ningún problema y enrollarse con los dobleces.

Una vez cuidadosamente enrollada (no deben de formarse arrugas, y debe enrollarse lo más pareja posible, la tarea deben de realizarla dos personas a la vez, para



Proceso de impresión de la litografía en seco, colocación del soporte.

asegurar el máximo control al enrollarla) se transporta al tórculo y se desenrolla solo una parte que pasará por debajo del rodillo del tórculo, éste debe estar lo suficientemente arriba para permitir pasar la tela del otro lado y ser recibida por otra persona que se encargará



Impresión sobre tela de algodón

de fijarla cuidadosamente a la platina solo por ese extremo, con cinta adhesiva masking tape azul que posea una mayor adherencia.

Una vez realizados los pasos anteriores, se baja el rollo de tela y con cautela se va extendiendo sobre las matrices, la velocidad con la que se desenrolla debe ser igual en ambas partes, sin arrastrarla y cuidando que se formen la menor cantidad posible de burbujas de aire, al terminar de extenderla deberán sacarse las burbujas de aire del centro de las matrices hacia el exterior cuidando no mover la tela. Se baja la presión del tórculo y se imprime, al terminar de hacer su recorrido, se levanta nuevamente la presión y se toma la tela de un extremo por ambos lados para levantarla cuidadosamente.

Al principio se empleó solo un fieltro delgado pensando en que de esa forma se ejercería una presión más



Impresión sobre lino intervenida con acuarela (pueden observarse los efectos de la ondulación del fieltro en la tela y en la impresión)

directa sobre el soporte, pero presenta el inconveniente de que existe ondulación del fieltro y al ser los textiles sumamente flexibles, también se ondula el soporte. Por ésta misma razón, en algunas partes la tela se “pellizcó” a pesar de estar planchada, dando como consecuencia marcas indeseables como las que se muestran abajo en la fotografía.

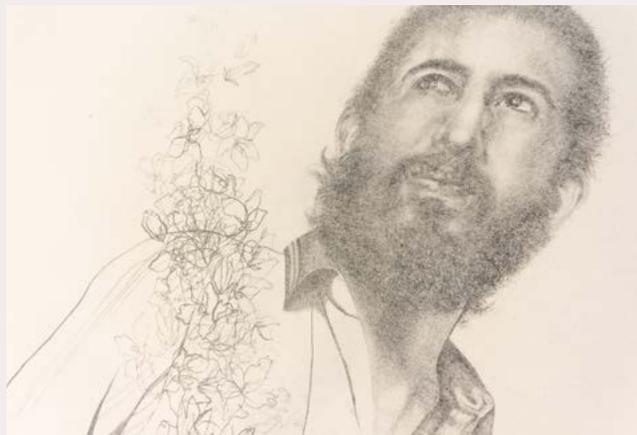
En la siguiente sesión de impresión se experimentó con el fieltro grueso para comprobar si existía el mismo inconveniente de la ondulación, y aparentemente no ocurría, pero al repetir el procedimiento, el soporte presentó ondulación, fue hasta ese momento que se anexó un papel bond del tamaño de las matrices como cama, reforzando el procedimiento de sacar las burbujas de aire formadas en la tela. Claramente fue necesario hacer ajustes en la presión pues el fieltro ahora era más grueso y el papel bond reforzaba la presión.



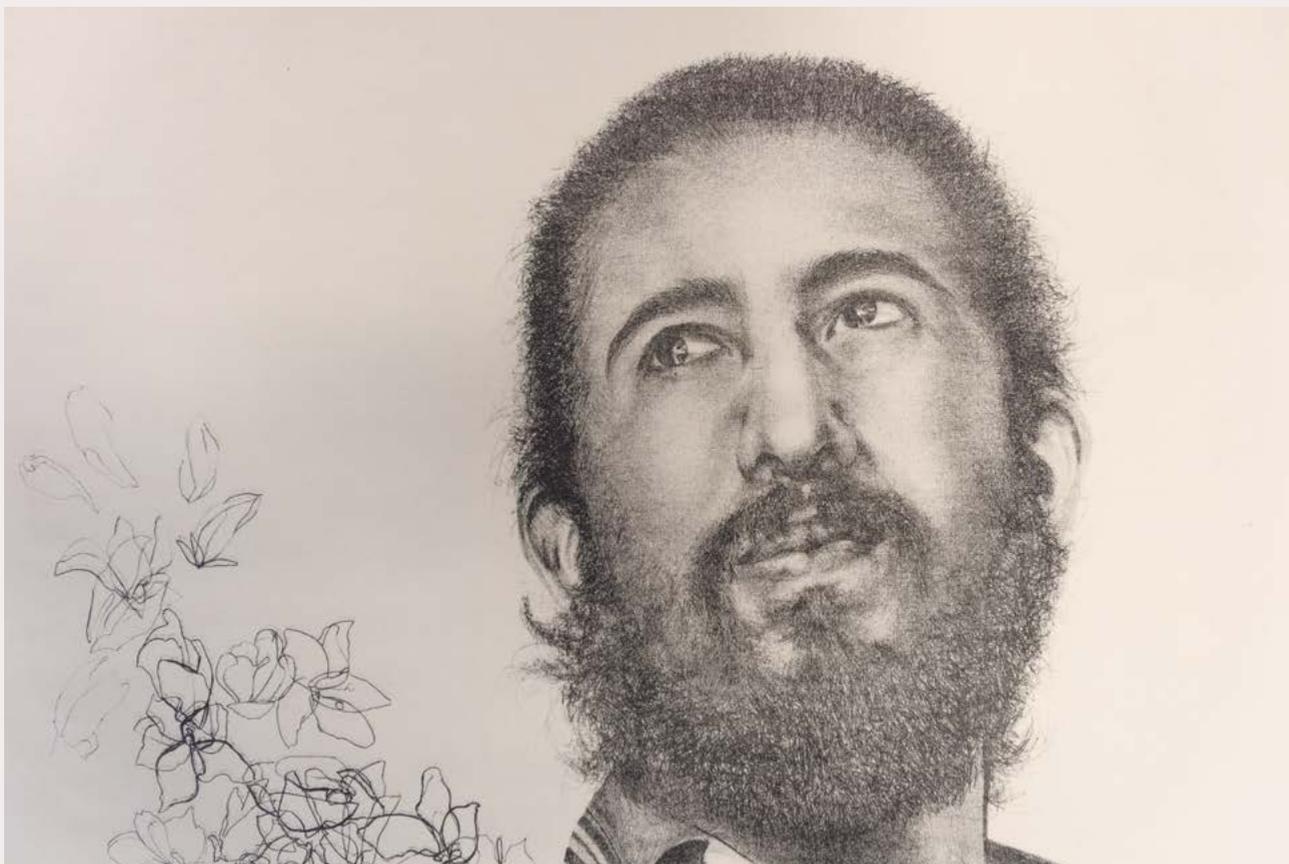
Impresión sobre loneta y sobre blackout

En cuanto el comportamiento de los soportes, el lino y la loneta no fueron favorables para los resultados deseados, en primer lugar, por la trama del tejido textil, que resulta demasiado gruesa en el caso de la loneta y un poco abierta en el caso del lino; a pesar de que eran soportes atractivos por su nivel de resistencia, absorben mucha tinta dando como resultado impresiones grisáceas.

El número de entintadas fue mucho más elevado en estos casos, también se aumentó la presión, y a pesar de estas medidas, las copias resultantes fueron insatisfactorias. Además, el lino es un textil sumamente flexible que tiende a resbalar y a arrugarse con mucha facilidad, es por ello que resulta difícil manipularlo, mientras que la loneta contiene una capa de apresto que necesita ser lavada previamente al planchado y la tela encoge con el lavado, su textura no es favorable para registrar con fidelidad todos los detalles contenidos en el dibujo.



Impresión sobre lino



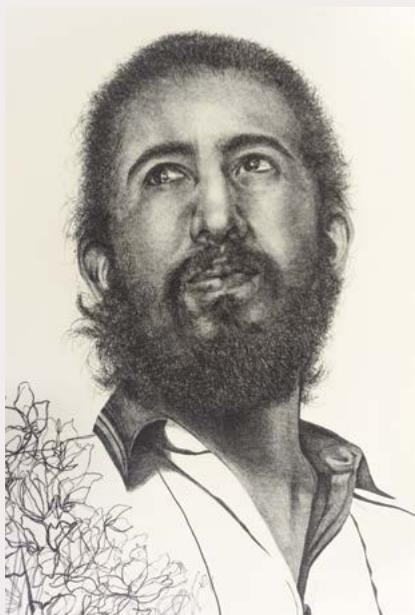
Impresión sobre popelina

Por otro lado, la popelina registra fielmente todo el dibujo gracias a su entramado cerrado, pero también se trata de una tela muy liviana que presentaba burbujas de aire al desenrollarla sobre las matrices, aspecto que debía considerarse antes de colocar la cama de papel y el fieltro.

El blackout fue el soporte que tuvo un óptimo desempeño en la impresión, registró fidedignamente el dibujo y su nivel de absorción de tinta es mucho menor, requiere menos entintadas que las telas anteriores, es muy parecido a imprimir en un papel de algodón, y el peso de la tela facilita su correcta colocación sobre las matrices.

Una vez finalizado el proceso de impresión se limpian las láminas usando thinner, hasta que no queden residuos de tinta, pero sin ejercer presión sobre la imagen. No es recomendable lavar la imagen con aguarrás pues éste es el solvente que se ocupa para emulsionar el si-

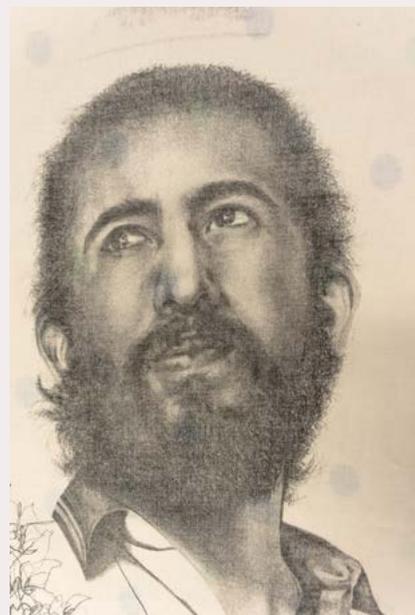
licón y podría adelgazar la capa protectora en la matriz. Una vez que se ha evaporado completamente el solvente, pueden almacenarse las matrices en un lugar libre de polvo y de humedad.



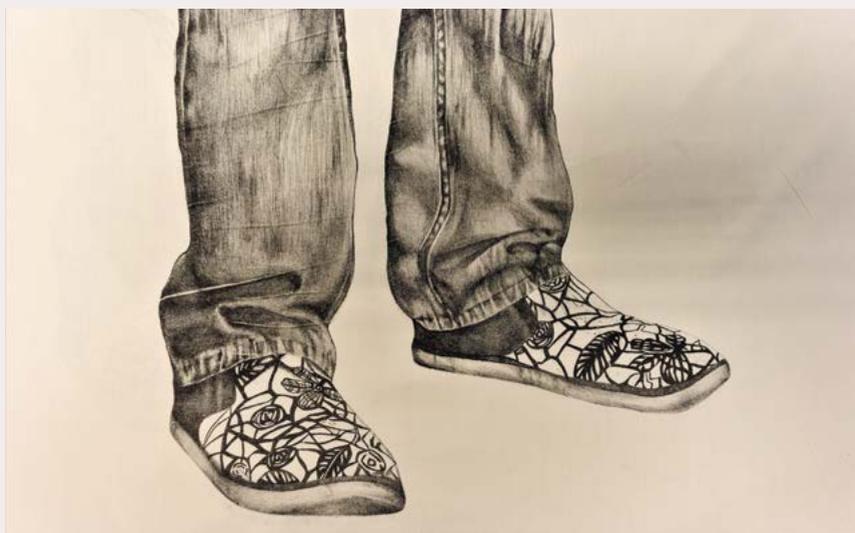
Impresión sobre blackout



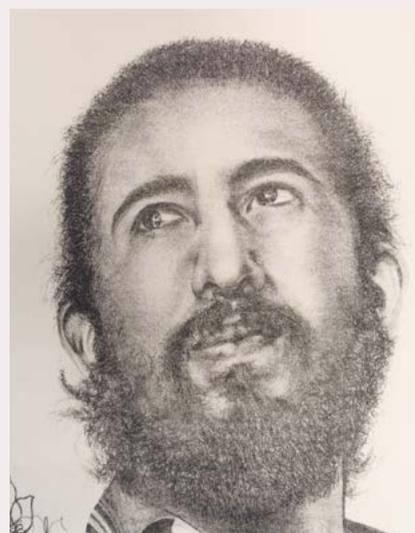
Dibujo en proceso sobre matriz de aluminio



Detalle de la impresión sobre lino

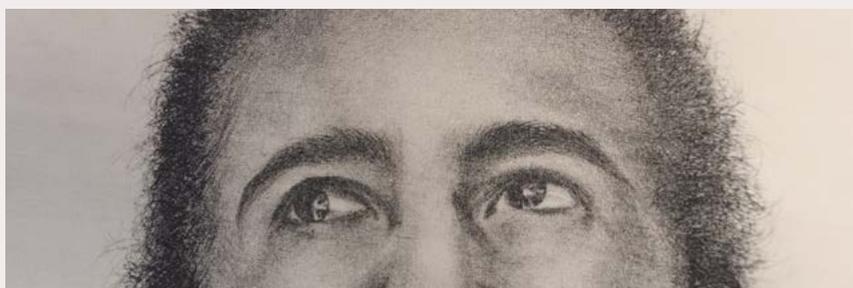


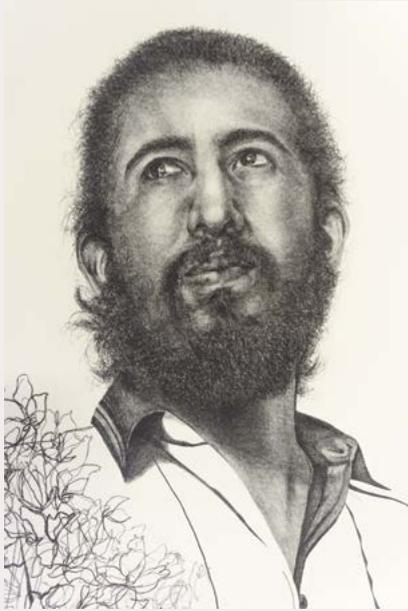
Se pueden apreciar las marcas de los dobleces en la popelina a consecuencia de la ondulación del fieltro.



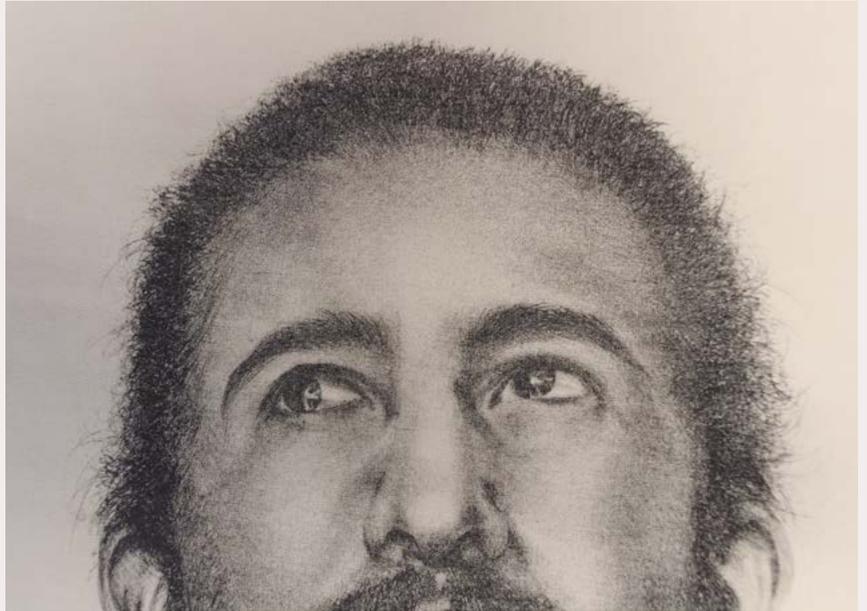
Impresión sobre popelina

Detalle de la prueba en popelina





Impresión sobre blackout



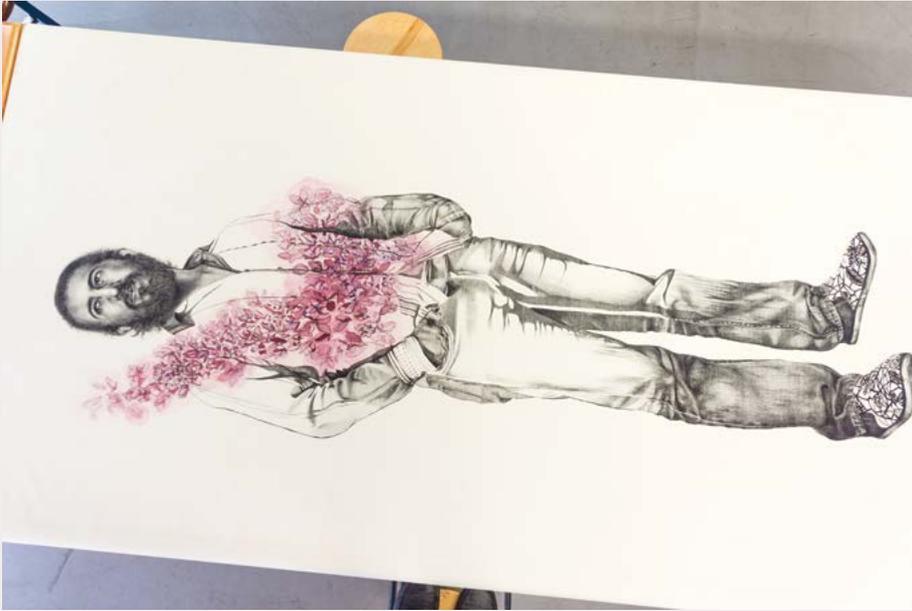
Detalle de impresión en blackout



Detalle de impresión en blackout



Prueba sobre popelina



Prueba en blackout

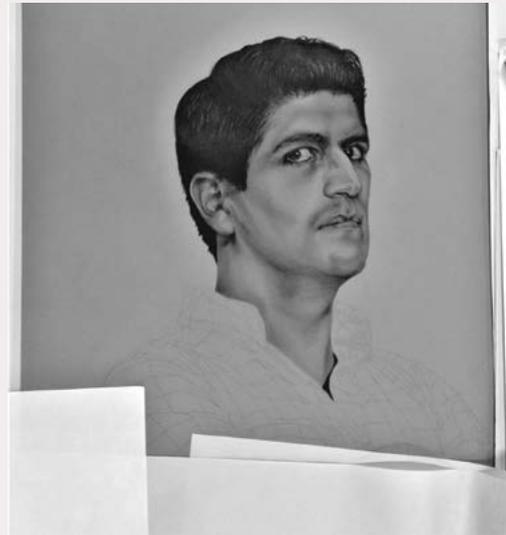


Intervención con acuarela sobre blackout



Litografía en seco sobre matriz de aluminio, proceso del tercer módulo

Tercer y cuarto módulo en proceso de dibujo con tusche litográfico y lápiz Staedtler



Tercer y cuarto módulos finalizados



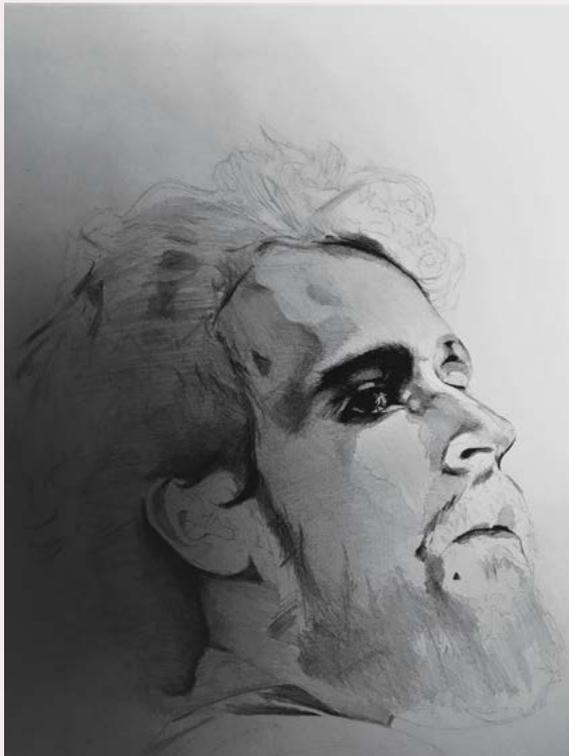
Tercer y cuarto módulos finalizados  
Litografía en seco con lápiz Staedtler  
y tusche litográfico



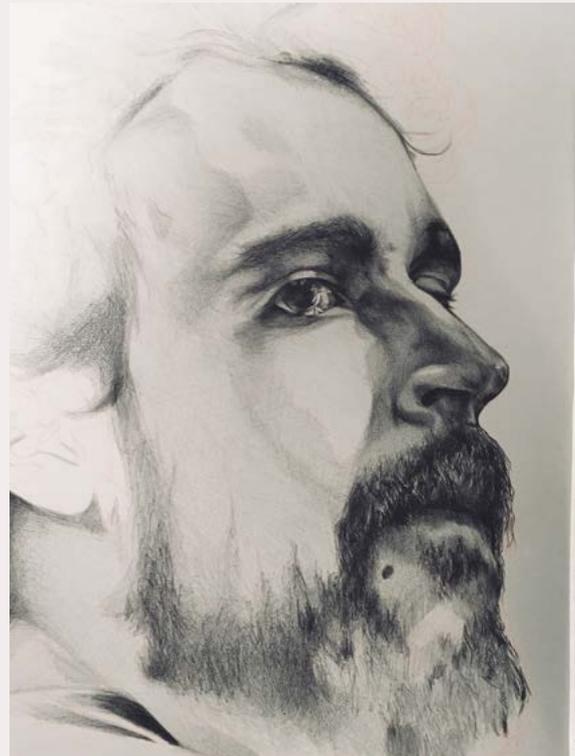
Pruebas de impresión sobre papel bond, 215 x 112 cm



Proceso de dibujo del quinto módulo sobre matriz de aluminio.



Proceso de dibujo inicial en el sexto módulo



Detalle sexto módulo



Detalle sexto módulo



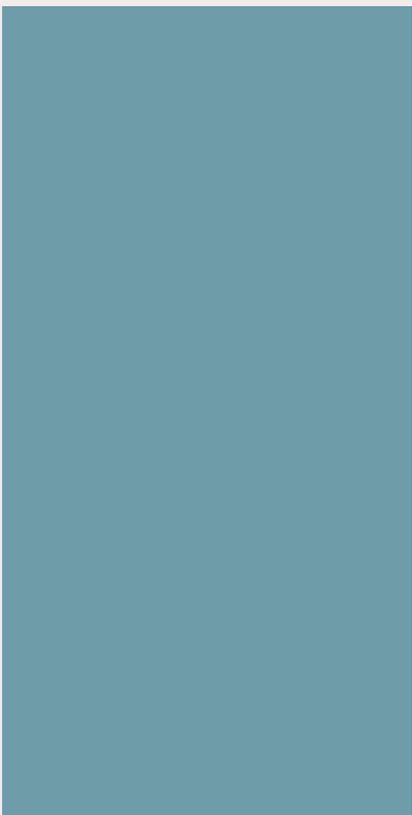
Quinto y sexto módulo terminados



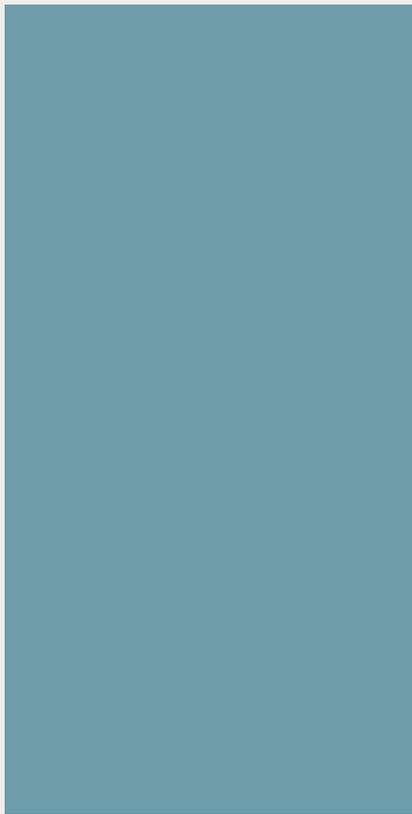
Impresión en soporte textil blackout







**ANEXO 2**



## (1)

The Triumphal Arch was the only one of Emperor Maximilian's ambitious woodcut projects to be completed during his lifetime, and it remains one of the largest prints ever to be produced. It was intended to be colored by hand and used as a massive wall decoration, but examples of the complete set are excessively rare and very few examples of the first edition of 700 sets of the print have survived with contemporary coloring (eg Berlin, Vienna, Braunschweig; see J. Sander (ed) 'Albrecht Dürer, his art in context'; exhibition catalogue, Frankfurt, Städel Museum, 2013, no. 13.7). [...] Although no other artist's involvement is recorded, it is clear from a stylistic viewpoint that Dürer himself did not carry out all the designs, but concentrated on the prominent ornamental features, including much of the central arch and the right half of the ornamental framework.

El Arco del Triunfo fue el único proyecto xilográfico ambicioso del emperador Maximiliano en ser completado durante su vida, y permanece como una de las estampas más grandes que se han producido. Se pretendía que fuese coloreada a mano y usada como un tapiz mural decorativo, pero son raros los ejemplares del conjunto completo y muy pocos ejemplares de la primera edición de 700 han sobrevivido con el coloreado (ejemplo Berlín, Vienna, Braunschweig; ver J. Sander "Alberto Durero, su arte en contexto", catálogo de exhibición, Frankfurt, Museo Städel, 2013, número 13.7) [...] Aunque no está registrada la participación de otros artistas, es claro desde un punto de vista estilístico que Durero no llevó a cabo todos los diseños, pero se concentró en las características ornamentales

principales, incluyendo gran parte del arco central y la mitad derecha del marco ornamental.

## (2)

He sub-contracted the designs for the majority of the historical scenes, the family tree in the center and the left half of the ornamental framework to his pupils Hans Springinklee (c.1490/95 - after 1525) and Wolf Traut (c.1480 -1520) and most of the scenes on the outer towers to Albrecht Altdorfer (c.1482/5 -1538). The date 1515 which appears on the Arch refers to the completion of the designs; the blocks were cut by Hieronymous Andreaä of Nuremberg between 1515 and 1517 (today in the Albertina, Vienna). The huge size and unbalanced structure of the design makes the work difficult to comprehend, and tends to overwhelm the excellence of some of the individual cuts as well as detract from the lesser quality of others. This lack of uniformity was due in part to the large numbers of people involved and the inherent difficulties of printing a single image from 195 blocks. It is also a reflection of Maximilian's close involvement; as with all his projects, he was much more interested in content than in form and closely monitored the detail to go into the design at the expense of its overall appearance.

Él subcontrató los diseños para la mayoría de las escenas históricas, el árbol genealógico del centro y la mitad izquierda del marco ornamental a sus aprendices Hans Springinklee (c.1490/95-después 1525) y Wolf Traut (c.1480-1520) y la mayoría de las escenas de las torres exteriores a Albrecht Altdorfer (c.1482/5-1538). La fecha 1515 que aparece en el arco refiere a la finalización de los diseños: los bloques fueron tallados

por Hieronymous Andrea de Nuremberg entre 1515 y 1517 (hoy Albertina, Viena). Su gran tamaño y la estructura desequilibrada del diseño dificultan la comprensión del trabajo, además tiende a enaltecer la excelencia de algunas de las tallas individuales y hace parecer de menor calidad otras. Esta falta de uniformidad se debió en parte al gran número de personas involucradas y a las dificultades inherentes de imprimir una sola imagen a partir de 195 bloques. También es un reflejo de la cercana participación de Maximiliano; como en todos sus proyectos, estaba más interesado en el contenido que en la forma y monitoreó muy de cerca todos los detalles del diseño, a expensas de su apariencia general.

## (3)

Ukiyo-e prints is the fruit of a collaboration among a Hanmoto (a publisher), an Eshi (an artist who draws the design), a Horishi (an artist who carves the printing block) and a Surishi (an artist who adds colors to the prints by printing block and prints). The artists who draw the designs tend to take center stage, but the publisher's planning ability, the techniques of the carver and the printer made a remarkable difference in sales. Since ukiyo-e were made to be sold for profit in the first place, in most cases the hanmoto had the authority to decide on the artwork theme, which eshi, horishi and surishi to hire, and what carving and printing techniques to use. Thus it can be said that ukiyo-e is not a pure work of art created by one artist, but art created as a product or craftwork.

Las estampas Ukiyo- e son el fruto de la colaboración entre un Hanmoto (un editor) un Eshi (un artista que

dibuja el diseño), un Horishi (un artista que talla el bloque de impresión) y un Surishi (un artista que añade color a las impresiones mediante bloques de impresión). El artista que dibuja el diseño tiende a ocupar un lugar central, pero la habilidad de planeamiento del editor, la técnica del grabador y el impresor, hacen una diferencia notable en las ventas. Dado que el Ukiyo-e fue hecho en primer lugar, con fines de venta, en la mayoría de los casos el Hanmoto tenía la autoridad de decidir el tema del trabajo artístico, a cuál Eshi, Horishi y Surishi contratar, y qué técnica de grabado e impresión iban a usar. En consecuencia podría decirse que el Ukiyo-e no es un trabajo artístico creado por un solo artista, sino arte creado como un producto o un trabajo artesanal.

## (4)

Luis Remba, a second generation print-maker, founded Taller de Gráfica Mexicana (the precursor to Mixografía®) in Mexico City. Luis' father owned a commercial printing business, through which the Rembas befriended Pablo O'Higgins in 1969. O'Higgins was an artist and one of the co-founders of Taller de Gráfica Popular (TGP) which opened 1937. He was impressed with the Remba's print quality so he encouraged them to open an art lithography shop. Using the knowledge and skills he gained from his father, Luis took O'Higgins' suggestion and opened Taller de Gráfica Mexicana (TGM), a fine art lithography printing studio.

Luis Remba, un impresor de una segunda generación, fundó el taller de Gráfica Mexicana (precursor de la mixografía) en la ciudad de México. El padre de Luis era propietario de un negocio de impresión comercial,

a través del cual los Remba establecieron amistad con Pablo O'Higgins en 1969. O'Higgins era artista y cofundador del Taller de Gráfica Popular (TGP) que abrió en 1937. Él estaba impresionado con la calidad de impresión de los Remba, así que los alentó a abrir un taller de litografía. Usando el conocimiento y las habilidades que adquirió de su padre, Luis tomó el consejo de O'Higgins y abrió el Taller de Gráfica Mexicana (TGM), un taller de litografía artística.

(5)

Luis rose to the challenge by inventing a process that not only allowed Tamayo to create prints in relief, but also registered the artwork's texture and very fine surface detail. Unable to use commercial paper for this new kind of printing, Luis and Lea's son Shaye Remba designed and built the papermaking machinery to use in the studio. The name of the print shop was changed to reflect the name of the medium for which it had become known: "Mixografía."

Mixografía went on to publish over 80 editions with Tamayo, including the 1983 paper mural "Dos Personajes Atacados Por Perros," which was printed using the largest conventional lithographic stone in the world, measuring 103 x 63 inches. This stone, on which the artist's original drawing is still visible, is on permanent view in the Mixografía gallery.

Luis aceptó el desafío inventando un proceso que no solo permitió a Tamayo crear estampas en relieve, sino también registrar la textura, y el detalle fino de la superficie de la obra. No siendo posible usar el papel comercial para este nuevo tipo de impresión, el hijo

de Luis y Lea Remba, Shaye Remba diseñó y construyó maquinaria para fabricar el papel que se usaba en el estudio. El nombre del estudio cambió para reflejar el nombre del medio por el cual se había dado a conocer: "Mixografía".

Mixografía publicó más de 80 ediciones con Tamayo, incluyendo el papel mural de 1983 "Dos Personajes Atacados por Perros", que fue impresa usando la piedra litográfica convencional más grande en el mundo, con medidas de 103 x 63 pulgadas. Esta piedra, en donde aún permanece el dibujo original del artista, está permanentemente visible en la galería de Mixografía.

(6)

As both the fabricator and publisher of groundbreaking editions, the earliest example of Gemini invention was no doubt the shop's first (1967) collaboration with Robert Rauschenberg, realizing the (then) largest art print ever made: *Booster*, a 72-inch-tall lithograph/silkscreen self-portrait that permanently altered the boundaries of printmaking in the 20th century. Gemini's first three-dimensional edition was Claes Oldenburg's 1968 iconic *Profile Airflow*, and both technical and artistic milestones continue to present-day, with works such as Ellsworth Kelly's nearly 19-foot lithograph, *Purple/Red/Gray/Orange*, Richard Serra's monumental and heavily impastoed *Paintstick Double Rift V*, and Julie Mehretu's majestic, multi-paneled *Auguries*.

Como fabricante y editor de ediciones innovadoras, el primer ejemplo de invención del Gemini fue sin duda la primera colaboración del taller (1967) con Robert

Rauschenberg, realizando la (entonces) estampa más grande: *Booster*, un autorretrato realizado en litografía/serigrafía de 72 pulgadas de alto que modificó permanentemente los límites de la estampa en el siglo XX. La primera edición tridimensional del Gemini fue la icónica *Profile Airflow* de Claes Oldenburg en 1968, y los logros tanto técnicos como artísticos, continuaron hasta nuestros días con trabajos como la litografía de Ellsworth Kelly cercana a los 19 pies de largo *Purple/Red/Gray/Orange*, el monumental y pesado empastado de Richard Serra *Double Rift V* y el majestuoso políptico *Auguries de Julie Mehretu*.

## (7)

A decade ago it seemed imperative to take the broadest view possible in surveying the printed works made by artists during the 1960s and 1970s. During that period printmaking activity had burgeoned, attracting artists of all aesthetic persuasions. From Pop to Process, graphic techniques and images suffused the artistic environment. The print movement of those decades was not only a means of disseminating the work of artists but also a stimulant for the organization and expansion of printing workshops into a form of art industry [...] Artist began to join the traditional fine-arts print techniques with those based on photographic reproduction and other methods already in commercial use [...] Legal and psychological objections to these techniques, which did not rely upon the hand of the artist, broke down slowly, but challenged the artist and printer to find any and all means that would allow them to create the best prints possible.

Hace una década parecía imperativo poseer la visión más amplia para estudiar las estampas hechas por los artistas durante las décadas de 1960 y 1970. Durante este periodo la estampa había florecido, atrayendo a artistas de todas las tendencias estéticas. Del Pop al arte procesual, las técnicas gráficas e imágenes permearon el ambiente artístico. El movimiento de la estampa en esas décadas no solamente significó una forma de difusión de la obra de los artistas sino también fomentó la organización y expansión de los talleres en una forma de industria del arte [...] Los artistas comenzaron a unir las técnicas de estampación artística tradicionales con aquellas basadas en la reproducción fotográfica y otros métodos de uso comercial [...] Objeciones legales y psicológicas a estas técnicas que no estaban relegadas a la mano del artista, comenzaron a emerger lentamente, pero retaron al artista y al impresor a encontrar todos los medios que les permitieran crear las mejores impresiones posibles.

## (8)

Within the limited scope of the group of prints illustrated here are some that incorporate paper made or designed by the artist, an outgrowth of 1970s experimentation with the various processes associated with printing. Inventions that led to the expanded sizes of printing presses, new types of plates from which to print, industrial methods of cutting plates and woodblocks, experimentation with inks, and so on affected the final form of prints. Whatever methods may have been developed in this industrial period of fine prints, they led to generally larger and more colorful images. All of these artists have increased the size of their

prints, even though it is not easy to obtain or fabricate very large sheets of paper, which then require a support and covering for their protection [...] The creative drive that makes an artist want to produce a large object is matched by the ambition of the printer to make a print that responds to or expands upon the artist drive.

Dentro del alcance limitado del grupo de estampas ilustradas aquí, hay algunas que incorporan papel hecho o diseñado por el artista, una consecuencia de la experimentación en 1970 con los diversos procesos asociados con la estampa. Invenciones que condujeron a la expansión de los tamaños de las prensas de impresión, nuevos tipos de matrices de impresión, métodos industriales para cortar las matrices y bloques de madera, experimentación con tintas, y así sucesivamente, se afectó la forma final de las impresiones. Cualesquiera que sean los métodos que se hayan desarrollado en este período industrial de impresiones artísticas, condujeron generalmente a imágenes más grandes y coloridas. Todos estos artistas han incrementado el tamaño de sus estampas, a pesar de que no es fácil obtener o fabricar hojas muy grandes de papel, las cuales requieren de un soporte y una cubierta para su protección [...] El impulso creativo que hace que un artista quiera producir un objeto grande es compatible con la ambición del impresor de hacer una impresión que responda o se expanda sobre el impulso creativo del artista.

### (9)

Throughout the twentieth century, the print medium maintained its relevance alongside a number of technical advances, such as the invention of screenprint-

ing and offset printing, which offered cheaper, more efficient means of production. Many artists chose to continue working with traditional techniques, reflecting on the creative capacities of the process itself [...] The 1960s and 1970s saw what Riva Castleman referred to as a 'renaissance in printmaking' with artists rediscovering older techniques like hand lithography and also exploring new methods, for example, for transferring photographic images. Concurrent with this sense of revival in one medium, however, was a broader challenge posed by a new generation to the notion of artistic categories altogether. Artists began to question traditional distinctions between mediums, creating works that couldn't be clearly associated with any one of them.

A través del siglo veinte, los medios impresos mantuvieron su relevancia junto con los avances técnicos, como la invención de la serigrafía y la impresión offset, que ofrecían medios de producción más baratos y eficientes. Muchos artistas eligieron continuar trabajando con las técnicas tradicionales, reflexionando sobre las capacidades creativas del propio proceso [...] En las décadas de 1960 y 1970 se vio lo que Riva Castleman refería como un "renacimiento de la estampa" con artistas redescubriendo técnicas antiguas como la litografía a mano, y también explorando nuevos métodos, por ejemplo, para transferir imágenes fotográficas. Sin embargo, paralelamente a este sentimiento de reavivamiento en un medio, se planteó un desafío más amplio, planteado por una nueva generación a la noción de las categorías artísticas en conjunto. Los artistas comenzaron a cuestionar las distinciones tradicionales entre medios, creando trabajos que no podían ser claramente asociados a ninguno de ellos.

## (10)

Art disciplines in the past were pigeon-holed and printmaking was always seen as closer to the crafts traditions, based on the technique: clean edges, flat paper and usually shown framed and hung on the wall behind glass. Traditionally, in order to contain and surround works of art, there has always been the need of a frame. The frame isolates the piece from the wall, forming a barrier against the environment, protecting the piece, or decorating the work. In the *Rhetoric of the Frame* by Paul Duro, Deepack Ananth contributed an essay in which he described the purpose of framing: 'to frame is to create a site – at once a physical locus and a metaphysical locale- for the work of art, and thereby to establish a specific context in which it is to be experienced' (Duro, 1996, p.153).

Las disciplinas artísticas en el pasado fueron encasilladas, y la estampa siempre fue vista más cercana a la tradición artesanal, basada en la técnica: bordes limpios, papel plano, y usualmente exhibida, enmarcada y colgada en una pared detrás de un vidrio. Tradicionalmente, en orden de contener y rodear la obra de arte, siempre ha existido la necesidad de un marco. El marco aísla la pieza del muro, formando una barrera contra el medio ambiente, protegiendo la pieza, o decorando el trabajo. En la *Retórica del marco* por Paul Duro, Deepack Ananth contribuye con un ensayo en el cual describe el propósito de enmarcar: "enmarcar es crear un lugar- simultáneamente una locación física y metafísica- para la obra de arte, por lo tanto, establece un contexto específico en el cual ha de ser experimentado". (Duro, 1996, p.153).





**ANEXO 3**



## RAÚL CABELLO Y EL TALLER DE PRODUCCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA EN LA ENAP

Ingresa como profesor del taller de litografía a la Academia de San Carlos en 1974, en donde la enseñanza de esta técnica se practicaba únicamente en piedra litográfica, las cuales eran de pequeño y mediano formato e incluía cuatro procesos durante el programa de clase.

Durante el periodo del Maestro Antonio Ramírez como director en 1976, recibió el apoyo para la creación del Taller de Producción y Experimentación Gráfica-ENAP, teniendo como objetivo la docencia, producción y edición de obra artística en litografía a nivel profesional, para este proyecto se contaba con una prensa de madera del siglo XIX y se adquirió en Nueva York, una máquina litográfica nueva Charles Brand, de formato grande y rodillos de poliuretano para la impresión a color.

Ante la necesidad de incrementar formatos más grandes y la carencia de piedras grandes, implementa el uso de la lámina litográfica de aluminio, de fácil adquisición en México y del formato que se requiera, es muy ligera y se puede maniobrar de manera sencilla, además de que es posible regranelarla y volver a utilizarla. En la impresión se obtienen las mismas calidades de imagen que en la piedra litográfica.

En este taller se realizaron por primera vez nuevos procesos litográficos, empleando matrices en piedra o lámina de aluminio, la aplicación de dibujo directo e indirecto en papel transporte, la impresión por separación de color a varias tintas y la fotolitografía, los

materiales de dibujo no se limitaron a lápices litográficos especiales para la litografía, se incluyeron los marcadores de cera Mirado realizando pruebas y adaptaciones de los procesos litográficos para obtener todas las calidades de dibujo que son posibles en piedra o lámina y en la impresión se utilizaron tintas litográficas nacionales e importadas y papel de algodón.

### Destacando la edición de dos carpetas:

“La construcción y el espacio” del Maestro Francisco Moreno Capdevila en 1976, integrada por cuatro estampas en litografía y serigrafía impresas a cuatro tintas cada edición, tres piezas de 61x61 cm y una de 61x 120cm, con una edición de 200 copias en papel Arches de 300 gramos.

“Maestros de la ENAP” esta carpeta se realizó en 1978 con la participación de: Gilberto Aceves Navarro, Héctor Ayala, Luis Nishizawa, Elizabeth Catlett, Xavier Iñiguez, Jesús Martínez, Ricardo Rocha y Raúl Cabello, tamaño 60 x 80 cm, a una y dos tintas, edición de 100 copias, más pruebas de taller y pruebas de autor, impresas sobre papel Arches de 300 gramos.

También se imprimieron estampas diversas de los maestros Trinidad Osorio, Elizabeth Catlett y de alumnos que se encontraban en los últimos semestres de la licenciatura.

Se termina la producción de este taller ante la falta de interés de la nueva dirección hacia la gráfica, coin-

ciendo con la muerte del Maestro Xavier Iñiguez que daba clase de litografía y el cambio de la escuela a Xochimilco en 1980.

Cabello se integra al nuevo plantel impartiendo clases para alumnos de licenciatura, llevándose una prensa de litografía de madera y dejando en el plantel de San Carlos la prensa de metal Charles Brand y los rodillos adquiridos para el Taller de Producción y Experimentación Gráfica que más tarde utilizará el Maestro Leo Acosta.

En 1987 durante el periodo del director José Antonio Madrid Vargas se adquiere otra prensa litográfica Charles Brand traída de Nueva York del MARA Atelier del Maestro Luis Mazorra quién decide venderla a la UNAM y que a la fecha sigue utilizándose para imprimir litografía en lámina y diversos formatos en el Taller Vespertino 117 –B.

Raúl Cabello imparte clases de litografía en la ENAP durante 38 años, incluye la litografía en húmedo en nuevas matrices litográficas como: piedra alemana, mármol, acetato y aluminio, así como los procesos especiales para cada matriz.

A partir de 2001 incluye la litografía en seco, “Waterless Litho” técnica desarrollada y aplicada a las Artes Gráficas por Nick Semenoff en Canadá.

Ha impartido cursos sobre diversas técnicas litográficas para alumnos y maestros, ha participado como Jurado de Exámenes Profesionales y asesorado 36 tesis profesionales vinculadas a este sistema de impresión.

Entre las exposiciones que realiza es importante destacar:

1978

Exposición del Taller de Producción y Experimentación Gráfica de la ENAP

San Carlos- Sala 2

Julio - Agosto

2002

“Reflexiones”

25 Años de labor Académica

Sala Luis Nishizawa ENAP plantel Xochimilco

Mayo – Junio

2012

Los Talleres de Estampa de la ENAP

Sala Luis Nishizawa ENAP plantel Xochimilco

Del 3 al 19 de octubre

Y entre otras actividades:

En 1974 adquiere una prensa Charles Brand nueva y piedras litográficas alemanas y funda de manera independiente el Taller Gráfica Espiral donde hasta la actualidad sigue trabajando en su obra personal e impartiendo cursos incrementando la difusión de la litografía como expresión gráfica. Ha incrementado la producción de litografía en nuevos talleres, utilizando el tórculo en lugar de la prensa litográfica la cual por su alto costo es de difícil adquisición.

En 2002 visita las minas de piedra litográfica en Solenhofen, en la región de Bavaria, Alemania, lugar donde Alois Senefelder descubre la litografía.

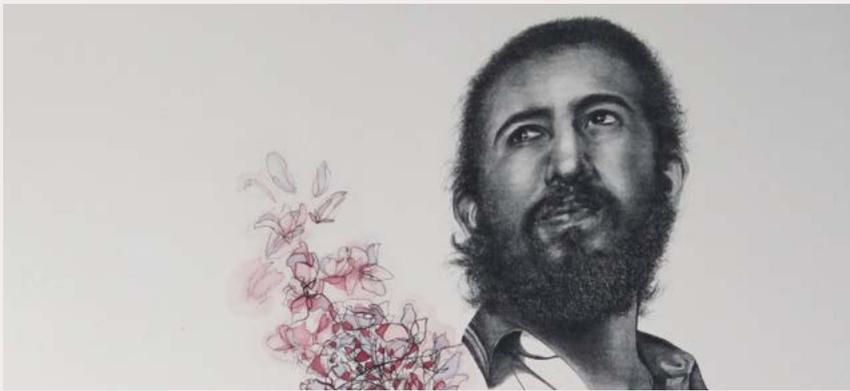
En 2004 elabora el prototipo de la máquina litográfica de pequeño formato con el objetivo de que los alumnos puedan imprimir al terminar su formación académica.

En 2008 escribe el Manual de apoyo para el Taller de Litografía ENAP-UNAM impreso en 2008 y reimpresso en 2012 con tirajes de 1000 ejemplares cada uno.

Durante el periodo de 2007 a 2012 es Jefe del Colegio de Estampa-ENAP

Raúl Cabello, ha vinculado la exploración de la litografía a partir de diversas técnicas y matrices plano-gráficas con el quehacer artístico de esta disciplina y la necesidad de difundirla como una expresión gráfica que enriquece el lenguaje artístico.

*Raúl Cabello Sánchez*  
Abril 2019



## CONCLUSIONES



El gran formato dentro de la estampa es un recurso técnico-expresivo que se ha empleado desde el surgimiento de los sistemas de impresión, históricamente este tipo de estampa ha respondido a múltiples necesidades sociales. Es conveniente notar que dentro de la historia de las diversas técnicas de elaboración de imágenes, las representaciones que rebasan la medida antropomorfa se encuentran cargadas simbólicamente de poder o imposición, trascienden lo cotidiano, precisamente porque el mundo ha sido creado a partir de la medida del hombre. El recurso del gran formato, aún en la contemporaneidad, sigue manteniendo su efectividad; ciertamente existe una estrecha relación con lo monumental desde lo arquitectónico, pasando por las artes visuales y hasta en el ámbito publicitario, la diferencia radica en el lenguaje que se ha empleado para la construcción del producto, en dónde ha sido insertado y la finalidad del mismo.

Enfrentarme con la elaboración de una estampa de gran formato se convierte con un reto al que multitud de artistas se han enfrentado, sin embargo, superar las limitantes propias del aspecto técnico y enlazar dichos procesos con el discurso artístico no es una práctica tan común como podríamos imaginar.

Dentro de los resultados arrojados por esta investigación puedo confirmar que, por extraño que parezca, en nuestro contexto inmediato recién comienzan a realizarse incursiones en la elaboración de estampas de gran formato que estén verdaderamente comprometidas con un discurso artístico, puesto que es más frecuente encontrar productos que establecen su valor únicamente por la espectacularidad del formato o los valores inherentes a la complejidad de resolución téc-

nica de la estampa; dicho de otro modo, el discurso de la estampa de gran formato contemporánea prepondera el valor de lo innovador en su elaboración sin poner la suficiente atención en el contenido del producto como un todo, un fondo y forma.

Desafortunadamente en México el panorama de este tipo de producción no es favorable en distintos aspectos: la inexistencia de infraestructura en los talleres de gráfica para la realización de dichas estampas, tiempo de ejecución, así como los costos que tiene que asumir el creador para generar las piezas, además de la exclusión de la estampa de gran formato dentro de los concursos y bienales nacionales, dado que ninguno de ellos admite medidas superiores a 120 cm por ninguno de sus lados, y limitan el soporte a papel de algodón únicamente.

Es urgente comprender que la estampa ha sufrido una transformación importante desde hace varias décadas, ya que comenzó a trazar rutas alternas que no se apegan necesariamente a las convenciones tradicionales, desde aspectos técnicos como son las matrices, los soportes y la seriación, hasta las formas de exhibición, el marco, la bidimensión, y la ruptura del museo y la galería como espacio expositivo. De igual manera es prioritario para el artista contemporáneo mantener una claridad de pensamiento respecto a las razones por las cuáles se emplea la estampa como medio discursivo, así como las posibilidades que otorga el salir de los recursos tradicionales.

El hecho de explorar nuevas formas de entender la disciplina debe asentarse en el conocimiento de la misfisco de cada técnica y sus características. Una

exploración seria, debería estar sustentada en el logro de haber incursionado primero en las posibilidades que brinda cada proceso, para después proponer otras formas de solución gráfica. La línea discursiva de cada artista va a determinar el medio y la estrategia mediante la cual va a dar salida al cuerpo de su obra, conforme se ha elaborado una intrincada red de alternativas de abordar lo estético, el espectro de herramientas con las cuales cuenta el creador se ha ampliado inusitadamente.

Dicha pluralidad dentro del ámbito de estampación ha tratado de ser reflejada por los artistas, algunas veces teniendo más éxito que otras. En esta investigación, concretamente se ha realizado de tal forma que permita a futuras generaciones explorar desde la trinchera de la litografía una aproximación a la complejidad de la instalación, es decir, que esté directamente vinculada al espacio tridimensional. No hay que olvidar que una de las más grandes e importantes herencias de las vanguardias artísticas del siglo XX fue la ruptura de las convenciones de lo que se consideraba un objeto artístico, y ese hecho brindó a los creadores una libertad sin precedentes.

La estética no es abordada de la misma forma por un artista, por filósofo, un teórico o un historiador del arte; como artistas lo que mantiene el sentido de la creación, es en primer lugar, generar una experiencia estética, ¿cómo queremos que sea experimentada nuestra obra?, ¿qué tipo de sensación vamos a brindar? En segundo lugar, la reflexión generada en torno a nuestra propuesta, el proceso de posibles lecturas que van a suscitarse gracias a nuestra imagen.

Bergson (1999) argumenta que la gran cualidad del arte es el sugerir sentimientos, pensamientos y sensaciones al espectador. Es decir, para que la obra de arte efectúe todo su poder, necesita del espectador, de ese “otro” que es sugestionado por las ideas y sensaciones propias de la obra. Este trabajo es una guía breve para todos aquellos que quieran producir estampas de gran formato, buscando ampliar el panorama general de este tipo de producción artística, además en un sentido totalmente personal, he generado un resultado de vital importancia para asentar la dirección de mi proceso creativo.

Abusando de la metáfora del fondo y la forma, los párrafos anteriores establecen mi visión de la forma, pero es momento de profundizar en el fondo, o los contenidos inherentes y adicionados al discurso de la producción de estampa.

Dicho lo anterior, el objetivo último de la producción de este proyecto gráfico de gran formato nace bajo la premisa de propiciar un acercamiento del espectador con su lado espiritual; no existe una experiencia estética más compleja y aún desconocida como lo es experimentar lo divino. Es por ello que asumo que mi labor como artista reside en posibilitar esta aproximación, no por evadir la responsabilidad propia de cualquiera que da su visión subjetiva de temas “delicados” para la humanidad, pero desde la trinchera del arte y la experiencia propia es que nace el propósito de dar salida a mis inquietudes espirituales, con el objetivo idílico de generar resonancia en el espectador (que si bien cierto nace de una subjetividad de experimentar lo divino, no ha sido tarea sencilla comprender la naturaleza de un concepto tan complejo, es el primer

paso que abre camino al entendimiento de una inquietud que se engendra desde los orígenes del ser humano. No es posible generar una comprobación de la experiencia suscitada a través de la instalación, sería arrogante de mi parte aseverar que todo aquel que ingrese al recinto experimentará algo comparable con la revelación de la divinidad; en cambio, si puedo rescatar y ofrecer un conjunto de elementos sensibles de esa experiencia personal y trasladarlos lo más fidedignamente posible a la instalación).

Con el objetivo de dar salida a esta necesidad discursiva, y través de la gráfica como herramienta predilecta para la construcción de mi expresión, busco establecer una metáfora con el concepto de la *hierofanía* que se define como *aquello que corresponde a lo sagrado que se nos muestra*, este concepto está limitado a las manifestaciones divinas que no revelan la “forma” de Dios, sino que su existencia se hace patente mediante las sensaciones producto de su aura, o de su voluntad.

Este fenómeno busca ser representado en el momento en el que un espectador ingresa a la instalación, esperando sea invadido por una sensación de extrañeza positiva, en búsqueda del mejor resultado para la representación de la hierofanía. Es por ello que cobra singular sentido el gran formato de la gráfica, así como su presentación haciendo uso de las estrategias estéticas de la instalación, como directrices de este proceso, es decir que la gráfica de gran formato se encuentra contenida y entrelazada de una manera intrínseca a los valores espaciales perceptivos de la instalación, donde cada elemento está pensado en generar una lectura de un espacio sagrado, formando en conjunto una

pieza capaz de evocar el conocimiento de lo divino en el espectador.

Dentro del desarrollo de este proyecto y dicho lo anterior, fue necesario aplicar ciertos procedimientos técnicos para la resolución de las piezas, generando de esta manera alternativas dentro del campo de la estampa planográfica. Se buscaba respetar los que a mi consideración son los valores primordiales en la litografía, es decir: valoración tonal y negro absoluto, y su impresión en un soporte que permita el registro de dichos valores, además que dadas las dimensiones de las impresiones, me incliné por el uso de dicha técnica en su variante *waterless*, dando como resultado piezas que no solo cumplen con las exigencias técnicas necesarias para ser consideradas litografías, sino también esta investigación ha generado conocimientos técnicos en cuanto a cómo puede resolverse la técnica litográfica llevada al gran formato.

Finalizo invitando a la reflexión en cuanto a la elaboración de estampas de gran formato, pues considero que es una tarea que corresponde a los productores de gráfica, investigadores y docentes del ramo, dado que nuestros talleres no cuentan con una infraestructura como la de los talleres norteamericanos, es primordial continuar con una labor de investigación que haga factible la realización de este tipo de proyectos, cuya finalidad es enriquecer la producción de la gráfica mexicana.





## FUENTES DE CONSULTA

- AGUILAR OCHOA, A., (2012), *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 29 (90).
- ALCALÁ, J.R., (2011), *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, Valencia, España, Ed. Sendemá.
- ANTREASIAN, Garo Z., Adams, Clinton, (1971), *The Tamarind Book of Lithography: Arts & Techniques*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- ARRIBAS, A., (2017), *Pollaiuolo's Battle of the Nudes as a Duel. Print Quarterly*, (4).
- AXSOM, R., (2004), *Richard Serra: Large Scale Prints by Richard Serra*, EE.UU, Addison Gallery of American Art.
- BARNICOAT, J., (1995), *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili.
- BELTING, H., (2009), *Imagen y culto, una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. España, Editorial Akal.
- BENJAMIN, W., (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca.
- BERGSON, H., (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme.
- BERNAL Pérez, M., (2016), *Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución* contenido en *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 28, Número 1, Universidad Complutense de Madrid.
- BESANÇON, A., (2003), *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, España, Ed. Siruela.
- BISHOP, C., (2005), *Installation Art*, Londres, Tate Publishing.
- CABELLO SÁNCHEZ, R., (2008), *Litografía. Manual de apoyo para el taller*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México.
- CAPUTO, Jaffe, A., (2011), *Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano*, ENTREMONS UPF. Journal of World History, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Número 2.
- CASTLEMAN, R., (1988), *Prints of the twentieth century*, New York, Thames & Hudson.
- CASTLEMAN, Riva, (1991), *Seven Master Printmakers: Innovations in the Eighties*, New York, The Museum of Modern Art.
- CHAMBERLAIN, W., (1988), *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, España, Ed. Akal.
- CHERIX, C., (Ed.), (2012), *Print out: 20 years in print*, Nueva York, Estados Unidos, Museo de Arte Moderno.
- COLDWELL, P., (2010), *Print-making. Contemporary perspective*, Londres, Black Dog Publishing.
- CORTES, M., (2010), *Bizancio: El triunfo de las imágenes sagradas*, España, Biblioteca nueva.
- CRUZ, Jiménez, I., (2015), *Litografía waterless para la impresión artística*, Tesis de licenciatura, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Xochimilco, Distrito Federal.
- DURÁN, MM., (2000), *Diseños e investigación cualitativa*, Conferencia escrita sin editar, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- DUBOIS, P., (2008), *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, España, Ed. Paidós.
- ECHÁNIZ, M., (2015), *Arte meditativo y contemplativo en la pintura Budista China. El camino del silencio sagrado*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ELIADE, M., (1998), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- ESQUIVEL, Becerril. M., (2005), *Fotolitografía. Manual técnico*, Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Distrito Federal.
- FREEDBERG, D., (1992), *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, España, Ediciones Cátedra.
- GARCÍA, Mínguez H., (2012), *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.
- GARCÍA, Rodríguez, A., (2005), *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*, El Colegio de México, México, Distrito Federal.
- GIUNTA, A., (2014), *When Does Contemporary Art Begin?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación arteBA.

- GOMBRICH, E., (1997), *La historia del arte*, Reino Unido, Ed. Phaidon.
- GUBERN, R., (1996), *La batalla de las imágenes* contenido en *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- HARRISON, E., Bromiley, G., Henry, C., (2006), *Diccionario de Teología* (294), Grand Rapids, MI: Libros Desafío.
- HEARTNEY, E., (2008), *Arte & Hoy*, Londres: Phaidon Press Limited.
- HERVIEU-LÉGER D., (2005), *La religión, hilo de memoria*, Barcelona, Herder Editorial.
- HÍJAR, A., (curaduría), (2018), *TGP 80 años. Taller de Gráfica Popular*, Museo Nacional de la Revolución, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CDMX.
- HUXLEY, A., (2000), *Sobre la divinidad*, Barcelona, Editorial Kairós.
- J. BAUDRILLARD, J. Habermas, E. Said y otros, (2002), *La posmodernidad*, Barcelona, España, Ed. Kairós.
- JUÁREZ, Valero, N., (2013), *La luz y el espacio en Plotino. Resplandor intelectual y mirada abierta en el contenedor del devenir*, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Tesis para Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, Madrid, España.
- KIECOL, D., (2017), *Alfons Mucha*, España, Ed. Könemann.
- LÓPEZ, Raso, P., (2011), *Dios en el arte actual: Síntomas de trascendencia en el arte contemporáneo*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid.
- MAUROU, P., Broquelet, A., (1882), *Tratado completo del arte litográfico*, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, París.
- MEYER, Emil H., (Ed.), (1949), *TGP México: El Taller de Gráfica Popular (1937-1949). Doce años de obra artística colectiva*, La Estampa Mexicana.
- NIETO, Alcaide, V., (2010), *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, España, Ediciones Cátedra.
- OLIVEIRA, N., Oxley, N., Petry, M., (1994), *Installation Art*, Reino Unido, Thames & Hudson Ltd.
- OREA, Hernández, A., (2019), *Rodere Rostrum, exhibición en el Centro de Operaciones Pictóricas*, Tesina para obtener el grado de Licenciatura, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, Xochimilco, CDMX.
- OTTO, R., (1996), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- PANOFSKY, E., (1976), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ SALAS, M., (2009), *Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)*, p. 219-254, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, recuperado de <https://books.openedition.org/editionsmsh/9609?lang=es#authors>
- PERRÉE, Caroline, (2012), *Creación contemporánea y cultura popular, la obra migrante de Betsabeé Romero contenido en: Patrice Giasson (Ed.), (2012), Brincando fronteras: creaciones locales mexicanas y globalización*, México, CONACULTA, pp.465 a 488.
- PLAZAOLA, J., (1998), *Cuadernos de Teología de Deusto Núm.18 Razón y sentido del arte cristiano*, España, Universidad de Deusto.
- QUINTANILLA SILVA, M., (2003), *Gráfica de gran formato en color. Proceso creativo 1990-1998*, (Maestría) Universidad Nacional Autónoma de México.
- REISS, Julie, (1999), *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Massachusetts London, Inglaterra, The MIT Press Cambridge.
- RODRÍGUEZ, C., Rodríguez, M., Sarmiento, M., Becerra, G., (1989), *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- SENEFELDER, A., (1911), *The Invention of Lithography*, New York, The Fusch & Lang.
- SERRANO, M., (2008), *Inmaculada. De Dios y lo sublime*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 30 (93), México. Recuperado de [https://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2008.93.2272\\_el\\_16/04/19](https://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2008.93.2272_el_16/04/19)
- TALA, A., (2009), *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, Inglaterra, A & C Black Publishers Limited.
- TALLER DE GRÁFICA POPULAR, (1997), *60 años TGP: Taller de Gráfica Popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA.

VLADY, A., (2010), *La nueva estampa mexicana*, Ciudad de México, CENIDIAP.

WYCKOFF, E., Silver, L., (2008), *Grand Scale Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, EE.UU., Yale University Press.

WYE, Deborah, (2004), *Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art, Nueva York, E.U.A.*, Publisher: The Museum of Modern Art.

ZAMORA, Águila, F., (2007), *Filosofía de la imagen. Lengua, imagen y representación*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Xochimilco, Ciudad de México.

## MEDIOS DIGITALES

ARRIBAS, A., (2 de febrero de 2018), *Investigaciones sobre un grabado de Pollaiuolo*. AEPE. Recuperado de <http://www.apintoresyescultores.es/investigaciones-sobre-un-grabado-de-pollaiuolo/> el 18/07/19

BIENVENIDO, Andino, 2011, Septiembre 28, *IWPA 20th Anniversary Approaches*, *Bienvenido Andino reflects on Past and Future*, Recuperado de <http://www.waterless.org/news/711198>

CONSTANCE W. Glenn, (noviembre 2014) *About Gemini G.E.L.*, recuperado de <https://www.geminigel.com/page/history/> el 07/05/19.

Entrevista con Jan Hendrix. *Storyboard*, por Guadalupe Alonso, para la Revista de la Universidad de México, No° 46, año 2007, recuperado de <http://www.revis-tadelauniversidad.unam.mx/4607/4607/pdfs/46alonso.pdf>

*Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian* (s.f.) Recuperado el 23 de julio de 2016 de <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2009/319.html>

*La superación del medio* (s.f.) Recuperado el 21 de julio de 2016, de [http://miro.palma-demallorca.es/obra\\_grafica/cbiograf3.html](http://miro.palma-demallorca.es/obra_grafica/cbiograf3.html)

*Mixografía* (s.f.) Recuperado de <https://mixografia.com/about/> el 6 de mayo de 2019.

Nicola López, recuperado de *Instalación y grabado* (14 de diciembre de 2010) <https://tecnicasdegrabado.es/2010/instalacion-y-grabado>

Rob Swainston: *Artist Statement*, 2015, recuperado del sitio web oficial del artista. <http://www.robswainston.com/artist-statement-and-bio>

SEMENOFF, Nik, 1990, Junio, *Waterless Lithography using common caulking silicone, A new process of producing aluminium lithographic plates using ordinary silicone rubber as an ink rejecting surface*, Recuperado de <http://www.polymetaal.nl/beguïn/mapw/waterlesslithography/waterlesslithoo1.htm>

THE BRITISH MUSEUM, Collection online, *The Triumphal Arch*, (s.f.) Recuperado el 23 de julio de 2016 de: [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1340422&partId=1&searchText=Triumphal)

[l+Arch+of+Maximilian&page=1](#)

*The history of ukiyo-e and its expansion around the world* (s.f.) Recuperado el 25 de julio de 2016 de: <https://www.kumon-ukiyoe.jp/en/history.php>





**AMEYALLI GÓMEZ (México, Ciudad de México 1988)**

Vive y trabaja en la ciudad de México. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el periodo 2009-2013 y maestría en Artes Visuales en el Posgrado de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México durante el periodo 2015-2019. Su trabajo se desenvuelve las áreas del dibujo y la estampa, en donde a través del género del retrato realiza una exploración del campo de lo espiritual usando la imagen como vehículo para dirigir al espectador a un estado de introspección. Los elementos axiales que marcan su trabajo, giran en torno al espacio vacío, las miradas de los retratados y la explotación del lenguaje litográfico como técnica predominante en sus obras, pues considera que dentro del campo de la estampa ésta le proporciona un rango más amplio de posibilidades gráficas. Actualmente su investigación artística gira en torno a la recreación de una experiencia de revelación de lo sagrado empleando la interdisciplina con salida a la instalación gráfica.

