



# **Universidad Nacional Autónoma de México**



## **Escuela Nacional de Artes Plásticas Posgrado en Artes Visuales**

**“RESIGNIFICACIÓN DE LA PLANCHA MATRIZ.  
CON LA PRODUCCIÓN DE PLANCHAS BI Y  
TRIDIMENSIONALES”**

**TESIS**

**Para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales  
con Orientación en Gráfica-Grabado**

**Presenta**

**Elodia Hernández Hernández**

**Director**

**Maestro Antonio Díaz Cortés**

**OCTUBRE 2006**



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.

*A mis padres*  
*A Emiliano Navarro Hernández*  
*A Juan de Dios Navarro Méndez*

## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a las autoridades de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional Autónoma de México, por las facilidades otorgadas para realizar esta tesis.

Quiero agradecer al maestro Antonio Díaz Cortés por haber aceptado la dirección de esta tesis.

De manera muy particular mi gratitud para la maestra María Eugenia Quintanilla Silva por su apoyo para continuar con esta investigación.

Al escultor Jesús Mayagoitia Durán por su valiosa asesoría.

Asimismo, agradezco particularmente a la maestra Cristina Saharrea González y al maestro Hermenejildo Martínez Martínez por su colaboración y apoyo en la investigación técnica.

A Juan de Dios Navarro Méndez por el diseño gráfico de esta tesis.



# RESIGNIFICACIÓN DE LA PLANCHA MATRIZ. CON LA PRODUCCIÓN DE PLANCHAS BI Y TRIDIMENSIONALES

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	6
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>BREVE RELATO HISTÓRICO DE LAS TÉCNICAS DEL GRABADO Y LA ESCULTURA RELACIONADAS CON LA PROPUESTA</b>	
1.1 Técnicas del grabado tradicional con uso alternativo	9
1.1.1 Xilografía / Paul Gauguin	12
1.1.2 Huecograbado / Intaglio	14
1.1.3 Sellos	17
1.2 El grabado alternativo	22
1.2.1 Impresión dimensional	27
1.2.2 Gipsografía	31
1.2.3 Mixografía	32
1.3 Características de la escultura adaptables a las planchas matrices	34
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>IDENTIFICACIÓN Y ELABORACIÓN DE PLANCHAS BI Y TRIDIMENSIONALES</b>	
2.1 Consideraciones para identificar la plancha matriz	42
2.1.1 Plancha matriz	42
2.1.2 Bi y tridimensional	43
2.1.3 Objeto artístico	43
2.1.4 Escultura	48
2.2 Características de los materiales para planchas matrices	49
2.2.1 Arcilla	49
2.2.2 Madera	51
2.2.3 Metal	52
2.3 Elaboración de las planchas matrices	52
2.3.1 La forma bidimensional	53
2.3.2 La forma tridimensional	54
2.3.3 Procedimiento	
a) Planchas de arcilla	54
b) Planchas de madera	58
c) Planchas de metal	60

**CAPÍTULO III  
ESTAMPACIÓN DE LAS PLANCHAS MATRICES**

3.1 Soportes para impresión

    3.1.1 El soporte-----63

    3.1.2 El soporte de papel-----63

    3.1.3 El soporte de tela-----64

3.2 Procedimientos de entintado

    3.2.1 La tinta-----65

    3.2.2 En relieve-----66

    3.2.3 En hueco y entintado simultáneo por viscosidad de tintas-----66

3.3 Estampación manual -----71

    3.3.1 Rodamiento-----71

    3.3.2 Rodamiento y presión -----73

3.4 Estampación en tórculo-----73

**CAPÍTULO IV  
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS TRABAJOS REALIZADOS**

4.1 Análisis de las estampas y de las planchas matrices

    4.1.1 Tema-----76

    4.1.2 Estampas, planchas y esculturas-----79

4.2 Presentación de reciprocidad y de resignificación de los objetos

    4.2.1 Lectura de resignificados----- 99

    4.2.2 Exposición en El Instituto de Derecho de Asilo. Museo Casa León Trotsky  
        Noviembre de 2006-----119

**CONCLUSIONES -----120**

**FUENTES DE CONSULTA -----125**

**ÍNDICE DE ILUSTRACIONES -----131**

## INTRODUCCIÓN

El principal interés en elaborar esta tesis surgió durante el desarrollo de la tesis de nivel licenciatura al realizar sellos y planchas matrices con relieves y formas tridimensionales con materiales y procedimientos que son de uso común en el área de la escultura como modelado, vaciado y talla, con yeso, cemento, arcilla, pasta y madera. Debido a que considero que el uso de estas formas ha contribuido a enriquecer mi experiencia creativa dentro del grabado básicamente para definir distintos modos de entintado e impresión de las planchas matrices con procedimientos manuales. Por ello consideré adecuado realizar planchas con mayor volumen y espacialidad para darles un significado como objetos artísticos, relieves o esculturas, en un segundo uso después de imprimirlas de manera seriada.

El tema de esta investigación se ubica en las áreas del grabado y la escultura. Por lo tanto pretendo ubicar el concepto de plancha matriz con relación en la disciplina de la escultura, para que ésta no pueda ser sólo el principio generador de imágenes sino una forma con identidad propia que enriquece a su vez el lenguaje de la estampa, así plancha y estampa pueden tener una semejanza icónica o una relación diferencial que las complementa. Debido a que la tesis es teórico-práctica el sustento central es que considerando a la plancha matriz como un elemento con identidad propia, se puede constituir ésta como un elemento importante del lenguaje gráfico dentro del grabado pero no independiente de su primera función significante como elemento de la estampación de imágenes.

Esta investigación está basada en los nuevos conceptos de grabado, estampa, de la reproducción múltiple, de plancha matriz y básicamente de las nuevas aplicaciones en las técnicas tradicionales recuperadas. Estos conceptos se amplían por el nuevo uso de elementos gráficos y estéticos, que le dan al grabado el carácter de lenguaje específico con una identidad propia. Por esta razón se han planteado algunos procedimientos para elaboración e impresión de la plancha matriz. Por ello, es fundamental referir en base al desarrollo del grabado contemporáneo, algunos de los autores e investigadores que han propuesto un amplio y muy rico valor de significado del grabado para la actualidad, puesto que ubican al grabado en una dinámica de expansión, de absorción e intercambio con otros sistemas de reproducción de imagen. Se menciona entre otros, Juan Martínez Moro, Raquel Tibol, Felipe Ehrenberg, Fernando Castro Flórez, José Ramón Alcalá, Jesús Pastor y Javier Blas Benito. Asimismo, interesan sus planteamientos que sustentan la importancia de la producción artística, en relación con las técnicas alternativas para el grabado contemporáneo, a partir de estos nuevos conceptos del grabado, que plantean nuevos procesos gráficos para la elaboración de planchas matrices y de su estampación.

Del mismo modo, algunos de los elementos teóricos, específicamente relativos a lecturas de resignificación en los que fundamento este trabajo, son de algunos discursos de autores como Theodor Adorno, Hans George Gadamer, Rosalind Krauss, José Luis Brea, Javier Maderuelo, Juan Martínez Moro, Hal Foster y Abraham A. Moles.

Presuponiendo que la plancha matriz es el elemento esencial para percibir el desarrollo histórico del grabado, los procedimientos técnicos que guardan mayor relación con los que utilizaré en esta tesis son el intaglio, la mixografía, las impresiones dimensionales y la gipsografía. Se puede considerar a estos procedimientos como antecedentes generales. Los sellos son también otro referente directo de este trabajo. Asimismo, otras obras que cambian los planteamientos de la ejecución de la imagen son las de Paul Gauguin, Dunoyer de Segonzac, Paolo Boni, Robert Rauschenberg y Antonio Tàpies.

Es necesario mencionar que el lenguaje del grabado está basado en algunos elementos formales y conceptuales con los que se elabora un grabado, por lo que es importante señalar que a partir de la evolución del proceso de las técnicas tradicionales del grabado han surgido otras llamadas técnicas alternativas o abiertas, que están basadas principalmente en el uso de métodos distintos en la elaboración de la plancha matriz, entintado, impresión y soportes de impresión, a partir del uso de materiales y herramientas diferentes a los que se utilizan en los procedimientos del grabado tradicional. En este trabajo me interesa particularmente destacar y analizar el material, la forma y propiedad de resistencia de la plancha matriz para resignificarla como objeto artístico. Con ello pretendo lograr distinguir, teóricamente, las convergencias que pueden haber entre tradición, invención y las técnicas mal llamadas fracasadas.

Asimismo, través de la historia del grabado se han realizado innovaciones que produjeron cambios radicales a este lenguaje. Estas innovaciones se han enriquecido y complementado con los procedimientos que utilizan las técnicas alternativas; mismas que se fundamentan en los cambios de las técnicas tradicionales. Algunos artistas que hicieron aportaciones importantes sobre esto último se mencionan: Giovanni B. Castiglioni, Hércules Seghers, Lames Mc. Whistler, Edgar Degas, Max Ernst, Jean Dubuffet, Andy Warhol, Jasper Johns, Georg Baselitz, Mimmo Palladino y Rufino Tamayo, entre otros. En su producción de estampas han usado métodos establecidos, investigaciones y experimentaciones incorporando nuevos conceptos dentro de los medios técnicos y conceptuales, y en relación con las herramientas y materiales. Estos autores y sus obras están ubicados en la última etapa de la modernidad, en algunos estilos artísticos de las vanguardias y neovanguardias.

En la escultura las formas parciales, de síntesis de ensamblaje o constructivistas son antecedentes de las formas de las planchas matriz que elaboraré. Algunos de los escultores que considero son: Pablo Picasso, Jean Arp, Alexander Calder, Anthony Caro y David Smith, del mismo modo en artistas y obras ubicados en las tendencias del arte objetual, minimalismo, constructivismo, y el body art.

El análisis de algunos de los métodos de estas investigaciones y experimentaciones me permitirá elaborar estampas con procedimientos que me ayudan a enriquecer el lenguaje gráfico, para lograr calidades y efectos gráficos en las estampas impresas a partir de planchas matrices planas y tridimensionales elaboradas con barro, madera y metal, considerando las cualidades de estos materiales.

Retomando las áreas del grabado y de escultura encontraré métodos que se complementaran para este fin, debido a que estas dos áreas han sido zonas comunes de enlace natural para algunos creadores. A partir de analizar los planteamientos técnicos de algunos artistas e investigadores de la gráfica alternativa, y experimentar con elementos de procesos para la estampa, con el uso de planchas matrices con forma y significado propios, a partir de una reseña de los antecedentes del grabado y la escultura que guardan relación con éste trabajo, y que tienen una identidad plástica y estética, así como los elementos conceptuales que lo fundamentan.

Del mismo modo, analizo la relación entre las planchas matrices con el objeto artístico y con la escultura, y realizaré las planchas matrices con formas que permitan estamparlas imágenes en forma sistematizada para que no se consideren monotipos, también analizaré las características de los materiales que favorecen los procedimientos del grabado, entintado e impresión de las planchas, a partir de la investigación y comparación con procedimientos similares a los que aplicaré, a partir del uso de procedimientos tradicionales y alternativos, con la impresión manual y en prensa, con impresiones en soportes de papel y tela. Por último realizaré la construcción de los relieves o las esculturas a partir de las planchas matrices después de haberlas impreso. Luego determinare su forma considerando los elementos que definen a las planchas matrices como esculturas o como relieves, a partir de la percepción y recepción que se basa más en el fundamento estético y en lo formal como experiencia estética, En una lectura de resignificación a partir de acentuar su carácter bi y tridimensional, haciendo referencia a términos como reproductividad técnica, repetición, apropiacionismo y recepción, para fundamentar a la plancha matriz como objeto artístico.

Finalmente considero importante reflexionar teóricamente sobre la práctica del grabado en la actualidad, solamente en relación con los procedimientos técnicos que utilizo. Dado que este trabajo es básicamente una investigación y elaboración de procedimientos técnicos, como consecuencia para conocerlos y aplicarlos mi proceso creativo se enriquecerá del mismo modo, puede aportar a otros grabadores las posibilidades para hacer estampas a nivel de aprendizaje y de producción.

## CAPÍTULO I

## BREVE RELATO HISTÓRICO DE LAS TÉCNICAS DEL GRABADO Y LA ESCULTURA RELACIONADAS CON LA PROPUESTA

## 1.1. Técnicas del grabado tradicional con uso alternativo

Para comprender el término de grabado alternativo es necesario considerar los conceptos de grabado, estampa y técnica, pues sabemos que grabado es algo más que sus propias características y criterios técnicos y formales de construcción, más que su matriz y posibilidad de reproducción.

En su aspecto más extenso grabado deriva del griego *graphein*, y del latín *graphicus* que significa ahuecar, escribir o dibujar; así, se refiere a la imprenta, donde se intercalan líneas, puntos y superficies. En un sentido más específico hace énfasis a la realización de un dibujo en una lámina o plancha (cualquiera que sea su material), por medio de incisiones, con el fin de obtener una o varias estampas a partir de su impresión. Este último concepto no incluye las imágenes o planchas que no se elaboran por medio de la incisión y que son las imágenes obtenidas a partir de frottage y electrografía. Sin embargo, en la actualidad con los procedimientos del grabado alternativo el término se amplía; por ello considero que el concepto que aplica Martínez Moro es más adecuado. Pues para él “[...] es la existencia de una imagen sobre un soporte o matriz que permite su reproducción o transporte a otro soporte”.<sup>1</sup>

Al respecto, menciona Michel Melot<sup>2</sup> que antes de la invención de la litografía en 1798, la imagen impresa se basaba en el grabado. A partir de entonces se ampliaron tanto los procedimientos de grabados, que resulta imposible reducir la estampa al grabado debido a que éste tiene que ver más con el volumen escultóricos que con los que se utilizan en la imprenta, ya que la forma de la plancha matriz corresponde a lo bidimensional y al relieve, y en el caso de los sellos o pintaderas al relieve y a lo tridimensional. Este criterio de elaboración es esencial para esta tesis, a causa de la interrelación que siempre ha habido entre las áreas de grabado y el relieve ó con procedimientos volumetricos

El *Diccionario de Dibujo y Estampa de la Calcografía Nacional*, citado por José Ramón Alcalá, define a la estampa como aquel soporte no rígido, generalmente papel, al que se ha transferido la imagen por medio de presión con métodos manuales o mecánicos. Por tanto sacar en estampa es reproducir para dejar huella en una superficie.

<sup>1</sup> Juan Martínez Moro. *Un ensayo del grabado a finales del siglo XX*. España, Creática, 1998, p. 18.

<sup>2</sup> Michel Melot. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona, Skirla, 1999, p.10.

Sobre esto último Melot señala que si la estampa se define así se abarcan campos muy diversos por lo que la definición se aleja mucho del objeto del arte. En consecuencia, menciona que “[...] lo que transforma una imagen en estampa no es su materia ni su técnica, sino un conjunto de condiciones [...]”.<sup>3</sup> Por esa razón la estampa debe tener una materialidad con características específicas como autonomía, flexibilidad y ligereza de la imagen, con textura y color inherentes a la materia. Así como el soporte que la convierte en objeto de sustitución y posibilidad de reproducción. Y como lo expresa el autor, la estampa se distingue del estampado en que la materia que sirve de soporte no se moldea sino que se imprime simplemente con tinta. Por lo que para él, estampa es un término que cumple con éstas características.

Del mismo modo, el historiador español Javier Blas Benito señala que es necesario volver a pensar el valor semántico del concepto de estampa, dado el carácter virtual de la matriz en el medio digital. Por lo que las imágenes alteradas, múltiples, superpuestas, simultáneas, de dos o cuatro dimensiones, son el resultado de la evolución de interpretación de una visión que es parte de un contexto con una gran diversidad de imágenes. Por ello, hay que destacar que la significación de la estampa se enriquece con los nuevos procedimientos del grabado, los temas y los procedimientos para reproducirlos, sugiriendo otros elementos de representación como la impresión relacionada con las imágenes modulares y la secuencialidad, debido a que la composición extiende las posibilidades del lenguaje plástico para el desarrollo de la estampa contemporánea.

*Técnica* es el conjunto de determinados procedimientos y recursos, aunados con cierta habilidad para usarlos en la ciencia o en el arte. En su relación con la estampa, son procedimientos químicos y mecánicos que pueden ser complejos o sencillos, y se ejecutan a mano. En la actualidad se relacionan con el estilo y el código impersonal hasta con el uso de procedimientos comerciales. Con respecto al ámbito de la producción artística, Martínez Moro menciona que el significado de *técnica* va más allá de una interpretación puramente mecánica, debido a que el grabado está conformado por procesos cerrados referidos como técnicas tradicionales, pero es real la posibilidad de descubrimientos de nuevas soluciones y métodos que conforman la gráfica alternativa. Por lo que la técnica se configura de la voluntad mecánica y conceptual. Por un lado, Martínez Moro menciona que el concepto griego de *techne* se considera como habilidad manual y principalmente como << inteligencia artera >> y << astucia vigilante >>. Por otro lado, señala que *techne* significa fundamentalmente una forma de conocimiento, de saber y no solamente el control de la actividad de un hacer.<sup>4</sup> De modo que, como lo expresa dicho autor, la técnica es un instrumental lingüístico natural para enriquecer e innovar el grabado, por lo que la diversidad técnica para la mixtura de medios también enriquece la forma, mezclando técnicas tradicionales entre sí y técnicas alternativas entre sí.

<sup>3</sup> Michel Melot. Op.Cit. p. 9.

<sup>4</sup> Martínez Moro. Op.Cit. p. 37.



De igual forma, el concepto de *techne* para Hans George Gadamer no significa sólo hacer y producir, “[...]sino la capacidad espiritual de idear, planear y bosquejar: en suma, el saber qué dirige el hacer”.<sup>5</sup> A partir de esta concepción se puede distinguir una diferencia entre el arte y la artesanía. Esta diferencia se encuentra entre lo que es, algo que hacer y algo que decir. En ambas se requiere de la técnica que implica cálculo, repetición, esfuerzo, trabajo sistemático y espontaneidad, pero la diferencia se encuentra en la intención del hacer.

Al respecto, Lewis Monford menciona que “Arte y técnica marchan juntas, a veces influyéndose recíprocamente, a veces limitándose a ejercer un efecto simultáneo sobre el trabajo o sobre el usuario”.<sup>6</sup> Del mismo modo, sobre la relación de la técnica con la obra, señala Theodor Adorno que la técnica es tanto la lógica como la causa de la obra por su sustancia receptiva de la realidad: <<... está constituida por los problemas de la obra, por las aporías ante las que se hallan los objetos de esta obra. Sólo en ellos se pueden comprender lo que sea la técnica de una obra, si es suficiente o no, y, recíprocamente, el problema objetivo de la obra hay que plantearlo desde su constitución técnica. Ninguna obra puede comprenderse sin que se comprenda su técnica, como tampoco puede comprenderse ésta sin comprensión de la obra >>. <sup>7</sup>

En relación con la técnica y el grabado alternativo, Luis Sazatornil –profesor de la Universidad de Cantabria– considera que el enorme prestigio alcanzado actualmente por el grabado se relaciona con sus amplias posibilidades técnicas de innovación. Sin embargo, el reto técnico para elaborar la plancha y el perfeccionamiento para su estampación, apoyados en el avance técnico y tecnológico, no son suficientes avances significativos dentro del medio gráfico para el desarrollo creativo, sino que también es preciso considerar al grabado como un lenguaje con nuevas posibilidades a partir de una renovación conceptual.

A pesar de que la técnica modifica la imagen, no siempre lo hace con la forma, ya que que esta última puede ser de apropiación, como en algunas estampas logradas a partir de transferencias elaboradas con fotografías que el grabador retoma de la representación y no de la realidad, es decir, que las imágenes no son creadas por el grabador. Por ello, la gráfica alternativa no siempre propone un nuevo lenguaje. Simón Fiz afirma que “Lo que los formulistas llaman << arte nuevo >> es, a menudo, el intento de encontrar nuevos lenguajes, aunque un lenguaje nuevo no significa necesariamente la formulación de nuevas proposiciones; por ejemplo: el arte cinético y el electrónico.”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Hans George Gadamer. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996. p. 124.

<sup>6</sup> Lewis Monford. *Arte y técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, p. 50.

<sup>7</sup> Theodor Adorno. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971, p. 280.

<sup>8</sup> Simón Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte conceptual*. Madrid, Akal, 1990, p. 416.



Este planteamiento según Gillo Dorfles, se refiere a obras cinéticas o programadas que se exceden en su desarrollo técnico, siendo una situación que se observa en algunas obras en la historia del arte contemporáneo, a lo que Dorfles llama hipertelía, “O sea, de excesiva conciencia y de minuciosa preocupación acerca de los mecanismos aptos para alcanzar un particular telos. Por lo que la obra misma resulta coartada, en cuanto pierde toda espontaneidad y permanece vinculada a una excesiva programación”.<sup>9</sup>

De esta manera, considero que los antecedentes de procedimientos técnicos y conceptuales que retomo del grabado como básicos para el desarrollo de esta tesis, están en las vanguardias artísticas (con excepción de los procedimientos que se usan en los sellos y pintaderas), debido a que el desarrollo de éstos no es lineal sino estructural, con diversas vertientes que corresponden a varias tendencias artísticas y procedimientos técnicos de distintas áreas de las artes plásticas. Puesto que busco soluciones de procedimientos técnicos en las fronteras de las áreas entre el grabado y la escultura, considerando únicamente los métodos y obras artísticas que tienen relación directa con los procedimientos que aplico en esta tesis, de modo que estas soluciones solo se pueden encontrar dentro de las vanguardias artísticas, la mayor parte de ellas corresponden a métodos que se desarrollan dentro de la gráfica alternativa.

#### 1.1.1. Xilografía / Paul Gauguin

Las técnicas del grabado en relieve se clasifican en dos distintos grupos que son tradicionales o alternativas, a partir de criterios de construcción que identifican los materiales con que se elabora la plancha matriz, los procedimientos mediante los cuales se elabora, y en el modo de incisión, entintado e impresión. El grabado alternativo surge a mitad del siglo XX. La técnica de xilografía se basa en procedimientos ubicados dentro del grabado tradicional, considerada como la más antigua dentro del grabado; el uso de los procedimientos de la xilografía, agregando nuevos métodos con algunas variantes, dio lugar a nuevas soluciones gráficas y conceptuales, y en consecuencia, a partir de estas investigaciones se ha enriquecido el grabado contemporáneo. Uno de los nuevos planteamientos consiste en el distinto uso que algunos artistas lograron dar a la plancha matriz y a la modo de imprimir. No obstante que las planchas matriz después de ser impresas no parecen tener valor estético ni mercantil, es importante señalar a algunos artistas que con sus obras han logrado resignificar la plancha matriz como relieve, creando así algunos de los antecedentes fundamentales para comprender que el lenguaje del grabado se puede ampliar.

Así por ejemplo se encuentran algunos bajo relieves de Paul Gauguin (1848-1903), realizados en Tahití, en donde se aprecia la plancha grabada como una obra en sí y por sí misma. Estos relieves esculpidos con gran detalle se imprimieron como xilografías y los impresos en tirajes, voluntariamente burdos, con áreas de contrastes y efectos cromáticos oscuros con los que crea atmósferas densas. Se cree que estos grabados se imprimieron a mano. Uno de ellos es *Manao Tupapau*. Asimismo, Gauguin transformó en bajo relieve

<sup>9</sup> Gillo, Dorfles. *Naturaleza y artefacto*. Barcelona, Lumen, 1972, p. 71.

una de sus maderas de xilografía ya fuera de uso. Otra obra es *Ídolos de Tahití*, impresión donde se aprecia la relación escultura y estampa (mitad relieve y mitad grabado). Con estas representaciones expresionistas la forma primitiva es una propuesta dentro del grabado, debido a que presenta una distinta estética de la imagen. Otro ejemplo sobre el uso de las planchas después de impresas es el de Dunoyer de Segonzac, quien mandaba recubrir sus planchas después de imprimirlas. También el grabador Paolo Boni, vendía la estampa junto con cofrecillos con la plancha a los que llamaba “grafiscultura”.

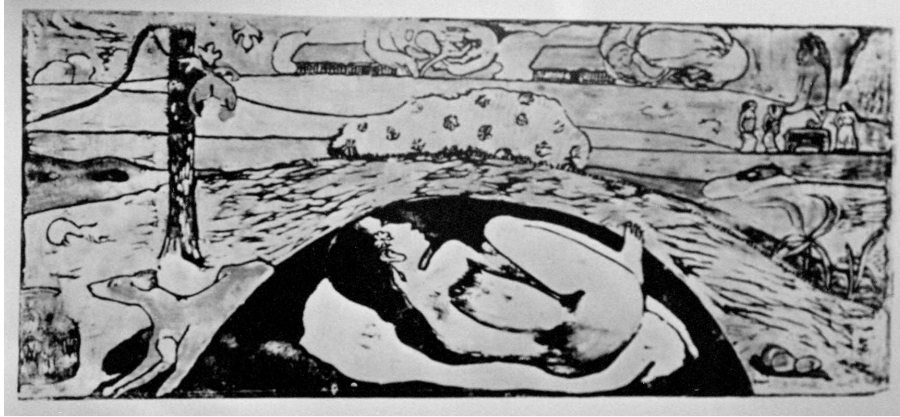


FIGURA 1  
Paul Gauguin (1848-1903):  
Manao Tipapau (pensando en el aparecido)  
Estampa (2,23 x 35,50 cm.)

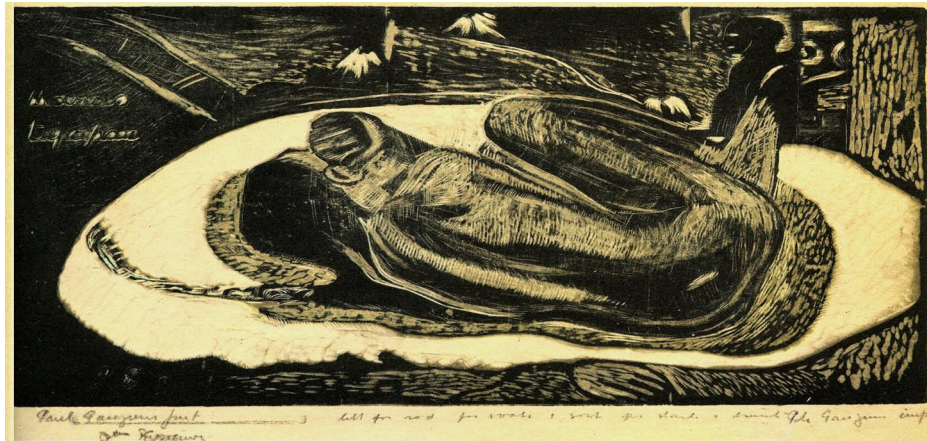


FIGURA 2  
Paul Gauguin (1848-1903):  
Manao Tipapau (pensando en el aparecido)  
Madera de boj, cortada transversalmente, impreso en dos colores, (2,23 x 35,50 cm.)

### 1.1.2 Huecograbado / Intaglio

Intaglio, del latín *intagliare*, es cortar en hueco, indica generalmente el grabado en metal o talla dulce. El principio del grabado en hueco se basa en que los elementos gráficos del dibujo, como líneas, puntos, texturas y planos son ahuecados, con técnicas químicas o las llamadas directas que se hacen manualmente en una plancha metálica lisa. La plancha puede ser de zinc, cobre, hierro, latón o aluminio. La tinta se deposita en los huecos y se limpia en las partes que presentan alto relieve. La estampa se imprime en prensa con fuerte presión sobre papel de algodón húmedo, en el que la tinta forma un ligero alto relieve. Las técnicas químicas básicas son: aguafuerte, aguatina, azúcar, barniz blando y grabado a la punta sobre barniz duro. Las técnicas directas básicas son: la punta seca, buril y manera negra (mezzotinta) con graneado de cuna o berceau.

Sin embargo, el término intaglio se encuentra con distintos significados en los diccionarios, se aplica para definir procedimientos distintos dentro de algunas técnicas del grabado, lo que debe considerarse siempre, que no es un procedimiento para grabar, sino que más bien corresponde al sistema de impresión y es sinónimo de calcografía y huecograbado. En México usamos más el término de huecograbado, que a su vez es sinónimo de grabado en metal, lo cual tampoco es adecuado debido a que no abarca otros procedimientos y materiales. En España se usa el término calcografía. En Estados Unidos de Norteamérica durante el llamado “Boom del grabado” se hizo popular el término intaglio para denominar a las impresiones de las planchas grabadas “impresas” sin tinta, que también podríamos llamar gofrados o repujados, ya que estos dos términos se refieren a planchas impresas sin tinta, y es entendido que un impreso se hace siempre con tinta. Un ejemplo sería el grabado del artista plástico colombiano Omar Rayo llamado *Tranquilo*, realizado en 1973, en el cual aparece la figura en relieve sin tinta de un seguro para atar tela. Otro ejemplo es la obra del mismo autor llamada *Mi número*, realizado en 1969. Tanto el intaglio como la colografía y el huecograbado requieren de una máquina de fuerte presión para que el papel húmedo penetre en las incisiones grabadas, ya sea entintado o no.

Siendo el intaglio un sistema de impresión (el cual conocemos como huecograbado) como ya se mencionó, se puede aplicar a cualquier tipo de plancha, ya que no es exclusivo del grabado en metal, debido a que también se puede hacer con otros materiales como es el caso de las obras gráficas del maestro Antonio Díaz Cortés en las que ha practicado la impresión de intaglio con planchas de madera y otros materiales. Asimismo, las técnicas aditivas como la colografía, que son hechas con pastas que se aplican a planchas de metal madera y otros materiales, también pueden entintarse e imprimirse con los mismos procedimientos del intaglio.

Del mismo modo que el intaglio es un sistema de impresión, el entintado simultáneo por viscosidades de tintas también lo es. Éste combina las técnicas de impresión del relieve y del hueco. Si se van a combinar tres tonos la plancha deberá tener tres grados de profundidad. En el nivel más profundo se entintará como el huecograbado, es decir, se meterá la tinta más dura ahí. Con tinta medio dura y rodillo suave presionando al entintar se entintarán las líneas y/o texturas del nivel intermedio. Finalmente con rodillo duro y tinta suave se



entintara la superficie. Por las diferencias de viscosidad de la tinta y por que el entintado se hace de una pasada, los tres tonos no se “batirán” o mezclarán entre sí.

El inglés Stanley William Hayter introdujo el procedimiento del intaglio en el proceso de impresión con varias planchas recortadas, que es el equivalente al camafeo donde una misma plancha se entinta con dos colores. En este procedimiento basó su investigación el artista plástico hindú Krishna Reddy quien es el autor del sistema de impresión simultánea por viscosidad de tinta, logrando la superposición y yuxtaposición de colores en una sola plancha, y con una sola pasada en la prensa. A partir del uso de métodos químicos para lograr diferenciar las tintas con base en sus distintos grados de viscosidad o densidad y con el uso de rodillos con distinto grado de dureza, para obtener impresiones multicolores a partir del uso de tres colores aplicados con rodillo y un color aplicado en hueco. Estas investigaciones se llevaron a cabo en el taller de experimentación y producción gráfica llamado *El Atelier 17*, fundado en París, 1927, por Hayter.



FIGURA 3  
Omar Rayo  
Mi número. 1969  
Intaglio.

El procedimiento de impresión por viscosidad llegó a México con Krishna Reddy, invitado por el maestro Antonio Díaz Cortés a impartir juntos un curso en la Academia de San Carlos en 1987. Reddy inició como colaborador de Hayter cuando El Atelier 17 llegó a Nueva York en 1930. A la muerte de Hayter, el maestro Reddy fue su sucesor, ya que él siguió trabajando estos procedimientos y ha logrado una mayor riqueza de color en las estampas a partir de realizar las planchas con niveles ondulados y no angulados que son los que comúnmente se hace en las planchas.



FIGURA 4  
Antonio Díaz Cortés  
Columna y torso. 1977  
Xilografía.



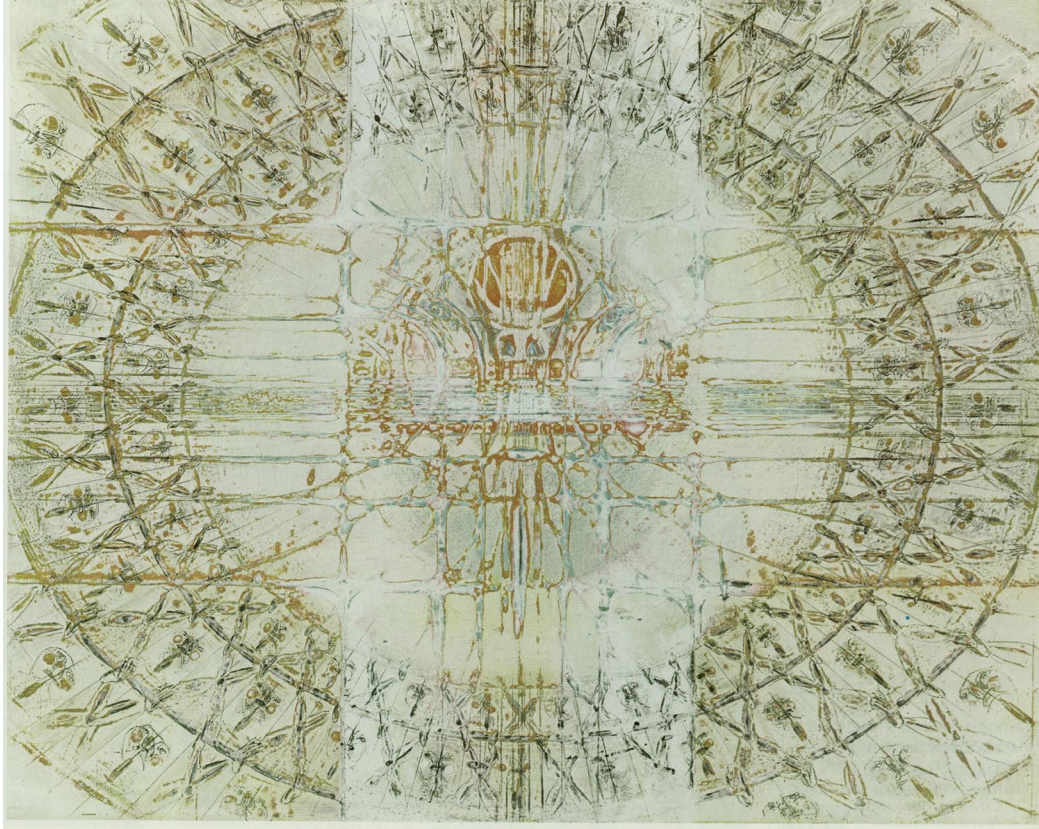


FIGURA 5  
Krishna Reddy  
Formación de payaso. 1981  
Huecograbado impreso por viscosidad de tinta  
40 x 50 cm.

### 1.1.3. Sellos

Los sellos matriz son pequeñas planchas matrices labradas que se imprimen en forma manual por presión, frotación o rodamiento. También se conoce como sello a la imagen que queda estampada, impresa y señalada con el mismo sello.

Los sellos aparecen impresos desde las primeras civilizaciones. En Mesopotamia, de 3300 a 1700 a.C., aparecen sellos elaborados en piedra y arcilla. El cilindro como forma: cilindros colgantes con temas religiosos. Se marcaban con sellos a los animales, documentos y artículos como propiedad o signo de poder y autoridad. En Caldea, Asiria y Fenicia se usaron sellos cilíndricos. Los sellos en esta época equivalieron a la firma. Se usaban impresos en la madera de ciprés para la construcción de tumbas y como amuleto. De igual forma, en Asia Menor, se hacían estampados por medio de sellos cilíndricos de piedra, desplazados sobre arcilla, usados como escritura. Estas aplicaciones datan desde cinco mil años a.C. En Egipto, en su primer periodo histórico, se imprimieron sobre tela con placas de madera, también usaron sellos sortijas impresas en arcilla esmaltes y yeso. Los griegos usaron sellos de piedra montados en anillos, y los romanos usaron placas de cobre y bronce. Los sumerios dibujaban los pictogramas en sellos y los imprimían en arcilla.

En la dinastía china Zhou del Oeste, del siglo XI al año 770 a.C., aparecen sellos de bronce con pequeñas asas y marcos con rayados sin inscripciones, y en 2000 a.C., aparecen los tipos de clichés de madera, barro y metal. Asimismo, por 502-557, se realizaron calcados de las inscripciones que contienen las lápidas labradas. La impresión se hacía cubriendo la lápida con un papel delgado, se humedecía y golpeaba con una muñeca de madera envuelta con fieltro, en seguida con una muñeca de algodón entintada. Además, se estampaban textos sobre tela, y posteriormente en papel. El papel se descubrió en China en 105 a.C., por Ts'ai Lun, era hecho con trapo, fibras de corteza de bambú; los trozos de bambú se remojaban por más de 100 días y después, se hervían en una lechada de cal durante ocho días para liberar las fibras. En los antecedentes de la imprenta en China, durante el siglo IX se utilizaban planchas grabadas para la impresión de libros aún de baja calidad, sobre temas religiosos, de acupuntura, semántica, calendarios y diccionarios. Se hacían impresiones con planchas grabadas con tipos móviles de trocitos de madera o cobre. A partir del año 104, Bi Sheng esculpió los tipos en arcilla cocida. Los alineaba en una placa de hierro y los espacios entre líneas y caracteres llenaban, con una mezcla de resina de pino, cera y ceniza de papel. Luego, en 1193, Zhou Bida imprimió con tipos móviles de arcilla un libro de prosa, impresos presionando el papel con una brocha de palmera. En 1844, Zhai Jinsheng editó un libro llamado *primera impresión experimental*, mediante planchas con caracteres de arcilla, realizando más de 100 000 tipos móviles de arcilla, logrando caracteres y dibujos nítidos.



Figura 6  
Anillo de sello, ca. 1450-1500  
Orfebrería, jade engarzado en oro, 3.5 cm.  
Diámetro 2.5 cm.

Posteriormente los sellos se han hecho en materiales tan diversos como hule, goma, linóleo, tela, cartón, poliestireno, esponja o impresión de objetos como hojas y fragmentos vegetales, etcétera. Siempre que sea posible que el material utilizado sea sólido y más o menos plano, y retenga la tinta y la transfiera a otra superficie. De igual forma, se han realizado estampas de pescados usados como matriz, con excelentes resultados.

Los sellos prehispánicos, como parte de la cerámica, son uno de los elementos de expresión plástica más antigua en Mesoamérica. Menciona Jorge Enciso que el nombre de sello es inadecuado, que es más apropiado el de pintaderas, por el uso básico que se hacía de ellas; sin embargo, sigue llamándole sello, debido a que se conocen generalmente con ese nombre.<sup>10</sup>

Los sellos se usaron para diversos fines como objetos religiosos en las ofrendas funerarias enterradas con el difunto, manufacturados por los alfareros para imprimir en barro dibujos frecuentemente repetidos, en decoración de vasijas ceremoniales o de uso diario. Para imprimir en tejidos para vestimenta o papel, para ritos y banderas mortuorias. Además, en la estética corporal se estampaban sobre el rostro y el cuerpo humano con una función ceremonial, como adorno con colores brillantes, símbolo e identificación, como distintivo, para eventos como bailes o para la guerra y como sello de autenticidad y de identidad. También se usaban las pintaderas para pintura mural, como es el caso del mural de Santa Rita en Honduras, y para decorar códices, en particular el Códice Vaticano.

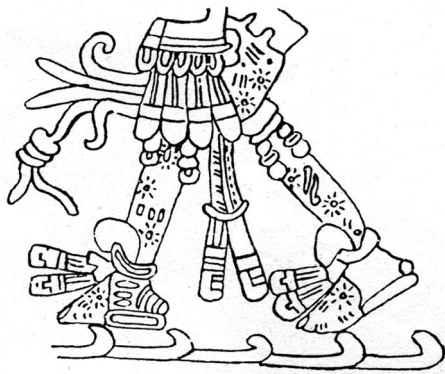


FIGURA 7  
Pinturas murales de Santa Rita (Honduras)  
detalle



FIGURA 8  
Pinturas murales de Santa Rita (Honduras),  
detalle.

<sup>10</sup> Jorge Enciso. *Sellos del antiguo México*. México, Imprenta Policolor, p. 11.



Franch Alcina<sup>11</sup> menciona que las pintaderas también se representaban en la escultura, como es el caso de algunas cerámicas de cuerpos femeninos, y de una escultura tallada de la región Huasteca. Se considera que representan pintaderas debido a que hay repetición de elementos primarios.

Otra relación de los sellos con la cultura es la que Octavio Paz menciona como el arte de relieve en piedra y en otros materiales. La talla es considerada como forma rudimentaria de grabado, con características importantes para métodos de reproducción de imagen.<sup>12</sup>

La impresión de las pintaderas era de dos técnicas: positiva y negativa. El 94% de las pintaderas corresponden a la técnica positiva. Las pintaderas positivas se usaron para aplicar colorantes en la piel o en los tejidos y las negativas para marcar la cerámica y también para pintar.

Los temas tenían un fundamento general mágico-religioso y mitológico, relacionados con rituales funerarios y agrarios. La simbología era cósmica-mítico-religiosa y profana. Aparecen los estilos figurativo, geométrico y abstracto, estos últimos con diseños especialmente glíficos en un proceso de transformación de glifos pictóricos a ideográficos. Las representaciones iconográficas y jeroglíficas presentan una gran variedad de formas con una calidad estética que impresiona. Los tipos de diseños son: fotomorfos, de flora y vegetales. Los diseños aplicados en los sellos son una de las expresiones creativas y estéticas más grandes que tiene la época mesoamericana. La síntesis de sus formas crea gran cantidad de signos convencionales.

Los primeros sellos fueron modelados directamente de tierra cocida, luego se hicieron de moldes. Después se realizaron en barro cocido, piedra, cobre, hueso en madera y fundidos en oro y plata. El barro que usaban estaba compuesto de arcillas plásticas y una pequeña cantidad de arena cuarzosa. Esta mezcla se cernía, molía y con la cantidad de agua suficiente se dejaba por algún tiempo hasta obtener una especie de fermentación y finalmente se modelaba. La cocción se hacía antiguamente en hornos primitivos calentados con leña, semejantes a los de los actuales alfareros.

La forma de los sellos no indica claramente su aplicación: los planos y los cilíndricos servían para impresiones sobre superficies planas; los cóncavos, sobre superficies convexas y los convexos, sobre superficies cóncavas. El 93.5% de los sellos son planos y el 6.5% son cilíndricos. El diseño del perímetro es cuadrado, rectangular, circular e irregular.

<sup>11</sup> José Alcina Franch. *Las pintaderas mejicanas y sus relaciones*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, p. 42.

<sup>12</sup> *Artes Gráficas Panamericanas (agpa)*. México, Edición Privada de: Cartón Colombia, A.C., Cartón y papel de México S.A., Cartón de Venezuela S. A., 1979, p. 14.

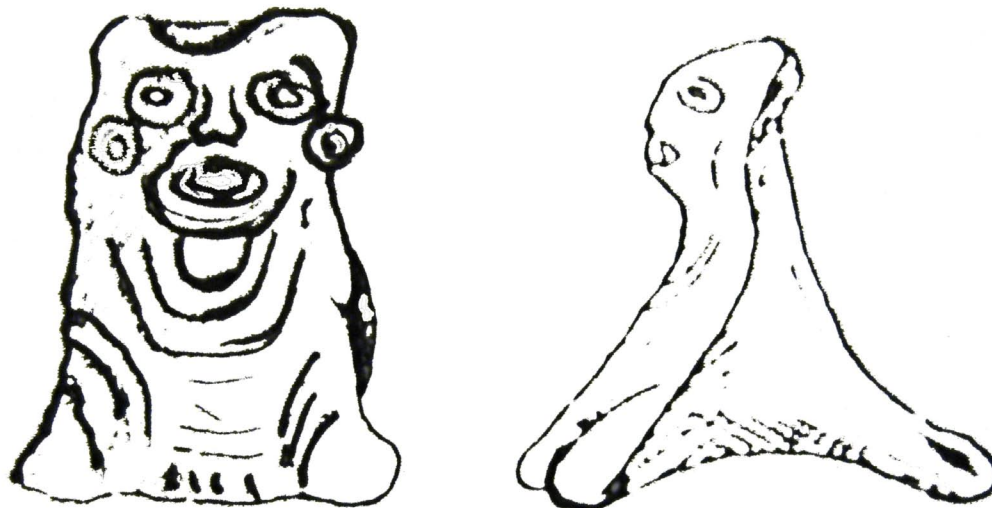


FIGURA 9  
Sello de arcilla sin procedencia.  
Pintadera con características de escultura mas que de relieve

Los sellos planos, los cóncavos y los convexos tienen en la cara opuesta al ornato agarraderas con protuberancias o planas; algunas veces es una especie de asa de canasta y otras en forma de bulbo con cascabel. Algunos cilindros son perforados en toda su extensión (tubulares) para colocar un eje, rodarlo y facilitar la impresión; otros sólo tienen en sus costados una depresión para guiarlos con dos dedos. Otros cilindros tienen sus extremos en forma de conos para poder usarlos con ambas manos. Regularmente se utilizaban para imprimir fajas o cintas.<sup>13</sup>

Se entintaba el sello y se imprimía a color. Para el negro usaban el humo de ocote, del óxido de hierro monobásico y de la tierra negra o el carbón de olote. Para el blanco usaban tierra blanca o tizate y el yeso. De la semilla del axiote colorado se obtenía un color rojo naranja, también de la cochinilla (*Dactylopius coccus*), y la savia del árbol de sangre. El ocre y el bermellón se obtenían de óxido de hierro, sulfato de cobre y de cinabrio. El color morado se obtenía del caracol (*púrpura patula pansa*). Para los amarillos, la tierra amarilla, la savia del chicalote y el zacatlaxcalli, parásito de ciertos árboles de tierra caliente, también del fruto del madroño se obtenía una gama del amarillo al rojo. Para los azules, el añil; el azul turquesa se obtenía mezclando el añil con blanco y alumbre, el azul índigo se obtenía de las hojas de la planta del índigo y se le agregaba el fruto del arbusto gulla-bere como aglutinante. Del sacatinta, un gris oscuro con reflejos azulados. Los colores ya molidos se mezclaban con aceite de chía o chicalote o con alumbre. Los sellos planos cóncavos y convexos regularmente dejan huellas cuadrangulares, circulares, elípticas, triangulares o irregulares. En cambio los sellos cilíndricos se imprimían entre dos líneas paralelas a lo largo usadas como guías.

<sup>13</sup> Alcina Franch. Op. Cit., p. 55, 56, 57.

El tamaño de los sellos que se han encontrado cambia de acuerdo a su uso, el más pequeño es de un centímetro por lado, y el mayor es cilíndrico de 23 centímetros de largo. En Tlatilco, cultura Preclásica de 500 a.C., considerada cultura arcaica, que data de tres mil años, se han encontrado sellos cilíndricos de mayor tamaño de los que se usaban para estampar ornamentos sobre el cuerpo o sobre tela, se cree que se usaban para ritual de caza, alrededor del cazador, con la idea de que los animales quedaran encerrados en el recinto mágico. Estos sellos son considerados como la cerámica más antigua, también representada por Copilco-Zacatenco, Ticomán y Cuicuilco. Este último con gran cantidad de sellos. En este periodo las formas de los sellos son sencillas, las paredes gruesas, la cochura imperfecta.

Distribución geográfica: Mesoamérica, Zona de las Antillas, Centroamérica, Norte de Sudamérica, algunos países de Europa, África y Asia en menor cantidad. En México se han encontrado en Yucatán con los mayas, en la zona del Golfo de México con los olmecas y en la meseta central con los teotihuacanos, los nahoas y los totonacas.

Hay identidad tipológica y técnica en las pintaderas planas y cilíndricas, se halla también identidad estilística entre muchos diseños euroafricanos y americanos; sin embargo, existe diferencia técnica y finalidades distintas en el uso de los sellos y los cilindro-sellos orientales.

## 1.2. El grabado alternativo

La gráfica alternativa está basada en diversos procedimientos técnicos que presentan un vínculo de interrelación con el grabado tradicional, con el que se beneficia y complementa. Las características particulares de los procedimientos del grabado alternativo están basadas principalmente en el uso de métodos distintos de elaboración e impresión de las planchas matrices, a partir del uso de materiales distintos de los que se usan en los procedimientos del grabado tradicional; por lo que los materiales usados para hacer la plancha matriz son determinantes en el carácter de la estampa. De esta forma la estampa alternativa logra ampliar el lenguaje plástico del grabado.

En México la crítica de arte, Raquel Tibol, menciona que el concepto de *noegráfica* –que son procedimientos ubicados dentro de la gráfica alternativa– es aplicado a los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo.<sup>14</sup> Asimismo, el artista plástico Felipe Ehrenberg (1943), define el concepto como aquella técnica de reproducción de imágenes, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Raquel Tibol. *Gráfica y noegráfica en México*. México, UNAM/SEP, p. 223.

<sup>15</sup> Ibidem. p. 268.

Estas características del grabado de amplia transformación surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX, y de manera considerable a partir de los tres últimos decenios, debido a las amplias posibilidades que se han abierto en los distintos campos científico-técnicos, que facilitan a los artistas un complejo mundo de capacidad expresiva en la experimentación, ya que los nuevos materiales vienen determinados por la tecnología, que es parte de la mercadotecnia que muestra un desarrollo más dinámico que el que presenta la gráfica, en aplicación de estos materiales, para la investigación y experimentación.

Martínez Moro menciona que al considerar el grabado como un arte alternativo, también se logra ubicarlo como autónomo, debido a que el grabado alternativo analiza las posiciones academicistas –cada vez menos frecuentes– las cuales siguen considerando grabados sólo a los que se realizan con procedimientos tradicionales, creando una visión que corresponde a un sistema cerrado, contrario a la necesaria apertura interdisciplinaria que plantea el arte contemporáneo. En sus palabras, afirma que “El grabado, como cualquier otro arte no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas, sino al del ensayo, la experimentación y la posibilidad”.<sup>16</sup> Para “[...] explicar las posibilidades de renovación y expansión del grabado, y asimismo, por otra parte, algunas de las experiencias que desde territorios colindantes se están realizando”.<sup>17</sup> También, considera que así como la pintura y la escultura lograron contemporaneizarse, a partir de negar algunos de sus fundamentos primarios al aplicar lo bidimensional y lo tridimensional con principios académicos; el grabado también se puede replantear negando del mismo modo algunos de sus fundamentos primarios, no negar el pasado, más bien analizarlo para “[...] plantear una ampliación explícita de sus formas, procedimientos y motivos”.<sup>18</sup> Este es un cuestionamiento que no plantea lo serial como condicionante, pero sí como reflexión para cuestionar la esencia del grabado.

Por esa razón, señala Martínez Moro que el grabado alternativo contemporáneo es un proceso abierto en el que cada uno de sus pasos y estados es susceptible de variación, de integración con otros medios. Por lo que cada parte del proceso en la elaboración de un grabado puede tener varias soluciones, según las etapas de elaboración de plancha: grabado o registro de la imagen en la plancha, entintado, soporte de impresión y estampación. Son estos cambios en el proceso los que considera como parte de la reivindicación del proceso, lo que refiere al grabado contemporáneo esta posibilidad de lograr variaciones y revalorar los procesos como experiencias estéticas, no sólo la etapa final que es la obra impresa “[...]sino la esencia misma del quehacer experimental en el grabado[...]”.<sup>19</sup>

Sin embargo, a pesar de que se considera que se ha hecho una pausa para analizar hacia dónde va el grabado, señala el crítico español José Ramón Alcalá que aún no hay un criterio metodológico para analizar la gráfica alternativa, que aún no se han sistematizado sus procesos técnico-creativos, debido a que no se ha hecho un sistema de valoración y crítica. Por esa razón, la gráfica alternativa se analiza a partir de investigaciones de campo.

<sup>16</sup> Martínez Moro. Op.Cit.p. 129.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 130.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 13.

A propósito de estos logros, según el historiador y crítico de arte Fernando Castro Flores, “[...]el mestizaje de los géneros, la hibridación de las técnicas y la renuncia a una autonomía artística obsesiva han hecho que la gráfica salga de su reducto para enfrentarse a la crisis de nuestro tiempo, esto es, queda disponible para un recurso más para la toma de decisiones: ése es el riesgo y la libertad que hay que saber afrontar[...]”,<sup>20</sup> debido a que el grabado es también parte de un contexto del arte en donde se buscan nuevos planteamientos.

Una de las consideraciones básicas del grabado tradicional en la elaboración de una plancha matriz para grabado en relieve, es que el material debe ser duradero para resistir varios entintados e impresiones sin que la plancha se deteriore, especialmente si se requiere un tiraje grande. Su resistencia permite mayor precisión y estabilidad en los procesos de incisión, entintado e impresión. También las técnicas alternativas se basan en estos principios, al buscar diferentes materiales para la realización de planchas, al recurrir a otros materiales que se puedan incidir, entintar e imprimir para lograr un resultado con un lenguaje gráfico adecuado; hay que destacar que en estas técnicas también prevalece el principio de realizar originales múltiples a partir de materiales que se puedan entintar e imprimir varias veces, garantizando un tiraje de estampas similares, y evitando así el monotipo.\*

A propósito de las consideraciones en cambiar algunos de los fundamentos primarios en el grabado, las características de los diversos materiales permiten aplicar procedimientos distintos a los que utiliza el grabado tradicional y los resultados gráficos pueden ser diferentes o similares, y algunas veces con procedimientos más sencillos. Por esto se insiste en que importa comprender teóricamente qué es el grabado hoy en día, definir cuál es su práctica en la actualidad, su ubicación y relación con otras técnicas de reproducción de imágenes, y su dinamismo en relación con otras disciplinas.

Si bien en un tiraje de una misma plancha las impresiones son ligeramente distintas entre sí, debido a los procedimientos de entintado e impresión manual. Estas estampas de una misma plancha con características distintas, son las que dan a la estampa el valor de original, por ello se les llama originales múltiples. Desde luego que también existe la intención de elaborar impresiones distintas a partir de una misma plancha matriz, considerando las estampas como grabado y no como monotipia debido a que éstas surgen de una matriz. La variación sobre la misma plancha ha sido un elemento recurrente en el grabado básicamente en la parte del procedimiento de estampación, que plantea diferentes formas en las que puede ser entintada una plancha. A partir de una invariante (matriz), cada tiraje tiene una variación por entintado, diferencias del papel y de tinta. Asimismo, considerando que una variante es la matriz intencionalmente cada impresión representa una variación cambiando

<sup>20</sup> Fernando Castro Flores: “ octubre gráfica en la red”. Seminario@okupraf.net. De la ponencia. Una nota dilatada sobre la pintura mestiza. (la gráfica en el campo expandido). 2001.

\* El monotipo corresponde a procedimientos pictóricos y del grabado, debido a que se pinta sobre una placa metálica y ésta se imprime, se estampa sin ningún tipo de incisión. Sólo se puede realizar una estampa, para cada ejemplar es necesario realizar la pintura nuevamente, por lo que cada prueba es diferente.

el tipo de entintado, el soporte de impresión y las tintas; como lo hizo Camille Pissarro (1830-1903), en *Crepúsculo con muelos* de 1879, que no pretende la reproducción sino la diferencia. En otro caso, el grabador Hércules Seghers (1589-1638), no consideraba la impresión del grabado como un medio de reproducción en varias veces la misma imagen, debido a que señalaba que la plancha grabada era un tema del que se debía obtener el mayor número posible de variaciones. Del mismo modo, Henri Goetz modifica la plancha en cada tiraje para lograr variantes. Y Jasper Johns, con un sentido lúdico, realizó impresiones con cuatro planchas, con variaciones de entintado y combinaciones con otras matrices logrando una secuencia de cambios; en algunas de las planchas realizó dieciocho pruebas, logrando lo que Martínez Moro llamó una múltiple interpretación. También usó fragmentos de las mismas planchas para lograr otras composiciones.

En consecuencia, de las anteriores consideraciones para los procedimientos en la elaboración de un tiraje, el grabado alternativo contemporáneo amplía las posibilidades del lenguaje gráfico al analizar los métodos tradicionales e investigar, con el propósito de hacer un vínculo entre métodos tradicionales y alternativos. Teniendo como antecedentes básicos las técnicas que se han desarrollado desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX, éstas se renuevan al volverse a aprovechar debido a que tienen una identidad plástica y estética. Estos son algunos de los procedimientos que Martínez Moro señala como ya olvidados, o técnicas mal llamadas históricamente fracasadas, recuperadas en distintas etapas del grabado que, desde una perspectiva contemporánea, pueden alcanzar y complementar un desarrollo que no se logró en su primera etapa.<sup>21</sup>

Otra consideración sobre el uso de técnicas recuperadas, es lo que señala Jr. Ivins en relación con los procedimientos técnicos y materiales y con la idea de si son más o menos artísticos, en función del uso de estos distintos medios expresivos al respecto señala; “[...]que la importancia artística de un medio expresivo no radica en ninguna cualidad del propio medio, sino en las cualidades y la mano que lo usan”.<sup>22</sup>

Tal es el caso de las técnicas de las impresiones fotográficas que son métodos de impresión directa que aparecen desde 1880. Se consideran técnicas recuperadas al ser utilizadas después por los artistas futuristas rusos. Estas técnicas son logradas al transferir una imagen fotográfica o dibujo en negativo-papel, papel transparente mediante engrasado; y favorecen la transferencia de una imagen a una plancha. Estas técnicas utilizan una capa fotosensible con base en las cualidades de la gelatina (o de la goma arábiga) y se sensibiliza con sales de cromo que se endurece si se expone a la luz, o se abulta y se cae con agua caliente en las áreas no expuestas. Luego se entinta y se puede imprimir en una prensa. Las imágenes pueden fijarse también en una xilografía (fotxilografía) o en una placa de talla dulce de cobre (para hacer heliograbado), o en una piedra litográfica (fotolitografía), o en una capa de vidrio cubierta con una capa de gelatina (fototipia o colotipia), o en una trama serigráfica (fotoserigrafía).

<sup>21</sup> Ibidem. p. 147.

<sup>22</sup> William M. Ivins Jr. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 168.



Igualmente, las técnicas que se encuentran dentro de estos procedimientos son el cliché verre, la impresión de placa solar, el fotograbado muy vinculado a la industria, el chine collé (también llamado papier collé o chine appliqué) y el *Guillotage*.<sup>23</sup> Del mismo modo, otras técnicas que se consideran recuperadas son: el uso del monotipo, aplicado por E. Degas y G. Roualt y recientemente por Cy Towmbly y Keith Noland; el frottage usado por algunos dadaístas y surrealistas; la actual utilización de la técnica de la Zigleografía (barniz blando en color con superposición de planchas) inventada por el grabador alemán Walter Ziegler en 1917 y retomada en 1989 por María Concepción Sáez del Álamo.

Los antecedentes tradicionales y alternativos que considero tienen relación en determinados procesos en la elaboración de los grabados para esta tesis, si bien no guardan una relación directa, sí son fundamentales debido a que a partir de sus medios de producción he logrado encontrar soluciones para los procedimientos técnicos que utilicé. Las técnicas y obras específicas consideradas se encuentran principalmente en los procedimientos del intaglio, las impresiones dimensionales, la gipsografía y la mixografía. De modo que, para una mejor comprensión, he dividido las técnicas a partir de sus procedimientos aplicados en las cuatro etapas que conforman el sistema de impresión, las cuales son:

#### A) Plancha matriz

Es la superficie plana o tridimensional que contiene una imagen ya sea grabada o transferida para estamparla en un soporte de impresión; existen una gran variedad de materiales para elaborar una plancha matriz.

#### B) Tintas y otros medios

Son los elementos colorantes que se aplican a la plancha matriz para ser transferidos al soporte de impresión por medio de presión.

#### C) Soporte

Es el espacio o material donde la plancha matriz imprime su imagen específica a partir de la estampación, que está condicionada a adquirir las características del soporte, es decir, las cualidades del papel como el color y la textura. Para ello se utiliza tradicionalmente papel con características de maleabilidad, estabilidad, dureza y espesor específicos. Asimismo, se puede usar una amplia variedad de otros soportes como tela, plástico, cuero, arcilla y madera, entre otros. Para un tiraje profesional se recomienda el papel 100% de algodón o de fibras naturales como el japonés de “arroz”.

#### D) Presión

Es la fuerza de contacto necesaria que se requiere para transferir la imagen de la plancha matriz al soporte de impresión, mediante presión manual o mecánica.

<sup>23</sup> Sobre historia y procedimientos técnicos de estos temas véase: Elodia Hernández Hernández. “Una propuesta plástica a partir de técnicas de la neográfica”. *Tesis de licenciatura* ENAP–UNAM, México, 2003, p. 19-24 y 43- 51.

### 1.2.1. Impresiones dimensionales y/o intaglio

Las impresiones dimensionales se basan en procedimientos y métodos de relieve o bajo relieve donde se realizan profundas incisiones para retener la tinta o gofrar el papel. La profundidad de la dimensionalidad de estos relieves permite obtener calidades de mucha profundidad y gofrado, pero si se omite la tinta y se imprime la placa, se obtienen gofrados sin tinta y con las líneas y formas realizadas de la superficie del papel. Cuando se usa color el gofrado debe ser el último en imprimirse. El gofrado es también llamado grabado oculto, estampación ciega o repujado.

Uno de los procedimientos del gofrado sin tinta se puede obtener con placa para hueco grabado con mordida profunda impresa en papel húmedo. El papel debe ser grueso y de fibras largas para que pueda expandirse sin romperse o quebrarse; debe ser de algodón fabricado o hecho a mano, este último puede ser de pelusa de algodón, lino, abacá o henequén. También es adecuado el papel japonés como el torinoko, rochi y masa, con el papel hecho a mano se puede vaciar la pulpa en moldes en relieve o tridimensionales u otras matrices.

En el siglo XV fueron realizadas algunas estampas con una técnica llamada impresión a la pasta, que se basa en los principios de impresión en relieve y la impresión en hueco. En una plancha de madera o metal se realizaba un motivo en hueco, luego se aplicaba una capa de pasta extendida sobre una hoja de papel encolada y se imprimía sin tinta; en algunos grabados, cuando aún estaba fresco el papel, se agregaba un polvo de lana que daba una aspecto aterciopelado, o se agregaba hoja de oro en el papel.

Los grabados japoneses del siglo XVIII son también ejemplos. En ellos, el papel se gofró en las incisiones de la plancha. Masanabu (1686-1764) fue el primero de los artistas de la era Ukiyo-e en usar el gofrado. También Utamaro (1753-1806) lo utilizó en algunas de las imágenes de las casas de sus grabados. Para imprimirlos se aplicó presión con la mano y con el codo del impresor. Del mismo modo, J.B. Jackson realizó gofrado crudo en Inglaterra, a principios del siglo XVIII. En Francia, Alexandre Charpentier con el grabado *Muchacha con violín*, y Pierre Roche con el grabado *Alga* ya en el siglo XIX, realizaron también grabados gofrados sin tinta. En los años recientes se ha incrementado su experimentación. El grabador francés Pierre Courtin realizó grabados como bajorrelieves moldeados en papel, con valores de relieve y volúmenes reales.

En el siglo XX algunos de los que utilizaron este método fueron Etienny Hajdu, Marjan Pogacnik en Yugoslavia, y el noruego Rolf Nesch, Savelli, Frank Stella, anteriores a Rausenberg, Paolo Boni, Angelo Savelli, Louise Nevelson, Pierre Coutin y las estampas de objetos de Antonio Berni Norio Azuma con obras de influencia del expresionismo abstracto. Y en la década de los sesenta, en América Latina, como ya se mencionó, también la practicaron Omar Rayo, Michael Ponce de León, Carles Hilger y Gerner Tullis. Asimismo, Lucio Fontana realizó en 1960 grabados en metal, en los que intencionalmente hizo que en el momento de la impresión la presión de la prensa rompiera el papel al hacer que la impresión



y el contraste de salientes y entrantes de la plancha fueran muy pronunciados, obteniendo así huecos y rasgados. Al usarse esta técnica el artista está implementando recursos del suajado.

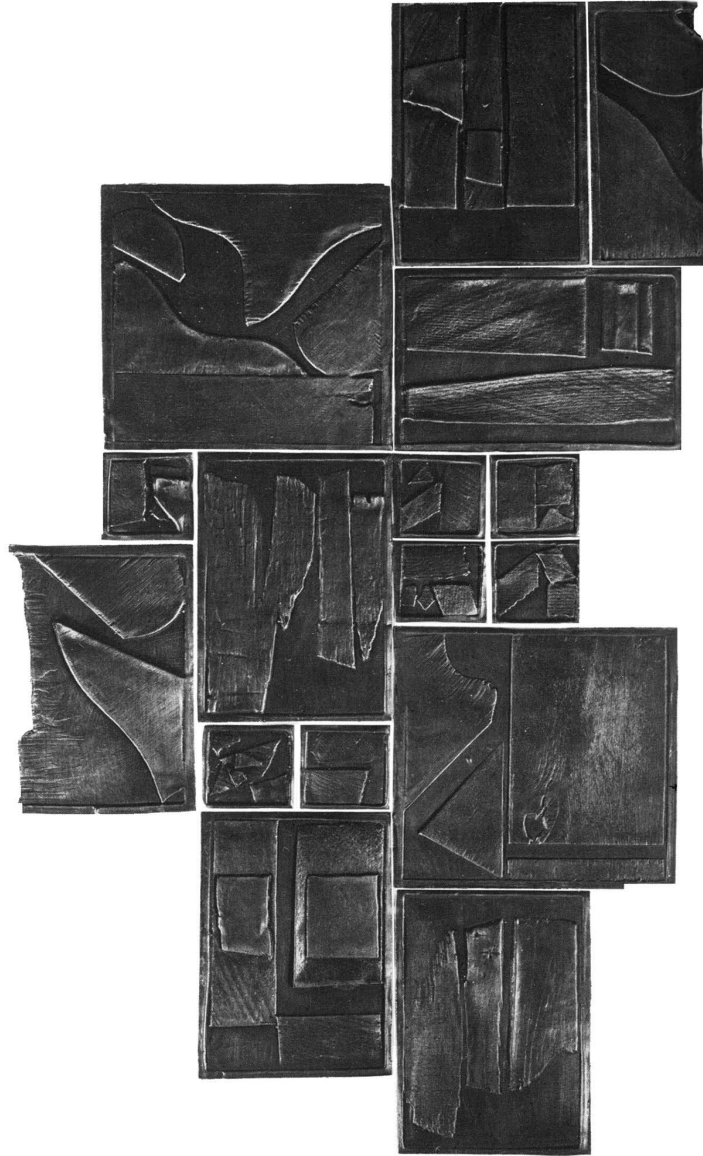


Figura 10  
Louise Nevelson  
Sonido nocturno. 1971  
Grabado en plomo, 75 x 62.5 cm.

En 1975 Frank Stella realizó varios relieves de papel moldeado utilizando moldes hechos de alambre de latón, agregando acuarelas y caseína cuando las hojas aún estaban húmedas y cuando estaban secas. Robert Rauschenberg, Ron Davis y Alan Shields realizaron papel moldeado utilizando pigmentos y tintes para colorear.

Algunos de los artistas mencionados aplicaron otras formas de hacer obras múltiples volumétricas con los siguientes procedimientos: primero fue necesario realizar una plancha que se puede hacer de yeso, madera, plástico, pasta automotiva, arcilla, fibras naturales combinadas con nuevos componentes plásticos u otro material resistente. En estos métodos se puede aplicar el procedimiento de colografía.\* Una vez decidido el material para el molde se sella con silicona o con varias capas de polímero. Después de que seca la primera aplicación se agregan ocho capas de látex líquido, entre cada capa se debe agregar aserrín para dar más fuerza y volumen. El tiempo de secado de las primeras capas tarda dos días. Una vez seco, encima del látex se agrega una capa de yeso para sostener la forma del látex. Luego, se retira el yeso para que el látex pueda secar al aire. Posteriormente se coloca el látex sobre el molde de yeso y se realiza el vaciado de la pulpa, presionándola en las partes más profundas. Finalmente, secar la humedad de la pulpa con toallas para que el papel seque más rápido. El tiempo de secado del papel es de varios días. En lugar de látex se puede hacer el vaciado con silicona, fabricado por Dow Corning conocido como RTV 3110 ó 3112, se usa con un catalizador, y registra sensiblemente todas las texturas. Después de verter la mezcla de hule en la matriz, el tiempo de catalizado es de 45 minutos con secado de seis horas, también debe reforzarse con un soporte de yeso el cual seca en 40 minutos, este molde de yeso es necesario para que la pulpa del papel pueda presionarse adecuadamente.

Se considera a Boris Margo, pintor, escultor e impresor como precursor de las técnicas de ensamblaje, collage y adhesivo acrílico, que comenzaron en la década de 1930. Estas técnicas se popularizaron en los años sesenta y setenta. El procedimiento que él desarrolló fue el celogrado, que es el uso de un material plástico líquido compuesto por hojas de celuloide disueltas en acetona, en soluciones de varias consistencias, para cubrir cualquier superficie lisa. Primero se aplica en este tipo de superficie una solución espesa en las partes más elevadas. Después se aplica más solución en toda la plancha, pero más líquida. Se deja secar, se graba con herramientas para madera o aguafuerte y se imprime en relieve o en hueco, a mano o en prensa.

El relieve de las planchas se puede hacer pegando laminados o partes delgadas de cobre, de acero, de circuitos electrónicos, sobre papel grueso logrando un ensamblaje de formas repujadas. Algunos de los adhesivos y pegamentos que se han usado son látex-polímero acrílico, el pegamento de jade, la celulosa de metilo y la resina epóxica. En los años de 1930, Rolf Nesch realizó collages de planchas matriz de metal para lograr grandes relieves y texturas. Asimismo, en 1967 Michael Ponce de León aplicó los mismos métodos que uso Nesch, imprimiendo sus planchas con presión hidráulica con papel hecho a mano extremadamente grueso, estas estampas son consideradas por ellos como esculturas en bajo relieve. En 1969, Jasper Johns (1930), y Robert Morris utilizaron plomo suave para editar imágenes.

\* Colografía es el procedimiento que admite pegar gran variedad de materiales sobre una base rígida, para hacer una plancha matriz con relieves. La palabra colografía se deriva del griego *collo* que significa cola o pegamento y *graphos* que significa escribir o dibujar. También se le llama collagegrafía que deriva de la lengua francesa *coller* que significa pegar *graphos*. En castellano le llamamos colografía.

En 1969 Johns realizó los moldes en cera y en yeso de un original (un zapato), y se colocó una hoja de plomo enrollado y frío en medio de un molde positivo y negativo en una prensa hidráulica. Después se puso atrás del repujado una estructura de poliestireno y madera, y se dio el acabado final a la superficie del repujado. Se han utilizado incluso hojas de plomo para imprimir en lugar del papel, mientras que la profundidad del relieve no sea mayor de tres a cinco milímetros. La hoja de plomo impresa recoge mucho color de la plancha, igual que una hoja de papel, debido a que se han fabricado tintas que se pueden imprimir sobre todo este tipo de materiales, también en plásticos, tela, vidrio y madera. Asimismo, en 1985 el artista plástico Ismael Guardado logró pronunciadas texturas y calidades en planchas de hierro con novedosas formas para incisión con el uso de brocas de taladro en lugar de buriles, cera caliente en lugar de azúcar, laca automotiva en sustitución de barniz duro.

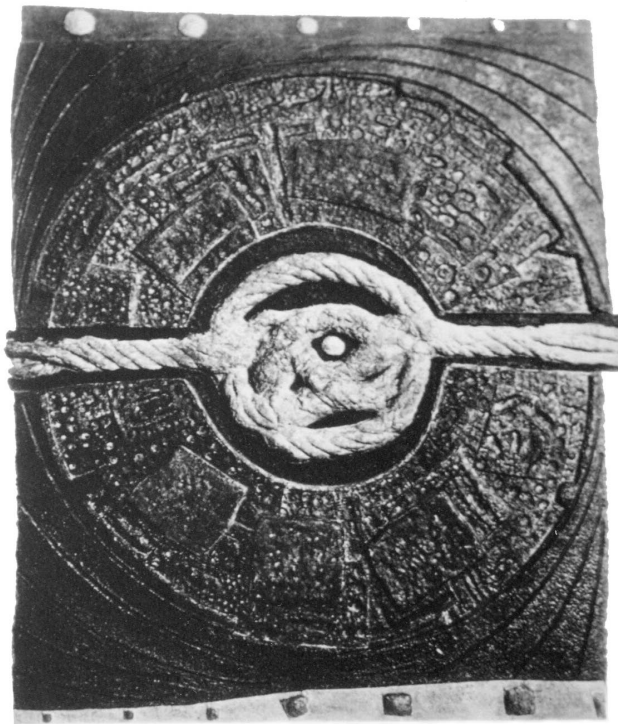


Figura 11  
Michael Ponce de León  
Entapado. 1967  
Collage de metal e intaglio 24.5 x 20.5 pulgadas.

Se puede hacer moldeado al vacío utilizando máquinas industriales para esta técnica: se selecciona un objeto como molde, con relieve, se coloca sobre él una hoja de plástico calentada, y debido al vacío que se crea de una compresora, el plástico se suaviza y se hace flexible pegándose al objeto y adquiriendo la forma del molde. Los objetos que se pueden utilizar pueden ser de madera, plástico, yeso, metal y vidrio. Las hojas que se suavizan con el calor son termoplásticas, tales como el estireno plástico o el vinilo, el butirato, el acetato y el acrílico. Las hojas de acetato requieren de 260° C para suavizarse, mientras que el acrílico lo hace a 149° C.

Otros recursos considerados en estos tipos de procedimientos son las impresiones construidas, que son estampas que pueden ser de cualquier tipo de técnica de impresión, pueden recortarse, doblarse o unirse en construcciones, sobre estructuras de papel, madera, cartón, entre otras, y pegarse, engraparse, coserse, apilarse, enrollarse y cubrir grandes áreas.

Puesto que la propuesta de esta tesis es integrar procedimientos de escultura en la realización de algunas planchas matriz para considerarlas como esculturas después de imprimirlas, considero que existe una gran relación con los procedimientos que se aplican en las impresiones dimensionales debido a que como se ha dicho, estas están relacionadas con la escultura, y las cualidades de las planchas y las estampas son de marcados relieves, ya que en los procesos de la impresión dimensional es muy notoria la relación del grabado con la escultura, el relieve en las planchas y el papel, el grabado-escultura en tres dimensiones, para lograr una dimensión no sólo visual sino táctil. Por un lado, hay similitud entre los procedimientos que aplica la impresión dimensional para elaborar las planchas matriz, con los procedimientos que utilizo en la realización de las planchas de arcilla, y por otra parte, también aplico procedimientos de esta técnica para elaborar las estampas vaciadas de los relieves, es decir, la realización de vaciados de pulpa de papel de algodón sobre relieves de arcilla y de madera previamente pintados.

### 1.2.2. Gipsografía

La gipsografía es una técnica que deriva de la xilografía debido a que su proceso de impresión se realiza en relieve. Esta técnica basa sus métodos en dos de los procedimientos del grabado que corresponden a la elaboración de la plancha matriz y al proceso de impresión.

La gipsografía ha sido considerada como uno de los medios con menos posibilidades expresivas. Y, sin embargo, fue un medio excelente con el que Honoré Daumier (1808-1879) realizó en 1830 planchas de yeso para impresión, creando sus obras más admirables. Asimismo, Arthur Deshares en 1961 elaboró grabados de gran formato con planchas de yeso.

Para la elaboración de planchas matriz planas, cilíndricas y cónicas, se realiza una mezcla de yeso con agua, en una proporción de dos partes de yeso por una de agua; para realizar las planchas planas se hace un vaciado en una caja de tiras de madera colocada sobre una superficie liza. Antes de vaciar el yeso pueden colocarse en la base de la caja objetos para lograr relieves y texturas. Del mismo modo, para hacer planchas cilíndrica y cónicas se puede vaciar el yeso en soportes de forma cilíndrica o cónica, colocando al centro un eje para usarlo como manguillo y poder rodar las planchas en el momento de la impresión. El grabado en la plancha matriz se realiza en relieve, a partir de procedimientos y herramientas sencillos. El yeso es un material frágil que debe tallarse con mucho cuidado. Se puede tal-

lar en seco o húmedo. Cuando está húmedo es más fácil de tallar o cortar. La estampación se hace de modo manual, por frotación con presión o presión con rodamiento.

Otros recursos que se aplican en la elaboración de gipsografía se deben a que el yeso es también un excelente adhesivo y retiene su flexibilidad cuando seca. Se le puede agregar arena, carborundo, cáscara de nuez molida, o una fina capa de polvo de piedra pómez. Ya seco, se entinta y se imprime logrando tonos grises. Se puede mezclar con polvo de mármol para hacer pasta para modelar, ésta tiene una consistencia de yeso húmedo y se obtienen texturas fuertes. Asimismo, puede agregar un medio en gel para aumentar su flexibilidad.

De igual forma, se pueden obtener modelados con claridad en detalle y dimensionalidad a partir de realizar vaciados de yeso sobre una plancha de madera, aguafuerte o de collage. Primero se pone una capa de aceite mineral, jabón, o se entinta la plancha, (las tres funcionan como lubricantes); enseguida se vierte yeso en un cajón formado encima de la plancha, con un espesor de 12 a 25 milímetros de grosor; luego, se pone una malla de soporte, encima se agrega más yeso. Después de 30 minutos se retira el molde de yeso de la plancha. Es importante no permitir que el yeso se endurezca por completo o será difícil despegar la plancha. Se puede obtener una impresión entintada o no entintada en el yeso, según se quiera. Si se hace con tinta ésta se transfiere al yeso con todo detalle. Este procedimiento fue utilizado por Antonio Frasconi con el que realizó un ensamblaje en tres dimensiones con varios bloques de yeso. Usando los bloques de yesos como soportes de impresión para estampar en cada uno de estos diferentes xilografías, a partir de vaciados de yeso sobre las planchas ya entintadas.

La relación que encuentro entre los procedimientos de la gipsografía con los que aplico para realizar los grabados expuestos en esta tesis, tienen que ver con los procesos para el entintado e impresión de las planchas de arcilla, debido a que los métodos para sellar las planchas antes de imprimirlas son los mismos. El entintado en ambos pueden ser intaglio, *poupeé* o relieve, y la impresión es siempre manual con presión y frotación o presión con rodamiento. Por otro lado, la gipsografía resignifica al yeso ya que lo integra como un nuevo material para el grabado, debido a que, anteriormente dentro de la plástica, el uso del yeso se hacía únicamente en procesos de escultura. Si bien en el caso de la arcilla ya ha tenido uso dentro del grabado, también considero que se resignifica como técnica recuperada al aplicarse en el grabado con más posibilidades como plancha matriz y como soporte de impresión.

### 1.2.3. Mixografía

Mixografía se refiere al nombre que se deriva del uso de las técnicas mixtas. El nombre de esta modalidad fue dado por el pintor y grabador mexicano Rufino Tamayo (1899–1991) en 1974. Es considerada como un procedimiento con amplias posibilidades gráficas.



El procedimiento se realiza a partir de rescatar texturas de una superficie sólida o collage por medio del vaciado con plástico líquido para registrar los detalles más finos. Entonces, de la plancha de plástico se realiza una de cera, y de ésta se obtiene la plancha matriz en cobre, conservando todos los detalles del primer vaciado. El collage, el vaciado de plástico, el de cera y el cobre pueden ser tallados o se pueden incrustar o pegar materiales en ellos; por lo tanto, el proceso es mixto. En la plancha de cobre pueden quedar registrados varios procedimientos de diferentes técnicas clásicas.

Luego se registran los relieves y texturas de la plancha de cobre por medio de una prensa que hace gran presión sobre un papel de algodón fabricado especialmente; la pulpa húmeda del papel permite registrar la imagen de la mixografía en relieve, y la gráfica se torna relieve o volumen positivo.

Todos los colores se aplican en una sola plancha de cobre, con tintas aplicadas con pinceles, rodillos, cepillos, etcétera. Luis Remba señala que debido a que los colores se pintan a mano en la imagen de la plancha de cobre, el resultado de cada impresión de la misma plancha matriz es ligeramente diferente de una estampa a otra. Aunque son distintos, cada uno de los números de una edición mixográfica se consideran estampas y no monotipias.

Una de las diferencias entre una colografía y una mixografía es que para realizar una mixografía se hace un molde con procedimientos de colografía, un collage; es decir, que tenemos una plancha-molde, que al ser entintada, en la estampa se imprimirán y se marcarán sus relieves en positivo, mientras que en una colografía los relieves positivos de la plancha siempre son negativos en la estampa.

La relación que presenta esta tesis con la mixografía es: por una parte, en el procedimiento de entintado de las planchas matrices que utiliza Tamayo, llamado a la *poupeé*, que consiste en colorear distintas partes de la plancha con una muñequilla o un pincel, que retoma de procedimientos anteriormente aplicados por otros grabadores, al utilizar este procedimiento logra nuevos resultados gráficos. Teniendo en cuenta tales procedimientos, he logrado algunas posibles soluciones para entintar las planchas de arcilla. Por otra parte, en relación con la impresión, el uso de papel hecho a mano para el registro del relieve, ha sido adecuado también para el registro que hago en las planchas de arcilla, debido a que al imprimirlas manualmente no se imprime todo el relieve de las planchas matriz aplicando únicamente la impresión por *frottage*.



Figura 12  
Rufino Tamayo  
Niño. 1979  
Mixografía.

### 1.3 Características de la escultura adaptables a planchas matriz

La relación que quiero realizar entre procedimientos de grabado y escultura, es de reciprocidad; considerando que no es sólo la unión de dos áreas con técnicas distintas, sino la unión de dos procedimientos autónomos, en donde se valoren sus funciones técnicas y conceptuales, sin pretender subestimar a ninguno de los dos. Debido a que escultura y grabado son un lenguaje particular, cada uno se puede identificar a partir de los procedimientos, materiales y características formales de la obra. A partir de estos criterios, considero importante analizar algunos procedimientos de la escultura y de obras escultóricas que me han sugerido básicamente posibilidades de construcción y composición para la realización de las planchas matriz y para su uso después de imprimirlas. Las obras y artistas mencionados se ubican a partir de las vanguardias, en vertientes como el constructivismo, el minimalismo y el *body art* (arte corporal).

Con respecto al constructivismo ruso, considerado como una estética elementalista donde se construyen esculturas con modelos matemáticos y transparencia, se plantea que no hay un cubo cerrado, las células surgen del núcleo del cubo (altura, profundidad, ancho, tiempo). Esta propuesta se aprecia como una expresión plástica nueva. A partir de 1915 Gabo empezó a realizar esculturas figurativas en cartón con un principio constructivo que llamó <<estereometría>>, con planos entrecruzados de formas tridimensionales, con volúmenes abiertos y formas desmaterializadas. De igual forma, Tatlin fue uno de los primeros escultores que liberaron a la escultura de la representación para establecer su autonomía formal, a partir de procedimientos constructivos con materiales diferentes a los tradicionales, como el vidrio metal, madera, betún y cartón. A partir de 1913 realizó relieves y <<contrarrelieves>> suspendidos con el fin de sobrepasar los límites del muro, con principios como interacción de planos, tensión espacial, ángulos rectos, estructuras diagonales con volúmenes abiertos.

Asimismo, en 1943 Pablo Picasso (1881-1973) realizó una cabeza de cartón muy aproximada a las que elabora a partir de 1954, logrando esculturas planas geométricas realizadas con placas de hierro y ensamblajes de madera. Estas superficies planas tienen relación con sus pinturas del cubismo sintético de 1912, en donde agrega elementos planos. A partir de 1954 realiza esculturas plegables de placas, con las que abre un campo visual nuevo. Esta serie de obras de placas son una yuxtaposición de campos visuales independientes, contrapuestos, que avanzan y retroceden, haciendo un análisis de las variaciones de formas y temas. Se elabora una serie de soluciones para una escultura, aumentando la posibilidad de contemplación y logrando formas ambiguas, que genera efectos de relieve. La superficie se superpone y proyecta sombras. Del mismo modo, Matisse, en 1945, hacía formas con recortes de papel, llamados *papiers découpés* (papeles recortados), con una intención constructiva.

En las esculturas que realizó Picasso a partir de 1954, aplicó modelos de cartón y papel, que hacía cortar por un artesano al mismo tamaño en placas metálicas, y posteriormente las pintaba. Luego, entre 1960 y 1963, desarrolló solamente esta técnica, aplicando los mismos temas con variaciones. En un año y medio realizó 120 esculturas con estas características. Este tipo de esculturas se dividen en dos fases; la primera empieza con la cabeza de *Sylvette*, compuesta con formas metálicas dobladas con cuatro planos de acción que se pueden ver por separado, pero a su vez se interrelacionan con una visión de conjunto donde se divide en una visión de seis planos diferentes, aumentando la posibilidad de diversos puntos de vista donde las formas avanzan y retroceden, por ello se considera que esta escultura abre nuevas posibilidades visuales. La segunda fase de esculturas planas realizadas también a partir de 1954 hace cabezas femeninas sobre formas cilíndricas en donde agrega el rostro. Con esta idea realizó una en cartón, en 1933; luego, en los años sesenta, las realizó con dos superficies planas que se cruzan formando ángulos de 90°, y en otros casos, superposición de planos.



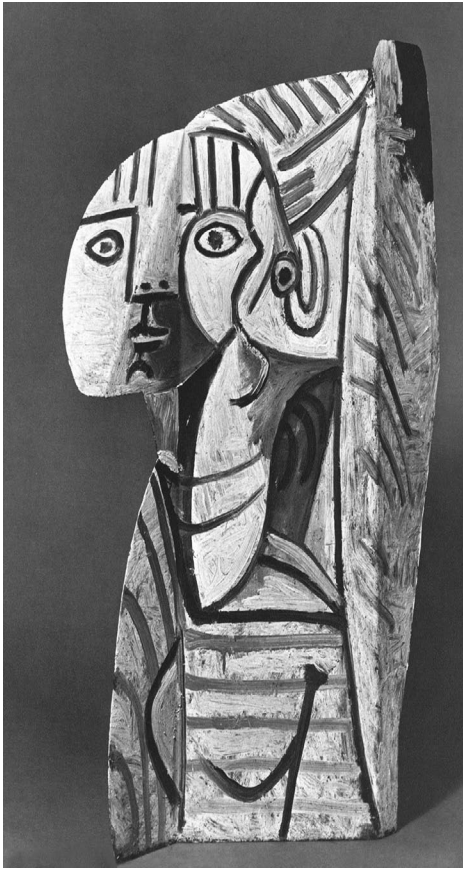


Figura 13  
Pablo Picasso (1881-1973)  
Sylvette  
Vallauris, 1954.  
Plancha recortada doblada y pintada.  
70 x 44 cm.

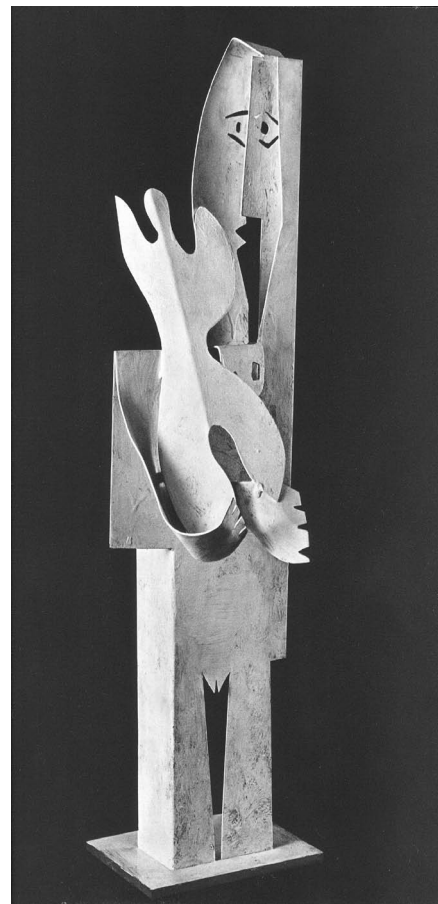


Figura 14  
Pablo Picasso (1881-1973)  
Mujer y niño  
Cannes, 1961.  
Chapa recortada, doblada y pintada.  
44 x 17,5 cm.



Figura 15  
 Pablo Picasso (1881-1973)  
 Cabeza de mujer  
 Mourgins, 1962.  
 Chapa recortada, doblada y pintada.  
 50 x 50 x 30 cm.

El caso de Jean Arp (1887-1966), se relaciona con los collages que realizó con láminas de madera pintada que llamó *Las leyes del azar*. Luego, en 1917 logró crear unas sombras sobre la obra *Retrato* de Tristan Tzara, en su etapa surrealista. Otro artista que hizo ensamblajes utilizando hierro soldado en la elaboración de esculturas a partir de planos, fue el estadounidense David Smith (1906-1965), que configura composiciones geométricas con un carácter dinámico y aéreo del espacio. Con estos principios realiza series como *Tranktotems* en los años cincuenta y *Círculos*, *Voltri-Bolton* y *Wagons* en los sesenta, hechos en acero pintado y acero galvanizado.

Otro ejemplo es el escultor británico Anthony Caro (1924), quien tiene influencia de Smith, que a partir de los años sesenta también plantea un lenguaje estructural, con formas derivadas de la geometría que realiza en esculturas con piezas de acero inoxidable, arcilla, plata, papel, plomo y madera, combinando elementos y figuras dispersas para crear montajes con planos separados. Fenton Terry<sup>24</sup> menciona que estas esculturas de Caro corresponden al ámbito de construcción de la pared y el cubo, dando un lenguaje escultórico considerado un logro artístico como parte del ensamblaje, practicado antes por Picasso, González y Smith. Las obras de Caro realizadas en 1963, que son series realizadas con acero en forma de planchas, en ocasiones se llegan a ubicar dentro del minimalismo. A partir de los sesenta deja de pintar el acero y utiliza técnicas para oxidarlo y, posteriormente, barnizarlo. En los ochenta agrega también madera y plomo, con los que hace esculturas *collages* con planchas cóncavas, convexas y lisas ensambladas.

<sup>24</sup> Fenton Terry. *Anthony Caro*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 7.



Figura 16  
Jean Arp (1887-1966):  
Retrato de Tristan Tzara-1916  
Relieve Dadá en madera pintada.  
(24 x 18,5 x 10)



Figura 16 B  
Alexander Calder (1898-1976):  
La Grande Vitesse-1969  
Acero pintado de rojo.  
(30 m)

Uno de los antecedentes en el uso del espacio circundante como elemento conceptual para la escultura, son los móviles que el escultor estadounidense Alexander Calder realizó a partir de 1932. Su obra manifiesta una nueva posibilidad de espacio escultórico a partir de piezas articuladas, que crean un equilibrio dinámico, adecuadas para generar movimiento con el viento o el agua logrando la sensación de volumen virtual con una sensación temporal. A propósito de estas representaciones con distintas posibilidades de vistas, menciona Umberto Eco que la visión frontal en una escultura reconfirma la del costado, induciendo a ver las partes como complemento, y la obra se reconstituye y completa en la imaginación, señalando que un ejemplo son las obras de Calder donde la “obra en movimiento” plantea un campo de posibilidades.<sup>25</sup>

Otro escultor que realizó escultura constructivista con emplazamiento interno es el español Ángel Ferrant (1891-1961) que a partir de 1946 también propone una plástica en movimiento al realizar muñecos y figuras articulados, estatuas inestables, tableros cambiantes planteados como murales móviles, y esculturas cambiantes en su apariencia. Con antecedentes de piezas de Alberto Durero con “Eva” figura articulada hasta en las falanges de los pies. Y otra pieza realizada por Leonardo Da Vinci.

<sup>25</sup> Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1985, p. 196.



El arte corporal surge como movimiento internacional a partir de 1970, donde el cuerpo es considerado como soporte y como materia de la obra de arte; el cuerpo como objeto, o con expresiones de abyección.

Con respecto al *body art*, sólo planteo una relación en cuanto a la estampación por rodamiento. En una acción presentada por el artista plástico Yves Klein (1928-1962) en una de las exposiciones de arte corporal, como planteamiento conceptual, inició en febrero de 1958 con los llamados <<pinceles vivientes>>, considerado como un experimento en el que el artista aplicó pintura azul a una modelo desnuda, y ésta imprimió su cuerpo cinco veces sobre un papel colgado en la pared. En junio del mismo año realizó una actividad similar haciendo rodar a la modelo embadurnada de pintura sobre papel extendido en el suelo. En 1960 realizó otra acción que tubo lugar en la Galería de Arte Contemporáneo de París. Para ello, se pintaron los cuerpos de algunas mujeres desnudas con pintura azul, los cuales rodaron sobre lienzos colocados en el suelo o colgados en la pared y así dejar su huella en ellos, mientras se escuchaba música de jazz con una orquesta de veinte solistas. Esta acción originó imágenes consideradas como pinturas, llamadas por Klein *Antropometrías* posteriormente, realizó más de cincuenta *Antropometrías* que también les llamó *Sudarios*. Todas las imágenes tienen en común el carácter de huella y se realizan en varios tamaños, se clasifican en estáticas y dinámicas, positivas y negativas. Estas últimas, las realiza con una sola modelo con repetición y superposición de imagen agregando otros colores. Sin embargo, aunque Klein da un sentido pictórico a estas obras, la crítica de arte, Anna María Guasch<sup>26</sup>, señala que también en esta acción los cuerpos humanos pueden ser considerados como <<planchas matrices>>, al transferir su forma tridimensional por presión y rodamiento.



Figura 17  
Yves Klein (1928-1962)  
ANT 100, 1960  
Performance Antropometrías de la Época Azul

<sup>26</sup> Anna María Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, del Serbal, 1997, p. 79.

Dos antecedentes formales de las obras mencionadas de Yves Klein son la obra *Desnudo azul IV*, realizada por Henri Matisse. Ésta es una interpretación de la figura femenina sintetizada y abstracta en color azul elaborada con recortes. Otra obra es *Figura femenina*, elaborada por Robert Rauschenberg en 1949-1950, a partir de grandes improntas corporales azules sobre grandes cianotipos, donde se percibe el efecto de desmaterialización de la silueta con transparencias difuminadas en sus contornos.



Figura 18  
Henri Matisse  
Desnudo azul IV, 1952





Figura 19  
Robert Rauschenberg  
Figura femenina, 1949-1950

Un valor añadido a la escultura es la funcionalidad no solamente estética y conceptual, sino física. En el contexto de la escultura conceptual, Scott Burto realizó todo tipo de sillas, bancos y mesas en metal, piedra y otros materiales, con formas escultóricas con escala para ser utilizadas. Asimismo, en México el artista plástico Zalathiel Vargas realizó mesas y sillas talladas en madera, considerados como escultura-objeto. Del mismo modo, Thomas Schutte ha realizado un refugio de montaña y un puesto de venta de helados presentándolos como obras escultóricas. Dennis Adams hizo marquesinas de paradas de autobuses y quioscos de cupones con el mismo fin. Javier Maderuelo menciona que esta conquista de lo funcional es debido a la búsqueda de “[...]una de las salidas más lúcidas para la recuperación de un lugar para la escultura en la ciudad [...]”.<sup>27</sup> Este valor añadido en la escultura lo he relacionado con la función que les doy a las planchas matriz después de imprimirlas, la cual no es propiamente una función física-utilitaria, sino más bien estética y conceptual.

<sup>27</sup> Javier Maderuelo. *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994, p. 24.

## CAPÍTULO II

### IDENTIFICACIÓN Y ELABORACIÓN DE PLANCHAS BI Y TRIDIMENSIONALES

#### 2.1. Consideraciones para identificar la plancha matriz

##### 2.1.1. Plancha matriz

Plancha matriz es un término que tiene el mismo significado que el que se le asigna a la placa grabada, si bien se puede referir con los nombres de cliché, taco, sello o placa, en los últimos años se ha preferido más el término de plancha matriz. Asimismo, se le llama placa a los soportes que contienen elementos generales de la imagen o fondos de ésta, y plancha matriz al soporte que contiene la estructura de la forma de la estampa. También se le considera soporte emisor debido a que guarda la memoria y almacenaje de la imagen.

El cliché es un término que se usa para identificar las planchas que contienen una estampa o que puede contener una imagen o tipografía, como las planchas de tipos móviles de metal fundido o de madera que fueron los antecedentes de la imprenta. El carácter tipográfico tiene una altura de 23.56 mm. El taco es específicamente una plancha de madera con un espesor de 250 mm., que se obtiene a partir del corte que se hace a lo largo en varias planchas del mismo espesor que se arman y después se liján. La plancha es un objeto material que tiene una imagen elaborada con alguno de los procedimientos del grabado. En ella se encuentran delimitados los elementos de relieves de impresión que dejan una huella cuando se cargan de tinta con rodillo y se imprimen. Su espesor es variable. La plancha puede estar hecha de materiales como madera, metal, piedra, linóleo, goma, vidrio, tejido, arcilla, materiales sintéticos, objetos y animales (como pescados), sólidos más o menos planos, etcétera.

Sin embargo, en relación con el concepto de plancha, Jesús Pastor menciona que en consecuencia de la relación del grabado con las nuevas tecnologías como la digital, más que con el cambio de soporte de plancha matriz que puede ser inmaterial, móvil e inestable, no se reconoce con precisión cuál es la matriz al encontrarse ésta en diversos materiales, por lo que no se sabe si la plancha matriz es el plano de trabajo planteado por el artista o las utilidades usadas del software, o la distribución de cargas electrostáticas de la fotocopiadora, o el CD donde se almacenan las imágenes, o el negativo fotográfico, o quizá la fotocopia que posteriormente se procesará.<sup>1</sup> Es precisamente el uso de nuevos materiales para la elaboración de la plancha matriz el que origina la aplicación de otros procedimientos y soluciones, y éstos a su vez, a la ampliación del concepto del grabado.

<sup>1</sup> Jesús Pastor. Seminario: "octubre gráfica en la red". Opiniones: [seminario@okuprgraf.net](mailto:seminario@okuprgraf.net). De la ponencia, El grabado pensado como sistema boceto para una prueba de estado.1997



### 2.1.2. Bi y tridimensional

El espacio bidimensional está compuesto por dos direcciones o dimensiones primarias: largo y alto, y se compone por elementos conceptuales, visuales y de relación. Es en el espacio bidimensional donde se pretende por medio de la representación sobre el plano de la imagen, lo tridimensional, cuando se hace sugerencia de profundidad o volumen plástico. La representación ilusoria de formas tridimensionales en una superficie bidimensional se ha logrado con algunos problemas, básicamente a partir de la propuesta de la geometría euclidiana en la que se basa la perspectiva surgida en el Renacimiento, considerándose a Brunelleschi como inventor y a Alberti como primer intérprete teórico, ya que sus axiomas se basan en una visión monocular. Debido a que es éste un convencionalismo con recursos para igualar la realidad, que plantea una mirada única dividida y se basa en el uso de elementos técnicos como la apariencia, la representación, el retrato. Aunque en la manera real de ver, aplicamos más de un punto de fuga, como lo afirmó Leonardo da Vinci.

Por el contrario, el espacio tridimensional sí presenta un volumen real o virtual, debido a que un elemento tridimensional ocupa un espacio físico real, y es el espacio propio de la experiencia cotidiana, por lo que se representa a partir de los elementos básicos de largo, alto y profundidad. Wucius Wong<sup>2</sup> menciona que para comprender un objeto tridimensional debemos verlo desde ángulos y distancias diferentes, luego, reunir en nuestra mente toda la información para comprender plenamente su realidad tridimensional. Un elemento tridimensional se constituye por formas materiales tangibles en un espacio real. Aunque representar lo tridimensional es también complejo, debido que hay que razonar distintas perspectivas desde ángulos distintos. En términos escultóricos se considera primero el volumen y el espacio, luego la textura y el color y, asimismo, visualizar la forma completa a partir de sus tres dimensiones que son largo, ancho y profundidad.

### 2.1.3. Objeto artístico

En seguida expongo algunas definiciones referentes al objeto artístico para ubicar su relación con la plástica en general, con la escultura-objeto y como objeto artístico funcional. Asimismo, la interrelación de los tres sistemas de producir objetos de naturaleza estética, que son el artístico, el artesanal y los diseños, consideradas por Juan Acha<sup>3</sup> como tres estéticas distintas. La separación de estos tres sistemas ayuda a diferenciar lo estético y lo artístico.

<sup>2</sup> Wucius Wong. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 102.

<sup>3</sup> Juan Acha. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 40.

José Ferrater Mora afirma que “Objeto es un término multívoco; significa por una parte, lo contrapuesto (*ob-jetum, gegen-stand*), con lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto [...]. El objeto es lo que es pensado, lo que informa el contenido en un acto de representación, con independencia en su existencia real”.<sup>4</sup>

Desde que Marcel Duchamp creó en 1913 su primer *readymade* (“rueda de bicicleta”) recuperó en el objeto su apariencia formal cuando la ubicó en un entorno distinto como el museo, para dar un uso distinto al objeto y lograr una descontextualización semántica, debido a que el objeto adquiere otro significado. Esto se logró al reutilizar y manipular un objeto de uso para hacerlo un objeto de arte. Al respecto, Rosalind E. Krauss menciona que estos tipos de trabajos “[...] que llevan al cuestionamiento de la naturaleza exacta de la obra en la expresión << obra de arte >>,”<sup>5</sup> y la negación del sentido narrativo tradicional. Por ello a Duchamp se le considera un pionero del arte objetual y conceptual al apropiarse del objeto simplemente con el acto de selección.

Asimismo, K. Schwitters crea los primeros <<objetos trouvés>> (objetos encontrados), y <<assemblages>> (ensamblados). Estos últimos se realizan a partir de una composición con fragmentos de la realidad que supera los límites de la pintura y la escultura (del marco y del pedestal), éstos son procedimientos considerados como un <<medio mezclado>>.

Si bien Duchamp inicia con un sentido crítico-subversivo, la producción de arte a partir de comprender y ver el arte de otra manera, la necesidad de expresar con elementos objetuales está presente desde que se adquiere la conciencia del concepto de arte y la intención de hacer arte, situación que se adquiere ya en el inicio de la cultura moderna que inicia con el Renacimiento, con sus antecedentes en el arte griego. Asimismo, los objetos producidos a través de la historia, desde el paleolítico, los hemos considerado “objetos artísticos” aunque fueron creados con fines mágico-religiosos y no artísticos.

Teresa del Conde<sup>6</sup> señala que todo el arte, incluso el conceptual, es objetual. Considero que está ubicando a lo objetual como el o los elementos que conforman la obra de arte en la parte que corresponde a los elementos técnicos formales, que se refieren a lo que conforma el cuerpo físico de la obra y no al objeto como concepto.

Descontextualizar un objeto o transformarlo mediante un proceso sustractivo o aditivo crea una nueva forma de contemplar y reflexionar el arte mediante la resignificación del objeto, debido a que en esta tendencia no se usa al objeto como un producto de mercado. El objeto es modificado en una metamorfosis conceptual por el hecho de ponerlo en otro contexto. Es importante considerar la concepción que sobre arte tiene Duchamp: “[...] el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Madrid, Alianza, 1981.

<sup>5</sup> Rosalind Krauss. *El paisaje de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 1986, p. 83.

<sup>6</sup> M.A.M. *Diálogos insólitos, arte objeto*. México, 1997, p. 7.

<sup>7</sup> *Ibidem* p. 169.

En relación con el tema, Octavio Paz señala que “[...] los *redymades* no hacen la crítica del arte del pasado sino de las obras de arte antiguas o modernas consideradas como objeto”.<sup>8</sup> A propósito de ver el arte con una nueva mirada, Juan Antonio Ramírez dice que:

“En este sentido Duchamp, con la lenta pero efectiva legitimación de los objetos propuestos como obra de arte, le dio sentido a sus ideas al obligar al espectador a considerar el concepto de la pieza en lugar de su forma; por otro lado, también se encargó de provocar escándalo alrededor de sus obras, para hacer más evidente aún su trama de ambigüedad discursiva y sus propiedades como objetos cotidianos y como <<cosas >>”.<sup>9</sup>

Otro autor que considera al arte objetual como el que da amplitud al concepto del arte, es Arthur C. Danto, que señala “[...] el éxito ontológico de la obra de Duchamp, consiste en un arte que triunfa ante la ausencia del desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra que la estética no es de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte”<sup>10</sup>, y agrega, que “[...] una vez que el arte se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales, la historia terminó”.<sup>11</sup> “[...] “Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte”.<sup>12</sup> Esto indica, como lo señalan otros autores, que ya no hay una sola narrativa en el arte, por lo que menciona Danto que con estos nuevos criterios del gusto y de la apreciación en los años de los sesenta a los ochenta se perciben como las de mayor libertad que el arte ha conocido. Cirlot<sup>13</sup> menciona que a causa de esto a partir de los años sesenta el arte conceptual ha dado una nueva valoración del objeto artístico que se caracteriza por la idea creativa, por el proceso previo a la realización material de la obra y por la pluralidad del significado al integrarlos a contextos distintos.

Del mismo modo, Valeriano Bozal menciona que la diferencia lingüística del objeto artístico comunica a partir de un modo diferente de mirar “[...] dos tipos de significados, y figura para un mismo objeto. Ante él mantendré una actitud distinta –utilitaria o estética– y, simultáneamente, puesto que el objeto es el mismo, mi actitud determinará la diferente figura o significado que el objeto <<vehicula>>. Las sensaciones o impresiones ópticas o perceptivas son, en ambos casos, las mismas, pues el mismo es objeto, pero la representación es diferente”<sup>14</sup>. Por lo que considera que el nuevo significado del objeto no está dado de antemano, debido a que en su primer significado el objeto se veía con una no mirada y después se inscribe en la representación estética. Asimismo, señala que Duchamp al usar objetos con-

<sup>8</sup> Octavio Paz. *Apariencia desnuda. Obras de Marcel Duchamp*. México, Era, 3ª edición, 1979, p.184.

<sup>9</sup> Juan Antonio Ramírez. *Duchamp. El amor y la muerte*. Madrid, Incluso, Siruela, 1993, p. 26.

<sup>10</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 126.

<sup>11</sup> Arthur C. Danto. Op. Cit. p. 127.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Juan Eduardo Cirlot. *El mito del objeto a la luz del surrealismo*. España, Anthropos, 1986, p. 9.

<sup>14</sup> Valeriano Bozal. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, La balsa de la medusa, 1987, p. 22.

vencionales con una nueva representación, donde hay una doble alteración, debido a que el objeto se saca del contexto al que pertenece y su significado queda neutralizado; y que en el ámbito artístico se incluyen figuras que tradicionalmente no le pertenecen.

Algunos de los artistas que trabajaron en esta tendencia fueron Pablo Picasso quien realizó esculturas con objetos que conservan su materialidad y colores propios y aplica estos elementos para formas realistas reconocibles, un ejemplo es “Cabeza de toro”, (ensamblaje) realizado en 1943, con un asiento y un marillar de una bicicleta. Otro ejemplo es “La mona y el pequeño”, escultura de 1952 hecha en bronce (según original en yeso, metal, cerámica y dos autos de juguete). Así mismo, G. Segal, Kienholz, Rauschenberg y Arman, dentro del surrealismo desarrollaron obras en esta tendencia de forma permanente con Andre Bretón, Joan Miró entre otros. A México llegaron entre 1941 y 1942 los surrealistas Wolfgang Paalen, Alice Rahon, César Mora, posteriormente, Leonora Carrington y Remedios Varo, Kati y José Horna. En los años sesenta, Alberto Gironella y Pedro Friedeberg. En 1979 el escultor Sebastián y el fotógrafo Enrique Bostelmann en una labor colectiva, usaron cafeteras comunes consideradas por ellos Objeto-biográfico-doméstico-cotidiano, como motivo de análisis interviniéndolas crearon varios objetos artísticos. En los últimos años ha surgido un nuevo sistema objetual que incluye factores como corte de materiales previamente existentes y montaje, entre otros elementos. Algunos de los artistas que siguen este sistema son Eduardo Paolozzi, Tony Cragg, Barry Flannagan, Richard Deacon. En los años noventa algunos de los artistas plásticos que siguen trabajando la escultura-objeto son Damián Ortega, Yeni Pecanins, Xavier Esqueda, Alan Glass, Nahún Zenil y Lucía Maya.

En la tendencia del arte conceptual que busca manifestaciones artísticas exentas de elementos estéticos, aunque con el uso de elementos racionales, también hay elementos estéticos ya que la sensibilidad se basa en conceptos, desde los años sesenta se ha incrementado el objeto artístico, dentro del minimalismo es un retorno de lo real del objeto, no es la representación del objeto; este regreso al objeto origina el arte de la mercancía, donde el objeto dentro del museo se convierte en arte conceptual, por lo que en el minimalismo el objeto no es resignificado, sino creado por invención de objetos, y la escultura ya no es monumento. El minimal crea objetos en relación con el espacio real, son obras que están fuera del museo, obra-espacio-espectador es una nueva relación o recepción. Esta expresión se refleja en obras de autores como Jeff Koons y Him Steinbach que usan productos manufacturados y objetos de consumo.

“En las dos décadas pasadas el objeto comenzó a tomar un carácter kitsch,\* mostrándose cada vez más abigarrados. Empezaron así mismo a complicarse y muchos son realizados a partir de desechos de lo más diverso”.<sup>15</sup> Asimismo, dentro de la tendencia del objeto artístico se producen obras tridimensionales que generalmente no guardan relación con la escultura tradicional, aunque algunos objetos sí pueden considerarse esculturas.

<sup>15</sup> Ibidem. p.10.

\* Kitsch: Estilo con poco valor artístico. También, entretenimiento vulgar asociado con productos comerciales y asociado con las masas pasivas y sin criterio discriminatorio.

Considerando el kitsch dentro del anarquismo, estas creaciones, como dice Cage en su libro *Silence*<sup>16</sup>, pueden tener contenido para el esnobismo, pero no para las personas que no conocen de arte. Creo que estas propuestas han evolucionado porque reflejan ya un contexto diferente, y se pueden ubicar dentro de lo que el filósofo Matei Calinescu llamó como la neovanguardia de tendencia anarquista.

Con respecto a otro uso del objeto y la relación con el proceso creativo, Simón Marchán asevera que “En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de las obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artística”.<sup>17</sup> Continúa “[...] no interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser que en sus transformaciones icónicas, irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido”.<sup>18</sup> Debido a que los montajes objetuales son estímulos perceptivos y mentales, lo objetual provoca lo “conceptual” en cuanto remite más allá de sí mismo porque lleva a una reflexión.

Del mismo modo, Gillo Dorfles señala que “[...] hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como los de la naturaleza que nos ha creado [...]”.<sup>19</sup> De modo que los objetos crean un universo artificial producido por la intervención humana. Pero el arte objetual reconoce la realidad sociológica de los objetos. Está en contra del valor puramente utilitario de los mismos y de su función social, por lo que “El arte objetual se ha situado en el polo <<no afirmativo>> de la ideología del consumo”.<sup>20</sup>

En relación con la aceptación de los objetos cotidianos en el ámbito artístico, Marchán Fiz señala que “La característica principal que distinguía a la escultura de los llamados objetos radica en que estos últimos eran ensamblajes de cosas con características ya definidas por sus formas y materiales [...] pero en la actualidad las fronteras han comenzado a borrarse”.<sup>21</sup> Esto debido a lo transitorio del objeto entre el arte y la vida, más aún cuando se presentan los objetos sin transformaciones, intentando destacar sus significados antropológicos. Al respecto, Andrés González Fernández sostiene que “El arte objetual reconoce la realidad de los objetos rechazando el valor puramente utilitario así como los valores simbólicos del sistema establecido. A cambio se consideran prioritarios los valores lúdicos y espirituales”.<sup>22</sup> Asimismo, enfatiza que no interesa el objeto aislado, encerrado en sí mismo, sino la integración del arte con lo cotidiano, para crear nuevos significados. Esta libertad del arte sólo se logra a partir de la intención del artista, debido a que un objeto sólo es arte cuando se encuentra situado en el contexto del arte y se le da una interpretación analítica o sintética.

16 Citado por Matei Calinescu. John, Cage. *Silence*. Modletown, Con.: Wesleyan University Press, 1961, p. 10.

17 Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte conceptual*. Madrid, Akal, 1990, p. 161.

18 Marchán Fiz. Op. Cit. p. 168.

19 Dorfles Gillo. *Naturaliza y artificio*. Barcelona, Lumen, 1972, p. 56.

20 Ibidem. p. 169.

21 Ídem.

22 Andrés González Fernández. *Arte vida arte*. en <http://www.us.es/ulises/ulises2/atrevida.htm>.

#### 2.1.4 Escultura

El concepto tradicional define a la escultura a partir de cuatro características: de manera parcial, con base en la organización de distintos materiales que se dan en el espacio físico real como relación de volúmenes. Éstas características de forma, materiales, procedimientos y tema conforman la estructura tridimensional que se integra al espacio y se rodea por él. Javier Maderuelo señala que este concepto tradicional ubica a la escultura como “el arte de los volúmenes en el espacio”<sup>23</sup> el cual no encierra todas las expresiones de la escultura contemporánea, debido a que a partir de los años sesenta hay una imposibilidad de definirla a la escultura por su expansión técnica, formal, de materiales y en lo conceptual.

La expansión se origina después de la posguerra en los años cincuenta y sesenta, cuando Estados Unidos y Europa Occidental retoman las tendencias y estilos de los años de 1910 a 1920, con los que se constituye la neovanguardia. Algunos de los estilos retomados de la escultura fueron el collage, el ready-made, el ensamblaje, la escultura construida. En la relación vanguardia y neovanguardia, menciona Hall Foster menciona<sup>24</sup> que la primera fracasa en el sentido de que la vanguardia cuestiona las convenciones artísticas pero no a la institución; en cambio, la neovanguardia sí comprende esta parte que la primera no completa, y plantea una reflexión sobre la institución, por lo que no considera a las neovanguardias una repetición sino una comprensión donde no hay ruptura sino desplazamientos, por lo que percibimos que la historia no es lineal, los movimientos artísticos no están aislados. A partir de esta etapa la escultura se vuelve más autónoma.

Con esta expansión en lo conceptual surge otra característica llamada por Maderuelo “presencia física”, que le da una característica inconfundible al dar un significado de lugar, a partir de la disolución de los límites de la obra escultórica al no usarse más el pedestal que refleja la ausencia de voluntad conmemorativa. En esta consideración de la escultura conceptual cobra sentido lo efímero, lo desarrollado en el tiempo y el espacio; es decir, que la escultura se apropia de espacios dentro y fuera del museo para darles nuevos significados. Maderuelo señala que ahora “Su característica más esencial es su materialidad y su <<presencia física>> como masa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio”.<sup>25</sup> Como lo expresa el autor, los cambios se presentan también en las formas, los procedimientos y los temas, debido a que en la época contemporánea, a partir de 1960, el cambio vertiginoso de materiales usados en la escultura ha sido determinante para esta nueva concepción.

Asimismo, a pesar de las posibilidades que plantea la escultura contemporánea, este campo que llama Rosalind Krauss “expandido” pareciera que es muy independiente de ello. La escultura se ocupa de lo tridimensional; el arte de la estampa y la impresión de lo bidimensional. Y en su interrelación Melot menciona que cuando el estampado es una huella blanca gofrada ésta puede considerarse estampa o escultura, y lo que sitúa a la obra en una de las dos categorías es su autonomía o flexibilidad.

<sup>23</sup> Javier Maderuelo. Op. Cit. 23.

<sup>24</sup> Hall Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, p. 27.

<sup>25</sup> Ibidem. 17 y sigs.



## 2.2. Cualidades de los materiales

Los materiales y técnicas que describo son con los que más he trabajado, los he elegido porque son más afines y se adecuan mejor a mi forma de expresión. Los materiales en los que grabo son los considerados tradicionales, siendo todos superficies en las que se pueden hacer incisiones y que retienen la tinta para transferirla a otro soporte.

### 2.2.1. Arcilla

Las arcillas son sedimentos minerales (compuestas de silicio, aluminio, oxígeno e hidrógeno) y de partículas granulosas muy finas y pequeñas –su tamaño es inferior a cuatro micras–. Es un material que se hace plástico cuando se humedece, es frágil en seco y tiene gran capacidad de absorción. Expuesto al calor se deshidrata y endurece. La arcilla se ha originado por tres procesos diferentes. En el primero, las arcillas derivan de una roca madre, sedimentos de lagos y mares, considerados los depósitos de yacimientos más importantes. Los otros dos procesos implican una reacción química entre varios componentes a partir de mayor energía y condiciones hidrotérmicas que tienen que ver con la latitud del planeta.

La arcilla es un material sencillo, abundante, fácil de conseguir y se trabaja con procedimientos simples. Todas sus cualidades (textura, plasticidad, color, tamaño, forma externa, rugosidad de la superficie, contextura interna y variabilidad) y esmaltado permiten a la escultura y la alfarería usarla con diversas posibilidades. La arcilla que presenta una consistencia de pasta suave se le llama “lodo” y la arcilla con apariencia de sólido blanco se le denomina piedra lodosa o roca laminada. Mientras más pequeñas sean sus partículas mayor será su plasticidad. La plasticidad de la arcilla permite gran maleabilidad para modelarla. La arcilla sin cocer es frágil y contiene mucha agua, el calor transforma irreversiblemente su naturaleza al vitrificarse, endurecerse y perder su porosidad. Ya cocida, se convierte en cerámica, que es frágil, pero perdurable, resiste a la humedad, a los cambios de temperatura, a las sales del subsuelo y a otros elementos que destruyen la madera, los tejidos y los metales.

El término cerámica abarca la alfarería y todo lo que se haga con arcilla que se hubiera endurecido a partir de cocción o cochura. Su uso inició con la alfarería que es uno de los oficios más antiguos y más practicados. Debido a su abundancia natural y a su accesibilidad, la arcilla ha tenido una función muy importante desde el inicio de las primeras civilizaciones para uso ornamental y utilitario. La alfarería surgió 4000 años a.C., y los objetos de arcilla sin cocimiento más antiguos aparecieron 6000 años a.C., como figuras humanas endurecidas al sol. En China la llamada porcelana traslúcida de “cascara de huevo” tuvo gran desarrollo desde el siglo V d.C. En Europa, en el siglo XIV se realizó cerámica compacta con vidriado de sal. Asimismo, la cerámica es el arte-oficio más antiguo en Mesoamérica y uno de los más notables, surge principalmente en México y Perú, donde la evolución técnica y artística se refleja en miles de objetos de arcilla para uso ritual y utilitario.



En la época moderna se han aplicado nuevas tecnologías para dar a la arcilla varios usos como son los materiales de polímeros con los que se logran superficies suaves y mejores propiedades mecánicas para los juguetes y para los convertidores catalíticos de los automóviles, como componentes resistentes a la flama y al desgaste. También en el papel incombustible y en el papel para revistas de alta calidad, en el campo farmacéutico, en los productos de belleza como talcos, desodorantes, jabones, cremas, pastas de dientes, etcétera.

Tipos de arcilla:

La *arcilla de figulina o de gres*. Es una arcilla plástica de grano fino que contiene muchas impurezas –como arena, caliza y óxidos de hierro–, que soporta altas temperaturas.

La *arcilla refractaria* contiene gran cantidad de óxidos metálicos, es muy resistente al calor, sus características pueden ser plásticas, ásperas o granulares. Se usa para fabricar ladrillos refractarios y aislantes y como aditivo para los cuerpos de arcilla de gres, para que ésta adquiera plasticidad y soporte mayor temperatura.

La *arcilla benonita* se origina de las cenizas volcánicas. Es de tipo montomorillonita, tratada con compuestos químicos aminados, es repelente al agua y tiene afinidad con los aceites, las grasas y los colorantes o pigmentos naturales. Se agrega a otras arcillas para mejorar su plasticidad.

La *arcilla roja* se obtiene de depósitos marinos y se forma de materiales calcáreos y ferrígenos, su color se debe a sus componentes férricos, polvo volcánico, restos de esponjas silíceas. Tiene plasticidad y es suave.

La *arcilla ferruginosa* se conoce también como arcilla de alfarero o terracota, tiene diferentes cantidades de óxido de hierro, debido a éste óxido de hierro hidratado y puede ser amarilla, ocre o negra (tierra de Siena). La arcilla roja ferruginosa contiene óxido de hematita.

Otras arcillas son: arcilla de batán, marga, de esquisto o pizarra y caolín. Ésta última considerado como el barro más puro. Las arcilla magra y grasa contienen impurezas, por lo que presentan pocas propiedades plásticas al amasarlas con agua.

Los depósitos de arcilla más importantes de la República Mexicana se localizan en los estados de Durango, Zacatecas, Tlaxcala, Puebla, Oaxaca, Guanajuato y Veracruz, y en menor cantidad en varias zonas del Valle de México. La zona de extracción localizada en Durango es la más extensa.

### 2.2.2. Madera

Una de las propiedades de la madera es su resistencia debido a que tiene relación con la actuación de fuerzas externas: a la tracción, compresión, flexión, deslizamiento, cortadura, torsión, pandeo o al rompimiento. A menor contenido de agua es mayor su resistencia a la penetración de cuerpos extraños en la superficie y mayor resistencia a la abrasión. En la escultura y la xilografía la madera se utiliza normalmente por su solidez para hacer incisiones en ella, por su opacidad y su capacidad de sustentación.

Algunos tipos de madera son:

*Duras.* Son las de árboles de fronda, todas las coníferas excepto el tejo, (la madera de tejo es muy venenosa, también el ébano, el colorín y todas las maderas pigmentadas y oscuras).

*Muy blandas.* Son el balza, álamo, sauce y tilo.

*Blandas.* Son el abedul, aliso, pino y abeto.

*Semiduras.* Son el alerce, castaño, limba (un poco más duras son el acre, nogal, haya, roble, tejo, fresno, olmo, peral y cerezo).

*Muy duras.* Son el boj, palisandro, hojaranzo, teca, palo fierro y el guayacán.

El nogal y el abedul, el eucalipto el hícoris tienen plasticidad y elasticidad, también el fresno, la haya y el arce son elásticos.

Las maderas más comunes para grabado son las de boj, cerezo, peral y manzano, con éstas se logra talla fina e impresiones uniformes. Otras maderas adecuadas son tilo, haya, castaño, arce, pino, caoba y sauce. Las que usé para realizar planchas matrices de relieve fueron pino y la caoba.

Para la escultura en talla se seleccionan las maderas según su calidad y condición de acuerdo al proyecto. Pueden utilizarse variedades, excepto, las venenosas, las que tienen muchos defectos como grietas, fisuras, curvaturas o arqueamientos, aberturas en los extremos, grietas de panal, nudos, corteza incrustada, manchas causadas por el agua, y marcas de infestaciones de insectos o de hongos. Para elaborar los sellos cilíndricos y cónicos usé pino y caoba.

### 2.2.3. Metal

El metal que utilicé fue el hierro, también llamado fierro. Éste tiene dos clases de componentes secundarios que son: impurezas y elementos añadidos. Su valor y cualidades dependen de la cantidad que contengan de estos últimos. Es decir, a más carbono menos impurezas y, por lo tanto, mayor su resistencia. Las impurezas son azufre, fósforo, oxígeno y arsénico. Los elementos que elevan su calidad y resistencia son carbono, silicio, manganeso, níquel, cromo, tungsteno, molibdeno, vanadio y cobalto. El hierro puro es casi un metal noble ya que tiene muchas propiedades de la plata y se le parece en aspecto, pero no se fabrica en cantidades comerciales, debido a que el hierro puro pierde resistencia, dureza y otras propiedades físicas.

El hierro de primera fusión (fundición de altos hornos) no es maleable sino duro y quebradizo; al calentarse se funde bruscamente debido a que contiene más de 2.6% de cobre. El hierro forjado maleable se puede forjar, y recocido es dúctil y elástico a la temperatura ordinaria. Calentado gradualmente se ablanda antes de fundirse por la cantidad de carbono que contiene el cual es de 0 a 1.3%.

### 2.3. Elaboración de las planchas matrices

Dado que cada forma de plancha matriz impone un método de funcionamiento para su impresión, fue necesario hacer un método conceptual o de referencia a partir de pequeñas maquetas que me permite predecir los efectos o resultados, en ellas se puede apreciar que las planchas se impriman adecuadamente, y después de su impresión con estas mismas planchas se puedan realizar esculturas. Algunos de los procedimientos que uso para elaborar planchas matriz son propios del grabado tradicional y alternativo, otros del área de la escultura tradicional, tales como, talla, modelado y vaciado. Los procedimientos de entintado e impresión corresponden al grabado tradicional y alternativo.

Para la elaboración de la plancha matriz es importante considerar la forma en relación con la función; es decir, la plancha tiene una función física utilitaria que no es posible cumplir si su forma no es la adecuada. La forma de la plancha debe proveer valores gráficos como forma, tamaño, color, textura, y elementos visuales como equilibrio-inestabilidad, simetría-asimetría, simplicidad-complejidad, unidad-fragmentación etcétera. Debido a que será usada como un elemento físico de signos para producir o evocar sentimientos y emociones estéticos y expresivos, para imprimirse originanr estampas y para considerarse también como objeto artístico. Por esa razón es importante considerar los términos de forma bi y tridimensional.

La forma visual bi y tridimensional es la que percibimos mediante estímulos ópticos, a partir de un juego recíproco entre el objeto material y el medio luminoso, debido a que la forma material de un objeto viene determinada por sus límites, la forma cambia con su orien-

tación espacial o su entorno. Sus modalidades visuales son: anguloso redondeado; abierto-cerrado, además de las tres direcciones fundamentales (alto, ancho y profundidad) y los llamados fenómenos pregnantes (línea recta, ángulo recto y curva continua, figura-fondo, contraste, color, etcétera). Asimismo, la forma es la característica estructural de los objetos sin tener en cuenta su ubicación y orientación en el espacio; se determina también por sus límites, de contornos o superficies, y por la relación entre lo interior y lo exterior. La forma de la plancha matriz surge manipulando la materia para obtener un significado.

En relación con la función del objeto Jorge Vila Ortiz<sup>26</sup> señala que todos los productos son en principio útiles, y propone que existen tres tipos generales de utilidad: a) utilidad principalmente física, b) principalmente psíquica y c) utilidad psico-física. Así, los objetos artísticos tienen una función psíquica debido a que cumplen necesidades espirituales, como se les llama a las estéticas. Considerando el análisis del autor, para ubicar la función y forma en relación con su uso, entonces, la plancha matriz tendrá una función psico-física, debido que a partir de la plancha se lleva a cabo una transferencia de la imagen grabada en ella a otro soporte mediante cierto procedimiento; también tendría una función psíquica porque la estampa y la plancha matriz (considerada como objeto artístico) deberán satisfacer necesidades espirituales.

Del mismo modo, Vila Ortiz<sup>27</sup> menciona que las funciones, para cuyo cumplimiento fue concebido un producto, se denominan innatas, y que el cumplimiento de otras funciones para las que no fue hecho el producto, se llaman funciones adquiridas. De acuerdo a este principio, después de la función innata de la plancha matriz como función primaria o principal creada para obtener una estampa, tiene también lugar una función adquirida al considerarla como escultura, ya que la plancha adquiere una función independiente. Esta función adquirida complementa la función innata, debido a que las dos funciones tienen la misma jerarquía. Pero precisamente esta función adquirida es la que resignifica a la plancha matriz; del mismo modo, nos ayuda a comprender cómo un producto práctico puede llegar a convertirse en una obra de arte a partir del cambio de contexto de dicho objeto utilitario, creando una consideración nueva sobre el objeto resignificado.

### 2.3.1. La forma bidimensional

En la realización de planchas matriz en relieve, consideradas bidimensionales, aun que no son bidimensionales pues se configuran por largo, alto y profundidad, he aplicado planos de contornos de formas regular e irregular. Para cada uno de los grabados elaboré varias planchas que en la impresión conforman una imagen. Estas planchas se complementan entre sí con la unión de sus bordes. De esta manera estaría haciendo planchas matrices segmentadas. Los materiales para realizar éstas planchas son: metal, madera y arcilla.

<sup>26</sup> Citado por. Tulio Fornari. *Las funciones de la forma*. México, UAM-Azcapotzalco, 1989, p. 27.

<sup>27</sup> Citado por. Tulio Fornari. Op. Cit. p. 31.

### 2.3.2. La forma tridimensional

Para elaborar planchas tridimensionales he considerado aspectos de la forma con los que se construye el perímetro de la superficie delimitada de los objetos tridimensionales, y aspectos exteriores e interiores como textura, color, brillo y peso; al mismo tiempo, que aspectos morfológicos como tamaño, peso, consistencia y resistencia.

Para la estampación mediante un procedimiento manual, las planchas elaboradas en forma tridimensional deben ser ergonómicas para tener una configuración que permita ser manipuladas por las manos de una o dos personas con libertad de movimiento, seguridad e higiene. De igual forma, el tamaño y el peso no debe de ser excesivo en relación con las necesidades de manipulación manual. Todos estos aspectos de la forma y morfológicos se interrelacionan, pues se relacionan con las características de los materiales que se usan. Igualmente, al diseñar las formas tridimensionales para la plancha matriz es necesario desarrollar a la vez una estructura espacial de la relación de esta forma tridimensional con la estampa, debido a que desde su origen es importante considerar la plancha con ambas funciones previstas. Por esta razón, el diseño de la forma está predeterminada por su función.

### 2.3.3. Procedimiento

#### a) Planchas matrices de arcilla

##### Plancha I

Matriz cilíndrica (a modo de rodillo) de 15 X 25 X 15 cm. de barro de Oaxaca (arcilla ferruginosa).

Primero se mezcla la arcilla con agua amasándose hasta formar una pasta homogénea con la misma consistencia, se deja reposar por lo menos 48 horas para que mejore su plasticidad, luego se amasa nuevamente y se compacta para evitar agrietamientos de la plancha durante el secado y la cocción.

Se hace un cilindro de arcilla con dos centímetros de espesor en sus paredes, ahuecado en su centro (donde posteriormente se agregará un eje que será usado como manguillo y así poder rodarlo para su estampación). La construcción de la pieza cilíndrica se realiza con arrollado o modelado de colombín que consiste en realizar rollos largos de arcilla, éstos se colocaron sobre un soporte de tubo de PVC y sobre una base giratoria (tornela) para controlar la forma del cilindro. Terminada la estructura de arcilla se retira el tubo de PVC. Luego, se dibuja el diseño de la imagen en una plantilla de papel, y se calca en la arcilla. Después, en la arcilla húmeda, se modela la imagen en relieve.

Una vez terminado el cilindro de arcilla, se tapa con un plástico para lograr un secado lento, y cada día se va aflojando el plástico para permitir la entrada de aire hasta que se retire el plástico completamente. Con este procedimiento el tiempo de secado es de ocho

días (el tiempo de secado varía según el tamaño y grosor de la escultura). La cocción se hace en un horno de gas con una temperatura de entre 800 a 950 °C. Al enfriarse la pieza se recubre con dos capas de sellador para impermeabilizarla.



Figura 20  
Plancha cilíndrica en barro de Oaxaca  
15 x 25 x 15 cm.

#### Plancha II

Matriz cilíndrica (a modo de rodillo) de 34 X 45 X 34 cm. en barro de Zacatecas (arcilla ferruginosa).

Para elaborar esta plancha se aplica el mismo procedimiento que el de la plancha I. Solamente cambia el método de construcción de la pieza cilíndrica, que en este caso se realiza por pastillaje o plancha sobre un tubo de cartón llamado tubo-cimbra. Para modelar con planchas se allana la arcilla con un rodillo sobre una tabla de madera agregando un cartón plastificado o tela para que no se pegue la arcilla a la madera. La plancha debe tener un espesor uniforme. Realizada la plancha de arcilla se rueda el tubo-cimbra sobre ésta para que quede adherida al tubo.





Figura 21  
Plancha cilíndrica en barro de Zacatecas  
34 x 55 x 34 cm.

### Plancha III

Matriz cónica (a modo de rodillo) de 54 X 76 X 25 cm. en barro de Oaxaca (arcilla ferruginosa).

Para elaborar esta plancha se aplica el mismo procedimiento que el de la plancha I. Solamente cambia el método de construcción del cono, que es hecho con rollos largos de arcilla para construir la forma cónica sin estructura de cartón o plástico.



Figura 22  
Plancha cónica en barro de Oaxaca  
54 x 76 x 25 cm.

#### Plancha IV

Matriz cilíndrica (a modo de rodillo) de 36 X 168 X 36 cm. en barro de Zacatecas (arcilla ferruginosa).

Para elaborar esta plancha se aplica el mismo procedimiento que el de la plancha I. Se modifica el método de construcción cambiando el soporte de la estructura el tubo-cimbra en lugar de tubo PVC. El tubo-cimbra se forra con papel periódico para que la arcilla no se pegue en él. Terminando de colocar los rollos inmediatamente se retira el tubo de cartón.



Figura 23  
Plancha cilíndrica en barro de Zacatecas  
36 x 168 x 36 cm.

b) Planchas matriz de madera

Plancha V

Matriz cilíndrica (a modo de rodillo) de 18 X 55 X 18 cm. en madera de pino.

Primero conseguí un tronco de madera en forma cilíndrica llamado morillo, el cuál se niveló para tallarlo después. Se lijó e hidrató con cera. Posteriormente se realizó un modelo cilíndrico en plastilina a escala. Después se hizo el dibujo al tamaño del tronco de madera y se trazó en él. Luego se fijó el tronco al banco de trabajo y se ejecutó la talla en relieve en tres etapas, que son: definición de volúmenes generales, talla de las formas y detalles, y, por último, el acabado con lijado e hidratación.



Figura 24  
Plancha cilíndrica en madera de pino  
18 x 55 x 18 cm.

Plancha VI

Matriz cónica (a modo de rodillo) de 8 X 56 X 14 cm. en madera de caoba.

El procedimiento de preparación y talla de la madera fue el mismo que se aplicó en la plancha V.



Figura 25  
Plancha cónica en madera de caoba  
8 x 56 x 14 cm.

Planchas VII  
Xilografía en madera en pino de 100 X 100 cm.

Plancha grabada como xilografía sobre la cual fueron pegadas maderas en chapa de peral, caoba y nogal.





Figura 26  
Plancha con relieve en madera de pino  
100 x 100 cm.

### c) Planchas matrices de metal (planas)

Para grabar el metal es necesario comprender cómo actúa el ácido sobre la plancha y su relación con las resinas, los barnices y las herramientas para lograr los relieves, texturas y líneas deseados. Para realizar el grabado de las planchas de hierro se usó ácido nítrico fuerte diluido en agua, en proporciones concentradas para obtener los niveles. Se protegieron distintas partes de las planchas con barnices y se dibujó con punta y ruleta encima del barniz duro.

#### Planchas VIII

Planchas matrices de metal planas de calibre 16.

Una de 65 cm. de diámetro y otra de 28 cm. de diámetro.

Una de 65 cm. de diámetro y otra de 35 cm. de diámetro.

Todas las planchas fueron grabadas en huecograbado con técnicas de aguafuerte y azúcar. Las piezas de hierro que se utilizaron como planchas son de desecho industrial, por ello no realicé cortes a estas planchas, aprovechando sus formas originales.





Figura 27  
Planchas de metal  
65, 28 y 35 cm. de diámetro.

#### Planchas IX

Elaboración de tres planchas planas de forma cuadrada de 40 X 40 cm. y dos de forma triangular de 40 X 40 cm. de fierro de calibre 22.

Todas las planchas fueron grabadas en huecograbado con técnicas de aguafuerte y azúcar. El grabado se realizó en ambos lados de las planchas matrices, con diferentes imágenes.



Figura 28  
Cinco planchas de metal  
40 x 40 cm.

### Planchas X

Elaboración de siete planchas planas de distintos tamaños, de cortes irregulares, en fierro de calibre 16. Los cortes de las planchas fueron realizados por un experto en técnica de plasma.

Todas las planchas fueron elaboradas en huecograbado con técnica de aguafuerte. El grabado se realizó en ambos lados de las planchas matriz con diferente imágenes.



Figura 29  
Siete planchas de metal elaboradas en hueco grabado

## CAPÍTULO III ESTAMPACIÓN DE LAS PLANCHAS MATRIZ

### 3.1. Soportes para impresión

#### 3.1.1. Los soportes

El soporte, como ya se mencionó en el capítulo II, se compone superficies en las que se transfiere la imagen realizada en una plancha matriz. En la actualidad existe una gran variedad de soportes en los que se pueden realizar estampas. Las estampas de grabado se pueden imprimir en diversos soportes, como papel, tela, plástico, madera, cuero, arcilla y yeso, entre otros. En general, casi todos los papeles sirven para el grabado, pero los mejores resultados se logran con papeles de algodón, colados y satinados, ligeramente absorbentes y blandos. Para la fabricación de estos papeles se usa celulosa de esparto y caolín como carga, con lo que se obtiene un papel blanco y voluminoso.

#### 3.1.2. El soporte de papel

El papel es producto de una pasta hecha de distintos materiales fibrosos molidos, blanqueados y disueltos en agua endurecidos y secados con diversos procedimientos.

Hay tres tipos de papel: a) hecho a mano, b) hecho en molde y c) hecho a máquina. En la actualidad el proceso industrial químico y mecánico ha formado una importante industria. En la fabricación moderna la mayor parte del papel de algodón está hecho de pelusa de algodón. La pelusa es la fibra que se fija en las semillas de algodón. Este último tiene mucha celulosa y mientras más algodón tiene un papel mayor es su resistencia y calidad. Algunos papeles buenos, pero de menor calidad tienen pulpa de madera, sulfato o fibras de plantas como lino, yute o cáñamo. Un papel de alta calidad está fabricado con madera de celulosa alfa alta, llamado también algodón sintético que utiliza la marca alemana Hahnemuhle.

Actualmente muchos tipos de papel no contienen ácido o tienen un pH neutro no menor de 6.5. Aunque el papel con menor pH es mejor, influye también sobre la impermeabilidad porque el secado de la tinta es más lento por su bajo pH. La escala de pH va de 0 al 14 y su punto medio es de 7, que indica el lugar neutro, los números menores a 7 representan mayor grado de ácido.

La celulosa se encuentra en la estructura de los vegetales, aparece combinada con otros elementos orgánicos por lo que se eliminan las impurezas con procedimientos químicos. La madera de la que se extrae la celulosa es de las coníferas, abetos, álamo, eucalipto, el chopo, y otros árboles con fibras más cortas y menos resistentes. La celulosa se reduce a pedazos a partir del descortezamiento y desmenuzamiento. Luego, se hace una cocción o tratamiento con lejía a elevada presión y temperatura en una solución acuosa y con reactivos químicos para separar la celulosa. Después, la madera se transforma en pasta.

En la actualidad el papel es un soporte fundamental para la producción gráfica. Existe una gran variedad que es clasificada por su aspecto. Los papeles hechos a mano y en molde son de mejor calidad y más resistentes. El papel hecho a mano es más costoso, sus fibras forman una urdimbre al azar y cada hoja es ligeramente diferente. Este papel tiene el borde irregular en sus cuatro lados. En cambio, el papel hecho en molde tiene dos bordes irregulares y dos simulados, el hecho a máquina es uniforme y sus bordes regulares. Estos papeles son más baratos y los hay de distinta calidad.

Los tipos de papel que utilizo en ésta propuesta son 100% algodón.

### 3.1.3. El soporte de tela

#### Tela

La utilización de impresión en textiles apareció en el Medio Oriente de la Antigüedad. En años recientes su aplicación se ha incrementado con una gran variedad de formas aprovechando la tecnología de la fotografía, electrostática e impresión por transferencia de calor. A su vez, las artes plásticas han recurrido a estos procedimientos industriales.

Algunos procedimientos de la estampa que utilizan los textiles como soporte son: el grabado con relieve en madera, la serigrafía, el agua fuerte y la litografía. De igual forma, las telas se han usado en el estampado de edredones, escultura suave, tapices, tapices para pared, almohadas y juguetes rellenos. Para impresión, se recomiendan las telas que no tienen texturas pesadas como los lienzos de algodón, el lino o la seda finamente tejidos, el satín o el poliéster. Las telas de textura áspera como la pana, la arpillera, la rizada o para tapicería, no retienen los detalles de la mayoría de las imágenes.

La tela se puede fotosensibilizar con emulsiones especiales y la imagen se transfiere a la tela mediante luz, y se revela con esponja o trapo. La fotocopidora es una herramienta en la que se pueden hacer imágenes electrostáticas que posteriormente se pueden transferir con una plancha caliente a un soporte definitivo. En 1974 Robert Rauschenberg realizó transferencias de dibujos sobre seda, gasa, tafetán y otras telas.

La impresión sublistática es también un procedimiento de transferencia por el cual la imagen se imprime en papel cubierto para después transferirla a la tela por medio de presión y calor.

Los tipos de tela usados en el grabado más comunes son: manta y loneta. Las telas utilizadas en esta propuesta son: Blacaut, manta y piel de durazno o toque de seda.

## 3.2. Procedimientos de entintado

### 3.2.1. La tinta

La tinta llamada tipográfica, usada comunmente en México para el grabado en relieve, ha desaparecido. Actualmente se utiliza la tinta offset. Ésta se compone de partículas con pigmentos que le proporcionan cierta plásticidad, y un líquido, que al contener las partículas, funciona como vehículo o barniz que le da al pigmento una consistencia de hilo largo, y pastosa. Estas características químico-físicas le dan la propiedad a la tinta de ser transferible.

La mayoría de los pigmentos se obtienen químicamente y se les llama orgánicos de síntesis. Para su preparación las materias principales son: benceno, tolueno xileno, naftalina y antraceno, éstas son derivadas del petróleo, y con reacciones químicas se transforman en pigmentos. Algunos de los pigmentos son minerales; el amarillo de cromo y naranja de molibdeno y rojo de cadmio, se obtienen de sales sulfurosas de cadmio, éstos tienen una densidad física muy elevada y una fuerza colorante escasa y son muy cubrientes; el azul y el verde de óxido de cobalto; el rojo mate, de óxido de hierro. Otros colores son de origen animal o vegetal, como el carmín que se obtiene de la grana cochinilla, el sepia de la tinta del calamar, y el indio de la planta del indio. Los pigmentos blancos son de dos tipos: blancos cubrientes reflejantes de luz (como el dióxido de titanio, sulfuro de zinc y óxido de zinc) y el blanco transparente que permite la transmisión de la luz (como el hidrato de alúmina, carbonato magnesia, carbonato cal y blanco fijo). Los pigmentos negros se obtienen por combustión incompleta de gas natural y petróleo; para reforzar su tonalidad se agrega azul reflex o azul orgánico.

El barniz es el vehículo que transporta el pigmento y lo fija sobre el papel, ya que forma con el pigmento forma una pasta. El barniz puede estar constituido por aceite de linaza cocido o por aceites y resinas sintéticas, o por aceites minerales secantes, tales como sales inorgánicas y jabones metálicos (combinaciones de aceites grasos con cobalto, manganeso, metales y plomo), resinas, disolventes orgánicos y aditivos. Estos barnices se llaman polidispersos, están formados por una parte fluida y otra más consistente, llamada ligante o filmógeno, está hecha con resinas sintéticas. La viscosidad y adherencia de la tinta depende del aceite que, como ya se mencionó, funciona como vehículo que integra el pigmento, permitiendo que éste se integre al rodillo, a la plancha matriz y, finalmente, al soporte en el que se imprime. Con la cocción el aceite de linaza adquiere mayor viscosidad.

El proceso de secado de la tinta se realiza mediante la transformación de un líquido en sólido. Este proceso se puede efectuar de tres maneras: por oxidación, penetración o evaporación. La tinta seca de una u otra forma según el tipo de soporte. Algunos aceites tienen la propiedad de transformarse al contacto con el aire oxidándose, otros en cambio, lo hacen por penetración. La oxidación es una reacción química entre el aceite y el oxígeno con la que se produce un espesamiento y endurecimiento de la película depositada. Los aceites que secan por oxidación también pueden hacerlo en superficies impermeables y permeables; y los aceites que secan por penetración sólo en superficies permeables. El secado más lento es el que se realiza por oxidación. En los papeles de algodón, regularmente usados para el grabado, el secado se efectúa mediante la oxidación.



Cuanto más alta es la temperatura, más se reduce el tiempo de secado. Mientras más ácido es el papel más tarda en secar. También la humedad relativa alta retrasa su secado. Los azules de hierro y el amarillo de cromo aceleran el secado, y en cambio el negro de humo lo reduce. Un excesivo contenido de agua en el papel puede retardar el secado. Para un secado más rápido se puede aplicar aire caliente.

### 3.2.2. Entintado en relieve

En este procedimiento se entinta la plancha matriz en relieve con rodillo duro, debido a que el grabado de la plancha se realizó en alto relieve. El consumo de tinta es menor comparado con otros procedimientos de entintado. En este entintado con rodillo directo se mezcló la tinta para dar la consistencia deseada. En un vidrio grueso se distribuyó la tinta con un rodillo de goma medio en varias direcciones, formando una película delgada y homogénea. Posteriormente, se entintó cada una de las planchas con rodillo suave y rodillo medio en relieve. Las planchas que entinté con este procedimiento fueron los cilindros y conos grandes.

Otro procedimiento de entintado en relieve que hice fue el rodamiento en fomi. En éste mezclé la tinta para dar la consistencia deseada en un vidrio grueso, en el que se distribuyó con un rodillo de goma medio. Con el mismo rodillo entinté la superficie de un fomi, extendiendo la tinta en todas direcciones formando una capa homogénea. Luego, sobre el fomi fui entintando cada una de las planchas cilíndricas por rodamiento, aplicando un poco de presión para lograr que la plancha se llenara de capas delgadas de tinta de forma regular y continua. Para cada impresión el fomi fue cargado de tinta varias veces con un solo tono. Esta manera de entintar las placas cilíndricas y cónicas pequeñas me resultó adecuado para aplicar la tinta de manera regular y rápida.

### 3.2.3. Entintado en hueco y simultáneo por viscosidad de tintas

En este procedimiento la tinta se depositó en los huecos de la plancha, ya que el diseño de la plancha se grabó en hueco. La tinta se introduce mediante cuña de hule, rasoero o pincel. El consumo de tinta en este procedimiento de entintado es mayor que en el de relieve.

En el entintado simultáneo por viscosidad de tintas, las características de la tinta se modifican químicamente con aceite. El carbonato de magnesio se agrega a la tinta como secante que actúa en toda la tinta y en la superficie. La viscosidad varía con la temperatura, esto es que a menor temperatura mayor viscosidad. La intensidad de la tinta se determina por la cantidad de pigmento que contenga. Es necesario tomar en cuenta la consistencia inicial de la tinta antes de cambiar su viscosidad. Realizada la selección del color para el tiraje del grabado es necesario preparar suficiente tinta para el tiraje completo.

Fórmulas de preparación de la tinta para entintado simultaneo por viscosidad de tintas, que aplica el Taller de Grabado en Color, del Posgrado en artes Visuales a cargo de la maestra María Eugenia Quintanilla Silva.

Tinta que se aplica en los huecos de la plancha, para entintado en intaglio

Un volumen de tinta offset

1/4 de volumen de carbonato de magnesio

1/4 de volumen de carbonato de calcio

1/8 de volumen de vaselina simple

Unas gotas de aceite de linaza crudo

Tinta que se aplica para imprimir en relieve

Tinta seca, rodillo suave

Un volumen de tinta offset

1/4 de volumen de carbonato de magnesio

1/4 de volumen de aceite de linaza crudo

Tinta líquida (último rodillo, duro)

Un volumen de tinta offset

1/2 volumen de aceite de linaza

Debido a las condiciones climáticas de los distintos talleres y a los fines y necesidades de impresión, las fórmulas para preparar las tintas para imprimir con este procedimiento cambian de en cada taller.

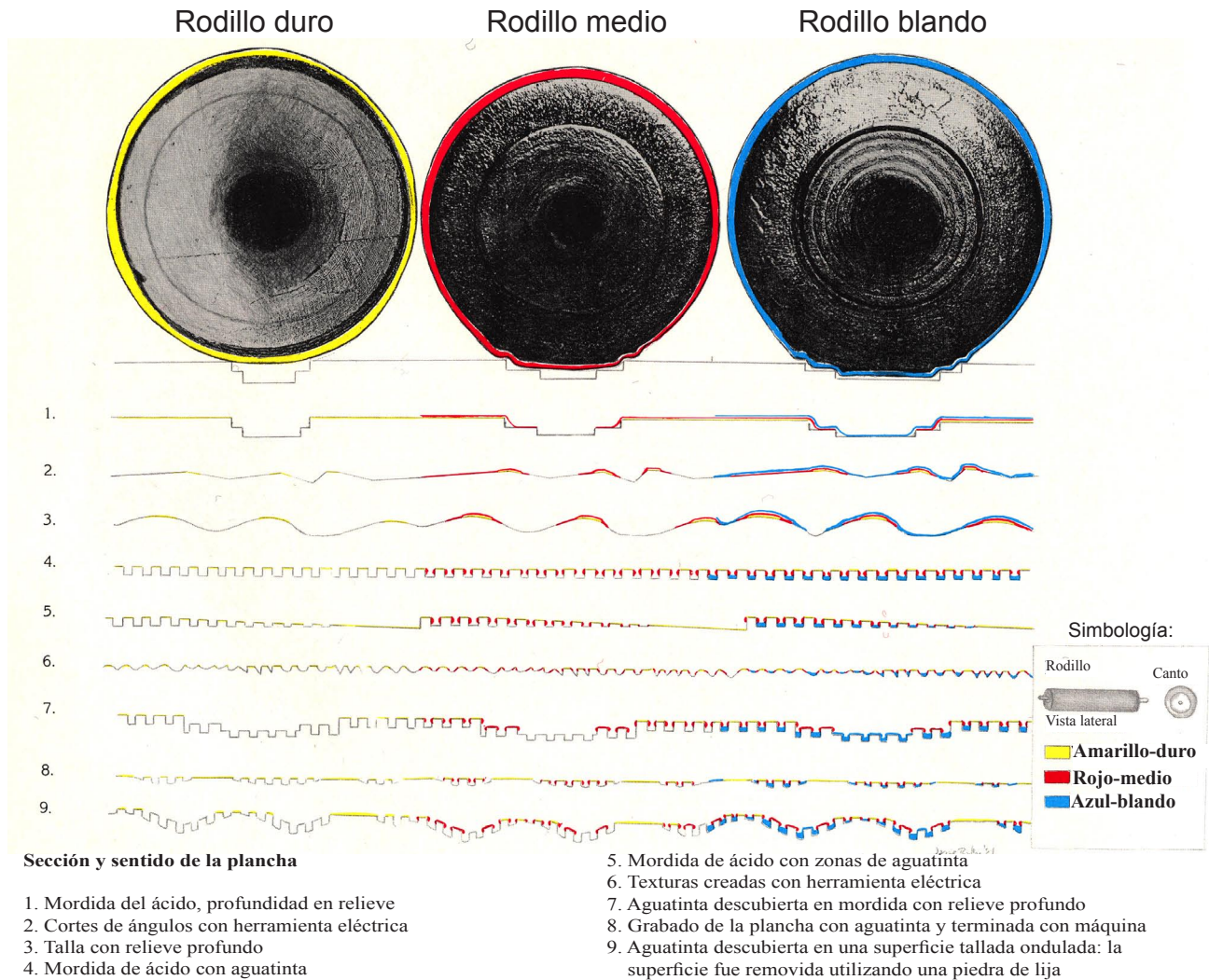


Figura 30

Sistema de entintado simultáneo por viscosidad de tintas Propuesta de Krishna Reddy, aplicado en planchas con incisiones muy abiertas para que penetre mejor la tinta con los rodillos.

Con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas aplique color a una plancha cilíndrica de barro y tres huecograbados realizados con planchas de metal.

**Plancha I (cilíndrica)**

Barro de Oaxaca entintada a color, con entintado simultáneo por viscosidad de tintas. Aplicando tres colores en relieve con rodillo duro, cada color con distinta viscosidad, entre cada color se aplicó una ligera capa de talco para asegurar que los colores no se mezclaran entre sí. Entintado de sello de polímero en relieve con rodillo.

**Plancha II, III y IV (cilíndrica, cónica y cilíndrica respectivamente)**

Barro de Zacatecas de Oaxaca y Zacatecas, respectivamente. Entintadas a un tono (castaño) en relieve con rodillos suave y duro.

Plancha V y VI (cilíndrica y cónica)

Madera de pino y caoba, respectivamente.

Entintadas a un tono (castaño) en relieve sobre fomi.

Plancha VII (en relieve)

Xilografía en madera de pino.

Entintadas a color a la *poupeé* con cuatro colores: amarillo, naranja, rojo, verde pistache. Después se entintó en relieve con rodillo duro en negro con azul.

Planchas VIII-A (en huecograbado)

Dos planchas de metal entintadas a color con entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Plancha grande: intaglio en color óxido.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con amarillo cromo puro.

Plancha chica: intaglio en color óxido.

Tinta seca aplicada con rodillo blando con mezcla de amarillo, blanco y un poco de azul, después, se limpió el centro de la plancha con papel para lograr un tono de luz.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con azul process puro.

Planchas VIII-B (en huecograbado)

Dos planchas de metal entintadas con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Plancha grande: intaglio en color óxido con mucha base transparente.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro en verde pistache.

Plancha chica: intaglio en color rojo y negro, se limpió el centro de la plancha con papel.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con azul process y blanco opaco.

Planchas IX-A (en huecograbado)

Cinco planchas de metal entintadas con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color azul pavo y negro.

*Poupeé* aplicado con pincel en rojo brillante y negro.

Tinta seca aplicada con rodillo blando con mezcla de amarillo y blanco opaco.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con castaño, rojo brillante y base transparente.

#### Planchas IX-B

Cinco planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color verde pistache.

Tinta líquida aplicada con rodillo blando con mezcla de blanco opaco, amarillo y azul

Planchas: intaglio en color rojo brillante.

Tinta seca aplicada con rodillo blando amarillo cromo puro.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con de mezcla azul process y blanco opaco.

#### Planchas IX-C

Tres planchas de metal de formas de esqueleto humano entintadas a color en con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color violeta de mezcla de rojo rubí, azul ultramar y blanco opaco.

Tinta líquida aplicada con rodillo suave con amarillo cromo puro.

Tres planchas de metal con formas de cuerpo humano.

Planchas: intaglio naranja tierra con mezcla de amarillo, azul y rojo rubí.

Tinta seca aplicada con rodillo blando con amarillo cromo puro.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro de mezcla de azul y blanco.

Encima entintado con rodillos chicos de azul y rojo.

#### Planchas IX-D

Cinco planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color verde pistache.

Tinta líquida aplicada con rodillo blando con mezcla de blanco opaco, amarillo y azul

Cinco planchas de metal.

Planchas: intaglio en color rojo brillante.

Tinta seca aplicada con rodillo blando amarillo cromo puro.

#### Planchas XA

Siete planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color azul más rojo .

Tinta seca aplicada con rodillo blando amarillo cromo puro. Tinta líquida aplicada con rodillo duro con color naranja.

#### Planchas XB

Siete planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color azul process con negro.

Tinta seca aplicada con rodillo blando amarillo cromo puro.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro con rojo rubí.



#### Planchas XC

Siete planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color blanco opaco con azul process.

Tinta seca aplicada con rodillo blando en naranja más blanco opaco.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro en color castaño.

#### Planchas XD

Siete planchas de metal entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

Planchas: intaglio en color azul process más rojo.

Tinta seca aplicada con rodillo blando con mezcla de blanco opaco y amarillo.

Tinta líquida aplicada con rodillo duro color rojo naranja.

### 3.3. Estampación manual

Es el procedimiento de impresión más antiguo, su origen corresponde al origen de los sellos como ya se mencionó en el capítulo I. Estos métodos son: rodamiento, rodamiento y presión y presión con frotación. Otra de las posibilidades de estos métodos manuales es el de frotación sin tinta en la plancha matriz, que surge en China (502-557) d. D., en el que se realizan calcados de las inscripciones que contienen las lápidas labradas de un templo, la impresión se hacía cubriendo la lápida con un papel delgado, se humedecía y golpeaba con una muñeca de madera envuelta con fieltro, luego con una muñeca de algodón entintada se frotaba el papel colocado sobre la superficie de la lápida para registrar el relieve. Las lápidas no se entintaban directamente ya que se consideraban sagradas debido a su contenido en los grabados con textos considerados como consejos. Del mismo modo, se imprimían estas lápidas en tela de seda.

#### 3.3.1. Rodamiento

Se aplicó este procedimiento para imprimir todas las planchas cilíndricas, cónicas y sellos cilíndricos.

Para elaborar estampas con este procedimiento se coloca el soporte de tela o papel encima de una superficie suave de fomi grueso, se pone una guía sobre la superficie del soporte fijándola con cinta *masking tape*, las guías utilizadas fueron dos indistintamente, una realizada con una cinta de madera y otra colocando un hilo de cáñamo. Se hace una marca en la plancha cilíndrica donde inicia la imagen. Después se entinta la plancha, se coloca sobre el soporte y se rueda ejerciendo presión ligera constante.



I Doble intaglio  
Azul process y azul con negro.



II Doble intaglio  
Azul process y azul con negro.  
Rodillo blando rojo y violeta, por zonas.



III Doble intaglio  
Azul process y azul con negro.  
Rodillo blando rojo y violeta. Rodillo duro amarillo.



IV Doble intaglio  
Azul process y azul con negro.  
Rodillo blando rojo y violeta. Rodillo duro amarillo. Rodillo duro rojo, por zonas.



V Doble intaglio  
Azul process y azul con negro.  
Rodillo blando amarillo. Rodillo duro rojo, por zonas.

Figuras 31  
Planchas entintadas a color con el procedimiento de entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

### 3.3.2. Rodamiento y presión

Se siguió el mismo procedimiento anterior, solamente se agregó mayor presión en la plancha cónica o cilíndrica debido a que su propio peso no fue suficiente para imprimir la imagen.

#### Por *frottage*

Se utilizó este procedimiento para imprimir dos planchas de arcilla, una cónica realizada con barro de Oaxaca y otra cilíndrica en barro de Zacatecas. Primero se colocó encima de la plancha matriz un adhesivo para tela, luego se fijo la tela sobre la plancha, después se ejerció una presión constante por *frottage* en toda la superficie de la tela para transferir el relieve de la imagen de la plancha con los rodillos previamente entintados. Estas impresiones se realizaron así debido al gran tamaño de las planchas.

### 3.4. Estampación en tórculo

En la impresión con tórculo la plancha, la tinta y el papel interactúan con una gran presión que es ejercida por la prensa. El papel adecuado para imprimir en prensa es 100% algodón húmedo debido a que es moldeable resistente y con capacidad de absorción. La humedad del papel permite que éste penetre en todos los niveles de la plancha, quitando aditivo de la superficie del papel, y al separarse las fibras absorben hasta 70% de tinta de la plancha.



Figura 32  
Relieve cónico  
Taller Juergen Strunck's, Texas

El relieve cónico fue diseñado por el artista Juergen Strunck en 1985, para hacer una impresión con tinta en una construcción especial con un nuevo tipo de entintado en la plancha. El rodillo de rotación se ajusta a un eje. Se seleccionan y colocan colores localmente en el rodillo, el eje se utiliza con el fin de que esté fijo el movimiento de rotación, este movimiento se aplica en tres cuartos del arco de la circunferencia mezclando la tinta en el rodillo. Luego, el rodillo se mueve en otro eje de rotación con otra posición en la mesa, donde es distribuida la tinta en una placa de aluminio litográfico. Debe usarse papel japonés ocawara o moriki, si se utiliza una imagen con grabado se pone papel secante después de imprimir. La estampa se obtiene con cuatro subsecuentes impresiones adicionales con colores aplicados de la misma manera para completar la imagen. La estampa puede algunas veces imprimirse como original o impresa, como edición en serie. Cuando la imagen no es hecha en una imagen conformada como una forma cerrada, este método es similar y corresponde a la técnica monotipia.



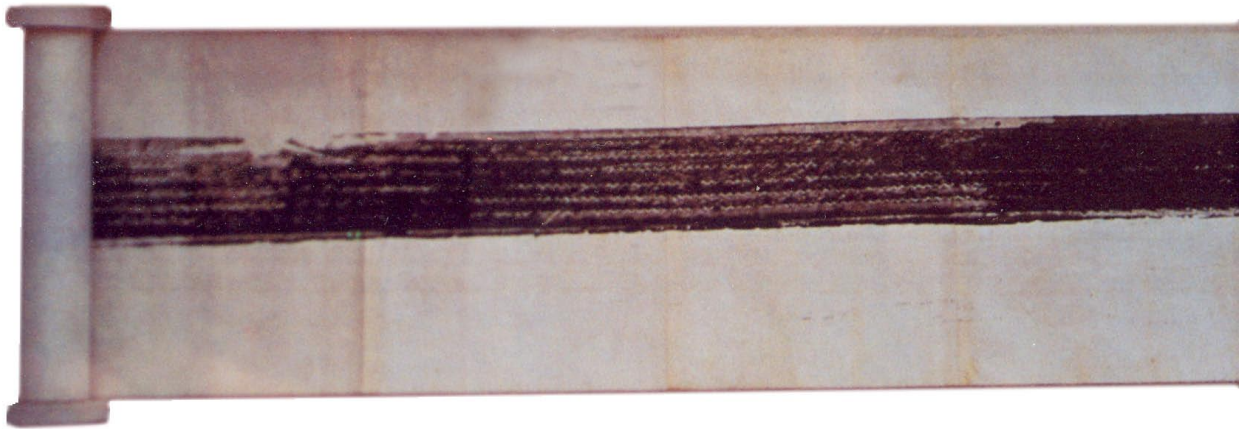


Figura 33  
John Cage y Robert Rauschenberg,  
*Automobile Tire Print* (1951)

En relación a la utilización de planchas matriz obtenidas de objetos hechos para otros fines se encuentra la estampación realizada por John Cage y Robert Rauschenberg realizada en 1951 llamada *Automobile Tire Print*, de la huella de una rueda de automóvil sobre papel continuo. Menciona Martínez Moro que según Riva Castelmann esta obra sustituye el ideario duchampiano en el área de la gráfica debido a que “[...] el contenido de la misma no es sólo el objeto, readymade (la llanta), que lo hizo posible, sino igualmente la acción del artista dirigiendo a Cage para conducir sobre la larga tira de papel”.<sup>26</sup> En relación con el procedimiento de impresión y la acción en 1988, en Barcelona, en la localidad de Calella, se estampó con todo detalle sobre papel el suelo de una calle, a partir del entintado del asfalto y de objetos como alcantarillas entre otros objetos con el uso de una apisonadora, para ejercer fuerte presión sobre el papel.

<sup>26</sup> Citado por Martínez Moro, en Riva Castelmann. *Printed Art: A view Decadas*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980 (Catálogo), pág. 141.



## CAPÍTULO IV PROYECTO DE PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS REALIZADOS

### 4.1. Análisis de las estampas y de las planchas matriz

#### 4.1.1. Tema

El tema elegido para aplicar en los grabados y esculturas de esta tesis es el cuerpo femenino, el objetivo principal es reflexionar sobre su representación y elaborar imágenes en las que se apliquen elementos donde el desnudo no refleje a un objeto que se exhibe. Especialmente me interesa reflexionar sobre la representación femenina de Las Venus primitivas de Occidente, ubicadas en el Neolítico. Estas esculturas presentan una interpretación que confiere a algunas partes del cuerpo como cabeza, caderas y senos, con proporciones excesivamente grandes, en relación con la medida realista, de modo contrario los brazos y manos se empequeñecen o se anulan, las representaciones de exageración del tamaño parecen enfatizar el valor de algunas parte del cuerpo, debido a que se considera que esta representación de la forma femenina presenta un estado de plenitud primigenia, relacionado con la fertilidad y el erotismo. Del mismo modo, esta representación corresponde a una época considerada mágica debido a que estaba basada en el rito.



Figura 34  
Venus de Laussel

Asimismo, considerar las figuras femeninas de Tlatilco, cultura Preclásica de la Meseta Central, 500 a. C. Algunos datos de carbono catorce consideran su origen a partir de 1450 a. C. Son figuras que miden de tres a treinta centímetros de altura, que por lo general son representaciones de mujeres desnudas, se han hallado alrededor de cuatro mil figuras cerámicas. Menciona Paul Westheim que estas figuras son consideradas con un alto refinamiento artístico y perfeccionamiento de la configuración formal, con una “calidad artística sin precedentes”.<sup>1</sup> Consideradas, también, como las esculturas más antiguas de representación femenina en la cerámica mesoamericana. Las figuras más frecuentes son la mujeres que amamantan a un niño y las que tienen animales en un brazo, figuras con movimiento corporal y simétricas. Los brazos son cortos, separados del cuerpo, con color rojo en las incisiones indicando las manos con los dedos. En algunas figuras las piernas, caderas y senos se ensanchan notablemente; otras figuras son delgadas, tienen alargamiento de las piernas y del tronco y senos pequeños, los pies se asemejan a la misma solución formal que las manos. Estas esculturas no representan deidades y no se pueden asociar con ritos de fertilidad, debido a que pocas figuras se representan en cinta.



Figura 35  
Estatuillas de terracota de Tlatilco.  
Museo Nacional de Antropología, México.

En relación con la representación femenina de la época de la modernidad europea, John Berger menciona que con algunos criterios y convenciones la pintura de la época clásica; en el tema de la figura humana al desnudo se ha representado a las mujeres como visiones, “[...] las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. [...] De este modo se convierten a sí mismas en objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión”.<sup>2</sup> Posteriormente, en este mismo tema la mujer está consciente de que la contempla un espectador, al mirar ella hacia él, de manera que él queda invitado para integrar

<sup>1</sup> Paul Westheim. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México, Biblioteca Era, 1972, p. 201.

<sup>2</sup> John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 55.

se en el cuadro. Luego, en otras representaciones, la mujer es tratada a sí misma como un espectáculo, cuando se le representa mirándose en un espejo.<sup>3</sup> Del mismo modo, señala Berger que en este signo de sumisión se refleja la relación de poder que se manifiesta en el que posee el cuadro, considerado espectador-propietario.<sup>4</sup> En el siglo XX, en la época vanguardista, ya no se aplica el naturalismo, pero sí el realismo o la expresión al representar mujeres como se puede ver en obras de Toulouse-Lautrec, Picasso y Roualt, entre otros, que no corresponden a arquetipos de belleza clásica y de mimesis, sino más bien representan mujeres de la realidad, y la realización de la figura femenina a partir de formas más expresivas y menos representativas. A partir de estas expresiones se logra en el arte contemporáneo un punto de ruptura en la representación de este tema, como los casos de las obras de la fotógrafa Sindy Sherman y de la artista plástica Barbara Kruger.

En la actualidad, en los medios de difusión más amplios como la publicidad, la prensa y la televisión la imagen clásica de la mujer no ha cambiado. Siendo que el cuerpo es el que nos integra, el que nos condiciona y nos define, la condición corporal determinada por estos medios de comunicación que crea estereotipos que no tienen que ver con la realidad, hacen que la veneración del cuerpo esté presente en nuestra conciencia, con esquemas de belleza basados en la proporción, creando así una representación de cuerpo enajenado y sin identidad. De modo que se normaliza la idea de la mujer a partir de una construcción de la imagen que está sujeta a medida matemática.

En México, desde la década de los ochenta el cuerpo humano, como elemento artístico de representación plástica, se ha considerado como un motivo estético con nuevos valores simbólicos. Eduardo Granado Kim menciona que su representación “[...] se ha vuelto vulnerable moral, física y conceptualmente, su integridad, su divinidad, su universalidad”.<sup>5</sup> Del mismo modo afirma que algunos artistas han creado un código de representación y reflexión en la búsqueda de nuevas vías de entendimiento y expresión sin límites, donde se toma al cuerpo como receptor (actor) en la apariencia y la aceptación frente a la otredad que se amplía, y el cuerpo, junto con la idea que tenemos de él, se transforma.

He retomado esta manera de representar al cuerpo femenino debido a que me interesa representarlo como un cuerpo gozoso que muestra su belleza en las formas, equilibrio y construcción anatómica. En esta propuesta temática busco, más bien, expresar asombro por la vida, por lo que considero no legitimar la desafortunada realidad de la violencia contra el cuerpo femenino, para reflexionar sobre los modelos establecidos, básicamente los de representación clásica mimética del cuerpo femenino que se exhibe. No pretendo sujetar a medida clásica la representación anatómica femenina, sino considerar las proporciones que se aplicaron en venus primitivas, y lograr formas más expresivas. En las interpretaciones

<sup>3</sup> Ibidem. p. 59.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 61.

<sup>5</sup> CNCA. *La transgresión al cuerpo, Arte contemporáneo de México*. México, CNCA, Ciudad de México, mayo-junio, 1997, p. 10.

donde retomo el tema de fertilidad, pretendo representar la figura femenina no como una figura mítica de la maternidad ni como una fábrica con una relación de poder de producción y reproducción basada en la diferencia sexual y la reproducción biológica.

#### 4.1.2. Estampas, planchas y esculturas

El análisis se hace en relación con la forma, para percibir qué semejanzas, diferencias y relaciones hay entre la forma (significante) y el contenido (significado) en las estampas y en las esculturas realizada con las planchas matriz, en cada una de las propuestas. Como ya mencioné, mi referente es la figura femenina, la figura tiene relación con la realidad en cuanto a que son formas figurativas.

En la forma (significante) y contenido (significado) a partir de las vanguardias artísticas la relación ya no es mimética básicamente en el arte objetual y en el minimalismo, debido a que signo y realidad ya no se parecen. Al respecto, Hal Foster menciona que hay una liberación del signo y éste se vuelve autónomo en relación con la realidad y surge otro código. En la representación, entonces, hay una idea general y el signo ya no tiene que ver con la realidad. Un ejemplo de esto es el objeto artístico que no es resignificado porque no representa a otro, ya que significa por sí mismo, como es el caso del urinario de Duchamp. Así como en las obras de Pablo Picasso la relación signo-realidad ya no coinciden. Por lo que menciona Hal Foster que el arte contemporáneo es la recomposición del signo y de los procesos de la resignificación del signo.

En las imágenes de esta tesis la forma (significante) en la estampa es diferente a la forma (significante) en la escultura, por lo tanto el contenido (significado) entre estampa y escultura cambia también, desde la percepción que se requiere para mirar una estampa a la necesaria para ver una escultura, hasta las marcadas características gráficas y escultóricas que configuran un grabado y una escultura.

Hacer grabado desde el grabado y los, procedimientos de la escultura, básicamente desde el modelado y la talla, permitieron la especificidad de los dos medios. Me dieron más posibilidades para identificar y aplicar mayor cantidad de elementos gráficos y escultóricos para las estampas y para las esculturas.

En el caso de las planchas cilíndricas y cónicas de arcilla y madera, se modelaron o tallaron e imprimieron en relieve. Las planchas de arcilla se modelaron y las planchas de madera se tallaron a modo de xilografías en bajo relieve. En las planchas planas de madera y metal se grabaron elementos gráficos en relieve para obtener distintos niveles.

En la plancha matriz podemos observar la imagen grabada si giramos en torno a ella, la imagen se encuentra invertida y debemos considerar que ésta quedará en dirección opuesta en la estampa. En ésta la forma de la plancha se desdobra como una montea, donde se aprecian detalles que no percibimos en lo tridimensional de la plancha y, a su vez, en la

estampa no apreciamos formas que solamente se aprecian en la plancha tridimensional. Aunque en principio, la forma de la plancha corresponde a la forma de la estampa, apreciándolas en su forma física, una planográfica y la otra tridimensional, adquieren formas distintas debido al distinto modo de lectura, por lo que en cada una adquiere una identidad propia.

Las características de las estampas obtenidas con planchas cilíndricas y cónicas de arcilla son distintas a las logradas con otros materiales, y es relativamente fácil lograr esas características gráficas en la arcilla. Pero una limitante para rescatar todas las texturas y detalles de la forma es la impresión manual, que solamente estampa lo que se encuentra grabado en el alto relieve. Probablemente sería más adecuado registrar en la estampa éstos detalles y los bajos relieves de las planchas tridimensionales, transfiriendo formas de relieve y elementos gráficos con papel hecho a manovaciando la pulpa a la plancha tridimensional entintada y después separar el papel de la plancha para que la estampa quede como una impresión dimensional.

Las características gráficas de las estampas obtenidas de las planchas tridimensionales de madera son más lineales debido a que se quitó casi todo el fondo del diseño para lograr zonas con marcados relieves.

El concepto de repetición al que me refiero en este trabajo es la sucesión de imágenes de una misma plancha matriz en una misma estampa, no la repetición de serialidad en el grabado ni la repetición de estampas idénticas a la reproductibilidad técnica ni la repetición de la imagen en la publicidad que plantea el gusto por el frenesí. La repetición es un elemento fundamental del diseño.

Un antecedente de la repetición de una misma imagen para hacer la composición de una estampa, fueron las estampas de Buda, elaboradas en el siglo VIII, impresas juntas a partir de una plancha matriz de madera. Al respecto, Martínez Moro menciona que “[...] el grabado se nos presenta ahora como el medio idóneo para presentar, representar, y llegado el caso, instrumentalizar, las principales formas de secuencialidad que se manejan en el arte contemporáneo y en especial las de acumulación, reiteración y variación”.<sup>6</sup>

Del mismo modo, en la escultura también el efecto de repetición ha sido una propuesta para ver una obra escultórica de varias posibles maneras. Umberto Eco afirma que, “Una forma de movimiento se tiene en la repetición de la misma figura, en el intento de representar un personaje o todo un suceso en movimientos sucesivos de su desarrollo [...]”.<sup>7</sup>

La superposición de planchas, para lograr una estampación con una composición distinta, se ha planeado de varias maneras; una de ellas es la estampa llamada *Luz de luna invernal* de Ernst Ludking, en 1916, que se imprime sin buscar el registro preciso haciendo de este defecto un recurso expresivo. Otros de los antecedentes de la composición en la

<sup>6</sup> Martínez Moro. Op. Cit. p. 72.

<sup>7</sup> Umberto Eco. Op. Cit. p. 194.



estampa a partir del uso de las planchas matriz aparecen desde 1922, con el holandés Maurits Cornelis Escher, que señala que la plancha matriz es un elemento autónomo del soporte definitivo (el papel) y, por lo tanto, manipulable y reinterpretado constantemente; por lo que en ese mismo año utilizaba una sola plancha matriz, yuxtaponiéndola varias veces en distintas direcciones y posiciones sobre el papel, para lograr una estampa seccionada con ritmos regulares.<sup>8</sup> Martínez Moro ubica a este tipo de estampas con recurso-espacio-temporal. Al respecto menciona “ [...] la superposición y la yuxtaposición de las planchas en el momento de la estampación, son dos de los más singulares recursos plásticos y semánticos que ofrece el grabado”.<sup>9</sup> De modo que también se puede considerar que el uso que se les puede dar a las planchas matrices después de ser impresas también las ubica dentro de un lenguaje semántico.



Figura 36  
Impreso budista (siglo VIII)  
Fragmento grabado en madera.

En 1962, Andy Warhol elaboró con serigrafía composiciones de módulos con imágenes redundantes multiplicadas con una unidad temática, rompiendo con la identidad de lo único y lo original, pasa a la identidad democrática de la imagen multiplicada. Con esta propuesta deja de dar importancia al autor, por darle mayor independencia a las imágenes; de acuerdo a la postura de Roland Barthes, en la cual se desacraliza la imagen del autor. Por otro lado, Warhol y Rauschenberg ampliaron la relación de la fotografía con el grabado, con iconografía comercial de apropiación. Asimismo, como mencioné en el Capítulo I, en 1986 el estadounidense Jasper Johns, en su serie *The Seasons* (1987-1991), elaboró un grabado con técnicas de aguafuerte y aguatinta con cuatro placas a partir de su estampación, con variedad de entintados, en combinación con otros materiales, logrando distintas estampas con alteraciones competitivas sobre el papel a partir de colocar las planchas en distintas posiciones llegando a imprimir de estas planchas hasta en dieciocho variaciones.

<sup>8</sup> Ibidem. p. 60.

<sup>9</sup> Idem.

En 1985 el estadounidense David Salle, en su obra *Grandiose Syhonym of Curch*, ha establecido de manera sucesiva tres planchas de contenidos icónicos, elaboradas con técnicas muy diversas. Otro estadounidense es Malcom Morley, en su grabado llamado *French Legionnaires being Eaten by a Lion*, realizado en 1984, a partir de superposición de las planchas.

Las planchas que se imprimen en superposición y yuxtaposición son similares a las de fotograbado elaboradas por el catalán Jaime Plensa llamadas *Cal. Ligrañas*, en 1994. También hace yuxtaposiciones de papeles y planchas. De las planchas forma estructuras de módulos y poliédricos.

Considerando los mencionados antecedentes para la composición de una estampa, en la interrelación de sus formas, he realizado las impresiones de las planchas matriz aplicando interrelaciones de distanciamiento, unión, intersección, superposición, yuxtaposición y repetición, pretendiendo encontrar una amplia variedad de soluciones.

a) Planchas Matriz de Arcilla (a modo de rodillo)

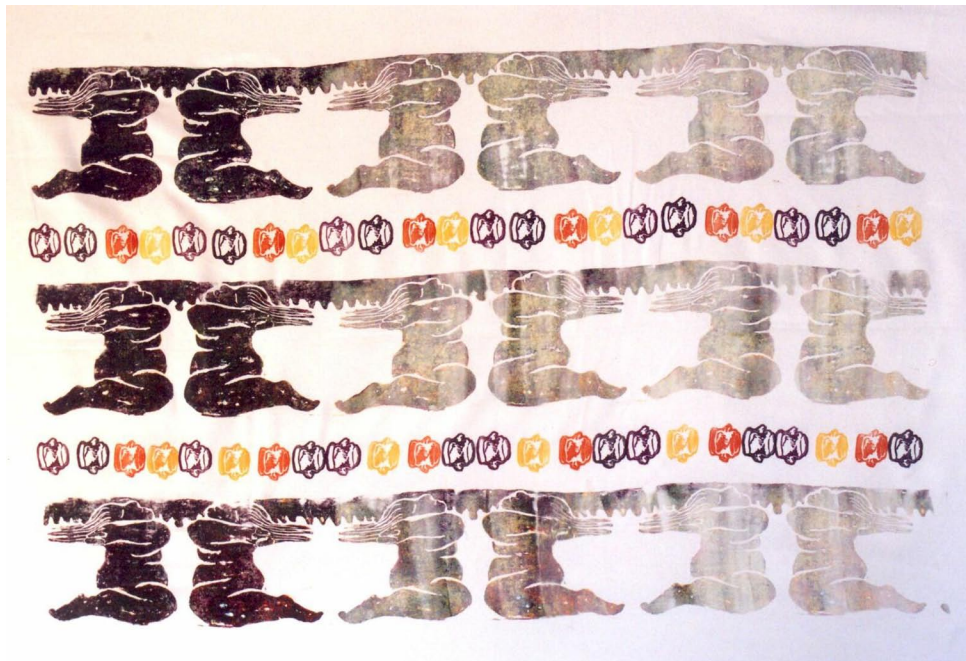


Figura 37

Estampa I

Estampa de plancha cilíndrica en barro de Oaxaca impresa por rodamiento en tela toque de seda con entintado simultáneo por viscosidad de tintas.

83 x 130 cm.

P/A



La plancha se imprimió con tres rodamientos con repetición de la misma imagen con distintos colores. El procedimiento se repitió en tres ocasiones para analizar si se podía controlar la impresión de la estampa para que ésta no se considere monotipia, y efectivamente las tres estampas son muy similares entre sí. A la estampa se agregó un sello cilíndrico pequeño elaborado con plímero, impreso varias veces.



Figura 38  
Estampa II  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Zacatecas impresa por rodamiento en tela toque de seda con entintado en relieve.  
45 x 110  
1/6



Figura 39  
Estampa II  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Zacatecas impresa por rodamiento en tela blacaut con entintado en relieve.  
45 x 110  
1/6





Figura 40  
Estampa III  
Estampa de plancha cónica en barro de Oaxaca impresa con *frottage* con rodillos en tela toque de seda  
144 x 78 cm.  
1/6



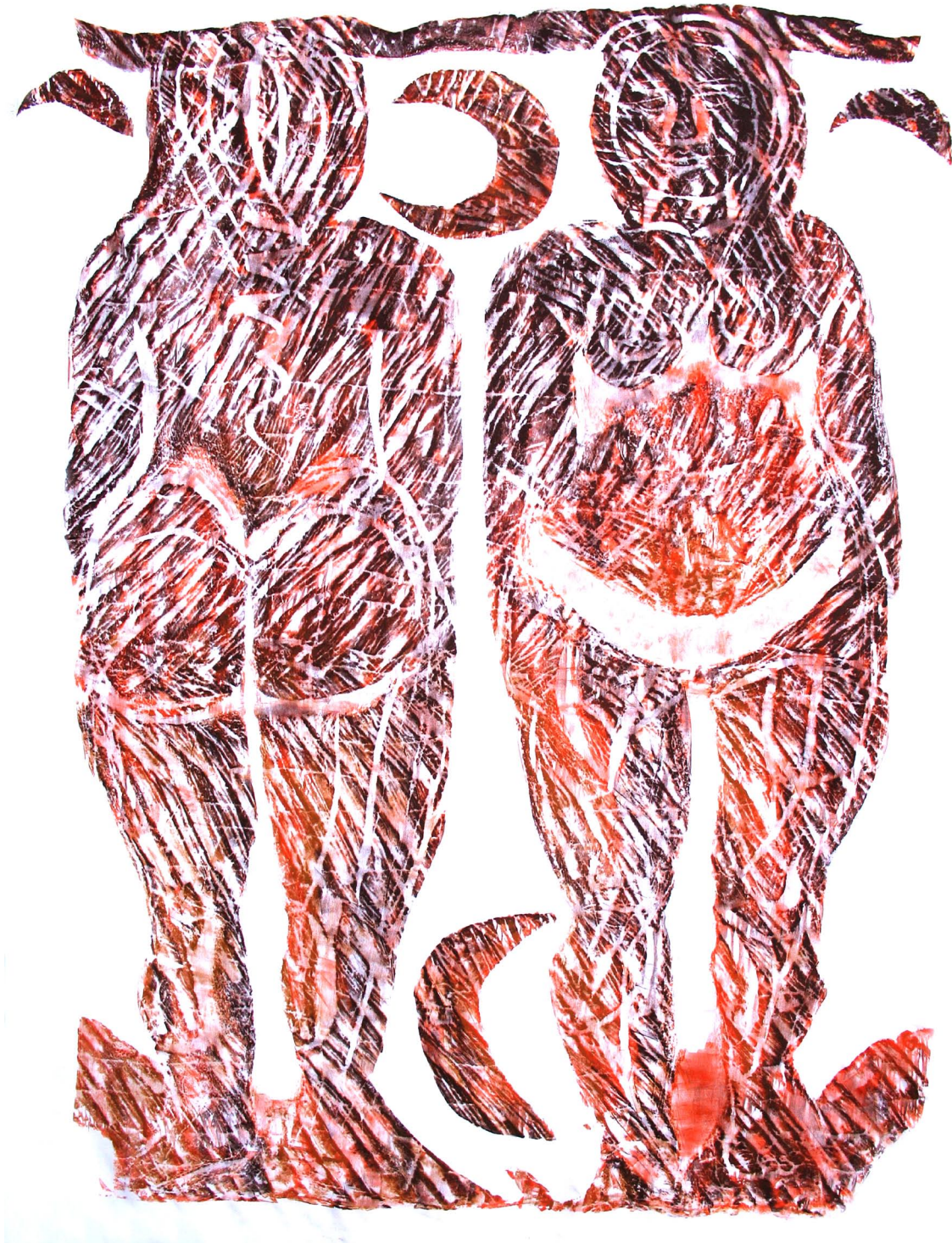


Figura 41  
Estampa IV  
Estampa de plancha cónica en barro de Oaxaca impresa con *frottage* con rodillos  
en tela toque de seda.  
112 x 160 cm.  
1/6



b) Planchas Matriz de Madera (a modo de rodillo)



Figura 42  
Estampa V  
Estampa de plancha cilíndrica en madera de pino impresa por rodamiento en tela blacaut con entintado en relieve.  
52 x 55 cm.  
1/5



Figura 43  
Estampa VI  
Estampa de plancha cilíndrica en madera de caoba impresa por rodamiento en tela toque de seda con entintado en relieve.  
46 x 55 cm.  
1/5

c) Planchas Matriz Planas de Madera y Metal



Figura 44  
Estampa VII-A  
Estampa de plancha en madera de pino impresa en tórculo sobre tela bacaut con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
100 x 100 cm.  
P/A



Figura 45  
Estampa VII-B  
Estampa de plancha en madera de pino impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
100 x 100 cm.  
1/5



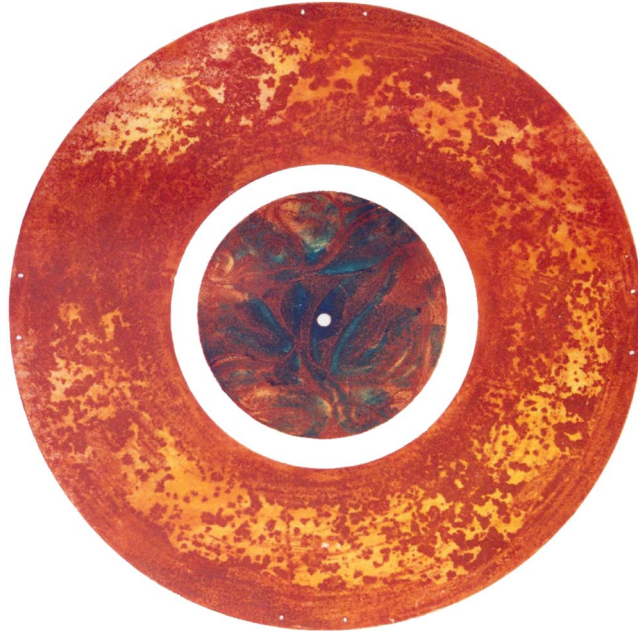


Figura 46  
Estampa VIII-A  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
65 x 65 cm.  
1/12



Figura 47  
Estampa VIII-B  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
65 x 65 cm.  
1/12



Figura 48

Estampa IX-A

Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 120 cm.

1/6

Con las planchas matrices de esta estampa consideré necesario imprimir con otras posibilidades de color y de acomodo de las planchas, debido a que el grabado se encuentra estructurado en cinco placas seccionadas con grabado por ambos lados con imágenes distintas que me permitieron hacer composiciones diferentes para cada estampa.





Figura 49  
Estampa IX-B  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
120 x 120 cm.  
P/A



Figura 50  
Estampa IX-C  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
82 x 130 cm.  
P/A

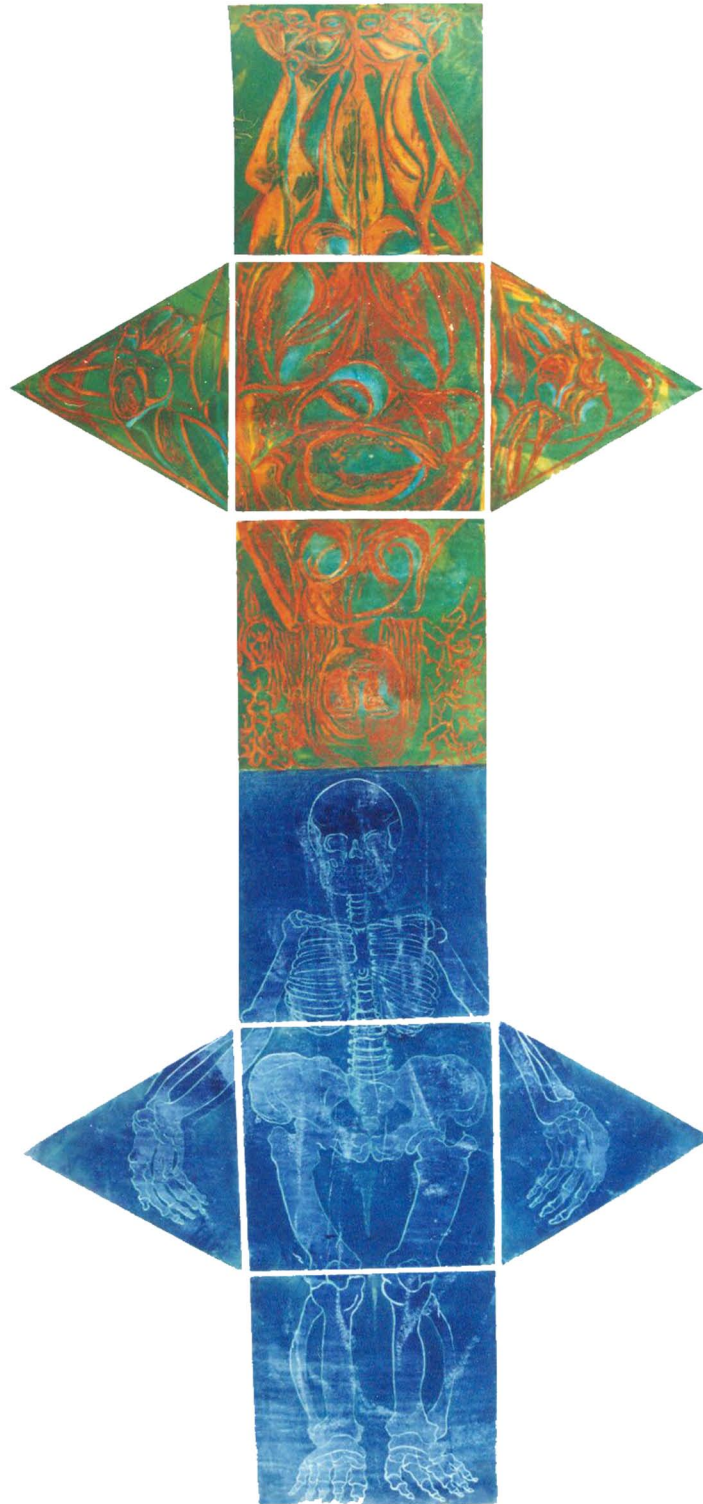


Figura 51  
Estampa IX-D  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
120 x 240 cm.  
P/A



Figura 52  
Estampa X-A  
Estampa de planchas de fierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
80 x 150 cm.  
P/A

De igual forma que en la estampa número IX, consideré necesario imprimir con otras posibilidades de color y de acomodo de las planchas, debido a que las placas del grabado se encuentran seccionadas en siete partes con grabado por ambos lados con imágenes distintas, que me permitieron hacer composiciones diferentes para cada estampa. Con estas planchas encontré más posibilidades de impresión con respecto a la composición. Asimismo, como ya mencioné, el proceso en el procedimiento de entintado en planchas seccionadas es más fácil de llevar a cabo.



Figura 53  
Estampa X-B  
Estampa de planchas de hierro impresas en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
90 x 130 cm.  
P/A





Figura 54  
Estampa X-C  
Estampa de planchas de fierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
80 x 150 cm.  
P/A



Figura 55  
Estampa X-D  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
80 x 150 cm.  
P/A



Figura 56  
Estampa X-E  
Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
110 x 170 cm.  
P/A



Figura 57  
Estampa X-F  
Estampa de planchas de fierro impresas en tórculo en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.  
110 x 180 cm.  
P/A





Figura 58

Estampa X-G

Estampa de planchas de hierro impresa en tórculo en papel liberòn con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

90 x 130 cm.

P/A

## 4.2. Presentación de reciprocidad y de resignificación de las planchas matrices

### 4.2.1. Lectura de resignificados

Como he mencionado en el inciso anterior, pretendo dar a la plancha matriz una lectura a partir de la forma, debido a que en ésta es más notoria la diferencia de percepción entre la misma imagen vista en estampa y en relieve o escultura.

La plancha matriz deja de considerarse en desuso después de impresa y se re-define en términos de uso al pretender ahora integrarla como objeto artístico; así, la plancha adquiere una nueva lectura a partir de la forma.

Forma real es la propia del objeto. La forma aparente y activa es la que aprehendemos mediante la visión. “El arte crea una forma necesaria y conscientemente aparente y activa. Activa porque crea en nosotros sensaciones de espacio y movimiento, y sentimientos según la expresión de la función. Aparente porque su efecto es psicológico; no virtual porque se mantienen explicaciones fisiológicas, pero sí claramente mental e imaginario”.<sup>10</sup>

En la teoría de Wolfflin, sobre lo táctil y lo visual, la forma real es relegada por la forma activa por dos situaciones: Primero, difícil acceso a la realidad; segundo, diferencia entre lo táctil y lo visual. La forma representa en apariencia “[...] los factores particulares de la apariencia sólo encuentran sentido en la relación determinada con los otros provocando una impresión de conjunto; mientras que tomados en sí y para sí, es decir fuera de la relación, lo pierden”.<sup>11</sup>

Martin Jay llama régimen escópico al sistema de representación visual. Un régimen se basa en un conjunto de normas o determinaciones que norman una actividad cualquiera, en estas circunstancias se trata de normas que tienen que ver con el modo de ver y de representar, Martin Jay usa esta expresión para referirse a la relación entre una determinada manera de concebir la realidad y una determinada manera de representarla gráficamente. El contexto social, las relaciones de producción, las condiciones técnicas y el lugar geográfico pueden condicionar los modos de ver y producir imágenes, aunque estas determinaciones no son absolutas debido a que en una misma época pueden haber distintas tendencias.

Martin Jay menciona tres regímenes escópicos en la modernidad distintos entre sí. El primero es el perspectivismo cartesiano que es un sistema de representación basado en una concepción matemática, es narrativo y racionalizado. En este régimen la forma es lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica y cerrada. Asimismo, se ha considerado tradicionalmente como el dominante de la modernidad. El segundo régimen es el que llama “arte de describir” y de superficie, con características de descripción de objetos y de superficies, basado en la observación de la superficie fragmentada y detallada. El tercero, y notoriamente distinto, es el barroco (considerado por Buci-Glucksman como “la locura de la visión”). Sus

<sup>10</sup> Adolf von Hildebrand. *El problema de la forma en el arte*. España, La balsa de la medusa, 1988, p. 14.

<sup>11</sup> Hildebrand. Op. Cit. p. 34.

representaciones son coloridas, llenas de recovecos, múltiples y abiertas, las formas presentan opacidad e ilegibilidad, son multifocales e inestables. Esta confusión es notoria en la indefinición de los límites entre fondo y figura.

Asimismo, Martin Jay señala que el régimen barroco parece ser el dominante de nuestra época debido a que el discurso posmoderno considera la estética de lo sublime por encima y en oposición de lo bello (donde lo que se busca es representar lo irrepresentable), la representación de la actualidad se acerca más a la sensibilidad confusa y policéntrica del barroco. En el barroco se presentan muchas imágenes como signos y con la significación de la imagen se logra su autonomía y con ello la idea del arte por el arte.

Hay mucha semejanza entre los conceptos expresados por Martin Jay y Omar Calabrese. Este último ubica a la época contemporánea como neobarroca, esta aparición de aquellas constantes sobre el tipo de gusto barroco. Aunque el prefijo <<neo>> hace pensar en un <<después>> o en <<contra>>, o a la idea de repetición, recurrencia del periodo específico del pasado, no significa una reanudación de aquel periodo, se atribuye al barroco el valor de cierta morfología por lo que barroco y clásico no serían ya categorías del espíritu, sino de la forma (de la expresión y del contenido). El gusto neobarroco mencionado por Calabrese consiste en una tendencia a revalorar estructuras que tienden a romper con los modelos de orden canónico en las artes, este gusto se manifiesta en el desorden, en la inestabilidad, la variación, la fragmentación, la irregularidad, la incertidumbre y lo asimétrico. La sensibilidad se modifica, se presenta más estridencia y velocidad, por ello señala que el neobarroco se basa en morfologías irregulares e inestables.

Wolfflin propuso cinco parejas formales para distinguir clásico y barroco a partir de la obra de arte como apariencia, con las categorías de lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, multiplicidad/unicidad, claridad absoluta/claridad relativa. Calabrese menciona que Wolfflin al no explicar la relación entre éstos opuestos se considera un formalismo poco operativo, debido a que no hay una rigurosa definición de los mismos.

Los tres autores hacen un análisis formal, con una tendencia que es consecuencia de determinaciones históricas. Martin Jay plantea ampliar las categorías a partir de una sensibilidad barroca,<sup>12</sup> dando pie para comprender mejor los hábitos o maneras de ver de nuestro tiempo. Calabrese propone encambio, nuestra mirada de la forma a partir de una sensibilidad neobarroca que superpone al orden del sistema. Wolfflin a su vez, hace una relación de la idea de historicidad de los estilos, de continuidad evolutiva entre ellos.

Otros términos que tienen relación con la forma en cuanto a su precepción y origen son los que propone Walter Benjamin, que son conceptos como autenticidad, reproductividad técnica y apropiación, éstos explican y describen teóricamente las prácticas, los procesos y las formas para legitimar buena parte de lo que planteo en esta tesis. Con el término de reproductividad técnica ubico a la plancha matriz como objeto utilitario de

<sup>12</sup> Martin Jay. *Campos de fuerza entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Madrid, Paidós, 2003, p. 238.

reproducción de imágenes, debido a que es la matriz base de un sistema de reproducción serial de imágenes, aun que es un sistema manual muy básico es, como menciona Benjamin un elemento esencial de su propia construcción. También la reproducción técnica se relaciona con lo modular y la serialidad en el grabado en su estampación digital. Por otro lado, las planchas reutilizadas como objetos artísticos son objetos que tienen relación con los términos de autenticidad y unicidad, debido a que cada una de las planchas es irrepetible.

Otro concepto mencionado por el mismo autor es el de la recepción o percepción de la obra que se asocia a su vez con el término de reproductividad técnica, que es donde la “obra abierta” para su recepción no requiere una percepción necesariamente con recogimiento por parte del espectador, sino que puede ser una percepción de una experiencia estética con un nuevo modo de participación reflexiva del espectador, lo que Benjamin llama “valor para la exhibición”.

De acuerdo a estos términos la mayor parte de las vanguardias artísticas y de las neovanguardias se pueden relacionar mayormente con un fundamento estético con una relectura del arte, básicamente a partir de la segunda mitad del siglo xx, ya que a partir de entonces se consideran también los términos de apropiacionismo y posestructuralismo, en relación con el uso de los objetos de consumo <<apropiados>> de la vida cotidiana llevados al ámbito y contexto del arte, como la hace el arte objetual. Respecto al posestructuralismo, se considera como lo aplicaron los artistas estadounidenses con relación a la <<simulación>>, <<hiperrealidad>> y <<cultura de la mercancía>>, estos dos últimos conceptos los relaciono con las planchas matrices que utiliso como objetos artísticos después de imprimirlas, debido a que podrían ser como una apropiación.

Con los medios de la pintura y la escultura, con algunas de sus técnicas y con elementos formales tradicionales en relación a los formatos de los trabajos realizados y su relación con el espectador, pretendo aplicar formas que tengan mayor relación con lo expresivo que con la representación realista de la figura femenina.

Para la planeación de la construcción de los objetos artísticos después de impresas las planchas, fue necesario considerar su forma y los materiales. En el caso de las planchas cilíndricas y cónicas lo tridimensional se planteó desde el inicio de la plancha y prácticamente después de impresas ya se podían considerar planchas con cualidades de escultura. En el caso de las planchas planas se planearon considerando las características de los materiales. Las planchas de metal se pueden manipular más fácilmente mientras mayor sea su grosor, y con las planchas de madera no fue posible su construcción porque no son resistentes a los ensamblajes para construir una escultura vertical. para ello se requieren planchas con mayor grosor.



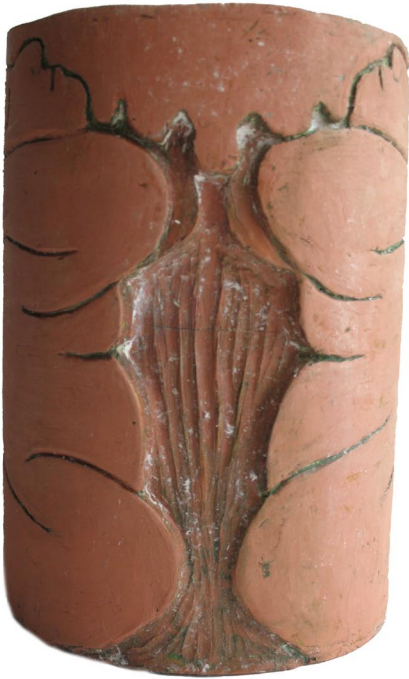


Figura 59  
Escultura I-A  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Oaxaca  
15 x 25 x 15 cm.



Figura 60  
Escultura I-B  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Oaxaca  
15 x 25 x 15 cm.

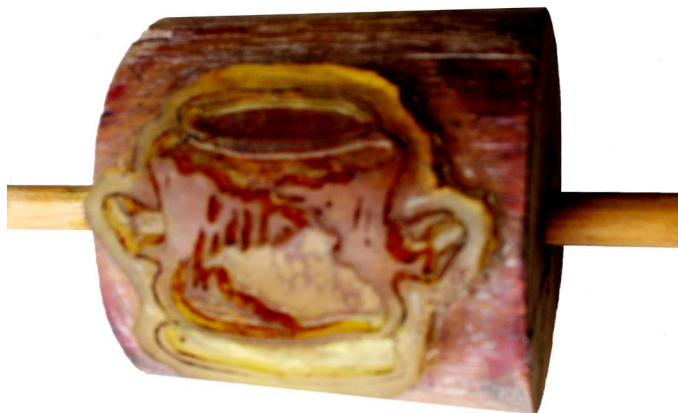


Figura 61  
Sello de polímero  
7 x 7 cm.

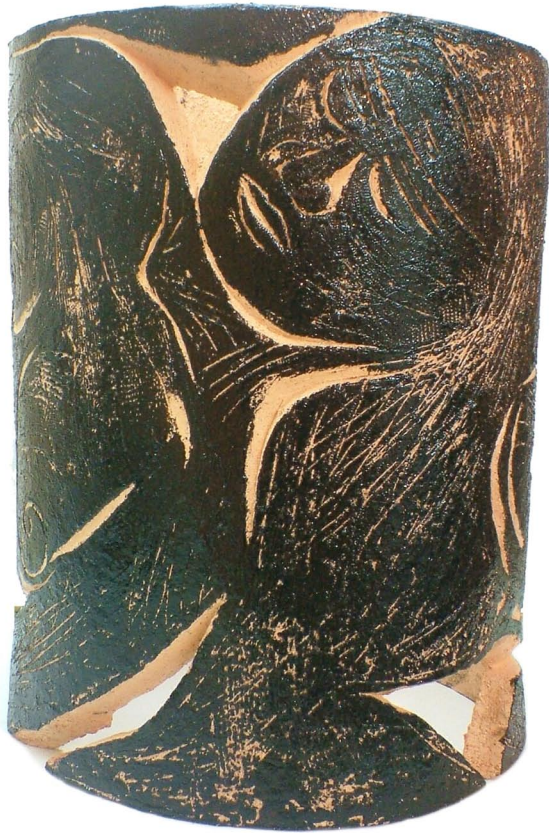


Figura 62  
Escultura II-A  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas  
34 x 45 x 34 cm.

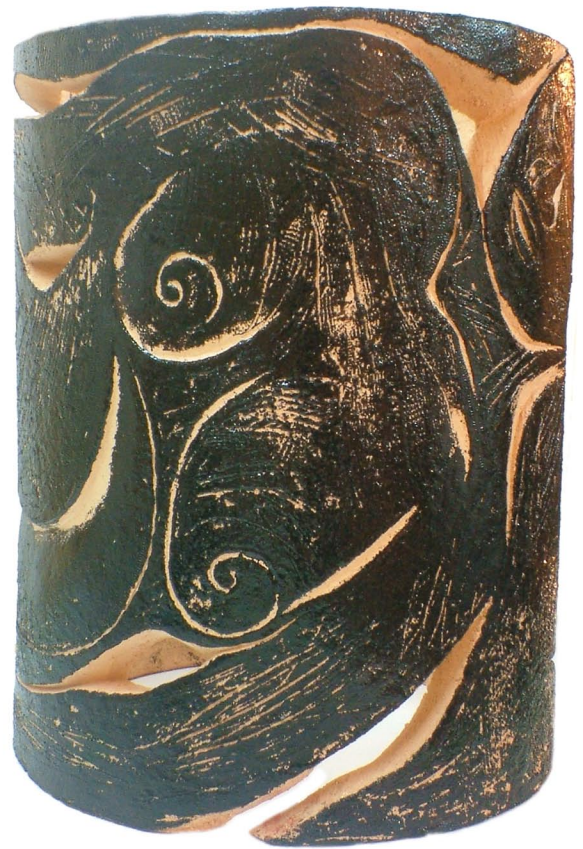


Figura 63  
Escultura II-B  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas  
34 x 45 x 34 cm.



Figura 64  
Escultura III-A  
Plancha matriz cónica en barro de Oaxaca  
54 x 55 x 25 cm.



Figura 65  
Escultura III-B  
Plancha matriz cónica en barro de Oaxaca  
54 x 55 x 25 cm.



Detalle  
Escultura III-B  
Plancha matriz cónica en barro de Oaxaca  
54 x 55 x 25 cm.





Figura 66  
Escultura IV-A  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas  
40 x 168 x 40 cm.



Figura 67  
Escultura IV-B  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas  
40 x 168 x 40 cm.





Figura 68  
Escultura V-A  
Plancha matriz cilíndrica en madera de pino  
18 x 55 x 18 cm.



Figura 69  
Escultura V-B  
Plancha matriz cilíndrica en madera de pino  
18 x 55 x 18 cm.



Figura 70  
Escultura VI-A  
Plancha matriz cónica en madera de caoba  
8 x 56 x 14 cm.



Figura 71  
Escultura VI-B  
Plancha matriz cónica en madera de caoba



Figura 72  
Escultura VII  
Plancha matriz en relieve en madera de pino con chapa de peral, caoba y nogal.  
100 x 2.5 x 100 cm.





Figura 73  
Escultura VIII-A  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 12  
Una de 65 cm. de diámetro y otra de 28 cm. de diámetro.





Figura 74  
Escultura VIII-B  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 12  
Una Plancha de 65 cm. de diámetro y otra de 35 cm. de diámetro

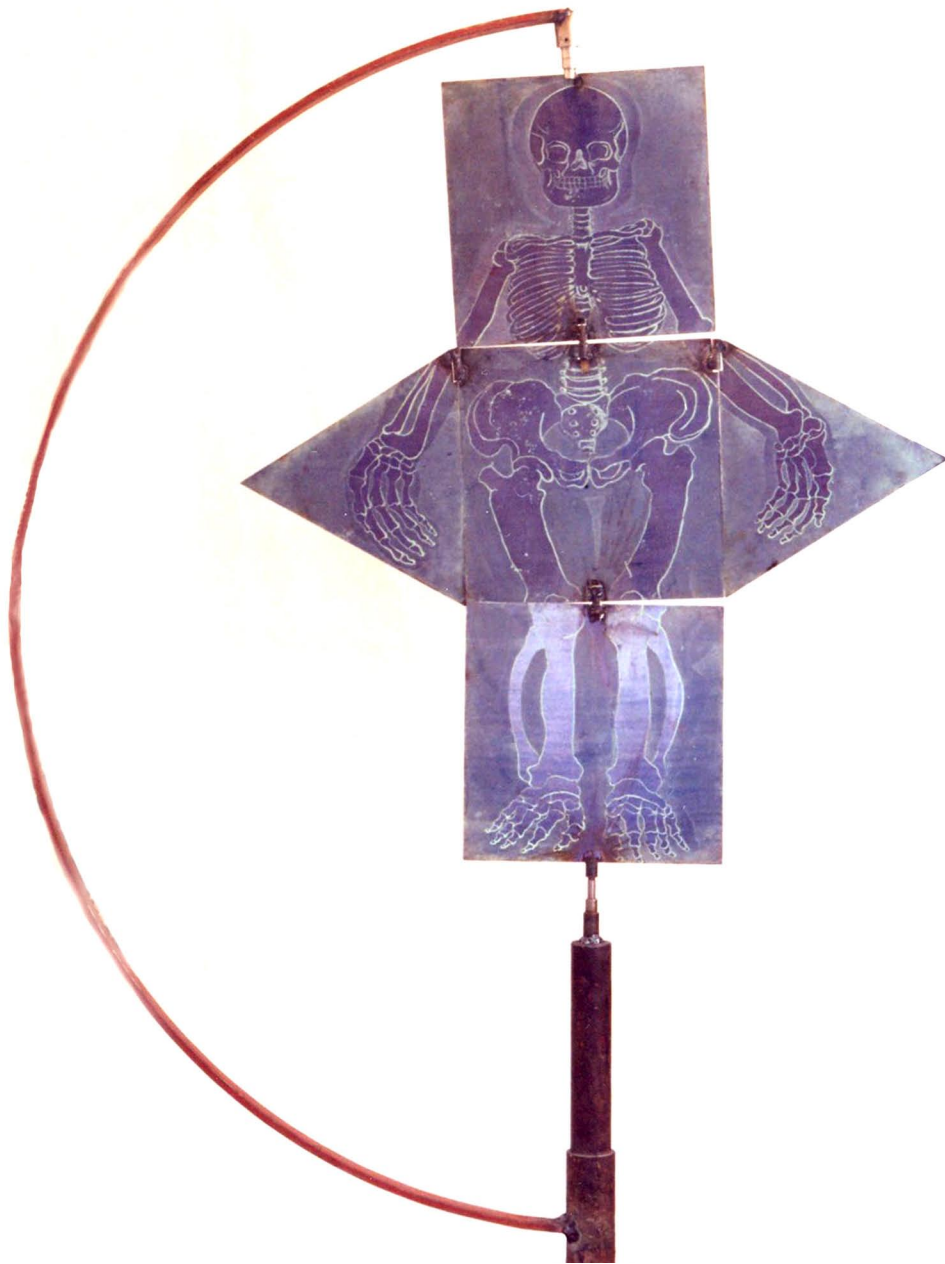


Figura 75  
Escultura IX-A  
Planchas matriz en huecograbado de hierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos forma triangular de 40 x 40 cm.  
Con estructura tubular de hierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de las planchas.  
182 x 150 cm.



Figura 76  
Escultura IX-B  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada 40 x 40 cm. y dos de forma triangular de 40 x 40 cm.  
Con estructura tubular de fierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que  
permiten movimiento de las planchas.  
182 x 150 cm.



Figura 77  
Escultura IX-C  
Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triangular de 40 x 40 cm.  
Con estructura tubular de fierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de las planchas.  
182 x 150 cm.





Figura 78

Escultura IX-D

Planchas matriz en huecograbado de hierro calibre 22

Tres planchas de forma cuadrada 40 x 40 cm. y dos de forma triangular de 40 x 40 cm.

Con estructura tubular de hierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de las planchas.

182 x 150 cm.



Figura 79  
Escultura IX-E  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada 40 x 40 cm. y  
dos de forma triangular de 40 x 40 cm.  
Con estructura tubular de fierro soldado, con bujes  
que funcionan a manera de bisagra que permiten  
movimiento de las planchas.  
182 x 150 cm.



Figura 80  
Escultura IX-F  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada 40 x 40 cm. y  
dos de forma triangular de 40 x 40 cm.  
Con estructura tubular de fierro soldado, con bujes  
que funcionan a manera de bisagra que permiten  
movimiento de las planchas.  
182 x 150 cm.



Figura 81  
Escultura X-A  
Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16. Siete planchas de forma irregular en distintos tamaños con estructura de alambón de fierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de las planchas.  
140 x 180 cm.



Figura 82  
Escultura X-B  
Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16. Siete planchas de forma irregular en distintos tamaños con estructura de alambón de fierro soldado, con bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de las planchas.  
140 x 180 cm.



Figura 83  
Escultura X-C  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 16.  
Siete planchas de forma irregular en distintos tamaños  
con estructura de alambón de fierro soldado, con  
bujes que funcionan a manera de bisagra que permiten  
movimiento de las planchas.  
140 x 180 cm.



Figura 84  
Escultura X-D  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 16.  
Siete planchas de forma irregular en distintos tamaños  
con estructura de alambón de fierro soldado, con bujes que  
funcionan a manera de bisagra que permiten movimiento de  
las planchas.  
140 x 180 cm.





Figura 85  
Escultura X-E  
Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 16.  
Siete planchas de forma irregular en distintos tamaños  
con estructura de alambrión de fierro soldado, con bujes que funcionan a manera de  
bisagra que permiten movimiento de las planchas.  
140 x 180 cm.

4.2.2. Exposición en el Instituto de Derecho de Asilo, Museo Casa León Trotsky, noviembre de 2006

Exposición “Ni diosa ni mártir”

2006 (noviembre)

Instituto de Derecho de Asilo, Museo Casa León Trotsky

## CONCLUSIONES

Mi relación con el grabado y con la escultura me ha llevado a expresarme en las dos áreas, los conocimientos previos a esta tesis iniciaron en la tesis de nivel licenciatura, en donde logre realizar planchas matrices de uso común en la escultura para imprimir estampas seriadas. A partir de entonces me propuse a realizar grabados con la intención de aportar procedimientos técnicos distintos en lo que se refiere a los procesos de elaboración de planchas y su impresión. Con la idea de dar mayor importancia a la plancha matriz, en esta tesis decidí enfatizar más el relieve o lo tridimensional en las formas cilíndricas y cónicas de las planchas, que han sido poco conocidos o usados. Por la posibilidad de continuar considerándolas para resignificarlas.

En los grabados que realicé en esta tesis planteo la relación del grabado con la escultura, como un complemento, como una posibilidad técnica y conceptual más en el grabado al relacionarse con procedimientos de escultura. Y a su vez, como una posibilidad más en escultura para representar y expresar. Esta propuesta tiene como antecedentes las obras gráficas que buscan en sus procedimientos técnicos y elementos formales, relación entre grabado y escultura, es notoria esta relación e influencia básicamente en el grabado alternativo. Por esa razón puedo afirmar que se puede distinguir que con la elaboración de planchas matrices con procedimientos de dos disciplinas ayuda a lograr un desarrollo más integral, ya que con la adecuación de éstas técnicas a los conceptos que ambas áreas brindan mayores posibilidades técnicas y conceptuales.

Asimismo, al reincorporar al grabado, materiales y procedimientos en desuso, con el propósito de enriquecer los elementos gráficos del grabado desde lo tradicional. Debido a que, estos elementos han permitido expresarse durante siglos a varios artistas de distintas épocas hasta la actual, con una mirada contemporánea para la utilización de los mismos procedimientos. Al encontrar en esta investigación obras y artistas que dan al grabado una mayor apertura en los procedimientos esta situación me alienta para seguir adelante, y por ello, aunque estos antecedentes no son suficiente fundamento para legitimar el tema de la tesis considero que el tema de la tesis sí tiene un sentido gráfico.

Con las nuevas tecnologías en ésta época considerada como la era de las tecnologías, de la reproducción mecánica, de la revolución cibernética y de la tecnociencia y la tecnocultura de los noventa, en mi actual etapa de producción me identifico con el uso de lo que plantean los procedimientos técnicos tradicionales y alternativos, aun que aplico más los tradicionales, y de los alternativos solamente los que tienen relación con los procedimientos dimensionales. Estos métodos se consideran “múltiples”, para lograr la tridimensionalidad física en la estampa y en la plancha matriz. Esta relación e influencia me ha permitido precisamente, relacionar la plancha matriz con el área de la escultura, para darle el carácter de objeto artístico, y con éstas consideraciones en su forma, resignificarla como plancha matriz. De manera general se puede decir que grabado y escultura tienen algunos procedimientos comunes y elementos formales comunes como la representación del espacio y el volumen a partir del alto y bajo relieve y la textura.

A pesar de que la tesis es teórico práctica, en la parte teórica no hay propiamente un análisis conceptual de los antecedentes, más bien son únicamente los antecedentes del tema, donde considero el proceso cognitivo de manera muy general, con el que se me facilitó expresarme gráficamente, ya que mi percepción visual y técnica en relación a las posibilidades para realizar una plancha se han ampliado. Y la estructuración de los conceptos en los que se apoya la tesis, me permitió aprender a revalorar la importancia y la función de la plancha matriz, al incrementarse con el conocimiento, desarrollo y aplicación de éstos procedimientos. Del mismo modo, en el proceso experimental encontré mayores posibilidades en los procedimientos de elaboración de planchas y de composición de las estampas a partir de antecedentes de grabados con planchas seccionadas que originan estampas con formas fragmentadas.

La destrucción o cancelación de las planchas después de su estampación para un tiraje, puede corresponder exclusivamente a la protección de la estampa dentro del mercado del arte, entre otras causas, esta situación hace que la plancha generalmente no tenga un sentido de reuso después de impresa. La relación plancha estampa es fundamental y su correlación es la esencia del grabado debido a que el proceso total de un grabado técnico y conceptualmente se aprecia en la estampa a partir del trabajo de grabado que hay en la plancha, por lo que los elementos visuales bidimensional de la estampa y lo visual tridimensional y táctil y de la plancha matriz no se conciben de manera separada más bien son parte del mismo lenguaje gráfico y están en reciprocidad como partes del proceso.

Dado que la función física de la plancha matriz termina con su impresión, esta no pierde su sentido útil si se recicla para resignificarla. Aunque sabemos que lo escultórico está basado en el proceso conceptual y creativo y en el experimental a partir de la técnica, y existe toda una intención de creación, la plancha matriz sí se puede considerar resignificada si en lo formal se aprecian características de relieves, volumen y espacio para darle un sentido de objeto artístico tridimensional y si hay también una intención para reutilizarla desde su origen como plancha matriz.

La plancha matriz como objeto no significa por sí misma como obra de arte, como sabemos, es el elemento esencial en el proceso del grabado, tienen en la función de su relación con la estampa un sentido de uso, como portadoras de formas para transferirse a un soporte para impresión. Por lo que significa sólo como objeto de uso en la estampación de imágenes. Por lo tanto, la plancha puede adquirir identidad propia, solamente después de ser impresa al darle un uso con intención como figura para conformar una forma en relieve o escultórica. Igual que el objeto artístico que como arte encontrado, sí se considera objeto resignificado debido a una intención conceptual, con la plancha matriz también se puede revalorar su significado en su uso como objeto artístico, aun que no es un objeto encontrado, sí se realizó con un fin de uso independiente a uso que se le da en la segunda etapa para considerarla objeto artístico.



En relación al objeto y su contexto, menciona Valeriano Bozal que hay dos tipos de significados para una misma obra, mantener una actitud distinta utilitaria o estética siendo el mismo objeto, la actitud del espectador y del artista determina el significado del objeto. Aun que todos los objetos pueden causar un efecto estético, la intención es fundamental. Por esta razón considero que la plancha como escultura sí se resignifica debido a que adquiere una identidad propia y un valor estético no puramente utilitario. Aunque no se puede constituir como lenguaje dentro del grabado, es independiente de su primera función utilitaria técnica, por lo que las planchas matriz sí se resignifican debido a que al reutilizarse para configurar formas en relieve o escultóricas adquieren un nuevo significado.

A pesar de que, las planchas que realice no fueron suficientes para darme cuenta de mayores posibilidades con la relación de ambas áreas de la plástica, mi transición entre ambas disciplinas ha cambiado mi percepción hacia éstas, y con ello, se amplían mis posibilidades en la expresión plástica. La distancia entre estampa, plancha y escultura es mucha, ya que es una distancia natural, pero considero que ésta puede ser menor cuando ambas áreas se enriquecerán en su interrelación. Por ello ahora tengo interés en continuar trabajando con procedimientos de ambas disciplinas, principalmente en la realización de planchas matrices elaboradas con metal para lograr una instalación integrando grabado y escultura.

Los materiales utilizados en la elaboración de las planchas de acuerdo a sus cualidades físicas determinaron parte del resultado gráfico en la estampa. Arcilla, madera y metal, son todos materiales que favorecen los procedimientos de elaboración, entintado, impresión y realización de formas tridimensionales. Con excepción de las planchas de madera que no se pueden construir fácilmente como un objeto artístico donde las planchas se interrelacionen de forma vertical, debido a que el material delgado no es resistente a la manipulación. Las planchas de metal facilitan la construcción de esculturas, debido a que dan mejor soporte estructural y equilibrio a la pieza, son más adecuadas con un calibre menor, aunque se vuelven más pesadas. Del mismo modo, todos los materiales con los que se elaboraron las planchas son adecuados para imprimir estampas, las estampas de todas las planchas pueden obtenerse como únicas o en serie.

Las planchas cilíndricas y cónicas, tienen desde su origen total relación con lo escultórico, puesto que las formas de las planchas son tridimensionales y la incisión, la talla y modelado configuran las formas en relieve. Las planchas matrices cónicas y cilíndricas que realicé se ubican como sellos, las considero objeto artístico debido a que tienen más elementos escultóricos. Las planchas planas tienen relieves y textura táctil y solamente en su interrelación de construcción adquieren elementos escultóricos como volumen y espacio. El volumen aplicado en todas las planchas tridimensionales y planas fue el que corresponde al alto y bajo relieve y elementos de textura. En las planchas cilíndricas y cónicas apliqué el elemento de espacio. Sin embargo, en la elaboración de las planchas tridimensionales cilíndricas y cónicas, para solucionar su forma tridimensional, no se debe aplicar el volumen real en su totalidad, debido a que al imprimirlas no se registran en la estampa toda la forma de la imagen de la plancha con forma escultórica. A pesar de ésta limitante, si se pueden im-

mir las planchas con mucho volumen, dejando grandes zonas de la escultura sin imprimir, y la imagen de la estampa se ve muy lineal con grandes zonas vacías.

Desde luego que, parte de lo que planteo en la tesis sobre usos y aplicaciones de procedimientos prácticos en el grabado, han sido ya ampliamente aplicados, debido a que son referencias a nivel práctico. Ya que para buscar estrategias personales adecuadas para resolver algunos procedimientos, sólo fue posible basándome en las manifestaciones gráficas de culturas pasadas, vanguardistas y contemporáneas. Lo que considero que sí puede ayudar a incrementar los procedimientos experimentales técnicos del grabado, como una aportación de este son las amplias posibilidades gráficas de las estampas que se obtienen en las planchas cilíndricas y cónicas. Asimismo, de las estampas impresas con planchas fragmentadas donde cada plancha es una figura o contiene figuras que conforman ya impresas juntas una forma o formas también fragmentadas; con éstos procedimientos de impresión el entintado también se amplían las posibilidades en la aplicación del color de las formas, ya que el tamaño de las planchas matrices permite usar rodillos de tamaño mediano y las planchas son manipulables en el proceso de impresión. Del mismo modo, la experimentación con color sobre planchas cilíndricas, considero que es también una posibilidad para imprimir a color, con un procedimiento similar al de entintado simultáneo por viscosidad de tintas, debido a que en el rodillo se pueden aplicar tres colores de tinta encimados, y en la estampa se imprimen los tres en forma separada.

Con ésta investigación he reflexionado sobre como ver el grabado en relación con la escultura, y la escultura en relación al grabado, y el grabado como disciplina interdisciplinaria que se enriquece al buscar las fronteras con otras disciplinas. Asimismo, con esta mirada de interrelaciones he aprendido a revalorar procedimientos que tienden a buscar posibilidades en los métodos tradicionales y alternativos del grabado. Sin embargo, mis propios límites sobre un mayor conocimiento sobre el grabado, no me han permitido descubrir y analizar algunas de mis fallas ni de mis aciertos o capacidades, puesto que creo que estos procedimientos pueden brindar mayores posibilidades, aunque lo más importante es la experiencia obtenida. Pero considero que los resultados de estos métodos, me motivan para continuar ubicándolos como indispensables, esperando favorezcan a mi capacidad, orientada con la finalidad de aspirar a una creación realmente artística, así como un referente para aquellos estudiantes que tengan interés en un tema como este cónicas se logró agregar el elemento de espacio.

## FUENTES DE CONSULTA

- ACHA, Juan. Los conceptos esenciales de las artes plásticas. México, Ediciones Coyoacán, 1997.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971.
- ALCAZAR, Antonio. *Matrices tradicionales, nuevas y experimentales aplicadas al grabado en relieve*. España, Facultad de Bellas Artes de Valencia, Curso de doctorado, 2000.
- ALCINA, Franch José. *Las "pintaderas" mexicanas y sus relaciones*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1958.
- ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX*. Barcelona, Blume, 1981.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós, 1998.
- ARTES GRÁFICAS PANAMERICANAS (AGPA). México, Edición privada de cartón de Colombia, A. C., Cartón y papel de México, S. A. de C.V., Cartón de Venezuela, S.A., 1979.
- BASSO, Ciro. *Manual de las artes gráficas y administración para imprenta*. México, Editorial Talleres, 2002.
- BECERRA, Gonzalo y Mauricio GÓMEZ. *Ilustración en scratch*. México, UAM-Xochimilco, 1991.
- BOSTELMANN, Sebastián. *Estructura y biografía de un objeto*. México, UNAM, 1979.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BOZAL Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, La balsa de la medusa, 1987.
- Bronx Museum of the Arts. *Krishna Reddy a retrospective*. Nueva York, Boxon. Ciudad de Nueva York, noviembre 5 de 1981 a febrero 28 de 1982, 1981.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *El mito del objeto a la luz del surrealismo*. España, Anthropos, 1986.
- CIRLOT, Lourdes. *Historia universal del arte. Últimas tendencias*. Barcelona, Planeta, 1999.

- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CNCA) *et. al. Las transgresiones al cuerpo. Arte contemporáneo de México.* México, CNCA, Ciudad de México, mayo-junio, 1997.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES (CNCA) *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación,* México, 2001
- CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de grabado en madera.* España, Hermann Blume, 1988.
- DANTO, C. Arthur. *Después del fin del arte.* Barcelona, Paidós, 1999.
- DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital.* Barcelona, Paidós, 2002.
- DORFLES, Guilllo. *El devenir de las artes.* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DORFLES, Guilllo. *Naturaleza y artificio.* Barcelona, Lumen, 1972.
- DORFLES, Guilllo. *Nuevos ritos y nuevos mitos.* Barcelona, Lumen, 1969.
- ECO, Umberto. *Obra abierta.* Barcelona, Ariel, 1985.
- ESCUELA GRÁFICA SALESIANA (EGS) . *El papel. Su historia su función su uso.* Barcelona, Sarria, s.f.
- ENCISO, Jorge. *Sellos del Antiguo México.* México, Imprenta Policolor, Legado del Ing. Alfonso Cornejo Calzada, 1947.
- EXPOSICIÓN UNIVERSAL SEVILLA. *Arte y cultura en torno a 1492.* Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla, 1992.
- FENTON, Terry. *Anthony Caro.* Barcelona, Ediciones Polígrafo, 1986.
- FERNÁNDEZ, Chiti Jorge. *Curso de escultura cerámica y mural en la realidad artística de hoy.* Buenos Aires, Ediciones Condorhuasi, 1989.
- FERRATER, Mora José. *Diccionario de filosofía.* Madrid, Alianza, 1981.
- FORNARI, Tullo. *La función de la forma.* México, Tilde, UAM-Azcapotzalco, 1989.
- FOSTER, Hald. *El retorno de lo real.* Madrid, Akal, 2001.
- GADAMER, George Hans. *Estética y hermenéutica.* Madrid, Tecnos, 1996.



- GOMBRICH, E.H. *El sentido del orden*. Barcelona, Gustavo Gill, 1980.
- GUASCH , Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- GUASCH , Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. España, Akal, 2000.
- GUASCH , Anna María. *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000.
- HALD, Peder. *Técnicas de la cerámica*. Barcelona, ediciones Omega, 1986.
- HOFFMAN, Donald D. *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*. Barcelona, Paidós, 2000.
- IVINS, Jr. Wiliam M. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- JAY, Martin. *Campos de fuerza entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Madrid, Paidós, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. *El paisaje de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002.
- LANDE, Richard. *Maestros de la estampa japonesa*. México, Herrero, 1969.
- LE NORMAND, Antoniette, ROMAN, et. al. *Historia de un arte. La escultura*. Barcelona, Skirla, 1996.
- LORILLEAU-LEFRANCE YE, Grandis. *Relación tinta-papel en tipografía y en offset*. Barcelona, Don Bosco, Vers. Española, 1975.
- LUNA AGUILAR, José Ma. *De Picasso a nuestros días*. España, Edita Diputación Provincial de Málaga Área de Cultura y Educación, 2000.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- MANIICH, Annette “Una nota sobre la tinta para imprimir” . El Alcaraván, México, 1992, Número 8, Vol. III, primer trimestre, pp. 26-29.
- MARRERO, Vicente. *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1954.

- MARCHAN, Simon Fiz. *Del arte objetual al arte conceptual*. Madrid, Akal, 1990.
- MARIN, Judy. *The enciclosed of printmaking techniques*. Nueva York, Sterling Publishing, 1993.
- MARTÍNEZ, Cynthia. "Gráfica de Antonio Tapies" . El Alcaraván, México, 1991, número 7, Vol. II, cuarto trimestre p.37.
- MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo de grabado (a fines del siglo XX)*. España, Creática, 1998.
- MELOT, Michel. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona, Skirla, 1999.
- MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MÉNDEZ, Manuel. *II trienal de arte gráfico. La estampa contemporánea*. España, Caja de Asturias, 1998.
- MOHAR, Betancourt Luz María. *Manos artesanas del México Antiguo*. México, SEP-Conacyt ( Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología ), 1997.
- MOLES, Abraham A. *Teoría del los objetos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- MONFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Buenos Aires, Nueva visión, 1958.
- MUSEO DE ARTE MODERNO (MAM). *Diálogos insólitos, arte objeto*. México, Catálogo de la exposición que se llevó a cabo del 15 de mayo al 17 de agosto, 1997.
- MYDGLEY, Barry. *Guía completa de escultura, modelado y cerámica*. Barcelona, Herman Blume, 1982.
- PASTOR, Jesús y José R. ALCALÁ. *Procedimientos y transferencias en la creación artística*. España, Servicios de publicación EXCMA, Diputación provincial de Ponteverta, 1997.
- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. Obras de Marcel Duchamp*. México, Era, 1979.
- PLOWMAN, John. *Enciclopedia de técnicas escultóricas*. España, Acanto, 1998.
- RAMIREZ, Antonio Juan. *Duchamp. El amor y la muerte*. Madrid, Incluso, Siruela, 1993.
- RAEDER, H. Pablo. *La geometría de la forma*. México, UAM-Xochimilco, 1992.

- RAMOS GAUDIX, Juan Carlos. *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. España, Universidad de Granada, 1992.
- REED FINDLEY, Robert. *Tintas para offset*. Barcelona, Offset, 1969.
- ROMANO, Clare y John ROSS. *The complete collograp*. U.S.A. The Free Press, MacMillan Publishing Co., 1990.
- RUBIO MARTÍNEZ, M. *Ayer y hoy del grabado y sistema de estampación*. España, Ediciones Terraco, 1979.
- SAFF, Donald y Sacilotto DELI. *History and process printmaking*. U.S.A, University of Florida, 1978.
- SCOTT, Paul. *Cerámica y técnicas de impresión*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- SCULPTURE. *The adventure of modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth centuries*. Londres, Taschen, 1996.
- SONDEREGUER, César. *Diseño precolombino*. México, Gustavo Gili, 1998.
- STOLTENBERG, Donald. *Collagraph printmaking*. U.S.A, Davis Publications, 1975.
- SHURE, Brian. *Chinr collé: A printers hand book*. Hong Kong, Crown Point Press, 2000.
- SPIE, Werner. *Esculturas de Picasso obra completa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- TIBOL, Raquel. *Gráfica y neográfica en México*. México, UNAM-SEP, 1987.
- KREJCA, Arles. *Guía de las técnicas y de la historia del grabado en el arte oriental*. Madrid, Libsa, 1990.
- WALTER, Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México, laca, 2003.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Alemania, Banedikt Taschen, 1995.
- WERINNGER, Mary Ann. *Collagraph printmaking*. Nueva York, Watson Guptill Publications, 1975 (B).
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

WESTHEIM, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México, Biblioteca Era, 1972.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura, proceso y principios*. Madrid, Cast, 1977.

WOODS, Louise. *Guía práctica artística de la estampa*. Londres, Ediciones Celeste, 1996.

WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

Ji, Sun. "La imprenta gran invento chino de la antigüedad". China, Presencia de China (compilación especial), Nueva Estrella, Embajada de China, 2000.

### **Fuentes electrónicas**

CASTRO, Flores Fernando: "octubre gráfica en la red". Seminario@okupraf.net. De la ponencia. Una nota dilatada sobre la pintura mestiza (La gráfica en el campo expandido), 2001.

COVANTES, Hugo. *El grabado mexicano del siglo XX*. México, en <http://www.cultura.df.gob.mx/nvomenu/frsupf.htm>.

GONZÁLEZ, Fernández Andrés. *Arte vidaarte*. en <http://www.us.es./ulises/ulises2/atrevida.htm>.



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1.- Paul Gauguin (1848-1903):  
Manao Tipapau (pensando en el aparecido)  
Estampa (2,23 x 35,50 cm.)  
MELOT, Michel. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona, Skirla, 1999, p.10.
- 2.- Paul Gauguin (1848-1903):  
Manao Tipapau (pensando en el aparecido)  
Madera de boj, cortada transversalmente, impreso en dos colores (2,23 x 35,50 cm.)  
MELOT, Michel. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona, Skirla, 1999, p.11.
- 3.- Omar Rayo  
Mi número. 1969  
Intaglio.  
*The art of the print master pieces history techniques*. p. 329.
- 4.- Antonio Díaz Cortés  
Columna y torso. 1977  
Xilografía
- 5.- Krishna Reddy  
Payaso formándose. 1981  
Huecograbado impreso en entintado simultáneo por viscosidad de tintas  
40 x 50 cm.  
Bronx Museum of the Arts. *Krishna Reddy a retrospective*. Nueva York, Boxon.  
Ciudad de Nueva York, noviembre 5 de 1981 a febrero 28 de 1982, 1981, p. 47.
- 6.- Anillo de sello, ca. 1450-1500  
Orfebrería, jade engarzado en oro, 3,5 cm.  
Diámetro 2.5 cm.  
EXPOSICIÓN UNIVERSAL SEVILLA. *Arte y cultura en torno a 1492*. Sevilla,  
Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla, 1992, p. 216.
- 7.- Pinturas murales de Santa Rita (Honduras)  
ALCINA, Franch José. *Las "pintaderas" mexicanas y sus relaciones*. Consejo  
Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1958. p. 35.
- 8.- Brazo con decoraciones pintadas o tatuadas de los murales de Santa Rita  
(Honduras), detalle.  
ALCINA, Franch José. *Las "pintaderas" mexicanas y sus relaciones*. Consejo  
Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1958. p. 35.

- 9.- Sello de arcilla sin procedencia.  
Pintadera con características de escultura mas que de relieve.  
Museo Nacional de Antropología.  
ALCINA, Franch José. *Las "pintaderas" mexicanas y sus relaciones*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1958. p. 74
- 10.- Louise Nevelson  
Sonido nocturno.1971  
Grabado en plomo, 75 x 62.5 cm.  
ROMANO, Clare y John ROSS. *The complete collograp*. U.S.A. The Free Press, MacMillan Publishing Co., 1990. p. 235
- 11.-Michael Ponce de León  
Entapado. 1967  
Collage de metal e intaglio 24.5 x 20.5 pulgadas.  
SAFF, Donald y Sacilotto DELI. *History and process printmaking*. U.S.A, University of Florida, 1978. p. 178.
- 12.-Rufino Tamayo  
Niño. 1979  
Mixografía.  
ARTES GRÁFICAS PANAMERICANAS (AGPA). México, Edición privada de cartón de Colombia, A. C., Cartón y papel de México, S. A.de C.V., Cartón de Venezuela, S.A., 1979. p. 248.
- 13.-Pablo Picasso (1881- 1973)  
Sylvette  
Vallauris, 1954.  
Plancha recortada doblada y pintada.  
70 x 44 cm.  
SPIE, Werner. *Esculturas de Picasso obra completa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971. p.233.
- 14.-Pablo Picasso (1881- 1973)  
Mujer y niño  
Cannes, 1961.  
Chapa recortada, doblada y pintada.  
44 x 17,5 cm.  
SPIE, Werner. *Esculturas de Picasso obra completa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971. p.248.

15.-Pablo Picasso (1881-1973)

Cabeza de mujer

Mourgins, 1962.

Chapa recortada, doblada y pintada.

50 x 50 x 30 cm.

SPIE, Werner. *Esculturas de Picasso obra completa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971. p. 258.

16.-Jean Arp (1887-1966):

Retrato de Tristan Tzara-1916

Relieve Dadá en madera pintada.

( 24 x 18,5 x 10 )

LE NORMAND, Antoniette, ROMAN, et. al. *Historia de un arte. La escultura*. Barcelona, Skira,1996. p.147.

16 B.- Alexander Calder (1898-1976):

La Grande Vitesse-1969

Acero pintado de rojo.

(30 m)

Sculpture The adventure of modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth centuries. Londres, Taschen, 1996. p. 196.

17.-Ives Klen (1928-1962)

ANT 100, 1960

Performance Antropometrías de la Época Azul.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Alemania, Banedikt Taschen, 1995. p. 132.

18.-Henri Matisse

Desnudo azul IV, 1952

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Alemania, Banedikt Taschen, 1995. p.135.

19.-Robert Rauschenberg

Figura femenina, 1949/50

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Alemania, Banedikt Taschen, 1995. p. 138.

20.- Plancha cilíndrica en barro de Oaxaca.

15 x 25 x 15 cm.

21.- Plancha cilíndrica en barro de Zacatecas.

34 x 55 x 34 cm.

22.- Plancha cónica en barro de Oaxaca.

53 x 73 x 25 cm.

- 23.- Plancha cilíndrica en barro de Zacatecas.  
36 x 168 x 36 cm.
- 24.- Plancha cilíndrica en madera de pino.  
18 x 55 x 18 cm.
- 25.- Plancha cónica en madera de caoba.  
8 x 56 x 14 cm.
- 26.- Plancha con relieve en madera de pino.  
100 x 100 cm.
- 27.- Planchas de metal  
65, 28 y 35 de diámetro.
- 28.- Cinco planchas de metal  
40 x 40 cm.
- 29.- Siete planchas de metal  
Distintos tamaños.
- 30.- Sistema con entintado simultáneo por viscosidad de tintas. Propuesta de Krishna Reddy, aplicado en la plancha con incisiones muy abiertas para que penetre mejor la tinta con los rodillos.
- 31.- Planchas con entintado simultáneo por viscosidad de tintas.
- 32.- Relieve cónico  
Taller Juergen Strunck, Texas.  
ROMANO, Clare et. al. *The complete printmaker*. Nueva York, U.S.A. The Free Press, MacMillan Publishing Co., 1990, p. 257.
- 33.- John Cage y Robert Rauschenberg  
Automobile Tire Print (1951).  
42 x 671 cm.  
HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg*. Nueva York, Rizzoli, 1999. p.14.
- 34.- Venus de Laussel  
Museo las Antigüedades Nacionales de París.  
Arte/Rama Enciclopedia de las artes, Argentina, tomo II, 1961, p. 14.



- 35.- Estatuillas de terracota  
Museo Nacional de Antropología e Historia.  
Arte/Rama Enciclopedia de las artes, tomo II, Argentina 1961, p. 25.
- 36.- Impreso budista (siglo VIII).  
Fragmento grabado en madera.  
280 x 300 cm.  
MELOT, Michel. *Historia de un arte. El grabado*. Barcelona, Skirla, 1999, p. 24.
- 37.- Estampa I  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Oaxaca impresa en tela toque de seda con entintado simultáneo por viscosidad de tintas.  
83 x 130 cm.  
P/A.
- 38.- Estampa II  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Zacatecas impresa en tela toque de seda con entintado en relieve.  
45 x 110 cm.  
1/6.
- 39.- Estampa II  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Zacatecas impresa en tela blacaut con entintado en relieve.  
45 x 110 cm.  
1/6.
- 40.- Estampa III  
Estampa de plancha cónica en barro de Oaxaca impresa en tela toque de seda con entintado por frotación con rodillo.  
144 x 78 cm.  
1/6.
- 41.- Estampa IV  
Estampa de plancha cilíndrica en barro de Zacatecas impresa en tela toque de seda con entintado por frotación con rodillo.  
144 x 78 cm.  
1/6.
- 42.- Estampa V  
Estampa de plancha cilíndrica en madera de pino impresa en tela blacaut con entintado en relieve.  
52 x 55 cm.  
1/5.

43.- Estampa VI

Estampa de plancha cilíndrica en madera de caoba impresa en tela toque de seda con entintado en relieve.

46 x 55 cm.

1/5.

44.- Estampa VII-A

Estampa de plancha en madera de pino impresa en tela blacaut con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

100 x 100 cm.

P/A.

45.- Estampa VII-B

Estampa de plancha en madera de pino impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

100 x 100 cm.

1/5.

46.- Estampa VIII-A

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

65 x 65 cm.

1/12.

47.- Estampa VIII-B

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

65 x 65 cm.

1/12.

48.- Estampa IX-A

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 120 cm.

1/6.

49.- Estampa IX-B

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 120 cm.

P/A.

50.- Estampa IX-C

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

82 x 130 cm.

P/A.

51.- Estampa IX-D

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 240 cm.

P/A.

49.- Estampa IX-B

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 120 cm.

P/A.

50.- Estampa IX-C

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

82 x 130 cm.

P/A.

51.- Estampa IX-D

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

120 x 240 cm.

P/A.

52.- Estampa X-A

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

80 x 150 cm.

P/A.

53.- Estampa X-B

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

90 x 130 cm.

P/A.

54.- Estampa X-C

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

80 x 150 cm.

P/A.

55.- Estampa X-D

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

80 x 150 cm.

P/A.

56.- Estampa X-E

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

110 x 170 cm.

P/A.

57.- Estampa X-F

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

110 x 180 cm.

P/A.

58.- Estampa X-G

Estampa de plancha en fierro impresa en papel liberón con entintado simultáneo por viscosidad de tinta.

90 x 130 cm.

P/A.

59.- Escultura I-A

Plancha matriz cilíndrica en barro de Oaxaca.

15 x 25 x 15 cm.

60.- Escultura I-B

Plancha matriz cilíndrica en barro de Oaxaca.

15 x 25 x 15 cm.

61.- Sellos de polímero

7 x 7cm.



- 62.- Escultura II-A  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas.  
34 x 45 x 34 cm.
- 63.- Escultura II-B  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas.  
34 x 45 x 34 cm.
- 64.- Escultura III-A  
Plancha matriz cónica en barro de Oaxaca.  
54 x 55 x 25 cm.
- 65.- Escultura III-B  
Plancha matriz cónica en barro de Oaxaca.  
54 x 55 x 25 cm.
- 66.- Escultura IV-A  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas.  
40 x 168 x 40 cm.
- 67.- Escultura IV-B  
Plancha matriz cilíndrica en barro de Zacatecas.  
40 x 168 x 40 cm.
- 68.- Escultura V-A  
Plancha matriz cilíndrica en madera de pino.  
18 x 55 x 18 cm.
- 69.- Escultura V-B  
Plancha matriz cilíndrica en madera de pino.  
18 x 55 x 18 cm.
- 70.- Escultura VI-A  
Plancha matriz cónica en madera de caoba.  
8 x 56 x 14 cm.
- 71.- Escultura VI-B  
Plancha matriz cónica en madera de caoba.  
8 x 56 x 14 cm.
- 72.- Escultura VII  
Plancha matriz en relieve en madera de pino con chapa de peral,  
caoba y nogal.  
100 x 2.5 x 100 cm.

73.- Escultura VIII-A

Planchas matriz en huecograbado de fierro calibre 12  
Una de 65 cm. de diámetro y otra de 28 cm. de diámetro.

74.- Escultura VIII-B

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 12  
Una de 65 cm. de diámetro y otra de 28 cm. de diámetro.

75.- Escultura IX-A

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

76.- Escultura IX-B

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

77.- Escultura IX-C

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

78.- Escultura IX-D

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

79.- Escultura IX-E

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

80.- Escultura IX-F

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 22  
Tres planchas de forma cuadrada de 40 x 40 cm. y dos de forma triamgular de 40 x 40 cm.  
182 x 150 cm.

81.- Escultura X-A

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16.

Siete planchas de forma irregular de distintos tamaños con estructura de alambre de fierro soldado.

140 x 180 cm.

82.- Escultura X-B

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16.

Siete planchas de forma irregular de distintos tamaños con estructura de alambre de fierro soldado.

140 x 180 cm.

83.- Escultura X-C

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16.

Siete planchas de forma irregular de distintos tamaños con estructura de alambre de fierro soldado.

140 x 180 cm.

84.- Escultura X-D

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16.

Siete planchas de forma irregular de distintos tamaños con estructura de alambre de fierro soldado.

140 x 180 cm.

85.- Escultura X-E

Planchas matrices en huecograbado de fierro calibre 16.

Siete planchas de forma irregular de distintos tamaños con estructura de alambre de fierro soldado.

140 x 180 cm.