

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
División de Estudios de Posgrado
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ACADEMIA DE SAN CARLOS



**El uso de los medios tradicionales y actuales del grabado, y su
aplicación en la imagen urbana de la Ciudad de México**

Tesis que presenta

Víctor Manuel Moreno Mora

504002245

para obtener el grado de

Maestro en Artes Visuales Orientación Grabado

Plan de estudio 4032

Director de Tesis

Maestra Maria Eugenia Quintanilla Silva

México D.F., septiembre del 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 Fedra Carolina
Mi amada hija y lo mejor que tengo en
este mundo y por el cual vivo día a día*

A mi madre por su apoyo incondicional para que yo realice siempre mis sueños y a mi hermana por su cariño y comprensión.

A Fedra Carolina, por su amor y sus sonrisas.

A Xochil Míreles, por su apoyo incondicional y por hacerme padre.

Mi más sincero agradecimiento a mis Maestros, Blanca Gutiérrez Galindo, Alejandro Pérez Cruz, Daniel Manzano, Ramón Cervantes y Gerardo García Luna, por su apoyo en todo lo necesario para desarrollar esta tesis, orientándome en todo momento y facilitándome generosamente la valiosa información que su larga trayectoria me ha brindado.

Agradezco a María Eugenio Quintanilla por su orientación y la dirección de la investigación de la tesis.

Agradezco a mis compañeros, Sonia, Ikuo, Tania, Carmen, Carolina, Mónica, Betty, Carlos,

De manera especial a Coral, por ayudarme en todo momento, para entender, comprender y echarme la mano cuando más lo necesite.

Índice

Introducción

I. Antecedentes Históricos del Grabado en México	1
1.1 El grabado en la Ciudad de México entre el siglo XIX y el siglo XX	1
1.1.1 El grabado de José Guadalupe Posada y su visión urbana de la Ciudad de México.	7
1.1.2 Leopoldo Méndez, el oficio crítico de un grabador.	10
1.1.3 Francisco Moreno Capdevila y la experimentación del grabado, hacia la gráfica actual.	14
1.2 Los caminos de la gráfica alternativa a finales del siglo XX	17
II. La Ciudad de México como plataforma de imágenes, para la creación gráfica a finales del siglo XX	26
2.1 La transformación de la Ciudad de México, como interpretación de imágenes para la creación de la obra plástica en su contexto social, urbano e histórico.	26
2.1.1 La expansión física del área construida	32
2.1.2 El uso del tipo de suelo urbano	35
2.1.3 Sistema de transporte de la Ciudad de México	38
2.2 Algunos elementos representativos que sirven en la interpretación, para la obtención de imágenes urbanas en la creación gráfica.	43
2.2.1 Crónicas y relatos urbanos sobre la Ciudad de México.	44
2.2.2 Cultura y elementos urbanos en la obra gráfica	47
III. Obra gráfica personal, sobre las imágenes urbanas de la Ciudad de México. y la utilización de diversos soportes en la impresión de la estampa.	49
3.1 Procedimientos y técnicas utilizadas de la gráfica para la realización de la estampa	49

Técnicas tradicionales en el siglo XX	
3.1.1 La xilografía y sus nuevas posibilidades en el grabado.	49
3.1.2 La serigrafía utilizada en su carácter artístico.	56
3.1.3 Diferentes formas del fotograbado para la utilización en la gráfica.	68
Técnicas actuales a finales del siglo XX	
3.1.4 El transfer como medio alternativo en la gráfica.	73
3.1.5 La siligrafía y la litografía en lamina, como un medio opcional al grabado en piedra.	76
3.1.6 La electrografía como medio de impresión, xerográfica y digital.	80
3.2 Soluciones practicas en el estampado al imprimir	87
3.2.1 Análisis de los diferentes tipos de soportes para utilizarlos en la estampa final.	87
3.2.2 Superficies empleadas y utilizadas en la estampa.	90
3.3 Interpretación de las imágenes de la Ciudad de México en el registro de la obra gráfica	92
3.3.1 Obra gráfica de los transportes y el entorno urbano de las calles.	94
3.3.2 Obra gráfica de las Imágenes cotidianas del centro de la ciudad.	96
3.3.3 Obra gráfica tridimensional del entorno urbano de la Ciudad de México.	98
Conclusiones	100
Bibliografía	

Introducción

EL USO DE LOS MEDIOS TRADICIONALES Y ACTUALES DEL GRABADO, Y SU APLICACIÓN EN LA IMAGEN URBANA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Antecedentes

Hacia los 60's se volvieron cada vez más frecuentes y más numerosas las muestras de grabado que se realizaban en la ciudad de México; todas estas exposiciones mostraban un arte de carácter académico y tradicionalista, el cual comenzaba a declinar, tras sus capítulos cumbres

de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del presente siglo, se registraron algunos cambios que obligaron a meditar sobre el carácter y la función del grabado.

Con la llegada de la fotocopia, el transfer, el ordenador, además de la proliferación de productos químicos y nuevos materiales sintéticos con los que los grabadores experimentaron se lograron resultados gráficos sorprendentes, que han venido a enriquecer el medio haciéndolo atractivo para muchos artistas.

Esto a provocado un alto nivel técnico y creativo, por lo cual se aportarán resultados muy interesantes en los procesos de

Algunos artistas visuales, que surgieron de los talleres al aire libre como el de Tlalpán solo por mencionar alguno, se dieron cuenta que había la necesidad de renovar y reforzar la gráfica que durante los últimos cincuenta años había sido tradicionalista y con una influencia del taller de gráfica popular y de la escuela mexicana de pintura.

Así artistas como Fernando Vilchis, Leticia Tarragó, Carlos Olachea, Guillermo Cenicerros, fueron algunos de los que iniciaron la investigación y renovación en la utilización de las técnicas gráficas de la época

creación y elaboración de la estampa gráfica final, de la actualidad.

Objetivos

Explicar los antecedentes del grabado en México durante el siglo XX, además de la mención de tres grabadores característicos en la visión urbana y gráfica de la Ciudad de México.

Se explicara los factores urbanos , económicos, culturales y sociales que influyen en la transformación de la imagen de la Ciudad de México a finales del siglo XX.

Se elaborara un registro y selección, de imágenes urbanas de la Ciudad de México, que sirva para la realización de la obra gráfica.

Seleccionar y relacionar seis técnicas tradicionales del grabado : la xilografía, serigrafía y el fotograbado. De igual manera técnicas alternativas como el transfer, la siligrafía y la electrografía, que se utilizarán para la creación de la obra gráfica, tomando de base la interpretación de las imágenes urbanas de la Ciudad de México.

Experimentar y analizar las diferentes técnicas del grabado antes seleccionadas, en la aplicación de los materiales para la elaboración de la estampa final.

Realización de la obra gráfica personal, obtenida de los resultados del uso de los medios tradicionales y alternativos del grabado.

Proposición

Por medio de la selección y utilización de algunas técnicas tradicionales y alternativas del grabado, se creara obra gráfica personal, tomando como base, la interpretación del registro fotográfico de la ciudad de México y la investigación de los factores que transformaron la imagen urbana a finales del siglo XX.

Metodología

La primera parte: Es la investigación bibliográfica de los antecedentes históricos y bibliográficos sobre el tema.

La recolección de datos de los aspectos sociales y urbanos de la Ciudad de México, donde nos muestre su desarrollo y sus cambios, que nos servirá de parámetro para la interpretación de imágenes en la realización de la obra gráfica.

La segunda parte: Realización de un registro fotográfico de imágenes urbanas características de la Ciudad de México y de datos que influyan para la realización de la obra gráfica.

La Tercera parte: Abarcará, el estudio y la experimentación de las técnicas alternativas y tradicionales, para la elaboración de la obra gráfica y su estampa final, teniendo como base la interpretación de las imágenes de la ciudad de México.

La cuarta parte: Será la aplicación de los resultados en el proyecto específico de la obra gráfica personal, para la realización la obra gráfica para su presentación

Contenido

Esta investigación está estructurada en tres capítulos, de los cuales uno es de carácter histórico y el resto son de tipo descriptivo y técnico. El primero de ellos habla brevemente sobre la historia del grabado en México entre el siglo XIX y el XX, desde la visión de José Gpe. Posada, Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila. Y la breve historia de como se dieron los cambios actuales de la gráfica a fin de siglo XX.

El segundo capítulo aborda las diferencias que existen en el contexto de la formación de la Ciudad de México en las ultimas tres décadas del siglo XX.

Y como estas diferencias van forman la imagen urbana de la ciudad, se explicara como se fue formando las redes viales de las calles y las avenidas, el surgimiento de los medios de transporte, el crecimiento de la ciudad en sus edificios y casas y como las imágenes cotidianas del ambulante y los personajes característicos que forman la ciudad y su entorno.

El tercer y ultimo capítulo se centra en la descripción de las técnicas tradicionales y actuales de la gráfica. Se plantean sus diferencias y las especificaciones de su uso. Se concreta también la investigación del análisis de los soportes a utilizar en

la realización de la estampa final en su proceso creativo. Además se resella a especie de bitácora lo que se experimento en el taller utilizando estos procedimientos y como se aplicaron a la obra gráfica personal y su interpretación en el uso de la imágenes de la Ciudad de México, donde se explica como se combina las necesidades del lenguaje y su composición para obtener la obra con el tema elegido, y se concreta la propuesta personal de trabajo.

El uso de los medios tradicionales y actuales del grabado, y su aplicación en la imagen urbana de la Ciudad de México.

I. Antecedentes históricos

A través de los años en el campo de las artes plásticas y sobre todo en el área del grabado, se han suscitado diferentes maneras de expresión plástica, tanto en su carácter social o político, de esta forma el grabado siempre se utilizó como un medio de información para la sociedad, en el cual se podía satirizar a los gobiernos y se podía hacer política de una manera fácil y sencilla para que la entendiera dicha sociedad.

Así hablaremos de los orígenes y el desarrollo del grabado en México hasta nuestros días. Y la influencia de la ideología y el trabajo técnico de José Guadalupe Posada en las generaciones posteriores a él como Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila, en la producción del arte gráfico en México.

1.1 El grabado en la Ciudad de México entre el siglo XIX y el siglo XX

Desde hace dos siglos las posibilidades técnicas y operativas de las artes gráficas vienen siendo adaptadas y acomodadas a las específicas necesidades de expresión mexicanas. Es durante este periodo de formación y consolidación en que las diferentes técnicas del grabado cobraron fuerza al ser introducidas como materias de enseñanza en la Academia de San Carlos y al asimilar la influencia de los expresionistas europeos en la actividad gráfica de las primeras décadas siglo XX.

“Claudio Linati de Prevost (1790-1832), introductor de la litografía en México. Cuando se decidió cruzar el Atlántico consideró indispensable hacerse acompañar por un aparato reproductor de ideas e imágenes, en ese entonces no existía ni la radio ni la televisión, el se trajo un taller de litografía, prensas, piedras, papel, tintas, lápices, etc”.¹

1. Rodríguez, Cristina, **El grabado histórico y trascendencia**, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco México 1989 p. 66

Por inmiscuirse en la política Linati al hacer el periódico El Iris, en donde reflejaba los semblantes de los caudillos de la revolución en los afanes del arte, fue deportado del país en donde, “*Solo estuvo poco tiempo en México pero tiempo suficiente para adiestrar a dos mexicanos quienes difundirían lo aprendido, el impresor José Gracida e Ignacio Serrano quien fue el que llevó la enseñanza de la litografía a la Academia de San Carlos en 1831, donde el grabado en hueco se venía practicando desde hace más de 50 años*”.²

De aquí que el gusto por la litografía se extendiese rápidamente y se formaran varios talleres en la ciudad de México, Rocha y Fournier, Massé y Decaen, y en otras entidades de la República como, en la ciudad de Aguascalientes, con la imprenta “El Esfuerzo”, de José María Chávez, allí se formó José Trinidad Pedroza maestro de José Guadalupe Posada, donde en 1868 entró de aprendiz en la imprenta y ahí aprendió los secretos de la estampa en piedra o con madera.

La xilografía, primera técnica de estampación introducida por los españoles para usos eclesiásticos, conoció buen florecimiento académico durante los tres años (1855-1858), en que el inglés Jorge Agustín Periam impartió clases en la Academia de San Carlos. En su taller, con buenos métodos pedagógicos, enseñó grabado al aguafuerte, mezzotinta, al buril y sobre madera. “*En la xilografía introdujo a México una novedad usada en Europa, consistente en grabar sobre un trozo de madera de pie, cuya dureza permite hacer tallas más finas que la madera cortada al hilo*”.³

En este taller fue un sitio donde el público, los productores y los estudiosos pudieran conocer el desarrollo de la estampa en este país, pese a los muchos vectores de continuidad que se han dado a lo largo de la historia.

2. Rodríguez, Cristina, *ibid* p. 67

3. Rodríguez, Cristina, *ibid* p. 68

*“La buena producción de estampas en una u otra técnica hizo que José Bernardo Couto (1803-1862), como presidente de la junta de Gobierno de la Academia de San Carlos organizara en las galerías de arte el primer gabinete de estampa que haya existido en México”.*⁴

Con Emiliano Valadés se formó Carlos Alvarado Lang (1905-1961), este empezó a dar clases en 1929, cuando la Academia de San Carlos era conocida como Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1930 se reorganizó la enseñanza del grabado en la ENBA y se establecieron tres talleres diferentes: *“el de metal quedó a cargo de Alvarado Lang, el de litografía con Emilio Amero y el de madera con Francisco Díaz de León”.*⁵

Alvarado Lang fue un correctísimo, y delicado cultivador de las técnicas tradicionales para la estampación: grabado a buril, puntas secas, aguafuertes, mezzotintas, barnices suaves, linóleos, grabados en madera al hilo y al pie. Debido a su labor como docente ocupó durante tres periodos la dirección de la "Escuela Nacional de Artes Plásticas" y fue director de la "Esmeralda".

Alvarado Lang tiene una ubicación muy específica en el desarrollo del arte mexicano. *“Él encarna el buen sentido del término, la continuidad académica. En su obra se ve un aspecto artístico que resulta sin duda emocionante en el tratamientos de los temas como los paisajes, serranías o alamedas, se deleitó detallando construyendo en forma miniaturista”.*⁶

*“Paul Westheim decía de él que tenía una imaginación genuinamente gráfica y por ello sabía jugar con los blancos y los negros”.*⁷

4. Tíbol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, SEP. México 1987 p. 14

5. Tíbol, Raquel, *Idem* p. 15

6. Tíbol, Raquel, *Idem* p. 15

7. Losilla, Edelmira, *Breve historia y técnica del grabado artístico*, Editorial Universidad Veracruzana, México 1998 p. p. 107-108

Su labor fue como divulgador de estampas, donde sobresalen varios libros y carpetas de grabados, como, 19 xilografías de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX editadas por la Universidad Nacional.

En 1922 el francés Jean Charlot (1898-1979) inicia la práctica de la xilografía en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán. Ahí Díaz de León se convierte en un apasionado de la gráfica.

*“A Charlot se debe el establecimiento en México de las bases para una producción gráfica de nuevo tipo, inicio en la práctica del grabado en madera y la litografía no sólo a Díaz de León sino a Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal y otros”.*⁸

Este grupo fue el precursor al que México le debe no sólo una producción artística de altura y la enseñanza de los diversos procedimientos para grabar, sino numerosos redescubrimientos, investigaciones, publicaciones y promociones de valor principalísimo para la historia de la cultura nacional.

Francisco Díaz de León fue hombre culto, inquieto, generoso, desde 1920 se había incorporado al movimiento anti-académico y renovador. En 1925 fue director fundador de la Escuela al Aire Libre de Tlalpán, centro su labor en encauzar las facultades innatas y el temperamento de los futuros artistas. *“Deseaba contagiar a los estudiantes de artes plásticas el amor por los impresos bien diseñados y las revistas y libros bien organizados, en 1929 logró abrir en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, un taller especializado al que puso por nombre Artes del Libro que después fue convertida en 1957 en la Escuela Nacional de Artes Gráficas”.*⁹

En 1924 Díaz de León hizo los primeros grabados en linóleo que se realizaron en México, de aquí su ayudante el artista japonés Tamiji Kitagawa, fue el maestro en

⁸ Carrillo, A. Rafael, *Posada y el grabado mexicano*, Panorama editorial, México 1981 p. p. 70-73

⁹ Tibol, Raquel, *Op Cit* p. p. 18-19

los usos de la xilografía en el manejo de los papeles, el entintado y el uso de los materiales gracias al estilo japonés, vino a ensanchar un campo dominado hasta entonces a los modos europeos.

Cuando los alumnos formados en los talleres populares comenzaron a aparecer en las exposiciones de arte, cada vez más frecuentes en México, se pudo ver un dominio creativo de la técnica gráfica. Leopoldo Méndez, continuador de Posada y participante del movimiento de pintura mural moderna, inicia su trabajo como grabador en la revista el Horizonte editada en 1924 en Jalapa, Veracruz, uno de los primeros en emplear el linóleo para su producción plástica con Francisco Díaz de León y que se mencionará con más detalle más adelante.

“En 1937 se lanza la iniciativa de crear el Taller de Gráfica Popular (TGP) en cuya fundación le ayudaron, Pablo O'Higgins y Luis Arenal teniendo como objetivo primordial ilustrar las grandes luchas populares de México y de otros países realizando grabados para carteles, periódicos, hojas, volantes, folletos y libros. Consumaron una primera consolidación de la labor realizada por aquellos artistas que iniciaron el resurgimiento del grabado mexicano, algunos de los participantes en dicho taller fueron: José Chavéz Morado, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano, Jean Charlot, Fernández Ledesma, Roberto Montenegro como otros grandes grabadores de la época”.¹⁰

“En el seguimiento de un carácter crítico en la estampa como fue el Taller de Gráfica Popular, la estampa del “68”, combativa y consecuente con la realidad de los sangrientos acontecimientos, retomarían el carácter comprometido de la gráfica y a la vez, desmitificaría la idea del “arte por el arte”.¹¹

Entre los años de las guerras sociales y la estabilidad mundial, la gráfica de casi todos los países, fue espejo de las pesadumbres sociales.

10. Taller de gráfica popular, *4 Décadas del grabado en México*, Talleres Carmona y Valle 135 México p. p. 2-28

11. Rodríguez, Cristina, *Op Cit* p. 10

El reflejo de la realidad de los años sesenta y setenta fue más indirecto y por lo mismo más simbólico y crítico. Fruto de esta práctica, surge lo que se ha conocido como el “fenómeno de los grupos”, a principios de los setenta, en la ciudad de México, surgen artistas que se agrupan para tratar de expresar de una manera diferente las maneras artísticas desarrollando conceptos teóricos, plásticos y recursos técnicos a veces muy diversos. Algunos de estos grupos formados destacan “Tepito Arte Acá (1973)”, “Arte Ideología (1974)”, el “Grupo Suma (1976)”, “MIRA (1977)”, “Germinal (1978)”, quienes desarrollan una gráfica alternativa a la tradicional, y tomando como lugar de exhibición las calles preferentemente. Teniendo algunos problemas para difundir sus proyectos, por el crecimiento de la ciudad, las sucesiones políticas y las crisis económicas.

Esta práctica de los grupos, fue el movimiento que en los ochenta, motivo a nuevas formas de creación individual y grupal se desarrolló un estilo que se le llamo Neográfica. *“que es la técnica de reproducción de imágenes que recurre a tecnologías, métodos e instrumentos no usados por la gráfica convencional, y trabaja en busca de un lenguaje visual nuevo”*.¹²

Como en todas las artes visuales, el grabado también quebró fronteras y se internó en terrenos híbridos. Aunque no faltan artistas que permanecen, hoy por hoy fieles al sentido de la superficie impresa, proliferan cada vez más quienes le dan a la estampa la posibilidad de adentrarse en los terrenos propios de la pintura, la escultura, el diseño y el impreso industrial.

Ya en la actualidad la mayoría de los grabadores mexicanos, se preparan y tienen metas comunes. Aquí y en todo el mundo las técnicas de estampado se han vuelto cada vez más un recurso de expresión individual, y se ha incrementado y enriquecido extraordinariamente, además es gracias a la experimentación que se han generado nuevas maneras de hacer gráfica y que surgen nuevos movimientos o lenguajes, como la neográfica, donde la electrografía, el transfer, la impresión digital llegan a enriquecer más la calidad plástica de la gráfica de la actualidad.

12. Sánchez, Trillo Raúl, *La serigrafía y el universo de la gráfica*, Tesis de maestría en artes visuales, México 2001 p.24-25



1 y 2





EXPOSICION
DEL
BO-30!
OFICINA
CARTA BLANCA
MADERO 18
MEXICO



5 y 6



Logotipo del grupo *Suma*.

Logotipo del grupo *Mira*.



**GRUPO
MIRA**

Logotipo del grupo *El Colectivo*.







1.1.1 El grabado de José Guadalupe Posada y su visión urbana de la Ciudad de México

José Guadalupe Posada (1852-1913), fue un autor de más de veinte mil grabados en zincografía, impresos en hojas volantes, que realizaba con suma velocidad en la imprenta Venegas Arroyo, proyectando las imágenes de, las miserias, los errores políticos, las catástrofes naturales, los crímenes pasionales y los hechos insólitos de la sociedad de su época.

Una de las manifestaciones más recurrentes del grabado de Posada, fue su manera de hacer crítica social en donde la estampa cobró así un papel decisivo en la educación política de un amplio sector de la población, en la que numerosos grabadores se dieron a la tarea de producir estampas de esta clase.

“José Guadalupe Posada fue un artista que marcó toda una época, en el área del grabado, un hombre sencillo de vida dedicada al trabajo, produjo y reflejo diferentes ilustraciones de dicho tiempo de una extraordinaria personalidad, fuerza y calidad plástica”.¹³

Testigo de rápidos cambios sociales que marcaron la vida de México, como las líneas ferroviarias que ligaban extensas regiones y ciudades con la frontera norte y la capital de la república. Posada era el ilustrador que plasmaba estos hechos, en numerosas obras, se observaba el transitar de un país que durante siglos usó miles de lentas carretas de mulas, y el empleo del ferrocarril y los tranvías.

Las ciudades también se modernizaban, las plantas generadoras de energía eléctrica instaladas para acelerar la labor de las minas, pronto tuvieron excedentes que sirvieron para mover fábricas y talleres, iluminar las calles, las oficinas, las residencias y transportar a millares de personas en los tranvías.

¹³. Rodríguez, Cristina, *El grabado histórico y trascendencia*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco México 1989 p. 10

Era un mundo, en constante cambio la potencia expresiva de Posada, alcanza un fabuloso desenvolvimiento. Como todo gran artista creó su propio lenguaje de gran economía de recursos, las delicadezas de sus primeros años de litógrafo cedieron su lugar a formas más directas y vigorosas. El cómo ilustrador se multiplico he hizo trabajar simultáneamente a numerosas prensas, donde generó una verdadera marca de imágenes que contenían la riqueza y ambigüedad de la vida.

“Los ojos de Posada miran al mismo tiempo las realidades sociales de su tiempo y los acontecimientos históricos. Presintió la crisis de la sociedad que iba a naufragar en la primera década de nuestro siglo con la revolución mexicana”.¹⁴

Posada jamás dejó de hablar del pueblo, mezcla la vigilia y el sueño, tradujo en figuras todas las perversiones de la alucinación, creó monstruos que invaden la plaza de la constitución, o nos muestra un pleito de vecindad donde riñen las comadres o hace crítica social, pronuncia discursos políticos, enamora mujeres, sufre palizas y prisiones todas estas eran imágenes cotidianas de la sociedad mexicana de esos días.

“Posada es el retratista del pueblo, supo exponer a la cruda luz del día el perfil vital de aquel mexicano, cuya vida discurría en la penumbra, lejos de las candilejas del mundo elegante y la gran sociedad. Marca en sus ilustraciones el cambio social, la llegada moderna del automóvil, del bosque de postes que invaden las calles soportando los cables portadores de energía eléctrica o los mensajes telegráficos y telefónicos”.¹⁵

El artista almacenaba en su memoria, como series fotográficas, aquellas imágenes que luego tamizaba, filtraba, depuraba, despojándolas de los adjetivos, gracias a su instintivo trabajo de eliminación de detalles o de exageración de formas elaborando un estilo que dignifica los temas más vulgares.

14. Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, SEP. México 1987 p. p. 83-86

15. Carrillo, A. Rafael, *Posada y el grabado mexicano*, Panorama editorial, México 1981 p. p. 50-54

La situación del pueblo que absorbía las hojas de Posada no era mejor que la del pueblo de hoy; el pueblo productor sufre de hambre tanto ahora como en 1910, y hay que tener en cuenta que la mayor divulgación de Posada se verificó entre 1892 y 1910. En este sentido no hay mucha diferencia en los cambios de la sociedad actual que refleja la situación económica y política de México.

La herencia mayor de Posada son las calaveras, (la catrina, el jinete, etc.) que comprende el final de nuestra existencia, aquí se ven los guardianes, serenos, repartidores de periódicos, revolucionarios son calaveras con sentido social, donde se reflejaban las costumbres y tristezas de su pueblo, los hechos dramáticos, las catástrofes, los tipos populares, la crítica y el cambio político que se realizó en México a principios del siglo XX, donde Posada fue su más destacado cronista.

Si en los veinte las imágenes de Posada encontraron por fin a su trabajo una valoración de lo ingenuo y lo espontáneo, en las décadas siguientes se le identificó como precursor de la revolución artística mexicana. *“Muralistas y grabadores lo reclamaban como paradigma; lo mismo servía de apoyo al realismo social autóctono, que los modelos nacionalizados del arte proletario y del arte como artefacto de lucha, que privaban en aquellos años”*.¹⁶

“Posada el inmortal autor de las “Calaveras”, fue profundamente admirado por la generación que lo sucedió”,¹⁷ como Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila.

Gracias a las enseñanzas de este gran artista surgieron, generaciones de grabadores de gran calidad donde la influencia determinante se ve reflejada en el quehacer plástico de estos, es la gráfica de inicios de los años setenta, donde se ve la influencia expresiva de la crítica social y de la representación de la imagen popular y urbana de la ciudad de México.

16. Reyes, Palma, Francisco, *La herencia de Posada, Leopoldo Méndez, el oficio de grabar*, Academia de Artes INBA, México. 1994 p. p. 23
17. Del Conde, Teresa, *Una visita guiada, Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México. 2003 p. 15

1.1.2 Leopoldo Méndez, el oficio crítico de un grabador.

Crear una tradición artística es efecto de la selección del pasado, del rescate de sus elementos más vitales para articularlos con las prácticas contemporáneas. Que José Guadalupe Posada se volviera el modelo a seguir para varias generaciones de grabadores forma parte de un proceso de este tipo, alentado por las circunstancias inéditas de la posrevolución.

Uno de estos artistas que la influencia de Posada fue notoria, y que comulgaba con la idea de la imagen social y crítica de la ciudad que le tocó vivir fue, Leopoldo Méndez. *“Era un dibujante auténtico, eficaz, un grabador de trazo seguro, limpio capaz de concretar una imagen en sus elementos esenciales”*.¹⁸

Leopoldo Méndez quiso ser pintor, pero abandona esa práctica para concentrarse en el arte del grabado, que se hizo parte de él, conforme paso el tiempo, su mirada adquirió el potencial de un instrumento de precisión, capaz de distinguir las más sutiles gradaciones tonales del gris y de percibir los valores del blanco y el negro.

Ser artista en tiempos de crisis posrevolucionaria y de la pacificación del país era tratar de sobrevivir, por esas causas, Leopoldo Méndez invitado por su amigo Maples Arce, se encaminó hacia la ciudad de Jalapa, Veracruz con el objeto de unirse al grupo de estridentistas, que lo formaban artistas como Fermín Revueltas, Germán Cueto, Ramón Alba de la Canal y otros, siendo nombrada esta ciudad como *“Estridentópolis”*. *“Es aquí donde Méndez se inicia en el grabado, con los recortes de linóleo con los que se cubrían los pisos podridos en el palacio de gobierno de Jalapa. Material al que reconocía la mayor calidad respecto a todos los que empleo en su larga trayectoria”*.¹⁹

18. Méndez, Leopoldo, Academia de Artes INBA México 1970 p. 7

19. Reyes, Palma, Francisco *Leopoldo Méndez, el oficio de grabar*, Academia de Artes INBA México 1994 p. p. 5-19

La brumosa y provinciana capital del estridentismo sugerirán a Méndez los temas para portadas y viñetas, como la revista el Horizonte, ahí da cuenta de una novedosa visión de artista, los tejados que se desplazan al ritmo de calles que, de tan empinadas, parecen rascacielos, y que compiten ventajosamente con las cúpulas de las iglesias y las palmeras que aportan un acento tropical. Otros temas que trato de carácter urbanos fueron el danzón, y la estación de ferrocarril. Además en sus búsquedas futuristas, desarrolló lo que sería la médula de su expresión los temas sociales. El asunto obrero, campesino y las escenas revolucionarias, donde refleja el lema de los estridentistas, *“modernidad y cambio social”*.²⁰

Con algunos de los artistas que quedaron del movimiento estridentistas y la participación de Francisco Días de León, y Gabriel Fernández Ledesma, 1928 surge el grupo “30-30”, un periódico de carácter social, cultural y crítico del gobierno que fundó las bases para que Leopoldo Méndez iniciara el Taller de Gráfica Popular en 1937 él (TGP.)

“Para Méndez, el grabado acabó por ser una forma de pintura, y en él alcanzó tal maestría que la crítica suele situarlo, junto con Posada entre los artistas más significativos del país”.²¹

Posada resultó ser el preceptor del Taller de Gráfica Popular y que, en el caso de Méndez, se estableciera una fusión de identidades que dió lugar a una forma institucionalizada, pero distinta, de producir el arte.

De Posada deriva el tema fundamental de la vida mexicana, que sé hacia más complejo y diverso al mirarlo desde los sectores olvidados. Gracias a él en cualquier momento, el artista podía apropiarse de las formas populares sin entrar

²⁰. Reyes, Palma, Francisco, *Idem*. p. p. 5-19

²¹. Reyes, Palma, Francisco *Idem* p.19

en contradicción, incluso en los momentos de mayor demanda de la estampa política realizada y difundida en este taller. Dentro del TGP fue donde Méndez realizó sus mejores aportaciones al calaverismo.

Tenia, la certeza de que el método crítico del trabajo colectivo, aspiración constante del TGP, sólo había cobrado cuerpo durante los periodos de ejecución de las calaveras, de las que surgieron, *“Calaveras estranguladoras, Corrido de Stalingrado y Gregorio Cárdenas, Calaveras televisiosas”*.²² En parte la herencia de Posada explica la producción gráfica de Leopoldo Méndez y el que este mantenga todavía hoy una receptividad amplia, con una circulación social que rebasa los límites del campo artístico y que sin duda, lo hace formar parte del legado popular.

Aparte de dedicarse a dirigir él (TGP), Leopoldo Méndez, incursiona en el cine, experimentando en diversos materiales para realizar grabados monumentales parecidos a murales de luz fugas, que serían proyectados en las pantallas del llamado “cine de oro mexicano”.

“Cuando el recinto se hunde en la penumbra y el ruido se disipa de golpe, un grabado monumental invade la pantalla de cine. De no ser por el negro intenso de los trazos que retiene la luz, el espectador quedaría encandilado”.²³

A Gabriel Figueroa se le debe la iniciativa de abrir sus películas con una serie de grabados que aparecieran en pantalla por algunos instantes, para luego servir de fondo a titulares y créditos. A partir de la película Río Escondido, incorporó de manera directa el arte de la estampa. Figueroa decide que el artista que más cumple con lo que desea en la producción de sus películas es Leopoldo Méndez, que entre, 1947-1966, participa en una decena de cintas con más de cincuenta

22. Reyes, Palma, Francisco *La herencia de posada, Leopoldo Méndez, el Oficio de grabar*, Academia de Artes INBA México 1994 p. p. 23-26

23. Reyes, Palma, Francisco *La pantalla y el muro, Leopoldo Méndez, el Oficio de grabar*, Academia de Artes INBA México 1994 p. p. 27-28

grabados y además diseña en el caso de *“Macario”*, de Roberto Gavaldón, la trilogía constituida por los personajes de Dios, el Diablo y la Muerte. Participo en las cintas, *“Río escondido (1947)”*, *“Pueblerina (1948)”*, *“La rebelión de los colgados (1954)”*, *“Rosa Blanca (1961)”*,²⁴ entre otras.

Su afán experimental lo llevó a buscar una fórmula comunicativa eficiente, sobre todo para la realización de las estampas para el cine. Leopoldo Méndez, buscó una manera distinta de grabar, hizo formatos apaisados, horizontes extendidos, primeros planos con representaciones monumentales de los personajes, por lo general escorzados y con violentos cortes definidos por un principio de encuadre. Por ende, sus trazos se volvieron más depurados y sintéticos, de manera que al ampliarlos, incrementaban su vigor expresivo. *“Utilizó imágenes negativadas, al emplear placas de negativos filmicos como el material para grabar y de planchas de madera y acrílico como soporte de grabados a gran escala”*.²⁵

“La lección moral de la historia significa para el grabador una sucesión ininterrumpida de imágenes de poder y resistencia, de héroes y villanos”.²⁶

Leopoldo Méndez conservó la tradición artística del apunte directo, la captura del movimiento y el gesto en su más mínimo detalle. Más allá de esos aspectos, la conjunción del pasado y el presente dio lugar a un nuevo realismo, popular y social, que reflejó las imágenes y problemas de los sucesos tanto urbanos y campesinos del momento y que trató de conservar hasta sus últimas obras.

²⁴. Reyes, Palma, Francisco, *Idem*. p. 27

²⁵. Reyes, Palma, Francisco *Idem*. p.27

²⁶. Reyes, Palma, Francisco *Op. Cit.* p.25

1.1.3 Francisco Moreno Capdevila y la experimentación del grabado, hacia la gráfica actual.

Francisco Moreno Capdevila, maestro de artistas, uno de los muchos que el exilio español trajo a México. Empeñado siempre en ser solidario con los aspectos sociales del México de su tiempo, las luchas estéticas, existenciales, políticas, morales y espirituales de la sociedad.

La realidad que vivía, Francisco Moreno Capdevila era tratar de captar pequeños detalles de los cuales la mayoría de la gente no toma importancia o no percibe, y que se deja pasar de largo. Pero aun así estos detalles dejan su impacto, su imagen y su huella en el tiempo y estos Capdevila los plasmaba en sus grabados y pinturas.

A pesar de sus coincidencias de carácter humanístico con el Taller de Gráfica Popular, nunca aceptó integrarse a su equipo. *“Capdevila pudo, no obstante, recrear el dolor y las injusticias de la sociedad con las más variadas técnicas, desde el linóleo, que supo trabajar al buril, como si se tratara de talla dulce (a la vez delicada y fuerte)”*,²⁷ hasta los más audaces experimentos de nuestro tiempo.

A él no le interesaba retratar la ciudad de México, en sus elementos más visibles, o elementales, como podían ser los edificios o los monumentos, a él le interesaba la realidad que lo rodeaba y de donde podía extraer los elementos necesarios para generar su lenguaje plástico ya fuera en un estilo figurativo o abstracto. Sus obras están llenas de poder y de fuerza, son formas expresivas y violentas, de grandes contrastes de luz y sombras o llenos de textura y color. Capdevila era un

27. Capdevila, Francisco, Moreno *El hombre, la ciudad y la luz en la obra de Capdevila*, Academia de Artes INBA México 1987 p. p. 11-13

“Conocedor y amante de la urbe, a la cual él ha asociado la luz aun cuando sobre ella pese a veces la oscuridad de noches siniestras, Capdevila descubrió, para cantarlas en su pintura, las banderas blanquecinas o multicolores de los tendedores que ondean en el espacio abierto al cielo de las azoteas mexicanas.”²⁸

Su arte refleja con firme trazo las tragedias del mundo que le tocó vivir pero que no dejan de ser elementos actuales de este siglo, muertos encarcelados o resucitados, son solo algunos elementos a los que recurría con frecuencia, por ser algunas de sus vivencias al ser exiliado en México.

Además también trataba temas históricos como en el Mural del Museo de la Ciudad México, *“Conquista y destrucción de México Tenochtitlan”, “donde demuestra esa calidad de trazo, la experiencia de la anatomía humana, y el gran colorido que expresa en figuraciones abstractas llenas de libertad”*,²⁹ que si bien tiene antecedentes Orozquianos, nos deja ver su propio estilo y fuerza.

Capdevila en la serie de grabados “Monte Albán”, que fueron realizados en hueco-relieves en color a utilizado diversas técnicas como son los ensamblajes, o las placas recortadas, estas variantes técnicas están realizadas a conciencia de que cada una de estas, de una expresión diferente y que se puede ampliar al aplicarlos a otros materiales, dando así una gran libertad de expresión en la realización de la obra. Además ha propuesto desarrollar y explotar las posibilidades gráficas que posee el color. Ya que grabadores anteriores no habían casi utilizado o los utilizaban de manera pictórica y de una manera gráfica como proponía Capdevila.

Así Capdevila realizó infinidad de trabajos gráficos, dotándolos de un colorido increíblemente expresivo de contrastes de luz y sombras, de una maestría y

²⁸. Capdevila, Francisco, Moreno, *Idem*. p.12

²⁹. Capdevila, Francisco, Moreno, *Idem*. p.12

complejidad en su impresión, logrando así nuevas formas de estampar los originales sobre diferentes materiales y conservando la calidad que le caracterizaba.

Las visiones urbanas y artísticas tomadas de la ciudad que le tocó vivir, de sus propias experiencias y de la obra de Posada, nos dejó un buen referente de la manera de como Capdevila, realizaba e imprimía el grabado de manera tradicional, pero que al mismo tiempo le gustaba experimentar dejando así bastantes elementos y métodos técnicos para el enriquecimiento de lo que sería la “gráfica actual”, de finales del siglo XX y del principio del nuevo siglo.

La gráfica es tan especial que se presta para expresar cierto tipo de ideas que en pintura no cabrían. *“Por eso normalmente grabo lo que no voy a pintar y pinto lo que no grabaré”*.³⁰

“El visionario artista pintó a la urbe como una entidad sujeta a los presagios, pero también abierta a la posibilidad de lo armónico”.³¹

³⁰. Capdevila, Francisco, Moreno *El artista tiene la palabra*, Academia de Artes INBA México 1987 p. p. 23-27

³¹. Capdevila, Francisco, Moreno, *Idem*. p.26





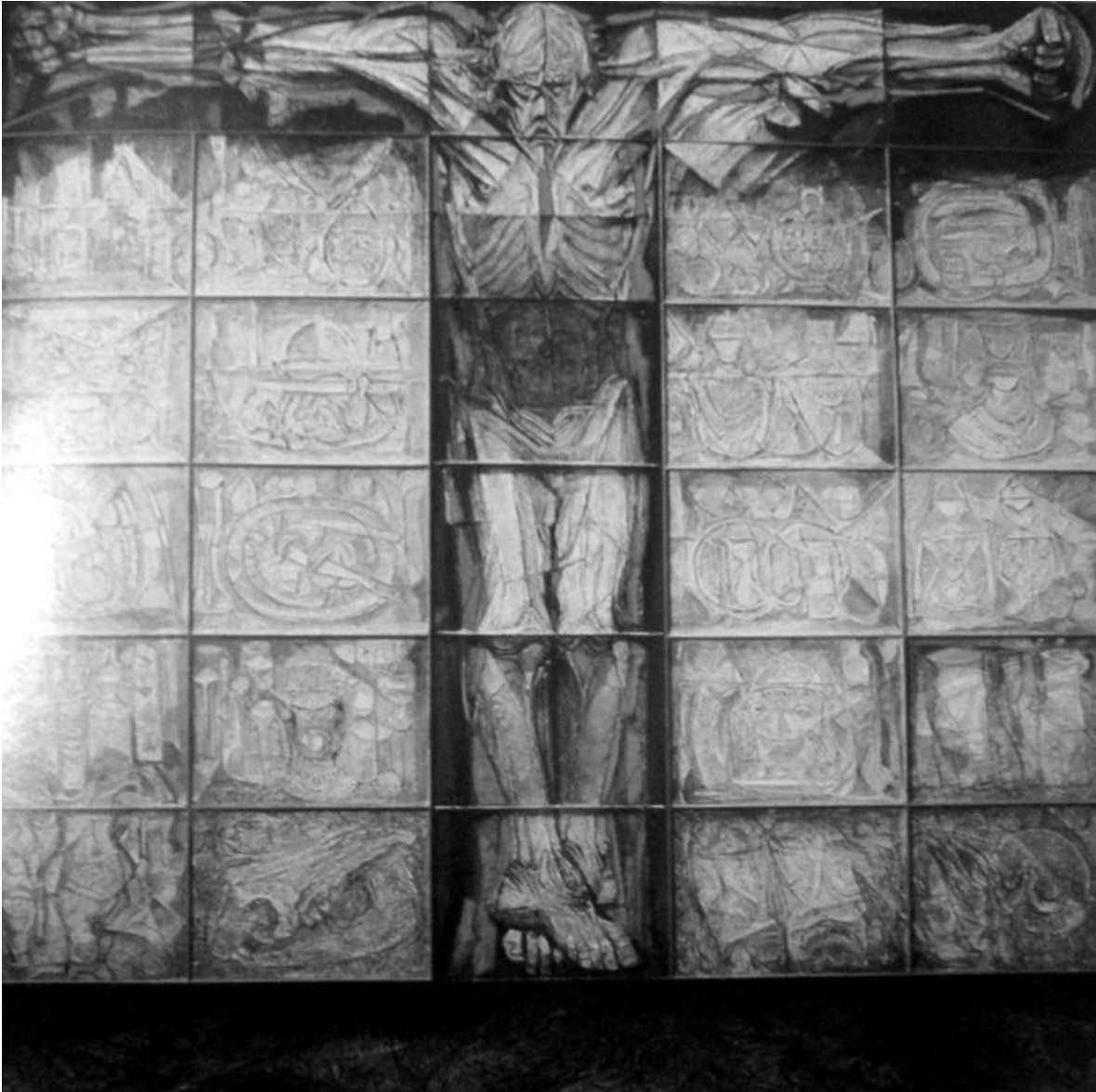




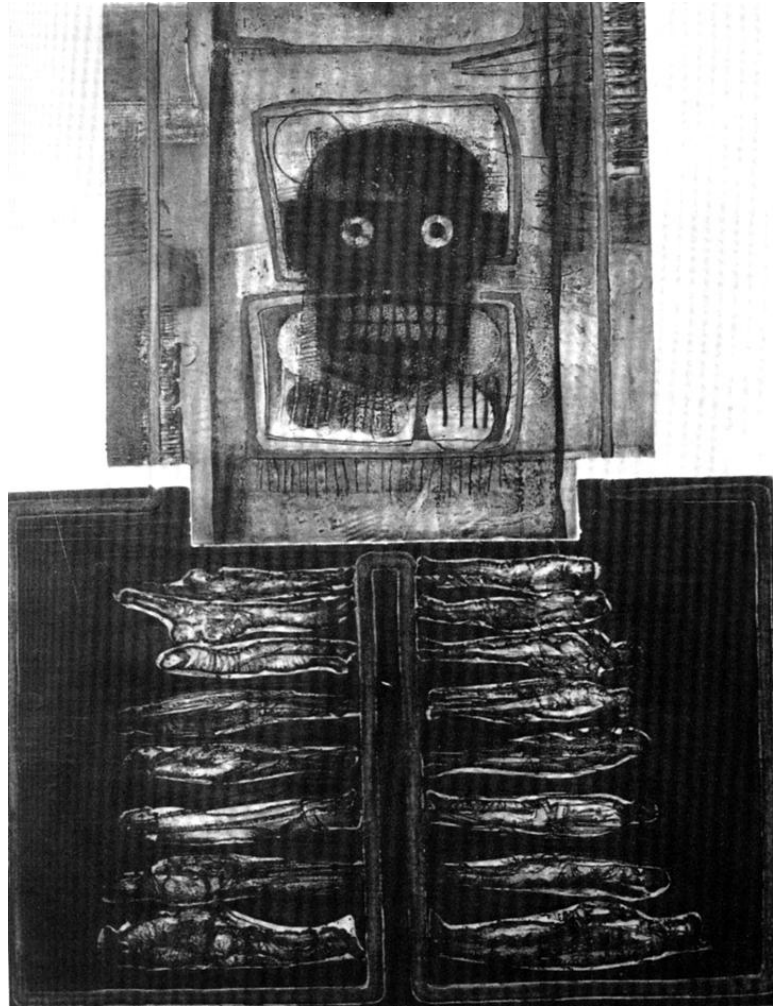


16 y 17









1.2 Los caminos de la gráfica alternativa a finales del siglo XX

Como se mencionó antes hubo diferentes factores que hicieron que el grabado fuera transformándose poco a poco tanto en su carácter técnico como en su carácter social, y esto derivó a lo que se le llamó como los nuevos caminos de la gráfica en México.

“La muerte de José Guadalupe Posada en 1913 no significa el fin del grabado mexicano sino su resurgimiento.”³² Hay nuevas técnicas (transferencias, fotocopias, mimeógrafos, etc.), que se experimentan desde los años setenta por diferentes artistas como Felipe Ehrenberg por mencionar alguno y teniendo como resultado nuevas formas de impresión, que preservan el linaje estético que les dio origen. De ésta manera el “afán de crítica y registro de la sociedad de su tiempo realizado por Posada, pasando por la cruzada emprendida por el taller de la Gráfica Popular para educar a las clases desposeídas tras el fin de la Revolución Mexicana, la gráfica nacional contemporánea persiste en cuestionar las reglas que norman la sociedad del arte”.³³

Hacia 1968 se volvieron cada vez más frecuentes y más numerosas las exposiciones de grabados que se realizaban en la ciudad de México. Cuando se suponía que esa forma de arte comenzaba a declinar, tras sus capítulos cumbres de la segunda mitad del siglo XIX y la primera parte del siglo XX, en la comunidad artística, se verificó un regreso que obligó a meditar sobre el carácter y la función del grabado en el presente. Como en todas las artes visuales, el grabado también estaba traspasando fronteras e internándose en terrenos híbridos. Muchos artistas seguían trabajando en límites tradicionales de técnica y función, otros se internaban, dentro de la estampación, en lo pictórico, lo escultórico y lo fotográfico.

32. Gálvez de Aguinaga, Fernando, *Gráfica Actual*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México 2000 p. 28

33. Loaiza, Jiménez, Manuel, *Gráfica Actual*, Idem p. 11

Había un fácil manejo de las estampas, el cual los artistas del género despertaban inquietud y curiosidad entre los propios artistas por lo que se estaba haciendo. Esto fue tejiendo un sistema de influencias difícil de deslindar por generarse estos conocimientos más en una función local que nacional, así se daban más variados elementos que se fueron haciendo comunes en los recursos técnicos, en los resultados artísticos y en las plataformas estéticas.

*“Jóvenes artistas de México como Fernando Vilchis, Leticia Tarragó, Carlos Olachea, y muchos otros estaban asimilando las experiencias de sus colegas de otros países.”*³⁴ La mayoría de estos artistas había viajado al extranjero, significando que además de las muy variadas exposiciones internacionales de grabado presentadas en México, habían tenido la oportunidad de ver exposiciones en el extranjero y los gabinetes de estampa, de los talleres de gráfica, además de trabajar junto a algunos maestros renovadores de la especialidad.

Uno de los artistas que mostró una renovación en el uso de la técnica fue Carlos García Estrada, al presentar en una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana el notable manejo de técnicas mixtas y su color en las estampas, *“la economía de los elementos, y la máxima depuración se observaba en la mezcla del aguatinta y la xilografía, que llegaban a un acoplamiento coherente y novedoso”*.³⁵

“En una de las mesas redondas celebradas a fines de 1971, con motivo del Salón Nacional de la Estampa, instalado en cinco salas del Palacio de Bellas Artes, Alberto Beltrán sostuvo que la estampa educativa y patriótica, practicada en México durante más de cincuenta años con características muy peculiares, iba siendo sustituida por los impresos”.³⁶

34. Tibol, Raquel, **Gráficas y neográficas en México**, SEP. México 1987 p. 251

35. Tibol, Raquel, *Idem.* p. 250

36. Tibol, Raquel, *Idem.* p. 256

En este medio también aparecieron nuevas formas de hacer gráfica que impactaron sobre el uso de los medios impresos. De esta manera la estampa toma otro curso, en el cual dejaba de ser un simple medio de reproducción para convertirse en una imagen impresa artística.

En México y en todo el mundo las técnicas de estampación se han vuelto cada vez más un recurso de expresión individual. Y se ha dado el fenómeno de que al tomar esta vía la estampa se ha incrementado y enriquecido extraordinariamente.

Otra fuente de influencia a principios de los setenta según la crítica de arte Raquel Tibol, fue la gráfica chicana, *“que se presentó en septiembre de 1972 en la Escuela Preparatoria Activa, de las calles de Durango”*.³⁷ Fue una exposición de carteles chicanos, aquí se mostraban unos carteles realizadas por el artista mexicano Arnulfo Aquino donde mostraba imágenes de los viajes que había hecho por California, Texas y Nuevo México.

Aquino eligió para la exposición carteles que describían con bastante elocuencia las preocupaciones que movían a las colectividades chicanas. Aquino mostraba elementos de cualidad, simpleza de medios y lo directo del mensaje. *“En estos la temática era la lucha contra el imperialismo, la solidaridad con otros sectores discriminados dentro y fuera del Estados Unidos”*.³⁸

Fue por entonces cuando comenzó en México la práctica de diseñar para reproducción serigráficas sin intervención de quien firmaría las copias. Pero no sólo Carlos Jurado realizaba de todo a todo su trabajo serigráfico: también lo hicieron tempranamente Edmundo Aquino, Gilberto Aceves Navarro y algunos más quienes empezaron a firmar copias serigráficas de pinturas o dibujos.

37. Tibol, Raquel, *Idem.* p. 259

38. Tibol, Raquel, *Idem.* p. 260

Por aquel tiempo regresó a México Felipe Ehrenberg, después de varios años pasados en Inglaterra. La influencia ejercida por su trabajo, sus enseñanzas y sus comentarios marcó el inicio de una nueva gráfica en México. Antes de su partida había militado con los interioristas del grupo Nueva Presencia y en el Salón Independiente, su obra primaria estuvo influida por Vlady y José Luis Cuevas. Ya instalado en Inglaterra en 1969, pronto se unió a quiénes practicaban el arte conceptual.

En 1970 Ehrenberg conoció a Richard Kriesche, conceptualista austríaco e iniciaron un tipo de documentación arbitraria y sin meta, pero disciplinada, empezaron por medir el crecimiento de los basureros y con aerosol blanco marcaban el área que ocupaba cada montón en la banqueta y fotografiaban cada basurero. Para documentar estos comportamientos no sólo usaban fotografías, como todos los conceptualista, sino que comenzaron a usar profusamente copias mimeográficas. De ahí Ehrenberg paso a la gráfica el mimiógrafo, usando el estencil como si fuera una placa.

*“En 1972 por primera vez se aceptaron en una exposición internacional de gráfica unas mimeografías suyas, él fue el primero en aplicar esta forma de reproducción para fines propiamente artísticos, quedaba así certificado el aporte de un mexicano a los procedimientos contemporáneos de estampación”.*³⁹ Este amplísimo repertorio, en constante cambio y perfeccionamiento, entra en una relación estrecha con las técnicas consideradas tradicionales, debido a que estas también se actualizan al adoptar nuevos materiales, herramientas y nuevos mecanismos.

Hoy estos recursos son utilizados con gran versatilidad por los artistas que en México cultivan la neográfica. Bajo la denominación de neográficas englobamos en México los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la

39. Sánchez, Trillo, Raúl. *La serigrafía y el universo de la gráfica*. Tesis de maestría en artes visuales México 2001 p. 25

mimeografía, los sellos, el transfer, la electrografía y cualquier otro recurso no ortodoxo, la neográfica es una expresión eminentemente urbana ligada al arte conceptual. Ehrenberg precursor, maestro, experimentador y divulgador de la neográficas las define *"como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnológicos y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo"*.⁴⁰

Y oportunamente se advierte que la neográfica pone énfasis no sólo en la imagen que estas técnicas producen, sino en las imágenes que se determinan a partir de la fotografía. Eminentemente estas formas fueron retomadas por los grupos que florecieron en los setenta como Suma, Mira y Germinal por nombrar algunos.

Mientras tanto en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, Carlos Jurado impulsaba un movimiento en pro de técnicas alternativas, tan necesarias para un país como México, donde se producen pocos materiales para artistas, aspiraban a la autosuficiencia. *"En octubre de 1975 Jurado y sus colaboradores presentaron en el Instituto Francés de América Latina una colección de litografías, serigrafías, foto-offset, lito-offset y litoserigrafías que se habían trabajado con aparatos y materiales producidos en la propia escuela"*.⁴¹

Grande y decisivo impulso encontraron las neográficas dentro del Grupo Suma, conformado en 1975 en el taller libre de pintura dirigido por Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuando un grupo de talentosos estudiantes decidió impugnar la carrera de Artes Visuales dominada por el geometrismo. En los patios de la ENAP expusieron trabajos de carácter expresionista, abstractos y figurativos, con abundancia de gestualidad y grafismos. *"Esos estudiantes prefiguraron el Primer Congreso de Reestructuración Académica, desarrollado en la ENAP del 8 de diciembre de 1976 a mediados de enero de 1977"*.⁴² En él participaron democráticamente alumnos, profesores, autoridades y trabajadores.

40. Tíbol, Raquel, *Op Cit.* p. 268

41. Rodríguez, Cristina, *El grabado histórico y trascendencia*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco México 1989 p. 110

42. Rodríguez, Cristina *Idem.* P. 112

“En diciembre de 1976 el Grupo Suma presentó trabajos en la Galería Linkskurve, y en febrero de 1977 en las salas de la ENAP. Introducción a la Calle fue el título de la exposición en la participaron: Gabriel Macotela, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa. Otra exposición fue México Sociedad Anónima, el trabajo de Suma tenía algo de guerrilla cultural”.⁴³

En 1980 Oliverio Hinojosa organizó y dirigió el Taller de Experimentación Gráfica y estuvo constituido por Flor Minor, Gildardo González Garea, Mauricio Sandoval y otros. En 1981 presentaron en la Galería del Auditorio Nacional un conjunto de 80 mimeografías de excepcional valor artístico. Oliverio había templado su vocación artística en el Grupo Suma, al hacerse cargo del TEG tuvo el sustento adecuado para llevar la mimeografía a los niveles que en 1981 se pudieron apreciar en la Galería del Auditorio y *“había sido Flor Minor quien rompió con el pequeño formato en el mimeogrado con una mimeografía de 75 x 110 centímetros mereció en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas de 1980 un premio por sus depuradas, novedosas y audaces cualidades gráficas”*.⁴⁴

Por su parte Oliverio Hinojosa había descubierto la textura que se obtiene al rasgar, tramar o acumular papeles. En el Primer Encuentro Nacional de Arte Joven obtuvo el primer lugar con *“Esta muerte latinoamericana habla de vida”, “mimeografía, con armado de papeles recortados y tramados”*.⁴⁵ Las texturas adquirirían un énfasis cálido, no discursivo, que actuaba como apoyo y amplificador de las imágenes.

La neográfica mexicana estuvo presente en la XII Bienal de Jóvenes de París, celebrada en 1982, con obras de Oliverio Hinojosa, Carlos Aguirre. Para entonces el campo técnico propositivo y experimental de la neográfica se había ampliado. Muchos y muy diversos trabajos se han realizado sustentándolos en la neográfica,

43. Rodríguez, Cristina *Idem*. p. 112

44. Rodríguez, Cristina *Idem*. p. 113

45. Rodríguez, Cristina *Idem*. p. 113

en la cual muchos artistas encontraron adecuado método de expresión y renovación.

“De 1977 a 1991 se dio una sucesión importante de bienales gráficas iniciadas en el Palacio de Bellas Artes, continuadas en la Galería del Auditorio Nacional y que terminaron en el recién creado Museo Nacional de la Estampa en 1986. En éste mismo a modo de continuidad, una vez canceladas estas bienales, surgieron los salones de la Miniestampa”.⁴⁶

Durante estos años, los salones de la gráfica fueron acontecimientos que indicaban el pulso de esta modalidad del arte. Naturalmente, cada vez un mayor número de grabadores jóvenes desplazaban a los que ya no lo eran, *“en razón principalmente porque éstos habían alcanzado un nivel consagratorio y se interesaban más bien en participar en los salones y bienales extranjeras”.⁴⁷*

Es aquí donde algunos jóvenes participan, en el “Corredor Nacional de la Gráfica, inaugurado en noviembre de 1999 bajo el auspicio del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, con la participación de los Institutos de Cultura de 22 estados en las que destacan artistas como: Marcelo Balzaretti, Alejandro Pérez Cruz, Minerva Cuevas, Joel Rendon entre otros”.⁴⁸

“Parafraseando a Fernando Gálvez de Aguinaga, quien realiza precisos análisis de la obra de cada uno de los artistas seleccionados, las tintas ocupadas por estos grabadores, reconocidos por su trayectoria tanto en México como en el extranjero, nunca se vuelven uniformes, permanecen semi-traslúcidas, indeterminadas”.⁴⁹

El trabajo sucesivo en una misma placa logrando matices agradables y diferentes en la impresión, son imágenes tratadas desde un transfer o la combinación de una

46. Covantes, Hugo, *Gráfica Actual*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México 2000 p. 17

47. *Gráfica Actual*, Idem. p. 18

48. *Gráfica Actual*, Idem. p. 18

49. Loaiza, Jiménez, Manuel, *Gráfica Actual*, Idem. p. 13

placa xilográfica, o de metal, la utilización de recortes plasmados en el papel refleja imágenes críticas de un México nuevo, de una sociedad contemporánea.

*“Al parecer la gráfica tradicional ha sucumbido ante la ausencia del gusto por lo artesanal, por el objeto manufacturado, y ante la falta de apreciación de las diversas calidades que son el resultado de técnicas tan distintas como el huecograbado, la litografía o la xilografía”.*⁵⁰ Debe señalarse que es precisamente esa distancia perceptual a considerarse como alternativa que las obras que se reproducen en el offset, la impresión digital y la serigrafía por solo mencionar algunos de los sistemas de impresión comercial, se mezclan a los medios artísticos para generar los nuevos medios gráficos.

*“La gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un solo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes “chatarra” ha sido mezclar, por ejemplo lo banal, y lo solemne, lo antiguo y lo actual, estas saludables confrontaciones ponen en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual. Puede decirse por lo tanto que sus contenidos y estrategias comunicativas no son diferentes de los de la pintura, la escultura o el dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística”.*⁵¹

El nuevo siglo, viene a dar un nuevo panorama en la actividad del grabado, planeado bajo algunos mecanismos y premisas diferentes a las de salones y bienales. El propósito es el de acercar a un público más amplio a la actividad del grabado.

50. Spriger, José, Manuel, *Gráfica Actual*, Idem. p. 21

51. Spriger, José, Manuel, *Gráfica Actual*, Idem. p. 23

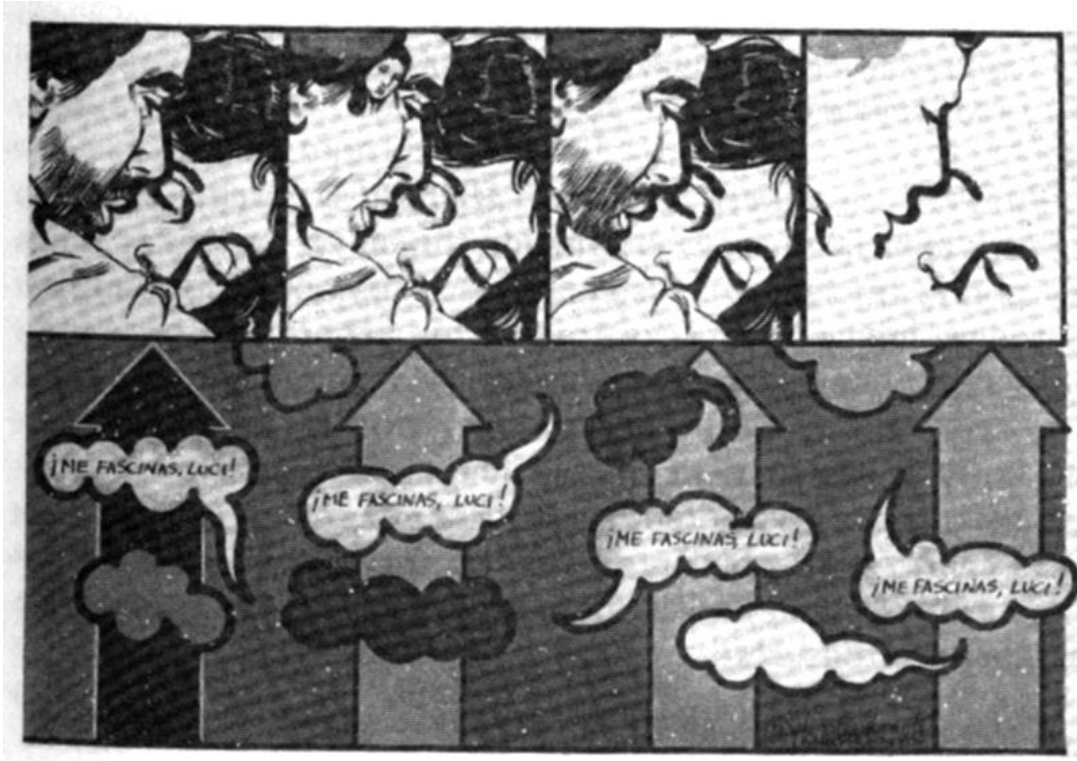
Es deseable que el grabado encuentre una ruta capaz de reinfundirle a la gráfica y a su respectivo gremio el dinamismo y el respeto que lo caracterizó hace algunas décadas. Se espera que surjan nuevos eventos y bienales que ayuden al gremio a hacer una autocrítica de su accionar actual y que sirva para tener una mayor difusión de los trabajos, buscando acercar esta disciplina a la gente.

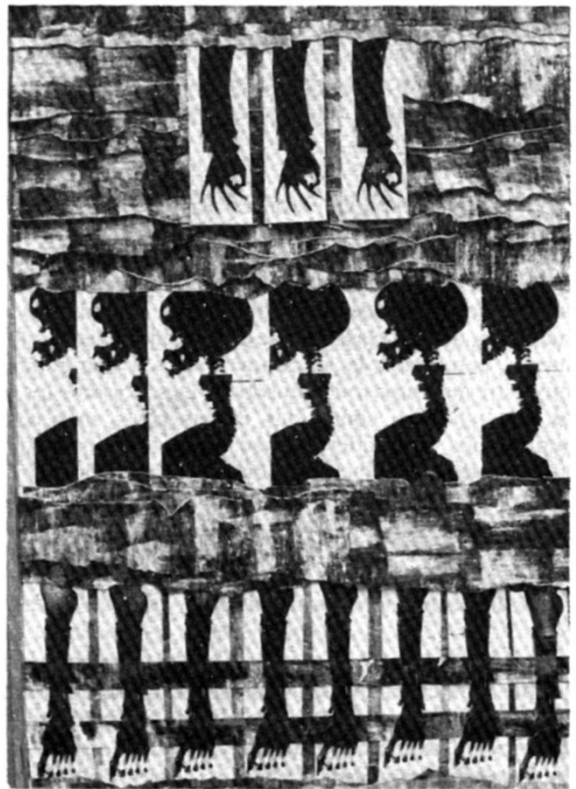
Los grabadores deben seguir en la exploración de los lenguajes híbridos, entre la técnica y el concepto gráfico, en formar una convivencia con las técnicas llamadas tradicionales y (alternativas.) Además de seguir en la búsqueda de formatos y soportes no tradicionales que enriquezcan la gráfica contemporánea de México.

Conclusiones

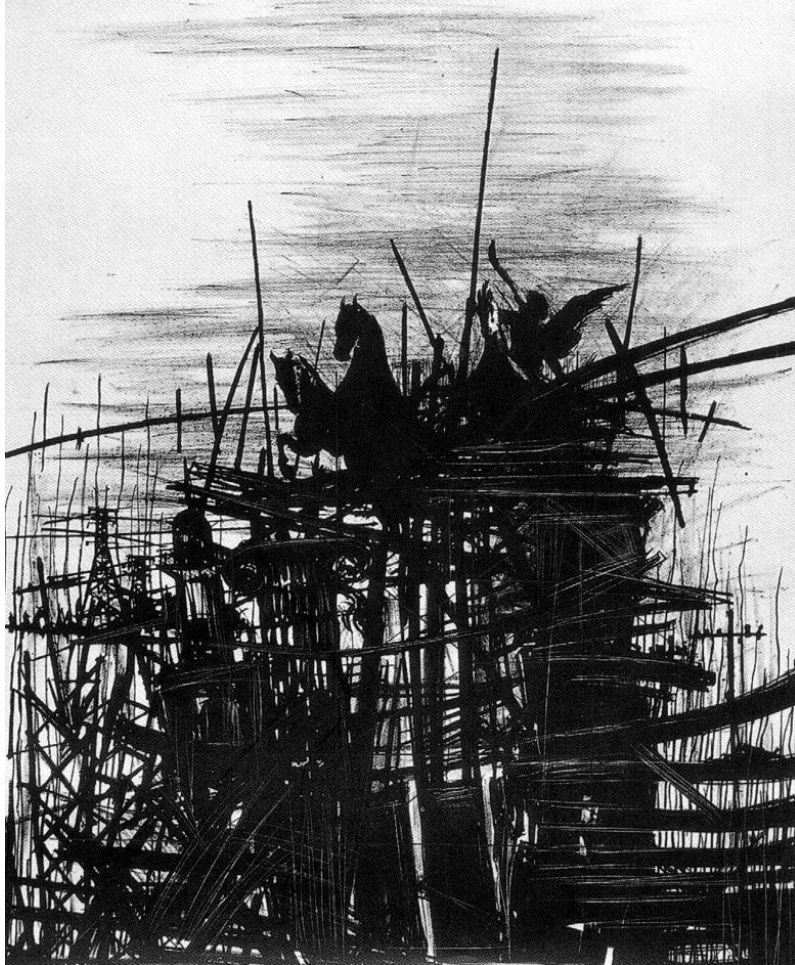
En el desarrollo de estos antecedentes históricos, solo se trata de hacer una recapitulación de como se inicio y se desarrolló el grabado en México a finales del siglo XIX, e inicios del XX, donde vemos el paso y la trascendencia de algunos de los artistas, que marcaron época de alguna manera en este periodo, y que fueron grandes difusores para el área del grabado, desde el surgimiento de la litografía y la xilografía, hasta el desarrollo de las técnicas que se utilizan en la actualidad.

Además se trata de descubrir y entender a tres grandes grabadores, como lo fueron, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila, los cuales además de haber realizado diferentes experimentaciones en el área de la gráfica, aportando diferentes tipos de técnicas para el enriquecimiento de esta disciplina, son también los observadores y promotores de las causas sociales, políticas y culturales de su tiempo. Trataron de que sus grabados expresaran, en un lenguaje sencillo los contrastes y las visiones urbanas de la ciudad y el mundo, en el que les toco vivir reflejándolo en sus estampas, siendo estas imágenes sin tiempo fijo ya que pudieran ser imágenes de la actualidad.





24 y 25



Lista de imágenes primer capítulo

1. Claudio Linati
“El sereno” de la serie Tipos mexicanos, Litografía 1826
1. Claudio Linati
Litografía
3. Carlos Alvarado Lang
4. Gabriel Fernández Ledesma
Xilografía
5. Fernando Leal, invitación a una conferencia y exposición del grupo 30-30, 1928
6. Invitación Taller escuela de artes
7. Logotipo del “Grupo Suma”, Logotipo del “Grupo Mira”, Logotipo del “Grupo el Colectivo”
8. Pegas, “ Grupo Mira” 1968 (7x6)cm
9. Cartel “Grupo Mira”, 1968 (56x44)cm
10. Cartel “Grupo Suma”
11. José Guadalupe Posada,
Grabado en metal “ El Quijote”
12. José Guadalupe Posada,
Grabado en metal 1910, “ Chispeante y divertida calavera de Doña Tomasa y Simón el aguador”
13. José Guadalupe Posada,
“Zapata”
14. José Guadalupe Posada,
“Danzantes”
15. Leopoldo Méndez,
“Homenaje a José Guadalupe Posada 1953” Linografía, 35.5 x 79 cm
16. Leopoldo Méndez,
Linóleum

17. Leopoldo Méndez
"Las Antorchas 1947" Linóleum, 30.8 x 40.5
- 18 Leopoldo Méndez
"Lo que pueda venir" (Amenaza sobre México, lo que no debe venir, lo que vendría y autorretrato), Xilografía 1945
19. Francisco Moreno Capdevila
"El Cristo de la abundancia" Acrílico y tablero entelado, 195x195cm 1985
20. Francisco Moreno Capdevila
"Los Presos" Proyecto Acrílico sobre papel, 45x72cm 1967
21. Francisco Moreno Capdevila
"La mortaja" Acrílico y tablero entelado, Mural transportable 300x515cm 1965
22. Francisco Moreno Capdevila
"El orden de la negación" Serie Monte Alban, grabado, aguafuerte con aguatinta ensamble de dos placas impreso en rojo café y negra, 64x69cm 1974
23. Felipe Ehrenberg.
Neográfica 1973
24. Gilberto Aceves Navarro
25. Oliverio Hinojosa,
Mimeografía y Ensamble.
26. Alejandro Pérez Cruz.
"Periurbanidad", Litografía intervenida/papel de algodón, 60x90 cm 1998

II. La ciudad de México, como plataforma de imágenes, para la creación gráfica a finales del siglo XX

La imagen Urbana de la ciudad de México

2.1 La transformación de la ciudad de México, como interpretación de imágenes para la creación de la obra plástica en su contexto social, urbano e histórico.

Tradicionalmente, el desarrollo urbano de las grandes ciudades se ha modificado de diferentes maneras y a su vez ha cambiado sustancialmente los elementos que le son característicos y que le dan identidad, de ésta manera edificios, casas, calles, vialidades y vehículos, así como las personas que la habitan son parte fundamental de la transformación de una ciudad.

Hablando de estas ciudades, la ciudad de México ha tenido varios cambios a través de su historia y se ha transformado en un enorme centro urbano para la República mexicana, donde se tiene una alta concentración de vehículos tanto públicos como privados, inmuebles y edificios, diferentes usos de suelos, además de la población que ha crecido considerablemente, más de lo que la misma sociedad, comunidad y gobierno pudieron imaginar en las últimas décadas del siglo XX.

Esto ha sucedido a pesar de los constantes problemas políticos y de desarrollo que ha tenido la sociedad y el gobierno en sus diferentes transiciones y en las que hay instituciones encargadas de la medición de estos cambios y de estos problemas sin poder evitar su evolución.

“Toda sociedad cualquiera que sea su grado de desarrollo, tiene un grupo cúpular representativo del rango de excelencia que ella es capaz de producir. Mientras mayor sea el número de minoría selecta, esa sociedad revelará así su mayor evolución”.¹

1. Tovar de Teresa, Guillermo. *La ciudad de los palacios crónica de un patrimonio perdido tomo I*. Fundación cultural Televisa, México 1991 P. 5

Esto puede tomarse como un considerable problema, en un exceso de cosas materiales y habitantes. Esto le da un matiz característico a esta ciudad que no tienen otras, en esta sociedad se ve continuamente un enriquecimiento de imágenes cotidianas que enmarcan el vivir y el sentir diario de la población, aquí estas nos muestran, su forma de ser, de trabajar, de transportarse, de convivir entre ellos, como entes individuales en donde parece que nadie más existe que esa persona, pero donde al mismo tiempo viven en una gran comunidad donde se necesitan entre ellos mismos.

En este estudio la ciudad más que ser un centro urbano, aparece como un personaje más, con todas sus características antes mencionadas y en donde se verán sus problemas, sus diferencias y sus rarezas, que solo podrían pasar en esta ciudad, la ciudad de México.

Empezaremos hablando del desarrollo urbano, este se ha medido de una manera en la que al eje principal de estos crecimientos se le ha llamado "*centros urbanos o sitios centrales*"². Estos son medidos en sus funciones comerciales y administrativas, estas características los convierten en pequeñas ciudades dentro de una ciudad más grande donde parece no depender de esta, además las cualidades y características varían según el lugar ya sean por su terreno, su uso de suelo, sus pobladores sus divisiones socioeconómicas además de su comportamiento hacia los diferentes sectores de la ciudad, esto les da una identidad propia que ellos mismos explotan como pueden ser los de la colonia Centro, la Cuauhtémoc, Azcapotzalco solo por mencionar algunas.

*"El análisis urbano es en función de la producción que como centro de consumo es determinante para el desarrollo de una ciudad"*³.

♦ 2. Ward, Peter M. *México: Una Megaciudad*. Alianza Editorial. México 1990 P. P. 23-26

♦ 3. Ward, Peter M Ibid P. P. 26-27

En esta ciudad gracias a estos factores en los cuales hay diferentes “centros urbanos”, que a su vez siguen apareciendo más día con día y siendo más difíciles de controlar, han generado el crecimiento de la mancha urbana hacia las fronteras con el Estado de México, esto sigue sucediendo por la población proveniente de la provincia y del crecimiento natural de los habitantes de la ciudad, claro que esto acarreará mayores necesidades de espacio, de vivienda y de transporte, que de alguna manera se ha tratado de resolver en diferentes sexenios pero que todavía falta mucho por hacer, por eso *“En 1989 la ciudad de México se había convertido en la tercera ciudad del mundo después de Nueva York y Tokio y esta a la par de San Paulo Brasil”*.⁴ Así la ciudad de México está en las mismas características y problemas como los que tienen otras ciudades del mundo, al tener un desarrollo desmedido.

Así tomando estos elementos como base se trata la representación visual, del escenario urbano, que refleja la filosofía y la estética de la sociedad *“es decir sus aspiraciones y la autoconciencia de su época”*.⁵ Además de un sentido simbólico en el tratamiento visual de las imágenes de la ciudad de México y su vinculación con la sociedad.

En la actualidad tanto como unas décadas anteriores, el cambio constante que ha sufrido la ciudad de México ha servido precisamente para darle otro enfoque, al tratamiento en la cantidad de impactos visuales que genera la misma ciudad, esto amplía una corriente inspiradora en el área del arte, en cualquiera de sus disciplinas, aunque aquí solo nos centraremos en el análisis visual, y gráfico del área del grabado y la fotografía.

Tomaremos el proceso histórico de la ciudad para describir en breves detalles los diversos factores que han ayudado a modificarla y a la vez a enriquecerla en un sin fin de imágenes.

♦ 4. Ward, Peter M Ibid P. P. 59-65

♦ 5. Barbosa, Patricia. *Tesis de Maestría, La ciudad de México: una representación e interpretación visual en grabado*. México 1995 P. 15

a) Desde el periodo del cambio económico de 1970, donde se hizo más notorio la desigualdad social, el desarrollo industrial y que el uso del transporte público se incrementó, la ciudad de México empezó a tener una transformación gradual, donde el factor principal fue el constante movimiento, se convierte en una ciudad con vida.

Las calles empiezan a ensancharse para dar paso a los ejes viales, con el fin de darle desahogo al transporte público que utiliza la población para ir a sus áreas de trabajo y agilizar el transporte privado el cual es el más privilegiado con estos cambios viales. Además con la creación del metro como un medio masivo de transporte, que tiene el alcance que ningún otro medio de transporte tiene, se modificaron aun más estas zonas. A este periodo, comprendido entre 1968-1971 se le denominó como *“el desarrollo estabilizador”*.⁶

b) Otro de estos factores importantes para el cambio en la imagen de la ciudad, fue en la década de los ochentas y estos fueron ocasionados con la tragedia de los sismos de septiembre de 1985, donde se reflejaron las fallas estructurales de algunos edificios que comprendían la mayor parte al centro de la ciudad y de algunas otras colonias, donde se vieron afectadas grandes partes de la población, principalmente de extracto social medio y bajo, aquí la gran mayoría de la gente vivía en departamentos o vecindades. Esto causó un cambio radical en la imagen de la ciudad, en diferentes lugares surgieron las llamadas *“viviendas provisionales en 144 albergues y 73 campamentos en cuatro delegaciones del Distrito Federal”*⁷, estas viviendas hoy en día se pueden ver todavía en diferentes partes de la ciudad de México, como en la Avenida de San Antonio Abad atrás del derruido templo del mismo nombre, aquí la población le ha dado el nombre a estas viviendas como *“ciudades fantasmas”*.

* 6. Ward, Peter M Op Cit. P. P. 32-37

* 7. Vidal Rivas, Alejandro y Amescua Salinas, Fernando. *Atlas de la Ciudad de México*. Gobierno de la Ciudad de México. México 1986 P. P. 158-159

Aparte de estas viviendas provisionales, el centro de la ciudad cambia radicalmente, al derrumbarse o al haber sido demolidos varios edificios, en esos espacios surgieron modernos edificios, plazas y jardines públicos. Lo que vino a complementar la transformación social, cultural y estructural de la imagen de la ciudad de México.

c) Complementando estos cambios fueron las constantes crisis, que había tenido México en sus últimos años. Una de ellas fue la del *“periodo de López Portillo de 1976-1982, con la caída de los precios del petróleo”*,⁸ esto ha generado, hasta nuestros días, que la economía haya cambiado, que el poder adquisitivo disminuyera, que el valor del peso se devaluara y que no se ha podido recuperar del todo. Estas crisis causaron gran desempleo en la población de la ciudad de México y otras ciudades de la republica mexicana, causando la emigración de la gente de provincia a la capital, así reduciendo y escaseando las fuentes de trabajo. Esto ha derivado en el empleo informal o el ambulante lo que mucha gente ha venido a llamarlo *“la calle como espectáculo público”*,⁹ aunque este espectáculo no deja de ser molesto para mucha gente, también es un atractivo para la población de la ciudad y para el turista, pero principalmente para el que se apropia de estas imágenes: el artista.

Aquí no-solo los monumentos, los edificios, o las avenidas son un atractivo sino también las imágenes del ambulante que le dan un “plus” a esta ciudad con el constante uso del espacio público, aquí la ciudad se presenta como *“bullicio, ruido, multitud, sorpresa y novedad”*.¹⁰

Por ejemplo aquí convive una gran cantidad de actividades, el transporte público y privado, el comercio formal e informal, la diversión en establecimientos o en las calles, el constante intercambio de ideas, y las diferentes formas culturales, todo esto contiene una gran cantidad de símbolos colectivos que pueden utilizarse de manera artística en cualquiera de sus áreas.

8. Ward, Peter M Op Cit. P. P. 32-37

9. Nivón Bolán, Eduardo y Portal Ariosa, María Ana. *Cultura y ciudad*. Gobierno del Distrito Federal. México 1999 P. P. 81-85

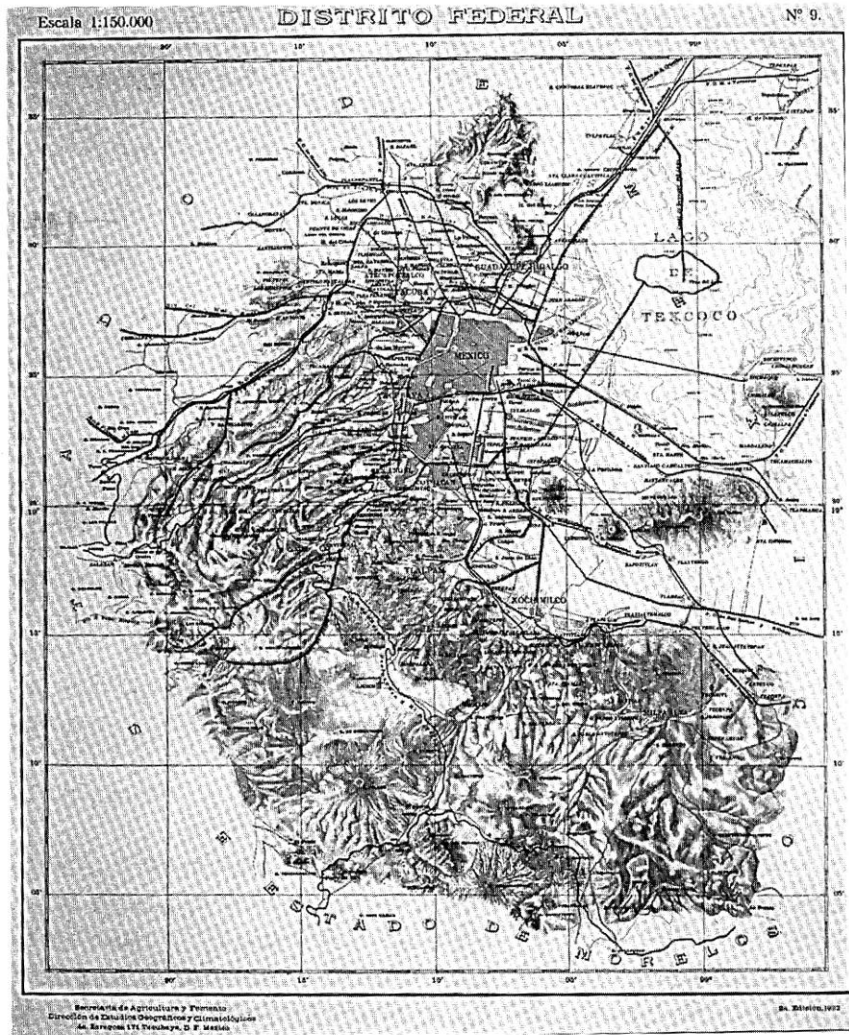
10. Nivón Bolán Ibid. P. P. 81-85

Estas actividades están en diferentes espacios, pero en su conjunto se convierten en un gran espacio público, que contrasta con el que puede ser la casa, el trabajo o el entorno de cualquier gente que viva en esta ciudad y que es participe involuntario de estos espectáculos.

“Los primeros espectáculos públicos ocurrieron en las calles, donde se contaban historias o se hacía música o se vendían cosas extrañas”.¹¹

Hoy en día la ciudad de México es la misma, con sus calles, sus edificios, sus plazas, sus monumentos o su gente, en donde no deja de ser un escenario riquísimo en imágenes, en historias y anécdotas las cuales se desarrollan todos los días en algunos de los lugares antes mencionados, estos espacios nunca se parecerán entre sí, ni serán iguales de un día al otro, pero si están al alcance de cualquiera que se anime a buscar estas imágenes e historias para reutilizarlas, transformarlas y así convertirlas en una obra artística que represente a esta gran ciudad, la ciudad de México.

♦ 11. Nivón Bolán Ibid. P. P. 81-85





2 y 3



4 y 5



6y7

2.1.1 La expansión física del área construida

Dentro de la ciudad de México, el *“Distrito Federal es una unidad política creada en 1928”*,¹² donde el centralismo del país se empezó a generar, todo lo que se producía en la república mexicana, tenía que pasar por la capital para luego irse a sus lugares de origen, esto generó una gran migración de cientos de habitantes de estas zonas hacia la capital del país, para buscar trabajo, mejor calidad de vida y de servicios, pero a la vez generando otros problemas, como son donde habitar y trabajar.

Este Distrito Federal está dividido por 16 delegaciones políticas donde cada delegación pareciera un municipio autónomo, libre de decidir lo que mejor le convenga y donde la población vive y convive, convirtiéndose estos lugares en los principales “centros urbanos” antes comentados y que a su vez de ahí se desprenden otros pequeños centros, en cada una de las colonias que conforman las delegaciones, aunque aquí solo hablaremos de las cuatro principales delegaciones o zonas políticas: La Cuauhtémoc, Venustiano Carranza, Benito Juárez, y la Miguel Hidalgo, anteriormente, esta área era el germen original de la ciudad a *“esta zona se le conocía como la ciudad de México”*.¹³

En estas zonas se localiza la mayor población de la ciudad, por ser la que cuenta con mayores servicios públicos, además de tener una gran extensión de área construida, cuenta con diversos usos de suelo para diferentes tipos de comercios, como son: alimenticios, culturales y recreativos, además de que es donde están la mayoría de los edificios gubernamentales. Pero también son la parte donde abunda más el comercio informal, la concentración del tráfico vehicular, y las viviendas populares, además estas zonas tienen un marcado contraste de

♦ 12 Ward, Peter M Op Cit. P. P. 45-51

♦ 13. Ward, Peter M Op Cit. P. P. 45-51

diferentes extractos sociales, “bajo, medio y alto”. Donde se reflejan las carencias, y las necesidades por un lado y por el otro la riqueza y la opulencia de diferentes colonias, provocando así que estas delegaciones sean las más vigiladas por ser donde hay más inseguridad.

Cabe señalar que es en esta área donde convergen las uniones de los transbordos del metro y las terminales de algunas rutas, esto aporta un ir y venir de gente que satura los bogones y los andenes del metro, además de las calles de las colonias de estas zonas convirtiéndose así en el área de trabajo de millones de capitalinos que llenan el espacio público. Es aquí donde nacen la mayor cantidad de sucesos e imágenes para el desarrollo y la creación artística por un carácter mítico, y misterioso que seduce al que lo vive.

“El Distrito Federal es por sus características un surtidor de implacables imágenes cuya taxonomía y análisis corresponden más al saber poético que a la antropología social”.¹⁴

Como se comentaba anteriormente aquí sobresalen dos sectores, uno donde el sector formal de trabajo se desarrolla a expensas del sector informal, y así equilibrar la baja en el área laboral del desempleo. El otro factor es que más miembros de una familia laboran en alguno de los dos sectores, para así asegurar los servicios de las prestaciones gubernamentales, como son el IMSS, y el INFONAVIT y del otro sector el de generar el sustento económico.

Punto importante es que dentro de estas cuatro delegaciones esta el “primer cuadro” de la ciudad que comprende un área de aproximadamente 20 kilómetros cuadrados alrededor del zócalo o plaza principal. En esta zona se concentra la mayor cantidad del ambulante, lo que se quiera encontrar aquí se encuentra, hasta lo inimaginable desde, una ropa interior multicolor, hasta la película que todavía no se estrena en los cines.

♦ 14. Santander, Gabriel. *Érase una vez en el D. F.* Gobierno de la Ciudad de México. México 1999 P. P. 133-134

Es un mar de grandes olas producidas por los toldos de colores que mueve el viento y que cubren los viejos edificios. Es una ciudad dentro de otra ciudad, esta ciudad empieza a nacer en las primeras horas de la mañana, los negocios ya sean de ropa, comida o cualquier otro producto, emergen del mismo asfalto, de las vecindades que están por caerse, también se ven llegar jalando sus diablitos y colocando sus tendidos, llenando las calles del centro histórico de la ciudad, donde una gran cantidad de gente pulula por ellas en el transcurso del día y es como un constante pasar de hormigas en alguna de sus trincheras. Esto se repite en la noche para dejar las calles tales como las encontraron y donde pareciera que nunca estuvieron ahí.

“Entre el rumor de una ciudad inexistente y la contundencia de la rutina urbana, la ciudad de México nos sobrevive porque es una metáfora del porvenir”.¹⁵

* 15. Santander, Gabriel. **Ibid.** P. P. 133-134



8 y 9



10 y 11

2.1.2 El uso del tipo de suelo urbano

Dentro de la ciudad de México, el uso de suelo se ha manifestado de diferentes maneras, dependiendo de la necesidad que ha generado su utilización. Ya sea para la construcción de casas o edificios tanto públicos como privados, las vialidades, los paraderos de transporte público, y lo que ha llamado la atención desde finales del siglo XX, el ambulante en las calles de la ciudad y de como se han ido apropiando poco a poco del espacio común para que en él trabajen.

Cabe mencionar que muchos intentos se han realizado por detener este fenómeno y recuperar la imagen urbana principalmente del “Centro Histórico”, de la Ciudad de México, ya que el uso de este tipo de suelo, se da en infinidad de partes del Distrito Federal, pero donde se centra más este problema es en el primer cuadro capitalino.

Claro que en la actualidad al tener esa imagen de la ciudad de México, tenemos que realizar un replantamiento que le dé otro sentido a esos espacios, llenándolos de la cotidianidad, del fervor popular y de la gran cantidad de imágenes que nutren el carácter creativo de cualquier artista.

Sobre esta base cada plaza, plazoleta, parque, jardín, recoveco, calle, oficina, cantina iglesia, taller, de los cuales se desprenden los pequeños estanquillos como la cafetería, la bolería, el tendejón o miscelánea, del cual han surgido una infinidad de personajes de lo más cotidiano, como el bolero, el vendedor de churros, la tamalera con atole, el boceador, el nevero, los gritones que nos invitan a comprar todo a diez pesos, o los ya muy clásicos puestos de venta de películas, CD, ropa, etc. En estas grandes ciudades como la ciudad de México, *“se manifiestan grandes contrastes, ya que en un mismo espacio se expresan formas desiguales de habitar, de trabajar de recrearse y de circular.”*¹⁶

♦ 16. León Miguel. *Para el coche un eje vial, para el pueblo un jacal*. Seminario Permanente de Antropología Urbana. México 1997 P. 75

Todo esto representa la presencia de la imagen urbana, y esta imagen puede estar en el burócrata como en el funcionario o el oficinista, en el taquero o el comerciante, y en el turista despistado que pasa por las calles volteando y fotografiando todo lo que lo rodea, de igual manera el ruido de los carros y camiones, como los anuncios publicitarios y políticos forman los colores de la ciudad, todo esto determina sin lugar a dudas los usos del espacio arquitectónico y urbano.

“Las posibilidades de lo humano se multiplican en la urbe, los caminos abundan, las elecciones sobran, los cruzamientos no tienen cuenta. Ser hacer como sea es la condición urbana, la gama es infinita, las elecciones únicas”.¹⁷

Todos estos cambios que propiciaron una nueva imagen urbana se deben a muchos factores pero uno de los principales viene desde las crisis sufridas desde los años ochenta, con las estructuras de las reformas neoliberales y las políticas de libre mercado que se introdujeron en el país, también el sismo del ochenta y cinco marco la vida de los capitalinos. Esto propició un gran desempleo en la población con poco valor adquisitivo, y una mediana calidad de vida.

Esto generó que la población buscara medidas alternativas de trabajo y de subsistencia, se vieron obligados por la necesidad a ser parte del trabajo informal y al ambulante, de esta manera también la imagen de la ciudad se transforma.

Otro factor importante en el uso del espacio de la ciudad, es lo que se le llamó acciones multifuncionales, que tienden a conformar una población dividida, en función de sus actividades. Estas actividades son preferentemente comerciales y turísticas, esto ha venido a cambiar el sector social y urbano de la población. Los espacios privados se convierten en públicos, son casas, son comercios, oficinas o

* 17. Cabrera Yolanda. *Travesías*. Galería José María Velasco. México 2004

talleres todos en un mismo espacio, lo cual modifican el área arquitectónica de la zona, de sus viviendas y del espacio físico original.

Cuantas veces no hemos visto como la gente se levanta temprano en la mañana habré su taller, en la tarde lo cierra y habré su comercio y en la noche lo cierra y al final del día se convierte en su hogar para poder descansar de las actividades realizadas durante la jornada laboral. Y esto se da frecuentemente en varios puntos de nuestra ciudad en la cual ya sé ha convertido en una imagen cotidiana.

Desde esta perspectiva, la conformación del espacio urbano sé ha convertido en una área segmentada y diferenciada, donde los comercios y negocios pueden ser viviendas de clase media o alta pero predominantemente popular.

Un punto importante en estos lugares, son las relaciones de estos individuos y la multiplicidad de roles, diversificando así sus ocupaciones, estas traen consigo un modo de vida que lo califican de urbano, que da como resultado el cambio y la transformación del espacio físico del uso de suelo de la ciudad de México, que se seguirá trasformando conforme se generen más necesidades en la población.

“La escuela de Chicago postula que el urbanismo es un modo de vida y que lo que sucede en la ciudad es consecuencia de lo que la ciudad es”¹⁸

* 18. Bazan, Lucia. *Para el coche un eje vial, para el pueblo un jacal*. Seminario Permanente de Antropología Urbana. México 1997 P. P. 55-61



12 y 13



14 y 15



2.1.3 Sistema de transporte de la Ciudad de México.

“El transporte ha sido uno de los retos a lo largo de la historia de la capital mexicana. Desde la urbanización indígena hasta la actual Ciudad de México, núcleo de la megalópolis emergente, este reto ha sido una preocupación permanente.”¹⁹

Como se lee en la cita antes mencionada, el problema del transporte en lo que ha sido la formación de la ciudad de México, nunca ha dejado de preocupar a las autoridades en turno, pero aunque se tomen las medidas necesarias siempre han sido rebasadas. Desde los tiempos del tranvía de mulitas o los famosos carruajes, hasta los más modernos y sofisticados automóviles y el sistema urbano de pasajeros de la actualidad, el gobierno ha procurado crecer y construir sobre la base del transporte, y es así como la ciudad se ha visto transformada, modificada y despedazada, en lo que fueron calles de tierra y piedra, o donde hubo una gran construcción ya sea prehispánica o colonial ahora vemos, grandes calles de asfalto, de puentes, ejes viales y últimamente los fabuloso segundos pisos, que son como una “irrealidad dentro de una realidad”, que siempre es ficticia, es en esta ciudad donde puede pasar cualquier cosa inimaginable, que cada vez se hace mas cosmopolita y mas grande.

Entre los años 50’s y 80’s, se gestó lo que sería el cambio de la ciudad por el llamado desarrollo urbano, se hizo sentir la necesidad social de utilizar y desarrollar los medios de transporte urbano de pasajeros, para la gente que vivía aislada de sus centros de trabajo y de diversión. Surgieron dos alternativas el transporte privado y el transporte colectivo, en ambas opciones, *“el gobierno era constructor de las vialidades, el director del orden de la circulación y el responsable de la señalización además de ser el vigilante del cumplimiento de las normas y reglamentos para los conductores.”²⁰*

* 19. Rodríguez, López Jesús, Navarro, Benítez, Bernardo *Los tranvías y la competencia con los camiones, 1900-1945* El transporte urbano de pasajeros de la ciudad de México en el siglo XX Publicaciones del Gobierno del Distrito Federal, México 1999 Pág. 11-22

* 20. Rodríguez, López, Idem. P. P. 11-22

En esa década de los cincuenta los automóviles particulares se multiplicaron de tal manera que empezaban a saturar la vialidad todavía austera de la ciudad, esto trajo una disminución en la velocidad tanto del transporte público como particular por las calles. Además la creciente población en la ciudad y la estabilidad económica que había por el momento, fomentó la compra de uno o dos automóviles acrecentando las clases medias del momento, los profesionistas, los empleados y los obreros calificados, podían adquirir un automóvil, que además empezaban a ser imprescindibles por la población que empezaba a dejar el DF; para vivir en diferentes zonas del estado de México, donde se iban formando nuevas ciudades como Echeagaray y Ciudad Satélite.

“Así la ciudad desbordó los límites del Distrito Federal e inicio el proceso de conurbación con los municipios mexiquenses.”²¹

Además el surgimiento de nuevas zonas comerciales, fuera del Centro Histórico como la Zona Rosa, Av. Reforma e Insurgentes, hacia que más gente se tuviera que transportar a estos lugares y que requería de los medios para hacerlo ya sea para comprar sus necesidades, para trabajar, como nuevos centros de diversión, o estudio, que tuvieron que hacerse de un medio de transporte. *“El auto particular inicia la invasión de las vialidades y la competencia por el espacio vial entre los diferentes medios de transporte.”²²*

El crecimiento de la ciudad, la irracional ubicación desde el punto de vista humano, de la vivienda y el trabajo, así como la competencia por el espacio vital, tuvieron como consecuencia para el usuario el incremento en el traslado y con ello comenzó a modificarse el modo de vida de los habitantes de la ciudad.

Por otra parte, los camiones, el principal medio de transporte en la ciudad, se desplazaban penosamente sobre una vialidad que presentaba síntomas de

* 21. Rodríguez, López, Idem. P. P. 11-22

* 22. Rodríguez, López, Idem. P. P. 11-22

congestión lo que provocó uno de los fenómenos más perniciosos para el futuro de la metrópoli: el círculo vicioso en el que el gobierno respondía al problema con la construcción de nuevas vialidades con inversiones crecientes y vida útil cada vez más corta, provocando que las nuevas necesidades de traslado hicieran necesarios más vehículos automotores, que a su vez exigían nuevas inversiones y obras viales que nunca lograron cubrir las necesidades efectivas del transporte de nuestra ciudad.

Viendo estas necesidades surgió el medio masivo de transporte urbano de pasajeros el “Sistema de Transporte Colectivo METRO”, si bien este sistema que fue inaugurado en el año de 1969, fue pensado años antes y no realizado por cuestiones políticas que no convenían al sistema colectivo de pasajeros urbano y a sus dirigentes. El cual en el año de 1973 habían obtenido las concesiones para circular autobuses denominados “ Delfines, metrobuses y Ballenas” y que además los taxis o colectivos aumentaron su importancia relativa en la transportación capitalina. El Metro ha sido la mejor opción en la solución para el transporte de la población de la ciudad, se ha construido para convertirse en la columna vertebral del transporte.

La construcción del Metro ha venido a beneficiar de alguna manera la saturación de los vehículos en la ciudad, ya que los camiones de pasajeros ya no tienen que atravesar toda la ciudad, se generaron paraderos en algunas de las estaciones en donde sus rutas son mas cortas y que además salen hacia diferentes puntos de la zona conurbada (estado de México), para facilitar así el traslado de la población, aunque esto no ha disminuido la cantidad de automotores, ni de las horas pico en el tráfico de las calles y mucho menos la contaminación ambiental, que no disminuye aunque se tenga el programa “Hoy no circula.”

Los problemas que tiene este sistema es la saturación de gente a ciertas horas en algunas estaciones y transbordos se podría decir que es una ciudad subterránea escondida de la ciudad que ya hace en su exterior. Además hacen falta muchos puntos en los cuales el Metro no llega y parecen zonas olvidadas por la ciudad y

que forzosamente se es necesario otro medio de transporte estas partes del Distrito Federal se sienten desplazadas por que dicen que, *“La ciudad empieza donde comienza el Metro, o bien en donde el primer semáforo o en cierta terminal de autobuses.”*²³, es aquí donde hacen falta mas líneas del metro que tengan más alcance a estas zonas del distrito federal para que toda la gente tenga el privilegio de este medio de transporte.

La ampliación del Metro y la construcción de los ejes viales tenia como propósito refuncionalizar el espacio urbano que no sólo se mostraba “anárquico” en su organización, sino también en sus dimensiones y en la complejidad de sus problemas. Sin embargo, a las adecuaciones de la infraestructura vial no se vinculó un desarrollo equivalente en las alternativas de transporte público, y debido a ello la construcción de ejes viales para optimizar la movilidad urbana se transformó en un impulso al desarrollo del mercado de la industria automotriz y nuevamente, a la saturación de la vialidad.

Las soluciones dadas en la ciudad por Carlos Hank González, en 1981, fueron revitalizar los tranvías que ahora serian los trolebuses, y además de tener una empresa gubernamental de pasajeros la Ruta 100, que después por cuestiones políticas, seria desaparecida en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, y revividas, por el Gobierno del Distrito Federal llamada RTP, que en su mayoría son unidades en malas condiciones y que no cumplen completamente con las necesidades de la población capitalina.

El reto de la transportación en la metrópoli es por ello de gran magnitud, ya que no sólo debe trasladarse un número cada vez mayor de personas, sino movilizar a dichos pasajeros en un territorio que se extiende a un ritmo muy superior al de la población en el Distrito Federal en los próximos 20 años no se traduce en una disminución en la movilidad en su interior; por lo contrario, se prevé un aumento

* 23. Nivón, Bolan, Eduardo *Suburbio y suburbanización en México* Para el coche un eje vial, para el pueblo un jacal Seminario permanente de Antropología Urbana, México 1997 P. P. 111-116

en el número de viajes ocasionado por una mayor actividad comercial y de servicio, lo cual tendrá como resultado un incremento en los desplazamientos generados en la ciudad.

Todos estos factores nos dan diferentes visiones del crecimiento de la ciudad, *“la expansión urbana y el transporte han estado estrechamente vinculados entre sí.”*²⁴ esto genera una cantidad de diferentes iconos e imágenes que día a día enriquecen la conciencia ciudadana y que nutren de inspiración para la generación de diferentes proyectos tanto artísticos como de cualquier índole que traten de reflejar lo que es la Ciudad de México.

* 24. Rodríguez, López Jesús, Navarro, Benítez, Bernardo *El transporte urbano de pasajeros de la ciudad de México en el siglo XX* Publicaciones del Gobierno del Distrito Federal, México 1999 P. P. 89-90



Bueno por un viaje

MTB

\$3.50

Recuerda...

Metrobús

Un transporte a la medida





21 y 22



2.2 Algunos elementos representativos que sirven de interpretación, para la obtención de imágenes urbanas en la creación gráfica.

Hay diferentes elementos representativos de gran importancia que le dan una fisonomía visual importante, como serían los antes mencionados, las viviendas, los vehículos, las vialidades o la ciudad misma. Si no también hay otros que son clave para el surgimiento e influencias en la creación de imágenes gráficas, como los postes, cables, semáforos, etc.

Estas son las historias urbanas y populares de las que la ciudad está llena, de los cronistas que se encargan de refrescarnos momentos importantes que pasaron o pasan actualmente, como Carlos Martínez Rentería, Carlos Monsiváis, o Emiliano Pérez Cruz, tres de los cuales en sus escritos se leen momentos que bien sirven para ilustrarlos y generar imágenes.

Al igual tenemos canciones y dichos populares, como los que nos compartían Chava Flores en alguna historia popular de alguna colonia del Distrito Federal, o las canciones de Botellita de Jerez y el TRI de Alex Lora por mencionar algunos.

También tenemos las anécdotas y comentarios de los ídolos de la población como son los luchadores, parte fundamental en la vida del capitalino, venerando a un “Santo” o a un “Blue Demon”, y el cual domingo a domingo asisten a vitorear a sus ídolos a las arenas de la capital, y a los personajes televisivos como el Chavo del Ocho o el Chapulín Colorado que siempre está al servicio de los desvalidos.

Y claro la parte más importante es la que aportan sus habitantes y sus propias historias, así como los mismos artistas que trabajan y viven en esta ciudad, como Alejandro Pérez Cruz, por solo mencionar a alguno de ellos, que hacen de ella una constante reinterpretación de imágenes, en lo que ellos quieren reflejar y expresar su sentir y su amor a esta gran Ciudad de México.

2.2.1 Crónicas y relatos urbanos sobre la Ciudad de México.

En estas crónicas la ciudad aparece como un personaje más que habita en las calles y barrios de la capital, es parte de una fiesta de barrio o de un salón de baile, es la historia de los apretujones de un vagón del metro, o del colectivo, también puede ser el ligue que se espera el fin de semana en alguna plaza de la ciudad, todos estos elementos son testimonios de la vida del capitalino del reflejo urbano que sigue vigente en este nuevo siglo.

Instantáneas del metro

“Dos mujeres jóvenes de edad indefinible esperan resignadas el convoy. Sus vestidos solferino y verde, respectivamente, están cubiertos por un usado delantal de cuadros grises y blancos. La de menor estatura se cubre además con un suetercito abierto que le queda chico y que tampoco la tapa del frió. Destacan sus pantorrillas prietas y agrietadas que tienen como fin un par de zapatos de hule, gastados y polvosos. Llegó el convoy y ambas alcanzan lugar, una, junto a la ventana, mira fijamente el paso de los muros, el de las estaciones que se continúan y los anuncios que tratan de cosas insospechadas. Llevan las manos en el regazo mientras estrangula en un puño algunos billetes. La otra, a la que le tocó el asiento del pasillo, cierra y abre los ojos enrojecidos de cansancio, a intervalos irregulares. Aprieta con ambos brazos una común bolsa de plástico, con agarraderas como las de supermercado, que no le quiso dejar a la otra.

En la bolsa no lleva más que su suéter azul cielo, pero se siente orgullosa, por que ha dejado hacia el frente a la vista de todos el anuncio impreso que dice “Zeina, París 20 rue du le París 2e. Metro Opera”²⁵

*25. Ramírez Armando, Idem. P. P. 75-77

De salones y cabarets, el gusto por bailar

“Usted es de las personas que piensan que un salón de baile es un cabaret.

El Salón México no era un cabaret, como queda planteado en la película susodicha del Indio Fernández. Era un salón de baile, como los que hay ahora, sólo que más grande y con tres pistas de acuerdo a l poder económico.

Ahora que de ahí a que todas las damas que iban eran prostitutas es la diferencia entre las idílicas imágenes de la imaginación durante un acto masturbador y la llana realidad de un coito cotidiano.

En el salón tiene que ver el antiguo del Macho, en el cabaret el gusto está por la manoseada, en tentalear el cuerpo femenino y se paga una cuota por bailar.

En el cabaret, el espacio es de quien corre el billete; en el salón, el jefe es el que se mueve mejor.

Y el que es califa en el California Dancing Club es maje en el Colonia, o aprendiz en Los Ángeles. Pues en el California la clientela es charanguera o cumbiera, es decir, se baila de a brinco, como si la calle estuviera empedrada; son los recién llegados a la ciudad los que gustan del Carro Show, El Show de los Vázquez o Rigo Tovar.

La plebe de los barrios pulula en el Salón los Ángeles son jóvenes, gustan de Eddie Santiago, Oscar de León, bueno, a veces si están de buenas, se animan con Rubén Blades.

En cambio los cuarentones del Salón Colonia son la elegancia en el vestir; señores y señoras responden: “A qué tantos brincos estando la pista tan pulida”.

En ellos el desdén, la pose, la gracia, van aparejados con el movimiento de los cuerpos, ellos siguen siendo fieles a la Danzonera de Acerina, a la de Miguel Ángel Serralde, o a la de Carlos Campos, digo, la tradición se prolonga en la colonia Obrera.

No tiene la culpa el indio sino quienes hacen que la rumba sea cultura.”²⁶

* 26. Ramírez Armando, Idem. P. P. 75-77

Entrevista a Juan Soriano en la Azotea

“Siempre han sido muy importantes las azoteas”.

“En México siempre han sido muy importantes las azoteas, porque servían como cuartos de criados y desvanes en donde las familias ponían a vivir a los jóvenes como yo. Te brincabas de una azotea a otra y veías una cantidad de cosas: cómo hacían el amor las sirvientas.”²⁷

Las azoteas eróticas, José Luis Cuevas

“Optamos refugiarnos en la azotea, donde el viento mecía la ropa íntima, toda de mujer, que pendía de los tendederos”.²⁸

El Guacarock del Santo

El Mastuerzo, Botellita de Jerez

*“Nació en mero Tulancingo
Un 23 de septiembre
Nació de muy buena mata
Con el Santo por nombre
Enmascarado de Plata.*

*Héroe de carne y hueso
Defensor de los buenos
Que a las mujeres vampiros,
Hombres lobo y enanos
Él sólito hizo menos.*

*Era de nogal el Santo...
Era un gran campeón...
Por eso luchaba tanto...*

*Batman y Superman,
Superhéroes de historieta
Nunca subieron al ring
Le sacatearon al parche
El santo sí era la neta.*

Santo, Santo, Santo, mío.”²⁹

* 27. Ramírez Martínez, *Idem*. P. P. 93-95

* 28. Ramírez Martínez, *Idem*. P. 101

* 29. Fernández, Reyes, Álvaro, **Santo el enmascarado de plata**, Colegio de Michoacán, México. 2004 p. p. 13-14

2.2.2 Cultura y elementos urbanos en la obra gráfica.

En la inmensa capital brotan distintivos y muy peculiares fenómenos culturales, pues *“la urbanización no es un fenómeno con características únicas y universales, sino que reviste en formas y significados diferentes sujetos a los factores históricos, económicos, sociales y culturales prevalecientes.”*³⁰

Dentro de estos hay dos elementos totalmente urbanos de la ciudad de México, que generan una gran cantidad de ideas, imágenes e historias, que muchos artistas en sus diferentes disciplinas los han abordado con gran creatividad y que se describirán más adelante. Hablar de las áreas que se pueden utilizar para realizar obra artística pueden ser infinitas; Este proyecto solo se basara en la producción de “obra gráfica en cualquiera de sus manifestaciones”.

Los elementos urbanos y las características culturales pueden ser muy diversas, entre los que podemos llamar culturales y los que se encuentran dentro del termino, “contracultura”. De esta manera él termino “cultura” podría explicarse de esta manera, *“La cultura de una sociedad, es un proceso activo, no una colección inerte de objetos, esta proporciona el medio para la interacción entre lo real y lo imaginario, lo histórico y lo mítico, lo conseguido y lo deseado, que constituye la gestión diría del consenso social.”*³¹

Así es como la cultura se diversifica según las formas sociales de una comunidad, la Ciudad de México, tiene demasiados elementos culturales, y estos se trasforman en un sin fin de iconos visuales para la producción artística, una parte importante que sé ha convertido en uno de los fenómenos culturales en los mexicanos y en especial en los capitalinos es la “lucha libre”. Gracias a este deporte se dio un intercambio simbólico en los espacios urbanos de los barrios populares, fue un fenómeno que se integró sutil pero insistentemente a la cultura

* 30. Fernández, Reyes, Álvaro, *Idem* p. 34

* 31. Walter A. Jhon, Sarah, Chaplin, *Una Introducción a la cultura visual*, Octaedro-Eub, Barcelona 2002 P. 28

popular mexicana. Es aquí donde sus ídolos son personajes con máscaras multicolores que cubren míticamente, mágicamente y misteriosamente su identidad pero que tienen sus historias propias, gracias a ésta la gente del barrio no reconoce la doble vida del obrero, del panadero o del mecánico que los domingos encara sangrientas batallas en la arena, es la eterna lucha entre el bien y el mal, representado así en un gran espectáculo para las multitudes. Este es un echo contracultural por no estar dentro de un sistema institucionalizado de cultura, pero que sé ha convertido generado por la misma gente, en parte de la cultura social del mexicano.

“La contracultura es un contrapeso de la cultura oficial. La contracultura debe seguir haciendo todos los esfuerzos posibles, en el sentido de cuestionar, de burlarse, de pitorrearse de toda esa manera de vivir, de hacer política y de concebir a la sociedad y a la cultura; cultura entendida como algo bonito, elegante, erudito, nice, en fin. Así la contracultura propone otra visión de la cultura, es decir, expone a la cultura como algo más cotidiano, más desgarrado, más intenso, más honesto.”³²

Otro fenómeno visual que también se convirtió en parte fundamental de la cultura del mexicano y sobre todo de las clases baja y media, fue el “Chavo del ocho” y todos sus personajes, que reflejan una parte de la vida de la población mexicana, las que viven en las vecindades, en las colonias populares y que están llenas de personajes característicos que las hacen únicas, por estas circunstancias este programa, se convirtió en todo un suceso, quedándose en las mentes de la gente que creció con esta serie por generaciones y trasformo en un elemento importante de la cultura de la televisión mexicana y de la población, aunque también estereotipo el modo de vivir de los habitantes del Distrito Federal, hacia otras ciudades que creían que todos vivían de esa manera.

³² Villarreal, Efrén, *Cultura contra Cultura*, Los quebrantos de la contracultura mexicana, Plaza Janés, México, 2000, P. 27





25 y 26



27 y 28

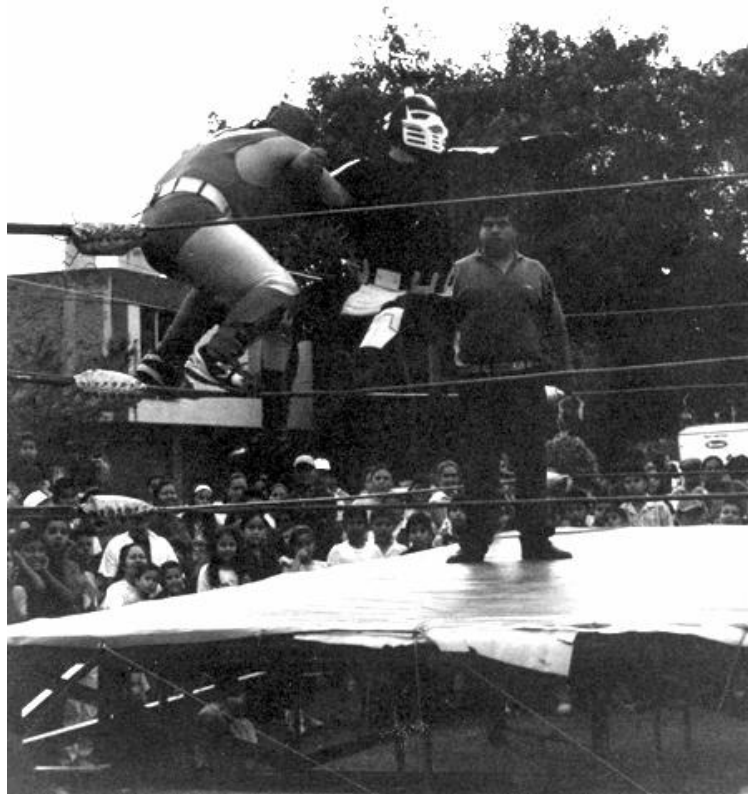


29 y 30





31 y 32



Lista de imágenes segundo capítulo

1. Mapa del Distrito Federal, 1922
El transporte urbano de pasajeros, ciudad de México pag.15
2. El ángel, 2002
Vista área de la glorieta del ángel de la independencia. Imagen, página de seguridad y asistencia del D.F.
3. Vista área de la Ciudad de México 2002
Imagen, página de seguridad y asistencia del D.F.
4. Palacio de Bellas Artes, 2002
Víctor Mora
5. Torre Latinoamericana
Víctor Mora
6. Museo Universitario del Chopo
Víctor Mora
7. Cine Teatro Opera
Víctor Mora
8. Calle de Academia
Víctor Mora
9. Ambulantes en Calle de Moneda
Víctor Mora
10. Edificios del Infonavit en Santa María la Rivera
Víctor Mora
11. Colonias Fantasma a la orilla del Distrito Federal
Víctor Mora
12. Academia de San Carlos
Víctor Mora
13. Ambulantes y Taxistas
Víctor Mora
14. Vendedora de Frutas en la Merced
Víctor Mora

15. Los Tendederos
Paradero de camiones el Rosario
16. Los invidentes también tocan en Tacuba
Víctor Mora
17. Mapa de la Red del Metro
Publicidad del Metro, Ciudad de México.
- 18 Mapa de la Red del Metrobus
Publicidad del Metrobus, Ciudad de México
19. Vista área del metro sobre Tlalpán y Xola
Víctor Mora
20. Vagones del metro
Víctor Mora
21. Pasajeros en camión
Víctor Mora
22. Parabuses por reforma
Víctor Mora
23. El transporte en las calles
Portada, El transporte urbano de pasajeros, ciudad de México.
24. Portada, Los rituales del caos, caros Monsiváis, ilustración el Fisgón
25. 26. Postes
Víctor Mora
27. Puentes
Víctor Mora
28. Los Vochitos
Víctor Mora
29. Tin- Tán
Víctor Mora, Grafití centro de Tlalpán, México.
30. Trenes Adornados.
Víctor Mora, Grafití, trenes en Azcapotzalco, México.
31. 32. La coliseo
Víctor Mora

33. El retiro, en el monumento a la madre
Víctor Mora

III. Obra gráfica personal, sobre las imágenes urbanas de la Ciudad de México y la utilización de diversos soportes en la impresión de la estampa.

3.1 Procedimientos y técnicas utilizadas de la gráfica para la realización de la estampa

Técnicas tradicionales en el siglo XX

Ya anteriormente se ha escrito en otros libros especializados sobre los antecedentes históricos, de las técnicas que aquí se mencionan, por esto mismo solo nos enfocaremos al tratamiento técnico de las mismas, tanto en su desarrollo y utilización, como en la realización de la obra gráfica y su impresión.

Dividiéndolas en dos partes: técnicas tradicionales y técnicas actuales. Esto para un mejor manejo de los métodos. Se escogieron seis técnicas en específico, la xilografía, la serigrafía y el fotograbado en la parte tradicional, y el transfer, la siligrafía y la electrografía como procesos actuales, estos se utilizarán en el trabajo a realizar sobre la obra gráfica.

3.1.1 La xilografía y sus nuevas posibilidades en el grabado.

Se puede hacer un grabado con técnicas que tienen más de tres siglos, esto no quiere decir que no actualicemos las técnicas, ya que se actualizan los equipos, los materiales y las herramientas de acuerdo con el desarrollo tecnológico y las posibilidades personales en la creación de la estampa. Por esto el proceso de la xilografía que es una de las técnicas del grabado más antiguas, pero no por eso en desuso. Se podría decir que actualmente lo que la hace moderna no es la técnica, sino el concepto.

En estas nuevas posibilidades se busca un equilibrio entre la forma y el contenido, en los desarrollos de la configuración del espacio para la utilización final del soporte.

Esta técnica no dejará de ser una manera de impresión en relieve donde se seguirá recortando pedazos de madera dejando el área del dibujo a imprimir.

Pero la forma de entresacar estas partes si ha cambiado, ahora se dibuja y se recorta por completo las imágenes y solo se detallan las figuras con un mototul o un vibro-grabador, sin dejar de utilizar las gubias como antaño.

Este escrito tomará solo el proceso de dos técnicas: la xilografía al hilo y la xilografía al agua, donde el proceso creativo final no se basa en la talla de la madera sino en la manera de lograr el estampado final.

3.1.1.1 Xilografía al hilo

Descripción.

El proceso se realiza con un trozo de madera de un corte que sigue la fibra, el hilo del bloque cortado. La dureza del material determina diferentes herramientas con las que se logran medios expresivos peculiares y por ende diferentes efectos gráficos.

Materiales.

“Bloque de madera caoba, cerezo.

Gubias, Mototul, Vibro-grabador.

Lijadora eléctrica.

Caladora eléctrica

Cepillo de alambre.

Lápices grasos, Tinta tipográfica.

Boceto.

Rodillo entintador.

Papel de algodón.”¹

Preparación de la madera

Se debe primero alisar y lijar la superficie, se puede hacer con un pedazo de lija o con la lijadora eléctrica, para dejar sin bordes disparejos la madera. Para resaltar la textura se puede pasar un cepillo de alambre por la superficie siguiendo las fibras para que se abra la veta.

¹ Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión técnicas y materiales*. Ediciones H. Blume, España 1982 p. p. 56-60

Delineado de la imagen

Para realizar el dibujo, se aplica una capa fina de pintura blanca para que el dibujo se vea bien. Se puede dibujar directo en la madera o se puede utilizar una hoja de papel carbón y repasar el boceto para que se transfiera la imagen. Se puede utilizar un transfer directo sobre la madera de una copia fotostática colocando la copia sobre la madera y aplicándole thinner por encima del dibujo y después se pasa por el torculo para que haga presión y pase la imagen.

Grabado de la madera

Teniendo el dibujo listo, los contornos se marcan con una cuchilla afilada o con un vibro-grabador de punta fina, para tener los surcos en los cuales se entresacara la madera. Para quitar los espacios grandes se utilizan gubias curvas y con gubias en “V” se detalla el dibujo. Se puede utilizar un mototul para detallar tanto las zonas grandes como detallar las zonas delicadas de la imagen.

También se puede utilizar la Caladora eléctrica, en donde después de que se hizo el transfer de la imagen en la madera, se recorta por los bordes, así se evita quitar el exceso de madera, y se detalla con el vibro-grabador la imagen en la madera, esta pieza se convierte en “*un modulo libre de composición para la impresión*”.²

Impresión de la estampa

Cuando se tienen las matrices listas, se preparan las tintas, para la impresión, se recomienda se utilice un diluyente para la viscosidad de la tinta, o se puede utilizar transparente para lograr efectos de transparencia en las tintas sobre el papel.

El papel se humedece unos veinte minutos, se saca del agua y se seca con papel para dejarlo húmedo y así tenga mejor adherencia la tinta al imprimir.

La tinta se coloca sobre un vidrio y con un rodillo se toma y se aplica tinta sobre el relieve de las imágenes de la madera.

Se pueden realizar fondos sobre el papel utilizando laminas grandes de madera sin tallar aplicándoles color, y utilizando papel recortado para bloquear áreas de luz y de mezcla de color para conseguir múltiples tonalidades.

2. Martínez, Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado. (A finales del siglo XX)* España, Creatica, 1998 p. 139

De esta manera se pueden colocar de diferentes maneras las matrices recortadas de antemano y colocarlas sobre los fondos realizados en el papel antes impreso y que sean estos los puntos de atención en el grabado.

**Así se pueden elaborar impresiones, por un sistema creativo de composición y no solo por un proceso técnico para obtener estampas originales.*

3.1.1.2 Xilografía al agua (Nishiki-e) estampa japonesa.

Descripción.

Este tipo de estampa que occidentalmente se le a llamado xilografía al agua, es en realidad una de las maneras más antigua de realizar una estampa y es la forma japonesa, la cual tiene como característica el ser policroma e imprimirse al agua.

Materiales.

“Bloque de madera, cerezo, peral.

Pinceles

Gubias.

Mototul.

Vibro-grabador.

Lijadora eléctrica.

Caladora eléctrica

Cepillo de alambre.

Boceto.

Tintas acuosas.

Papel de algodón.”³

Preparación de la madera

Se deben tener tacos de madera cortados en dirección de la fibra, y preparados con el fin de que la superficie sea muy lisa y pulida, se puede utilizar el cepillo o una lija muy fina con la lijadora eléctrica para dar el terminado. Se preparan por los dos lados ya que regularmente se graban por los dos lados del taco.

Delineado de la imagen

Para realizar el dibujo, se utilizan únicamente pinceles, en un papel delgado y

3. Larraya, Tomas, G. *Xilografía, historia y técnicas del grabado en madera*. Sucesor de e. meseguer, España 1979 p. p. 153-155

bastante transparente, de superficie dura, no son recomendables lápices ni algún otro material, por la calidad del papel y que se necesita que se distinga el trazo sobre este, además de que los trazos quedan mejor delineados y más libres. Teniendo listo los dibujos se adherirán a la superficie de la madera.

Preparación del dibujo

Teniendo los dibujos listos, se hace una preparación para pegar el papel (engrudo), realizada con “*arroz, agua y una cuchara de ácido salicílico*”,⁴ para evitar la corrupción rápida del engrudo. El engrudo se extiende sobre la madera con la mano repartiéndolo y terminándolo con pequeños golpeteos para que se extienda uniforme. Teniendo listo la madera con el engrudo puesto, se pasa a colocar el dibujo con la cara de este hacia la superficie de madera aplicándolo solamente sin tratar de extender la hoja de papel para evitar deformaciones, se pasa por encima una brocha ancha y seca para su terminado y adherencia.

El grabado

Cuando se tiene pegado el dibujo a la madera, (de antemano se le deja una área libre de tres centímetros para el registro de diferentes colores.) Se empieza el tallado de la madera. Se entresacara la madera del área del papel donde no hay dibujo, dejando las partes a imprimirse libres de talla solo para detallar sus partes, de esta manera el dibujo pegado sirve de guía para las incisiones en la madera. Para quitar los espacios grandes se utilizan gubias curvas y con gubias en “V” se detalla el dibujo. Se puede utilizar un mototul para detallar tanto las zonas grandes como detallar las zonas delicadas de la imagen. O también se puede utilizar un vibro-grabador donde la imagen puede quedar más fina.

Los papeles

Para la utilización de los papeles en la impresión de xilografía se pueden utilizar varios tipos de ellos aunque se pueden usar el papel especial para esta técnica.

4. Larraya, Tomas, G. *Idem* p. 158

“El Toshi. Papel resistente, lujoso de color blanco cremoso. Es liso y suave de diversos grosores 53 x 78 cm”.

“Kochi. Papel de color ahuesado y grosor un tanto irregular 50x66 cm”.

*“Hosho. Papel liso blanco recomendado para la xilografía en color 48 x 60 cm”.*⁵

Estampación

En esta forma de imprimir es donde se utiliza el entintado al agua ya que da tonos fluidos, transparentes y delicados que no se logran con otro tipo de tinta.

El papel a utilizar para esta impresión se puede utilizar húmedo o en seco y esto da diferentes resultados.

Los papeles se mojan con anterioridad para que agarren buena humedad, al momento de la impresión se sacan de cuatro en cuatro y se colocan en los papeles para que se sequen al mismo tiempo y conserven la misma humedad todos. El taco de madera se coloca arriba de una toalla o colchoneta para que no se deslice, se empieza a pasar ligeramente un tono de acuarela con un poco de engrudo mezclado sobre las partes que han de quedar en relieve con una brocha de manera circular y alisando el color al sentido del hilo de la madera, procurando que no queden excesos en algunas de las tallas, debe de usarse una brocha por cada color que se este aplicando.

Cuando esta listo el color se coloca encima el papel haciéndolo descansar cuidadosamente sobre el margen que nos servirá de guía, se toma un *“baren”*⁶ (este puede hacerse de una superficie redonda y rígida cubierta por hojas de maíz seco amarradas por un extremo y dejando la parte lisa para hacer la presión en la estampa.)

Se coloca una franela arriba del papel antes colocado y al baren se le aplica una capa ligera de vaselina para que se desplace más fácil, así de manera circular se empieza a desplazar el baren sobre la franela y al sentido del hilo del taco de

⁵ Chamberlain, Walter *Manual de grabado en madera y técnicas afines* Hermann Blume, España 1988 p. 122
⁶ Larraya, Tomas, G. *Op Cit* p. 166

madera, de esta manera hasta que queda completamente impresa la imagen sobre el papel. De esta manera se seguirá utilizando con cada matriz de color, *“el orden de los colores debe de ser del menor al de mayor intensidad, comenzando por los más claros terminando con los más oscuros, hasta que quede terminada la estampa”*.⁷

** Gracias a la transparencia de los colores acuosos, la superposición de tonos diferentes es uno de los más importantes medios para la reducción del número de matrices grabadas para la estampa.*

⁷ Larraya, Tomas, G. *Ibidem*

3.1.2 La serigrafía utilizada en su carácter artístico.

Si bien el proceso del estarcido o impresión serigráfica se a utilizado mayor mente de manera comercial, desde la mitad del siglo XX. En la década de los 60's, algunos artistas principalmente de los Estados Unidos, fue el principal medio de expresión de estos, por los colores puros e intensos y los contornos marcados en las figuras además de la rapidez y facilidad en la impresión de las imágenes en diferentes materiales.

Hoy en día el perfeccionamiento de este sistema de impresión y de los procesos de la película en la pre-prensa digital, para la obtención de los positivos, da como resultado una mayor calidad cromática y de resistencia tanto en su área comercial como en la artística. Además permite gracias a estos nuevos materiales la experimentación en los procesos creativos de estampación.

Hay diferentes procesos de estampado en la serigrafía artística, en esta investigación solo se describirán tres maneras, éstas dependerán del tipo de impresión así como del tipo de estencil a utilizar, la acertada combinación entre estos dos factores hace de la serigrafía una de las técnicas gráficas más expresivas.: sericromias, fotoestenciles y estenciles de papel.

3.1.2.1 Sericromia proceso de impresión multicolor.

Descripción.

En la realización de este proceso se necesitara partir de un boceto inicial, el cual servirá de guía para el trazo de la imagen en el bastidor, el cual será pintado de manera directa, para poder ser impresa sobre el papel con el rasero de caucho y tener una imagen la cual todavía se puede trabajar sobre ella para terminar la serie.

Materiales.

“Marco de serigrafía de 90 a 120 hilos color blanco, amarillo.

Pinceles y espátulas.

Lápices grasos.

Boceto.

Pintura al óleo.

Tintas de serigrafía clasificación cartel.

Tintas de serigrafía base agua.

Rasero de caucho blando color ámbar, amarillo.

Papel de algodón.”⁸

Los marcos y raseros

Antes de empezar a realizar la sericromia, es importante el saber que la clasificación de los tipos de mallas y del color de los marcos influye en la realización de la impresión, al igual la dureza y el color de los raseros, ya que existe una tabla tanto en el color como en la dureza de los hilos del estarcido y del caucho.

“Si se requiere de una impresión de calidad baja, se utilizan mallas de color, blanco o amarillo, y la calidad de hilos puede ser desde 68 hasta 90.

Si la impresión es de calidad media, se utilizan mallas de color amarillo o naranjas, donde la calidad de hilos es desde 90 hasta 120.

Para la impresión de alta calidad se utilizan mallas de color rojo o azul, donde la calidad de hilos es desde 150 a 175.

En los raseros, se debe tomar en cuenta que los cauchos pueden ser blandos o duros, dependiendo del tipo de impresión a realizar, y esto se clasifica basándose en los colores: el blanco es suave, ámbar o amarillo, son blandos y transparentes, los de color azul, rojo o naranja son duros y además el caucho es de color firme”⁹

⁸ Apuntes, *Taller de grabado experimental “la Barranca”, Guadalajara Jal.* México 2000

⁹ Hainke Wolfgang, *Serigrafía.* Editorial la Isla, España 1979 p. 122

Preparación del marco

En una mesa de manera horizontal, se coloca el boceto previamente realizado, de preferencia sobre algún papel blanco y del tamaño que se requiera. Se coloca encima del boceto el marco de serigrafía procurando que no toque la imagen, se le colocan unas calzas, las cuales dejen el marco suspendido unos dos centímetros arriba del boceto, de antemano el marco se limpia de toda grasa pasando por la tela una estopa con thinner para quitarle cualquier residuo.

Delineado de la imagen

Ya que se colocó el marco arriba de la imagen, con los lápices grasos se delinea el boceto sobre la malla serigráfica para así tener la imagen en la malla, después de esto se procede a delinear de igual manera con pincel siguiendo el trazo del lápiz, con pintura al óleo del color que se requiera.

Aplicación del color

Teniendo el delineado terminado con la pintura al óleo, se procede a poner los colores requeridos sobre los espacios vacíos de la imagen sobre el marco, tratando de que quede totalmente cubierta el área, *“se procura que la pintura a utilizar sea al óleo o tinta serigráfica base agua, y que sea de una manera consistente, no muy líquida para evitar escurrimientos”*¹⁰

El utilizar estas pinturas o tintas es por el proceso de secado que tarda en secarse ya que otras tintas secan rápidamente y podría quedar incompleto la imagen o tapar el marco de serigrafía.

Entintado

El proceso del entintado es cuando se a terminado de aplicar el color sobre la figura en la malla, no dejando huecos en los espacios vacíos y teniendo bien delineada la imagen. Con la tinta de serigrafía de tipo cartel, que es una tinta de secado rápido y de característica mate, se deposita una parte sobre la malla, sé

¹⁰. Apuntes, *Op. Cit*

quita el boceto de la mesa y se coloca el papel de algodón donde se imprimirá, se quitan las calzas que sostenían el marco, y con el rasero se dispone a pasar el caucho y esparcir la tinta sobre la malla, así la impresión sobre el papel de algodón queda lista, para seguirla trabajando o para firmarla.

3.2.2.2 Fotoesténciles, otra manera de imagen directa.

Descripción.

Los fotoesténciles son plantillas realizadas con una emulsión fotosensible, que se expone a la luz y que se endurece para permitir lograr una impresión. Aquí se utiliza un positivo o negativo fotográfico, con la imagen opaca y el resto transparente, que se puede realizar a través de una copia fotostática sobre acetato, una impresión láser sobre papel albanene o procesándolo en un buro de pre-prensa digital. Se pueden realizar impresiones de líneas finas, dibujos o fotografías tramadas en medios tonos o de alto contraste.

Materiales.

“Marco de serigrafía de 90 a 120 hilos color amarillo y naranja.

Emulsión serigráfica y bicromato.

Espátula de plástico

Tinta de serigrafía.

Lampara de 500 wats tipo luz solar.

Positivo o negativo.

Tintas de serigrafía clasificación cartel.

Pintura acrílica.

Rasero de caucho blando color ámbar, amarillo.

Papel de algodón o tela”.¹¹

Sensibilización

Se prepara la emulsión de serigrafía para la sensibilización del marco de serigrafía, se mezclan “cuatro partes de emulsión por una de bicromato”, agitando hasta que la consistencia del líquido quede un poco espesa y de color verde

¹¹. Apuntes, *ibídem*

oscuro, esto se debe de hacer en un lugar donde haya poca luz para que la solución no pierda fuerza por el contacto con la luz.

Ya preparada la emulsión, sobre una mesa se coloca el marco de serigrafía, (previamente lavado, desengrasado con una estopa y thinner) con la cara de la tela hacia arriba, se procede a vaciar la emulsión sobre la malla y con una espátula se esparce hasta que quede una superficie uniforme sobre todo el marco, procurando no dejar excesos de emulsión ni marcas con la espátula que puedan dejar detalles sobre la imagen final. Aplicada la emulsión se seca con una secadora de pelo para que el calor deje uniforme y seca la malla de serigrafía.

Exposición del marco

Se coloca el negativo o el positivo sobre el vidrio de la mesa de revelado, arriba de este se deposita el marco de serigrafía con la malla hacia abajo para que toque la película, y se le da presión por arriba de la malla para que el revelado sea al vacío. Con un foco de 500 wats. La luz debe quedar exactamente abajo del vidrio y del negativo, se le dará un tiempo aproximado de *“entre cinco a ocho minutos, dependiendo del tipo de negativo o positivo utilizado”*.¹²

Revelado

Ya que se expuso el marco a la luz, se le vierte agua con una manguera de manera indirecta, que el chorro de agua no caiga directamente ni de manera muy fuerte porque podría tirar la emulsión. Así se elimina el sobrante de la película quedando solo la imagen que será impresa. Después del agua se seca con una secadora del pelo para que se cosa la emulsión a la malla y quede lista para la impresión.

Impresión

Listo el marco de serigrafía con la imagen revelada en la malla, debe tenerse en cuenta los siguientes factores que intervienen en esta parte del proceso:

¹². García, Mejías, Evelyn, *Tesis de la expresión gráfica espontanea hacia algunas técnicas del grabado*, Universidad Autónoma de México, México 1983 p. 78

a) Soportes

Se prepara el soporte donde se recibirá la impresión, generalmente la serigrafía artística se imprime sobre papel de algodón, aunque también se puede imprimir en acetatos, tela, loneta y cualquier otro tipo de papel o material según se desee.

b) Tintas

Una particularidad de la serigrafía es que se puede imprimir sobre cualquier superficie, y de aquí depende de la clasificación de la tinta a utilizar por el tipo de secado según sea el soporte:

“Secado físico. Es por evaporación a la temperatura ambiente y el secado tarda entre 10 y 50 minutos.

Secado por oxidación. Por modificación química de su estructura molecular al contacto con el aire, el secado dura varias horas.

Secado químico. Reacción de dos componentes (tinta y endurecedor), secado al calor o al aire”¹³

c) Medios auxiliares

Entre los medios auxiliares tenemos los diluyentes para tinta o retardadores en el secado para una mejor utilización de las tintas en el proceso de la combinación de los colores.

f) Otros auxiliares en la impresión

Se pueden utilizar barnices claros, brillantes o mates para recubrir las estampas terminadas o para dar transparencias en los colores al utilizarlas como paros medios de otras impresiones sobrepuestas. Además se pueden utilizar otros tipos de pinturas dependiendo de lo que se necesite o se quiera lograr, como pintura acrílica, tintas chinas o pintura al óleo.

Al tener contemplados todos estos puntos se procede a imprimir sobre la superficie destinada con la tinta adecuada para el fin requerido.

13. Sánchez, Trillo, Raúl, *Tesis de la vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México*, Universidad Autónoma de México, México 2001 p. 41

3.2.2.3 Esténciles de papel o collage de color.

Descripción.

Los esténciles realizados en papel son buenos para imprimir grandes zonas de color, planas y con contornos bien definidos, aunque también se puede lograr cierta irregularidad, cuando se utilizan de manera arbitraria, cortándolos o rasgándolos para obtener imágenes libres mezcladas en sus colores.

Materiales.

“Marco de serigrafía de 90 a 120 hilos color amarillo y naranja.

Papel bond o revolución.

Espátula de plástico

Tinta de serigrafía.

Tijeras y cutter.

Tintas de serigrafía.

Pintura acrílica.

Rasero de caucho blando color ámbar, amarillo.

*Papel de algodón o tela”.*¹⁴

Preparación del marco

En una mesa de manera horizontal, se deposita el marco cara arriba, previamente desengrasado como se menciona anteriormente, se le aplica una capa de adhesivo ya sea en spray o líquido. Se le coloca el boceto previamente recortado con las tijeras o el cutter encima de la malla y el adhesivo. El papel tapara cualquier paso de tinta y el área recortada será por donde pase la tinta.

Preparación de las mallas

Ya que se tiene el primer marco listo con la primer imagen, se preparan las demás mallas, aplicando de la misma manera que el primer marco la imagen, donde también se pueden colocar los papeles de manera desigual para crear los fondos necesarios.

14. Apuntes, *Op Cit*

Aplicación del color

Teniendo las mallas listas, se procede a poner los colores requeridos sobre los espacios vacíos que deja la imagen que se recorto, se pueden preparar tintas con base transparente para lograr transparencias en la impresión.

.

Entintado

El proceso del entintado es fácil de aplicar. Con la tinta de serigrafía de tipo cartel, que es una tinta de secado rápido y de característica mate, se deposita una parte sobre la malla, se coloca el papel de algodón donde se imprimirá, y con el rasero se dispone a pasar el caucho y esparcir la tinta sobre la malla, así se realizara con cada uno de los marcos preparados con el estencil de papel. Otro efecto que se puede obtener, es recortando el papel bond o revolución que servirá de bloqueador al ponerlo directamente arriba del papel de algodón, para cuando pase la tinta por la malla solo se imprima lo que se dejo en el espacio vacío y obtener una impresión más libre.

3.1.3 Diferentes formas del fotograbado para la utilización en la gráfica.

El fotograbado incorpora el rico mundo de la fotografía, a enriquecer la gráfica, donde la actividad creativa de esta técnica tiene lugar en el montaje de la imagen, como complemento o como un fin, alejándose de la imagen original y dejándonos una figura de mayor interés. Además es un procedimiento que se le coloca entre el grabado, en relieve o en hueco, ya que se pueden obtener de las dos maneras en laminas de metal, cobre, acero, zinc.

De estas formas de hacer fotograbado solo se describirán tres maneras de realizarlo, dependiendo de sus materiales: por emulsión fotográfica, película fotosensible y por impresión serigráfica.

3.1.3.1 El fotograbado, fotomecánico o por emulsión fotográfica.

Descripción.

Para la realización de dicha técnica, deberá tomarse en cuenta que deberá fabricarse un clisé metálico, partiendo de un negativo o positivo fotográfico según se requiera, ya sea realizado en fotomecánica, o en cualquier lugar de pre-prensa digital. El cual todavía puede ser trabajado con pluma, crayón, para luego hacer la transferencia a la placa y poder ser atacada la imagen con algún ácido, para posteriormente imprimir la estampa final.

Materiales.

“Placas de fierro o cobre.

Emulsión sensibilizadora y revelador.

Lampara de 500 wats tipo luz solar.

Positivo o negativo.

Acido nítrico, para el fierro.

Acido percloruro de hierro, para el cobre.

Willer o aerógrafo.

*Parrilla o estufa”.*¹⁵

15. Apuntes, *ibidem*

Preparación de la placa

Se pule y se bruñe la placa para quitar cualquier rasguño que pudiera tener, y después se limpia y se desengrasa puede ser con “Brasso, con blanqueador o con alcohol”, se limpia posterior con agua, se seca con calor o a la intemperie. Después de la limpieza, ya no debe tocarse la placa, para que no se le adhiera ninguna forma de grasa que pueda evitar la adherencia de la imagen.

Se prepara el negativo o el positivo según se pretenda grabar en hueco o en relieve.

Sensibilización

Aquí tenemos dos posibilidades de colocar la emulsión en la placa la primera es con el aerógrafo de aire, y por fuerza centrifuga.

Primero se prepara la emulsión según las instrucciones del fabricante, en un recipiente de preferencia obscuro, ya que la emulsión es sensible a la luz y puede perder fuerza. Para colocarla se utiliza el aerógrafo de aire, que es una manera fácil, para que se extienda sobre la superficie de la placa la emulsión, dejando una capa uniforme sin franjas ni líneas, posteriormente se coloca al calor para que seque y se adhiera perfectamente.

La otra opción es con la utilización de un “Willer” de fuerza centrifuga, para extender la emulsión con calor. Esto se realiza colocando la placa dentro del “Willer”, se vacía la emulsión sobre la placa y *“se tiene que girar el “Willer” a una velocidad entre 30 y 35 revoluciones por minuto”*¹⁶, para que la emulsión se extienda y cubra toda el área, debe de tener una parrilla o estufa que al mismo tiempo que se gire la placa la este calentando por debajo para su mejor adherencia y secado a la lamina.

16. Alvarado, Alejandro, *Primer curso de fotograbado*, Universidad Autónoma de México, México 2000 p. 8

Los negativos o positivos

Estos pueden ser realizados de varias maneras, se pueden mandar hacer en los talleres de fotomecánica, de pre-prensa digital, o pueden ser impresiones láser o copias sobre acetatos, y se pueden realizar a mano con pluma, tinta o crayón sobre acetatos, película, mica o papel albanene.

Los negativos y positivos, se dividen en dos: “de línea y de medio tono”, los “de línea”, pueden ser realizados a mano y que como característica, son solamente plastas en altos contrastes de blanco y negro sin una escala de grises. Los “de medio tono”, son los realizados con una pantalla de puntos o tramado que da todas las calidades de grises, de blancos y de negros y que de aquí se deriva la combinación del “CMYK” para una impresión de selección de color.

Cuando se mande sacar los negativos o positivos en algún sitio de pre-prensa digital, que es lo más común hoy en día, se debe considerar la “tabla de líneaje” para la producción de los mismos ya que basándose en esta tabla se tiene la “calidad de la imagen” de la película para su impresión final.

Porque la calidad de la imagen depende de la “resolución” con la que se toma o se escanea la imagen a utilizar para que se pueda realizar el negativo o positivo.

Exposición de la placa

En una mesa se coloca la placa con la emulsión hacia arriba, y sobre esta se le encima el negativo, arriba de ambos un marco con vidrio presionara a la placa y al negativo. Se pasa después a la exposición de la placa con un foco de 500 wats. Donde la luz emitida quede exactamente arriba del vidrio y del negativo, se le da un tiempo aproximado de *“entre cuatro a ocho minutos, esto dependerá del grosor de la emulsión en la placa y del tipo de negativo realizado”*.¹⁷

¹⁷ García, Mejías, Evelyn, *Tesis de la expresión gráfica espontanea hacia algunas técnicas del grabado*, Universidad Autónoma de México, México 1983 p. 78

Revelado

Ya que se expuso la placa a la luz y se sometió a los tiempos estimados, a la placa se le vierte agua para eliminar el sobrante de emulsión y solo deje la imagen del negativo utilizado. En una tarja se vacía el revelador (que tiene que ser del mismo fabricante que la emulsión), se mete la placa a la tarja cubriéndolo en su totalidad con él liquido, “*durante tres minutos con una constante y ligera agitación*”¹⁸, para que penetre en todos los puntos de la imagen. Después se lavara con agua corriente, dejándola secar y para ser sometida la lamina al calor para el endurecimiento de la emulsión.

Acidulado

Cuando se tiene lista la placa se tiende a meterla en el ácido, aquí dependerá del tipo de lamina que se use, será el tipo de ácido que se necesite. Como se mencionaba antes se tiene ácido nítrico para el fierro, donde se preparara de 1^a 6 ó de 1^a 12 partes, de ácido y agua, durante unos diez a quince minutos de atacado, todo dependerá de la intensidad de negros más oscuros que se requiera. El ácido de percloruro de hierro para el cobre, se puede utilizar de 2^a 6 ó de 2^a 10 partes de ácido y agua, para una calidad fina en la imagen.

Entintado

Aquí el procedimiento es de lo más sencillo porque se entinta y se imprime igual que cualquiera de las otras técnicas del grabado, lo único diferente seria, si se utilizo un negativo, la manera de entintado será en hueco, y si se llega a utilizar un positivo la forma será en relieve.

¹⁸. Alvarado, Alejandro, *Op Cit.* p. 9

3.1.3.2 El fotograbado, y la película fotosensible.

El fotograbado tiene otra manera para su realización y esa es con la película fotosensible. Solo se describirá como se hace el tratamiento de la película sobre la lamina ya que todos los demás procedimientos son iguales al método antes mencionado.

Al preparar la lamina con película, solo se puede imprimir en hueco, ya que aunque se utilice un negativo o un positivo, la manera de acidular la lamina siempre será para imprimir en hueco.

Descripción.

Como se menciona antes para la realización de esta técnica, se partirá de un negativo o positivo fotográfico ya sea realizado en pre-prensa digital, o impresión láser, o copia y también puede ser realizado a mano.

Materiales.

“Placas de fierro.

Emulsión serigráfica y bicromato.

Película cromaline líneaje 100 o 150.

Espátula de plástico y rasero de caucho.

Lampara de 500 wats tipo luz solar.

Positivo o negativo.

*Acido nítrico, para el fierro”.*¹⁹

Preparación de la placa

Se pule y se bruñe la placa para quitar cualquier imperfección y después se limpia y se desengrasa.

Sensibilización

Se prepara la emulsión de serigrafía para la sensibilización de la placa, se mezclan “cuatro partes de emulsión por una de bicromato”, agitando hasta que la

¹⁹. Apuntes, *Op Cit*

consistencia del líquido quede un poco espesa y de color verde oscuro, esto se debe de hacer en un lugar donde haya poca luz para que la solución no pierda fuerza por el contacto con la luz. Ya prepara la emulsión, la placa de fierro se coloca sobre la mesa, con la cara pulida hacia arriba.

Primero se extiende sobre la lamina, la emulsión con una espátula, haciendo que queden recubiertas todas sus partes, se corta al tamaño de la placa la película cromaline, después de que se corto, se le sitúa sobre la lamina por el lado opaco (ya que el lado brillante es una mica protectora), con la emulsión antes puesta, y con el rasero se talla por arriba de la película por el lado brillante, para que esta se pegue a la lamina, esto se realiza por el contacto de la emulsión y la película, a este proceso se le llama *“directo-indirecto”*.²⁰

Ya que la película se adhirió a la lamina, se seca colocando la lamina al calor, para que tenga mejor adherencia y duración. Se le quita la mica protectora para que solo quede la película y la lamina.

Exposición de la placa

Se coloca el negativo o el positivo arriba de la lamina, en una mesa de revelado, arriba de ambos un marco con vidrio presionara a la placa y al negativo. Se pasa después a la exposición de la placa con un foco de 500 wats. Donde la luz emitida quede exactamente arriba del vidrio y del negativo, se le dará un tiempo aproximado de *“entre cinco a diez minutos, esto dependerá del grosor de la película en la placa y del tipo de negativo realizado”*.²¹

Revelado

Ya que se expuso la placa a la luz, se le vierte agua con una manguera de manera indirecta, que el chorro de agua no caiga directamente ni de manera muy fuerte porque podría tirar la película. Así se elimina el sobrante de la película quedando solo la imagen que será acidulada.

²⁰. Hainke Wolfgang, *Serigrafía*. Editorial la Isla, España 1979 p. 160

²¹. Apuntes, *Op Cit*

Después del agua sé seca con una secadora del pelo o con una parrilla para que el calor adhiera mejor la película a la lamina.

Acidulado

Lista la placa se meterá en el ácido, como es lamina de fierro se recomienda se use, el ácido nítrico, donde su preparación es de 1ª 6 ó de 1ª 12 partes, de ácido y agua, durante unos diez a quince minutos de atacado, todo dependerá de la intensidad de negros más oscuros que se requiera y del tipo de grosor de película usada.

Entintado

Se imprime igual que cualquiera de las otras técnicas del grabado, en las que se utiliza el hueco, para la impresión final.

3.1.3.3 El fotograbado, por impresión serigráfica.

Descripción.

Como se menciona antes para la realización de esta técnica, que es la más fácil para realizar un fotograbado, se seguirá partiendo de un negativo o positivo fotográfico ya sea realizado en pre-prensa digital, impresión láser, o copia fotostática y también puede ser realizado a mano.

Materiales.

“Placas de fierro.

Emulsión serigráfica y bicromato.

Marco de serigrafía de 90 a 120 hilos.

Espátula de plástico y rasero de caucho.

Tinta de serigrafía.

Lampara de 500 wats tipo luz solar.

Positivo o negativo.

*Acido nítrico, para el fierro”.*²²

²². Apuntes, *Idem*

Preparación de la placa

Se pule y se bruñe la placa para quitar cualquier imperfección y después se limpia y se desengrasa.

Sensibilización

Se prepara la emulsión de serigrafía para la sensibilización del marco de serigrafía, se mezclan “cuatro partes de emulsión por una de bicromato”, agitando hasta que la consistencia del líquido quede un poco espesa y de color verde oscuro, esto se debe de hacer en un lugar donde haya poca luz para que la solución no pierda fuerza por el contacto con la luz.

Ya preparada la emulsión, sobre una mesa se coloca el marco de serigrafía, con la cara de la tela hacia arriba, se procede a vaciar la emulsión sobre la malla y con una espátula se esparce hasta que quede una superficie uniforme sobre todo el marco, procurando no dejar excesos de emulsión ni marcas con la espátula que puedan dejar detalles sobre la imagen final. Aplicada la emulsión se seca con una secadora de pelo para que el calor deje uniforme y seca la malla de serigrafía.

Exposición del marco

Se coloca el negativo o el positivo sobre el vidrio de la mesa de revelado, arriba de este se deposita el marco de serigrafía con la malla hacia abajo para que toque la película, y se le da presión por arriba de la malla para que el revelado sea al vacío. Con un foco de 500 wats. La luz debe quedar exactamente abajo del vidrio y del negativo, se le dará un tiempo aproximado de *“entre cinco a ocho minutos, dependiendo del tipo de negativo o positivo utilizado.”*²³

Revelado

Ya que se expuso el marco a la luz, se le vierte agua con una manguera de manera indirecta, que el chorro de agua no caiga directamente ni de manera muy

²³. Apuntes, *Idem*.

fuerte porque podría tirar la emulsión. Así se elimina el sobrante de la película quedando solo la imagen que será impresa. Después del agua se seca con una secadora del pelo para que se cese la emulsión a la malla y quede lista para la impresión.

Impresión

Listo el marco de serigrafía con la imagen revelada en la malla, se imprime esta imagen sobre la lamina de fierro antes limpiada y desengrasada. La tinta a utilizar puede ser de cualquier color o cualquier marca sólo que sea de serigrafía, Ya impresa la imagen sobre la lamina, la misma tinta de serigrafía sirve para bloquear del ácido lo que no sea necesario.

Acidulado

Lista la placa ya impresa se meterá en el ácido nítrico, por que la lamina utilizada fue de fierro, donde su preparación es de 1^a 6 ó de 1^a 12 partes, de ácido y agua, durante unos diez a quince minutos de atacado, todo dependerá de la intensidad de negros y grises que se requiera y de la calidad de la imagen a utilizar.

Entintado

Se imprime igual que cualquiera de las otras técnicas del grabado, en las que se utiliza el hueco, para la impresión final.

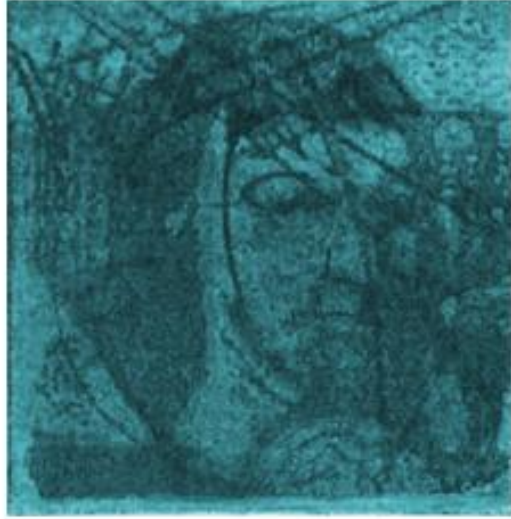


1



2





4



3/15

El Nivato

Victor Mora

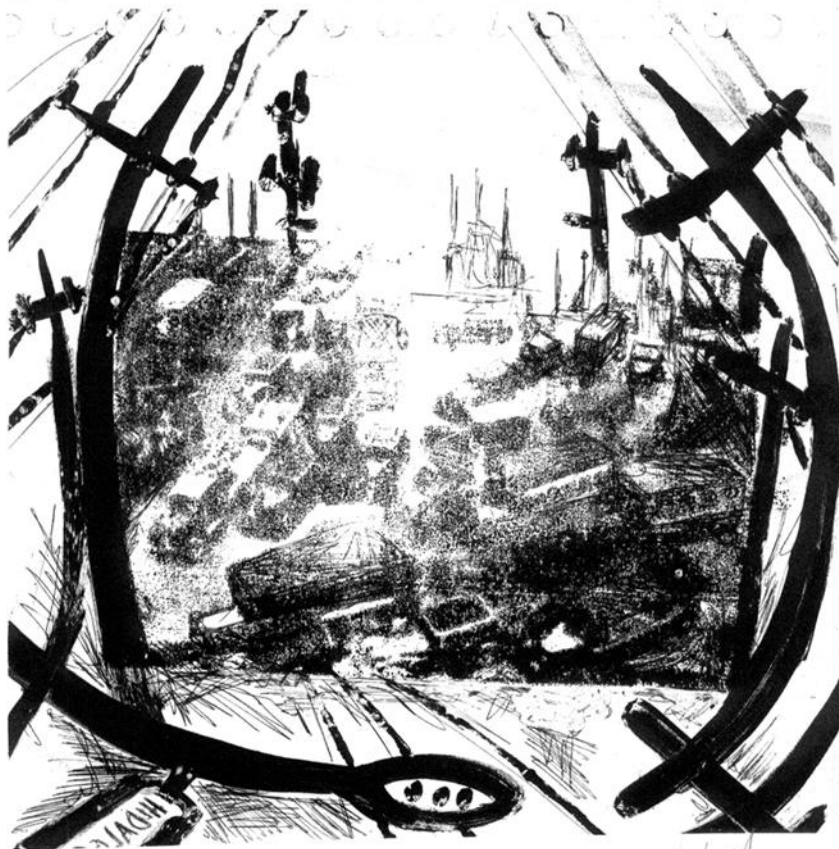
5



3/15

"Los popocatepetl"

Victoria Mora 6



3/15

"Las Cruces"

Victor Man 7



hombres. Al comenzar la victoria el Devado en andas hasta el medio del cielo por las alas de los guerreros, que han muerto en la guerra o en la guerra de los sacrificios y, cuando empieza la tarde, es recogida por las almas de las mujeres muertas en parto, que se equiparan a los guerreros porque fallecieron al tornar prisioneros a un hombre, el recién nacido. Durante la tarde, las almas de las madres conducen al Sol hasta el ocaso, en donde mueren los astros, y adonde el Sol, que se compara al águila, muere y es recogido otra vez por la tierra. Todos los días se entabla este divino combate; pero para que triunfe el Sol es menester que sea fuerte y vigoroso, pues tiene que luchar contra las innumerables estrellas del norte y del sur, y ahuyentarlas a todas con la fuerza de sus rayos. Por eso el hombre debe alimentar al Sol para, como dios que es, desdicha los alimentos groseros de los hombres y sólo puede ser mantenido con la vida mínima, con la sustancia sagrada que se encuentra en la sangre del hombre, el chocolate, el "liquido precioso", el terrible néctar de que se alimentan los dioses.

En Texcoco, el pueblo de Huixtlihuac, es el pueblo elegido por el Sol para el encargo de proporcionar su alimento; por eso han de ser fuertes y vigorosos, pues tienen que ahuyentar a los malos espíritus que se acercan a él. El pueblo de Texcoco, que es el pueblo elegido por el Sol para el encargo de proporcionar su alimento, tributo a los pueblos conquistados, que se les exige para sacrificios al Sol, es el pueblo de Texcoco, que es el pueblo elegido por el Sol para el encargo de proporcionar su alimento, tributo a los pueblos conquistados, que se les exige para sacrificios al Sol.

mente los enemigos de la casa de los tlaxcaltecas, los hombres del hezote curvo en forma de ganso, adornados como los astecas con sus mejores galas y tocados de plumas, representación de los grandes penachos de plumas ricas y de plumas de madura, divinas y escudos, suuntuosamente adornados con plumas preciosas y cascabellos.

LOS DIOS CREADORES

Dos son los dioses que creativamente han creado las diversas humanidades que han existido: Quetzalcóatl, el dios benéfico, el héroe descubridor de la agricultura y de la industria, y el negro Tezcatlipoca, el dios todopoderoso, multiforme y sabio, el dios nocturno, patrono de los hechiceros y de los salvados. Los dos dioses combaten y su lucha es la historia del universo; sus triunfos alternativos son otras tantas creaciones.

Las tradiciones no están de acuerdo en el orden que deben seguir las diversas creaciones. Según una de ellas, la primera época del mundo o Sol se inicia así:

Tezcatlipoca el nocturno, el que tiene por malvas o diadras al signo, cuya piel manchada semeja el cielo con los enjambres de estrellas, fue el primero que se hizo sol y empezó la era del mundo. Los primeros hombres fueron entonces los que se hicieron por los dioses y no por el hombre. Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, que se hicieron sol y empezaron la era del mundo, fueron los primeros que se hicieron sol y empezaron la era del mundo. Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, que se hicieron sol y empezaron la era del mundo, fueron los primeros que se hicieron sol y empezaron la era del mundo.

315

"San Juan de Dios"

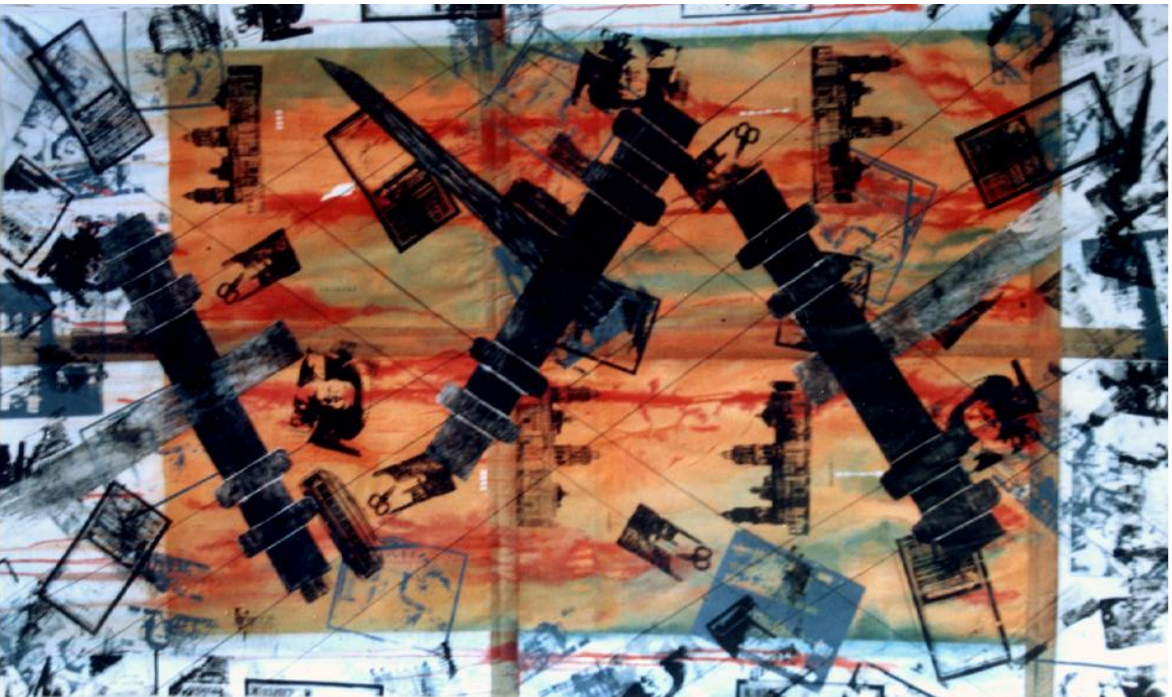
Victoria







11



12





14

Técnicas actuales a finales del siglo XX

Ya anteriormente se ha escrito sobre los antecedentes históricos, de las técnicas que aquí se mencionan, por esto mismo solo nos enfocaremos al tratamiento técnico de las mismas, tanto en su desarrollo y utilización, como en la realización de la obra gráfica y su impresión.

Dividiéndolas en dos partes: técnicas tradicionales y técnicas actuales. Esto para un mejor manejo de los métodos. Se escogieron seis técnicas en específico, la xilografía, la serigrafía y el fotograbado en la parte tradicional, y el transfer, la siligrafía y la electrografía como procesos actuales, estos se utilizaran en el trabajo a realizar sobre la obra gráfica.

3.1.4 El transfer como medio alternativo en la gráfica.

Durante las dos últimas décadas han proliferado las imágenes grafiadas a través de dispositivos mecánicos tales como impresoras, filmadoras fotográficas, fotocopiadoras y otros dispositivos reprográficos de naturaleza xerográfica o química. Los artistas y creadores en general han comenzado a construir imágenes a través de máquinas tales como ordenadores, fotocopiadoras, dispositivos fotográficos, etc., fascinados por la velocidad de respuesta y la variedad de las posibilidades gráficas que éstas ofrecen.

Descripción.

Transferir significa pasar de un lugar a otro, implica controlar el sentido de significación que se añade a una imagen en la que se trabaja y existe una modificación en el sentido original de la imagen usada y donde se vuelve a mirar.

Aspectos técnicos generales

Entre los procesos de transferencia con los que se puede contar de origen mecánico se encuentran los electrográficos, fotográficos, fotograbado y algunos materiales fotosensibles.

Electrografía un referente

Cuando trabajamos con imágenes estamos manipulando una información gráfica de muy diversa naturaleza y en la búsqueda en el proceso de trabajo con el original y su multiplicación.

Se trata que la copia no sea el punto final si no que sea el eslabón de apoyo para la combinación con otros tipos de objetos.

El primero corresponde a la utilización de la copia como imagen y soporte, susceptibles ambos de modificación a base de intervenir en cima de ella, básicamente con los recursos del dibujo y la pintura.

El segundo es la que considera al toner como factor de modificación sin actuar con otras materias propias del dibujo o la pintura que se añadan a la copia. Esta opción trabaja la imagen de la copia a través de disolventes del toner.

La tercera es la que se refiere al soporte de la copia, cambiando la imagen material (el toner) desde el papel a otros soportes diferentes. Se realiza mediante procesos en seco o en húmedo, o bien, con calor o disolventes.

*“El transfer se usa para cambiar la imagen a un soporte final distinto o bien para cambiarla a un soporte intermedio (temporal) que dé lugar a trabajar la electrografía en otros medios técnicos”.*²⁴

La imagen puede ser cambiada a través de soportes intermedios o temporales: desde el papel a la piedra para ir a la litografía, desde el papel al metal para hacer grabado calcográfico, desde el papel a la madera para ir a la xilografía y otra multitud de soportes que pueden usarse en concepciones volumétricas o espaciales dentro del lenguaje gráfico o puede también transferirse al lienzo o al papel para problemas estrictamente pictóricos o de dibujo.

²⁴. Pastor, Jesús, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Excema Pontevedra, España 1997 p. 15

Materiales.

*“Placas de fierro, aluminio, madera.
Copias fotostaticas (toner)
Copiadora Xeros
Disolvente universal (thiner)
Fuente de calor (plancha o torculo)”²⁵*

Sistema electrográfico de impresión

Se prepara un papel para transferir, se identifica la imagen a utilizar y se saca una fotocopia la cual es la que se va a pasar a otro soporte donde la imagen pasa completa pero no la imagen en su naturaleza original.

Se coloca el soporte de manera horizontal, ya sea de metal, madera o tela, ya preparado el soporte se le pone encima el papel a transferir quedando la imagen con toner tocando el soporte. Ya estando en contacto el papel y el soporte se aplica por encima del papel el solvente universal (thiner), frotando de manera circular para que empiece la fijación de la imagen en el soporte. Se aplica presión y calor al mismo tiempo por la presión con los rodillos del torculo o de la plancha.

La imagen con toner se desprende del papel y pasa a la superficie quedando la imagen modificada en el soporte final lista para seguir siendo modificada o también puede ser el producto final.

*25. Pastor, Jesús, **Ibidem***

3.1.5 La siligrafía o litografía sin agua, como medio opcional al grabado en piedra

Desde los inicios de la litografía se ha repetido demasiado el principio sobre el cual se basa este sistema de impresión: el del que el agua y la grasa no se mezclan. De esta manera la siligrafía es un proceso parecido a la litografía o al litoffset, donde los componentes principales son usar soportes en los cuales no se mezclen estos dos elementos para la impresión.

Descripción.

La siligrafía es un proceso basándose en silicón en el cual no se usa agua. *“Su desarrollo se viene dando desde los años setenta cuando surgió la secografía un proceso industrial para el offset sin mucho éxito”*²⁶.

Aspectos técnicos generales

La siligrafía funciona debido a las propiedades no adheribles del silicón, de tal forma que la tinta no se adhiere a su lisa superficie. En esta técnica los valores se invierte, por lo que el uso de goma arábica dará negros y con el silicón se obtendrán blancos. Se dibuja básicamente con materiales acuareleables y con toner de fotocopiadora.

Materiales.

*“Laminas de aluminio.
Copias fotostaticas (toner)
Copiadora Xeros
Disolvente universal (thiner)
Silicón
Toner en polvo
Plumas, lápices, plumones y crayones litográficos.
Fuente de calor parrilla.
plancha o torculo”*²⁷

26. Durán, Mónica, **Experimentación de técnicas contemporáneas de litografía y su aplicación a obra gráfica personal**, UNAM, México 2001 p. 92

27. Durán, Mónica, **Idem** p. 93

Preparación de la placa

Se utilizara una lamina de aluminio graneada, como las que se utilizan para el proceso industrial de impresión offset.

Se lava la placa y se seca y se deja desengrasada tratando de no tocarla con los dedos para que no se ensucie y produzca imperfecciones en el dibujo a trabajar.

Procedimiento

Se puede dibujar con toner ya sea como barra o liquido disuelto con alcohol para usarlo de manera acuarelable, y después se tiene que fijar el polvo del toner a la lamina con calor, con la ayuda de una parrilla o estufa.

Después de esto se procede a dibujar con crayones y lápices como si fueran litográficos, y pudiendo borrar los errores con agua si es necesario. Se pueden elaborar plastas con goma arábica o con toner liquido aplicados con brocha o pincel.

Aplicación

El silicón se debe de mezclar con aguarrás, en un pequeño bote, se revuelven bien las dos partes, quedando una solución liquida espesa para su aplicación sobre la lamina.

Se aplica sobre la lamina con una espátula de hule, un rasero de serigrafía o papel. Se esparce el silicón sobre la lamina cubriendo toda su superficie, de manera rápida antes de que empiece a secar tratando de dejar una capa delgada en la superficie quitando el excedente, hay que afinar la capa de silicón, utilizando un pedazo de tela sintética o papel frotando bien y rápido para quitar las rayas y dejar una capa pareja. Si se deja capas gruesa se perderán las medias tintas o grises delicados o sin poder quitar el silicón por completa y no saldría la imagen completa.

Se tiene que poner a secar la placa al calor ya sea en una parrilla eléctrica o en la estufa de calor, durante 10 a 15 minutos, para que el silicón se seque y se funda a la placa procurando que no se nos pase de cocimiento porque puede dañar el silicón y la lamina si se expone mucho tiempo al calor, de esta manera se puede repeler bien la tinta que se le apliqué.

Para quitar el exceso de silicón ya seco y lavar la placa para que quede la capa de la imagen en la lamina se utiliza thinner o acetonas, las cuales quitan el toner y la tinta con la que se haya trabajado el dibujo, y se queda una capa fina de silicón y se pone a secar a la temperatura ambiente.

Entintado

Antes que nada la tinta debe ser muy dura para que no engrase la placa. Se puede utilizar tinta Charbonnel sin diluir, pero la mejor tinta empleada es la Van son, es una tinta a base de hule, muy dura y por lo tanto poco grasosa. *“El distribuidor de esta tinta en México es Graficolor”*²⁸. La tinta que no se debe utilizar son las tintas exclusivas para offset por ser más delgadas. Si se necesita endurecer la tinta se puede utilizar bastante carbonato de magnesio.

Para el entintado se debe utilizar un rodillo de diámetro grande que abarque toda el área de impresión porque de otra manera puede dejar alguna marca de tinta en la lamina al inicio y al final de la rodada, *“se recomienda utilizar un rodillo duro para la aplicación de la tinta”*.²⁹ Se deben dar pasadas rápidas con el rodillo para evitar que se engrase la placa.

28. Durán, Mónica, *Idem* p. 95

29. *Apuntes, Taller de gráfica experimental* UNAM, México 2004

Impresión

Ya que tenemos entintada la placa, se coloca sobre el torculo sobre un cartón que sirva de registro y que evite que además resbale la lamina sobre la platina. Se procede a pasar el rodillo del torculo y se obtiene la impresión de la imagen de la placa. *“No se necesita mucha presión en la prensa para la impresión, si no salió bien la impresión es mejor ponerle mas tinta que aumentar la impresión para una buen a calidad de imagen”*.³⁰

³⁰. *Apuntes, Taller de gráfica experimental, Idem.*

3.1.6 La electrografía como medio de impresión, xerográfica y digital.

La electrografía es un proceso específicamente para la producción industrial y utilizada en las últimas décadas de manera artística. En los procesos de simulación y como medio de producción, en donde existen diferentes realidades sobre la que la fotocopiadora trabaja: textos, imágenes en plano y en objeto.

Dentro de estos elementos la re-creación de realidades formula diferentes códigos dentro de un lenguaje gráfico de producción.

En consecuencia con estas premisas, la electrografía posibilita cuatro principales vectores de desarrollo:

- a) El usar las cualidades gráficas de que es capaz la copiadora, en función de generar imágenes en un plano.
- b) Posicionamiento ante la creación electrográfica es la que concibe la copia como documento, de planteamientos, actitudes, procesos, etc. (La máquina como utilización de acciones creativas.)
- c) La electrografía en combinación con otros medios, en función de similitudes o parecidos básicos. *En concreto, con los basados en la electricidad y la luz.*³¹ Serían planteamientos que combinan la fotocopiadora con las nuevas tecnologías: ordenadores, imágenes digitalizadas, escáner, etc.
- d) La fotocopiadora en combinación con otros medios técnicamente en contraste, con la gran variedad de ellos, pintura, dibujo, diseño, imagen múltiple, arte conceptual, etc.

Es con estos elementos que la creación se enfrenta a niveles de procesos conceptuales no definidos, el espectro tecnológico es muy amplio: electrografía, infografía, compugrafía, gráfica digital o alternativa, todas estas técnicas se refieren a la manipulación de formas y materiales a través de medios electrográficos.

31. Pastor, Jesús, *Electrografía y grabado*, Caja de ahorro Vizcaina, España 1989 p. 9

En este sentido, la moderna fotocopiadora o impresora xerográfica se ofrece como una herramienta eficaz, limpia y altamente resolutive en tareas como el fotomontaje, la maquetación y el diseño.

El proceso

Las aportaciones que permiten a la electrografía restablecer el prestigio del soporte de la obra de arte como elemento articulador de la imagen es la fijación y la estabilidad que le permite la traslación en el tiempo y el espacio.

Las posibilidades sustanciales del proceso del diseño electrográfico se dividen:

- a) *“Maquetación, composición o reproducción de cualquier proceso sin deteriorar la materia original empleada.*
- b) *Producción de conceptos originales, diluidos entre la obra múltiple generada.*
- c) *Ampliación considerable del número del tiraje con la misma calidad de reproducción.*
- d) *Reducción de los costos de producción.*
- e) *Control directo y participativo del artista en el proceso completo de creación, producción y reproducción”.*³²

³². Alcalá, Canales, *Cimal, cuadernos de cultura artística*, Generalitat Valenciana, España 1986 p. 21

3.1.6.1 Impresión xerográfica

Tal vez el más importante aspecto de la xerografía sea el de ofrecer al artista, las condiciones de elaborar un montaje de sus proyectos, fundido de planos, líneas y sombras, sin ningún instrumento auxiliar que la técnica del dibujo exige.

A través de este proceso electrónico, podemos variar los grados de densidad del blanco y el negro e imágenes cromáticas, en el que podemos transformados objetos en figuras. La experiencia de la xerografía existe apenas en un campo, el espacio propicio a la recitación de todo, ya que el arte se ha desarrollado en una forma constante de romper barreras, hasta el despojamiento completo. Es ese espacio, el punto de recreación en el que se basa el arte figurativo. A través de la utilización de ese medio no se pretende pintar o fotografiar del natural, es el propio natural traspasado por el recurso tecnológico en el espacio en blanco del papel.

Con la xerografía existe la posibilidad de la creación de nuevas imágenes, a partir del reaprovechamiento de otras, asociadas, según determinadas emociones estéticas. Como en ninguna otra manifestación artística, tales imágenes pueden ser previamente colocadas en el plano, cambiadas de posición hasta la satisfacción plena del artista que transmite así su mensaje, siendo el resultado un efecto estético a los ojos del observador.

El artista que trabaja con la xerografía, como ningún otro, se preocupa por la interrelación de las líneas, trazos, sombras y figuras, siendo siempre minucioso con la armonía entre ellas, fundiendo todo en las sombras del negro humo de la máquina copiadora.

Características.

La xerografía no impresiona por una gran vistosidad, no utiliza tintas especiales o paneles monumentales, exige del artista una contención dentro de los límites del tamaño del papel que tiene que utilizar.

Podemos considerarla como un recurso de escritorio, haciendo arte de lo inmediato, de comunicación rápida y eficiente en un mundo donde el predominio de la televisión, el ordenador e Internet crece a cada segundo.

El talento del artista se pone en evidencia y es referido a una asociación de imágenes y figuras, en el aprovechamiento del espacio blanco y en el contenido que debe ser vigoroso. No existe preocupación por la perspectiva y por la dimensión de las figuras, porque en el proyecto del artista se detiene más en la interrelación de las imágenes y su contenido que actuará sobre el observador— lector.

“El arte xerográfico tiene que impresionar e indicar través de una imagen unos contenidos artísticos característicos, perdidos entre tantas copias y reproducciones elaboradas por el mismo proceso”³³.

Somos conscientes que la propuesta deviene a un consumo rápido, por la facilidad de reproducción y por el bajo coste y divulgación más eficaz. El resurgimiento de las viejas imágenes, con nuevas interrelaciones entre ellas. La ejecución rápida de un proyecto por la colocación previa de figura sobre plano es lo que consigue el producto final. No pudiendo conmovier como un “ arte mayor,” propone llegar a las masas como un medio simple y de fácil asimilación.

La xerografía exige que el artista trabaje con los medios tonos de negro sobre blanco, pues la copia no brilla por su nitidez. El blanco es siempre resaltado en detrimento del tono oscuro. Hay siempre que trabajar el blanco. El trabajo del artista a través de la xerografía, es perecedero, a menos que se trate con barnices o lacas, pero siempre estará sujeto a las agresiones del medio ambiente, más que cualquier otra técnica, pues se deteriora con facilidad por la acción de la humedad y la luz.

33. Elenes, María, *Métodos de impresión*, Único, México 2000 p. 25

3.1.6.2 Impresión digital

Todos los procesos descritos hasta ahora utilizan una superficie fija de impresión que transfiere la imagen. Los sencillos mecanismos físicos de transferencia de tinta hacen que estos procesos puedan ejecutarse con mucha velocidad. Y nos sirve para tiradas más reducidas, sobre todo de información cambiante, resultan más prácticos los procesos electrónicos, que no utilizan planchas de impresión y que obtienen buenas reproducciones sin desperdicio de papel.

Impresión electrofotográfica

Las modernas copiatoras electrostáticas de oficina disponen de una superficie de impresión que se forma instantáneamente mediante la fotografía o escaneado del original.

“También se utilizan cuatro toner para aplicar tinta líquida de CMYK (cian, magenta, amarillo y negro), sobre el papel. Las partículas de tinta son atraídas sobre el papel³⁴”.

“La superficie va recubierta por una sustancia fotoconductora, como el sulfuro de selenio o de cadmio. En la oscuridad, cualquier fotoconductor actúa como un aislante, conservando una cierta carga de electricidad estática. Las zonas de la superficie que se iluminan en una cámara o mediante un rayo láser se convierten en conductoras y pierden la carga. Las demás zonas conservan su carga, atrayendo las partículas de carga contraria de un colorante denominado toner.³⁵”

El toner se transfiere entonces a un papel o un plástico mediante fuerzas electrostáticas y no por presión. Este ciclo se repite para cada copia, lo que convierte al proceso en demasiado lento y complejo para aplicaciones de

34. Elenes, María, *Métodos de impresión*, Único, México 2000 p. 26

35. *Idem*.

impresión masiva; sin embargo, resulta adecuado para la mayor parte de la ofimática. En el caso de pequeñas cantidades, las impresoras electrofotográfica pueden reproducir originales en color con una calidad de imagen que en las mejores se acerca a la de la litografía en offset.

Impresión por chorro de tinta

Cuando se aplica color intenso en forma rápida para aplicar la tinta por medio de resistores el color produce una gota de tinta que es lanzada sobre el material a través de inyectores.

El conjunto de inyectores de tinta, controlados por computadora, puede generar imágenes sobre una hoja de papel en movimiento o la banda de una bobina. Las impresoras de chorro de tinta más sencillas se utilizan para imprimir información variable, como la fecha de caducidad en los envases de los alimentos o las etiquetas con la dirección en envíos postales, y a veces se instalan conectadas a los equipos de imprenta tradicionales. Las impresoras en color de chorro de tinta más complejas son capaces de generar reproducciones con calidad litográfica en muy poco tiempo.

Resolución

La palabra resolución se usa generalmente para indicar el número de pixeles mostrados horizontal o verticalmente en el monitor de vídeo. En impresoras, la resolución se refiere normalmente a la salida de impresoras matriciales, de chorro de tinta o de láser, que forman caracteres usando puntos pequeños muy cercanos entre sí. *“La resolución de una impresora se mide en puntos por pulgada, o ppp (dpi en inglés.) Cada tipo de impresora produce una resolución determinada, que va desde los 125 ppp de una impresora matricial de baja resolución a los 300 ppp (como mínimo) de una impresora láser convencional para la buena impresión de la imagen³⁶”.*

³⁶. *Idem.*

Impresión por sublimación térmica y transferencia

Un conjunto de elementos térmicos, controlados por ordenador, puede transferir tintas e imágenes, desde una película plástica, al papel soporte, y por medio de una plancha de calor, se transfiere la imagen al material indicado. Esto industrialmente se le llama transfer de calor y es muy utilizado en la industria textil, para el estampado de camisetas. Este transfer de calor, se obtiene imprimiendo, la imagen en una película plástica, desde una maquina de chorro de tinta o láser.

En la área artística se puede emplear para la transferencia de imágenes sobre telas o papeles, reinterpretando los elementos utilizados para la creación de la obra.

3.2 Soluciones prácticas en el estampado al imprimir

El tema de la impresión o estampación de obra gráfica es un tanto complejo puesto que la etapa en donde el trabajo, debido a los diferentes soportes que se utilizan varia el resultado de la imagen en la impresión final. De aquí se desprenden varias ideas que forman los diferentes soportes para el proceso de la estampación.

3.2.1 Análisis de los diferentes tipos de soportes para utilizarlos en la estampa final.

Cualidades del soporte temporal

Denominamos soporte temporal a aquel en el cual se ancla el toner al pasar por una fotocopidora y cuya distribución sobre él conforma la, imagen. Se ha dado en llamar "*soporte temporal*³⁶" debido a que es el primer receptor de imagen y es, asimismo, el pretexto que hace posible trasladar la imagen a otro soporte receptor que operará como definitivo.

La transferencia es el recurso que nos permite trasladar una imagen desde un soporte a otro. Las condiciones y características del soporte temporal, como es fácilmente deducible, tienen una consecuencia directa sobre el resultado final respecto de la imagen original trasladada. Además, debemos saber que estos soportes temporales tendrán comportamientos diferentes según se utilice en la realización de fotocopias uno de los dos procedimientos básicos descritos:

- a) la disolución
- b) calor/presión.

36. Pastor, Jesús, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Excema Pontevedra, España 1997 p. 25

No importará cuál sea el soporte utilizado, siempre que sea posible que la fotocopiadora lo admita. Las condiciones que necesariamente debe tener el soporte para este fin son habitualmente:

a) Tener un tamaño entre Din A5 y Din A3

b) que su grosor no sea inferior a 80 grs. ni superior a 100 grs.³⁷

Los soportes temporales más utilizados para transferir son:

El papel normal

El papel cuché

Hoja de acetato

Papel transfer

El papel normal

Es el papel de tamaño A4 que también es el tamaño carta común de 21 x 27 cm, de uso habitual. Al pasar por los rodillos de fijación calientes de una fotocopiadora, el toner, al fundirse, se queda anclado con firmeza entre los huecos de las fibras de este tipo de papel.

Debido a la porosidad del soporte y a su gran absorción podemos considerar este papel como muy adecuado para transferir con agentes disolventes. Sin embargo, debemos tener siempre en cuenta que, precisamente por su capacidad de absorción, la imagen que queremos trasladar nunca lo será en su totalidad, sino que se registrará en el soporte final a modo de huella. Se transferirá sólo una parte del toner, aunque con una gran fidelidad. La otra parte de la imagen la absorberá el propio soporte temporal.

37. Pastor, Jesús, Idem

El papel cuché

Este tipo de papel se le da un tratamiento que obtura su superficie haciéndola más lisa y mucho menos absorbente que el papel normal. La diferencia fundamental es que el cuché al tener la imagen fotocopiada pasa al soporte final con un alto grado de fidelidad cuando se utiliza el disolvente por que no absorbe todo el toner. Ya no se registra sólo como huella, sino que prácticamente todo el toner es trasladado también al soporte definitivo.

Hoja de acetato

El acetato transparente especialmente concebido para el uso de fotocopidora permite la realización de copias en blanco y negro como en color. Si utilizamos para la transferencia una fotocopia a color sobre este material, es necesario eliminar primero el baño de silicona que contiene la hoja, al pasarle un algodón con alcohol.

Ya limpio el acetato se aplica el disolvente sobre el soporte receptor, de esta manera la transferencia será perfecta porque todo el toner será trasladado del soporte temporal al definitivo.

Papel transfer

Las transferencias termocalóricas a partir de fotocopias a color o impresión de chorro de tinta o digital sobre estos papeles, que son diferentes a los convencionales. Este tipo de fabricación industrial de papel funciona mediante la adherencia de una película plástica donde es depositada la tinta y que después es transferida con facilidad por medio de la acción de la presión y calor sobre el nuevo soporte elegido.

La temperatura que se debe utilizar en la presión ejercida sobre el soporte suele oscilar entre los 90° y los 140°C³⁸.

³⁸. Pastor, Jesús, *Idem* pag. 66

3.2.2 Superficies empleadas y utilizadas en la estampa

Transferencias sobre materiales moldeables transparentes

El trabajo que a continuación se describe fue realizado utilizando planchas de plástico (acrílico y mica cristal.)

Si la transferencia sobre este material se realiza utilizando calor/presión, controlando la temperatura de transferencia para que el plástico receptor no se derrita, el resultado gráfico quedará impreso sobre una superficie plana y tersa.

Si por el contrario, esto no es posible, el propio calor aplicado a la placa de acrílico se deformará; este proceso puede ser controlado a voluntad, permitiendo así deformaciones formales que se alejan del plano bidimensional, lo que otorga a la pieza final un aspecto de gran expresividad plástica.

Proceso

Primero se fotocopian sobre acetato las imágenes que se desea transferir. Es importante tener en cuenta que los acetatos (plásticos transparentes que son admitidos por los rodillos de fijación de las fotocopadoras) pueden ser empleados en cualquier tipo de fotocopadora analógica, digital, a color, etc.), con tal de que se utilice para cada caso el material transparente adecuado que es aquél cuya temperatura de fusión es superior al de la unidad de fijación con que trabaja cada fotocopadora.

Después, se calienta la lámina de cristal de plástico o acrílico; para ello debe utilizarse una fuente de calor que no produzca llama.

El plástico debe sujetarse sin que se pose sobre la fuente de calor cuando la placa presente un estado maleable deberá apartarse de la fuente de calor.

Durante el estado de maleabilidad pueden efectuarse distorsiones sobre su estructura. Así, con el plástico aún caliente ponemos en contacto con éste el acetato que contiene la fotocopia con la imagen original que se desea transferir.

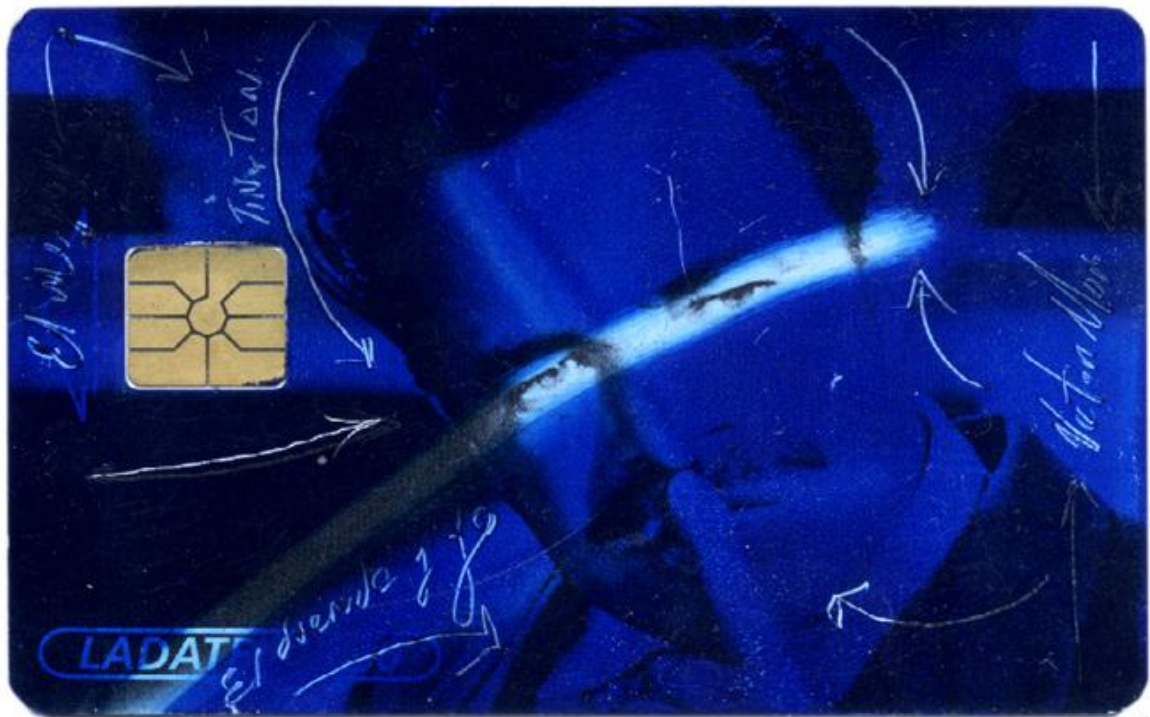
El acetato debe estar en contacto con la placa de cristal de plástico por la parte que contiene el toner de la fotocopia. Una vez en contacto, deben someterse ambos materiales a un proceso de fricción que terminará cuando todo el toner haya quedado completamente adherido sobre la placa de cristal de plástico. Este momento puede determinarse

Conclusión.

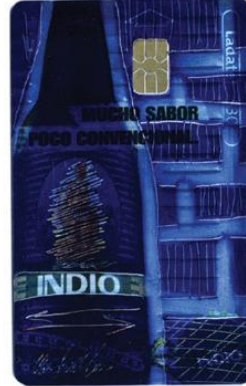
La creciente relación entre la impresión tradicional y la electrónica tiene más un carácter complementario que competitivo. Los procesos digitales de impresión en color se utilizan cada vez más para analizar el resultado de las imágenes antes de procesarlas en películas y planchas para la litografía, grabado o impresión en relieve, reduciendo así la probabilidad de introducir cambios una vez que el trabajo se haya enviado a la impresión.

La utilización de ambas técnicas “tradicionales” y “actuales”, del grabado o la gráfica, en la producción de obra, enriquece el “lenguaje gráfico”, de la producción y del concepto de la creación de la pieza trabajada. Pasa a un segundo término la importancia del “proceso técnico”, y se lleva a un lugar de mayor importancia el “proceso conceptual” para solucionar los proyectos, la técnica resulta sólo el complemento con el cual fue creado y que resuelva lo que el artista requiera.

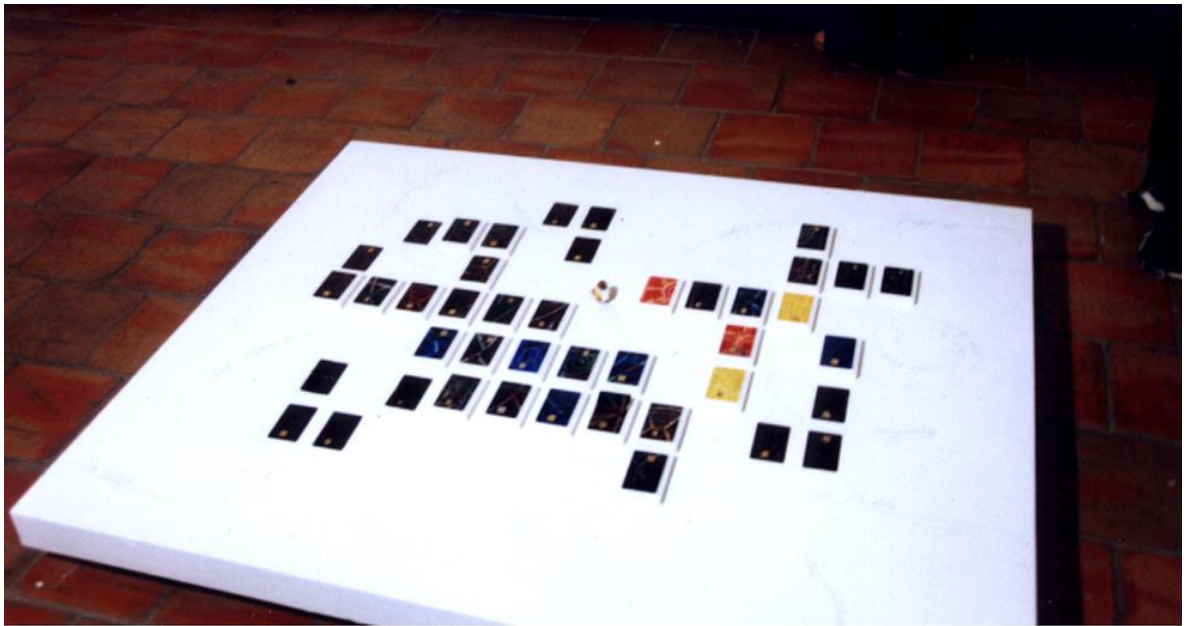
En la actualidad los artistas gráficos, deben de estar conscientes y abiertos a estas nuevas posibilidades de creación, y seguir en constante experimentación, para así obtener mejores resultados día con día.



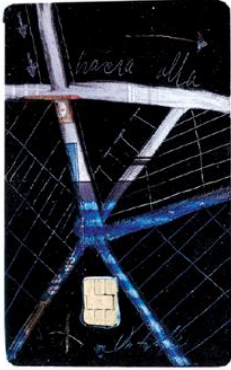
1



2



3



4

3.3 Interpretación de las imágenes de la Ciudad de México en el registro de la obra gráfica

Técnicas de interpretación urbana.

En estudios de desarrollo urbano sobre la ciudad, y el interés que orienta su realización. Hace referencia a la prioridad de abordar áreas de estudio relevantes para obtener imágenes que nos resulten importantes para la generación de la obra gráfica personal.

De esta manera los factores antes abordados como son la magnitud y el entorno urbano, el transporte y las imágenes cotidianas del centro de la ciudad, el carácter socioeconómico, así como la problemática que representa el crecimiento en el seguimiento del cambio demográfico. Se tienen que entender con diferentes procesos de interpretación, donde al interpretar las fotografías e imágenes se tiene que deducir, inferir y asociar, los posibles factores o procesos generadores de los cambios y que del mismo modo nos sirven para la creación de la obra gráfica personal sobre la Ciudad de México.

Existen tres técnicas básicas de interpretación.

- a) Interpretación directa.
- b) Interpretación asociativa.
- c) Interpretación deductiva.

a) Interpretación directa

“En ésta, los elementos presentes en las imágenes, pueden apreciarse con suficiente detalle para permitir su reconocimiento. Los ejemplos más típicos son las carreteras, la vialidad urbana, vías de ferrocarril, áreas con construcción, baldíos, la retícula urbana y condicionantes físico-naturales que determinan la dinámica espacial de la ciudad³⁹”

39. Enciso, José Luis. *La interpretación como instrumento de apoyo a la investigación urbana*, UAM, México, 1990 p. 9

Estos caracteres pueden ser observados cuantitativa y cualitativamente. En general, para los tres tipos de técnicas es recomendable usar fotografías de buena calidad para obtener resultados óptimos. Con esta técnica el resultado puede ser exacto, pero el nivel de interpretación demasiado general. Por ejemplo, en un sector de la ciudad puede ser visible el uso habitacional, pero con poca evidencia acerca de su intensidad. Con esto las fotografías nos sirven de base para la producción gráfica.

b) Interpretación asociativa

A partir de la etapa anterior más los muestreos e investigación de campo y documentos de apoyo como las fotografías, *“viene la interpretación asociativa; consistente en el establecimiento de correlaciones entre las características cualitativas y cuantitativas de la imagen, quedando la fisonomía o la estructura urbana determinada por la interpretación⁴⁰”*.

Este tipo de interpretación puede ser aplicado en áreas no examinadas de la ciudad, provistas de una situación de uso del suelo y estructura urbana, comparable con otras en donde si se tienen datos de campo. Si las correlaciones son lo suficientemente consistentes, es posible evaluar ambas áreas con los mismos criterios.

c) Interpretación deductiva

Muchas veces, a partir de las características identificadas sobre las fotografías o las imágenes se hacen deducciones acerca de la naturaleza de otras que no pueden ser interpretadas directamente. Se pueden distinguir las concentraciones de los centros comerciales, o las grandes zonas de estacionamiento o ambulante que convergen en el mismo sitio donde la vialidad es primaria. *“Siempre es conveniente recordar que la interpretación deductiva sólo nos lleva al establecimiento del inicio del proceso creativo⁴¹”*

40. *Idem*

41. *Idem*

3.3.1 Obra gráfica de los transportes y el entorno urbano de las calles.

Tradicionalmente, el desarrollo urbano de las grandes ciudades se ha modificado de diferentes maneras y a su vez a cambiado sustancialmente sus elementos que le son característicos y que le dan identidad, de esta manera edificios, casas, calles, vialidades y vehículos, así como las personas que la habitan son parte fundamental de la transformación de una ciudad.

Hablando de estas ciudades, la ciudad de México, a tenido varios cambios a través de su historia y se ha transformado en un enorme centro urbano para la república mexicana donde tiene una alta concentración de vehículos tanto públicos como privados, inmuebles y edificios, además de la población que a crecido considerablemente, más de lo que la misma sociedad, comunidad y gobierno pudo haber imaginado en las ultimas décadas del siglo XX.

Y esto a sucedido a pesar de los constantes problemas que tiene la sociedad y el gobierno es sus diferentes transiciones y en las que hay instituciones encargadas de la medición de estos cambios y de estos problemas sin poder evitar su evolución.

“Toda sociedad cualquiera que sea su grado de desarrollo, tiene un grupo cúpular representativo del rango de excelencia que ella es capaz de producir. Mientras mayor sea el número de minoría selecta, esa sociedad revelará así su mayor evolución⁴²”.

Esto puede tomarse como un considerable problema en un exceso de cosas materiales y habitantes, es a la vez lo que le da un matiz característico a esta ciudad que no tienen otras, en está sociedad se ve continuamente un

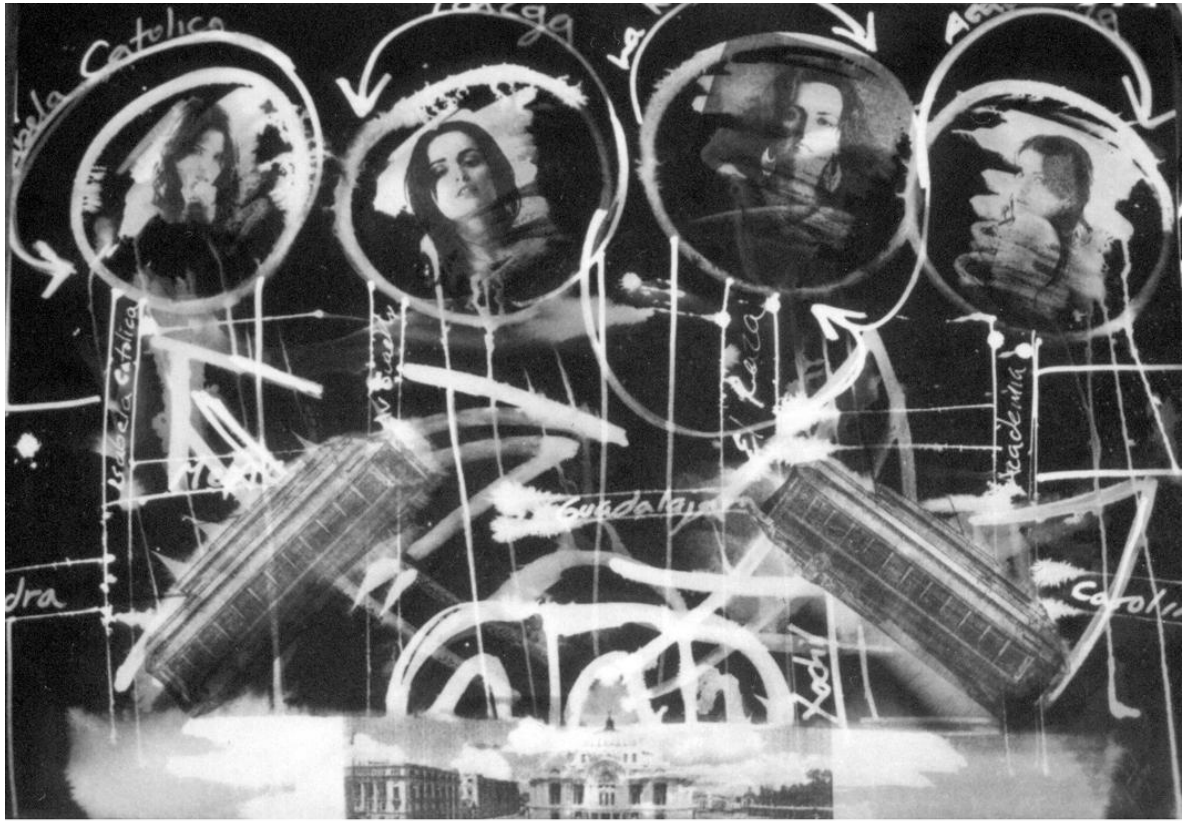
42. Tovar de Teresa, Guillermo. *La ciudad de los palacios crónica de un patrimonio perdido tomo I*. Fundación cultural Televisa, México 1991 P. 5

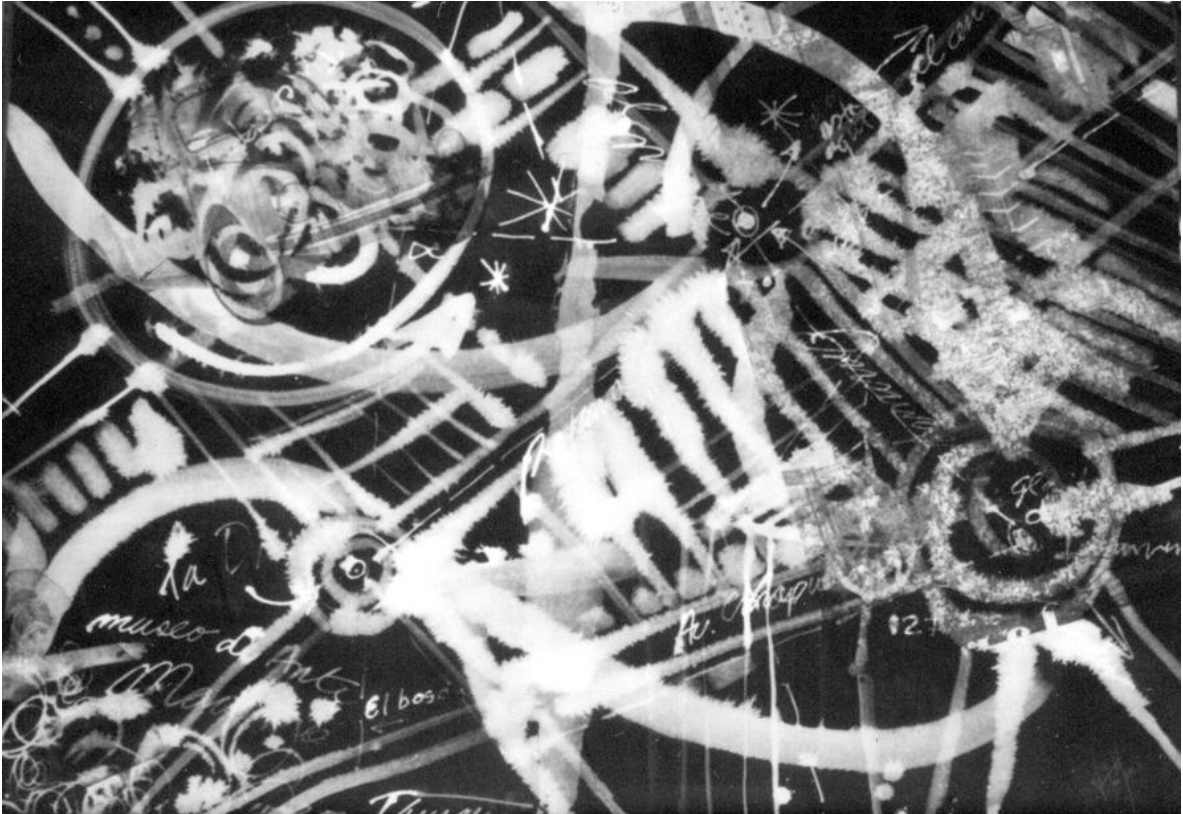
enriquecimiento de imágenes cotidianas que enmarcan el vivir y el sentir diario de la población, aquí ellos nos muestran, su forma de ser, de trabajar, de transportarse, de convivir entre ellos como entes individuales en donde parece que nadie más existe que esa persona, pero donde al mismo tiempo viven en una gran comunidad, donde se necesitan entre ellos y es parte de su entorno cultural.

“La cultura de una sociedad, que es un proceso activo, no una colección inerte de objetos, proporciona el medio para la interacción entre lo real y lo imaginario, lo histórico y lo mítico, lo conseguido y lo deseado, que constituye la gestión diaria del consenso social.”⁴³

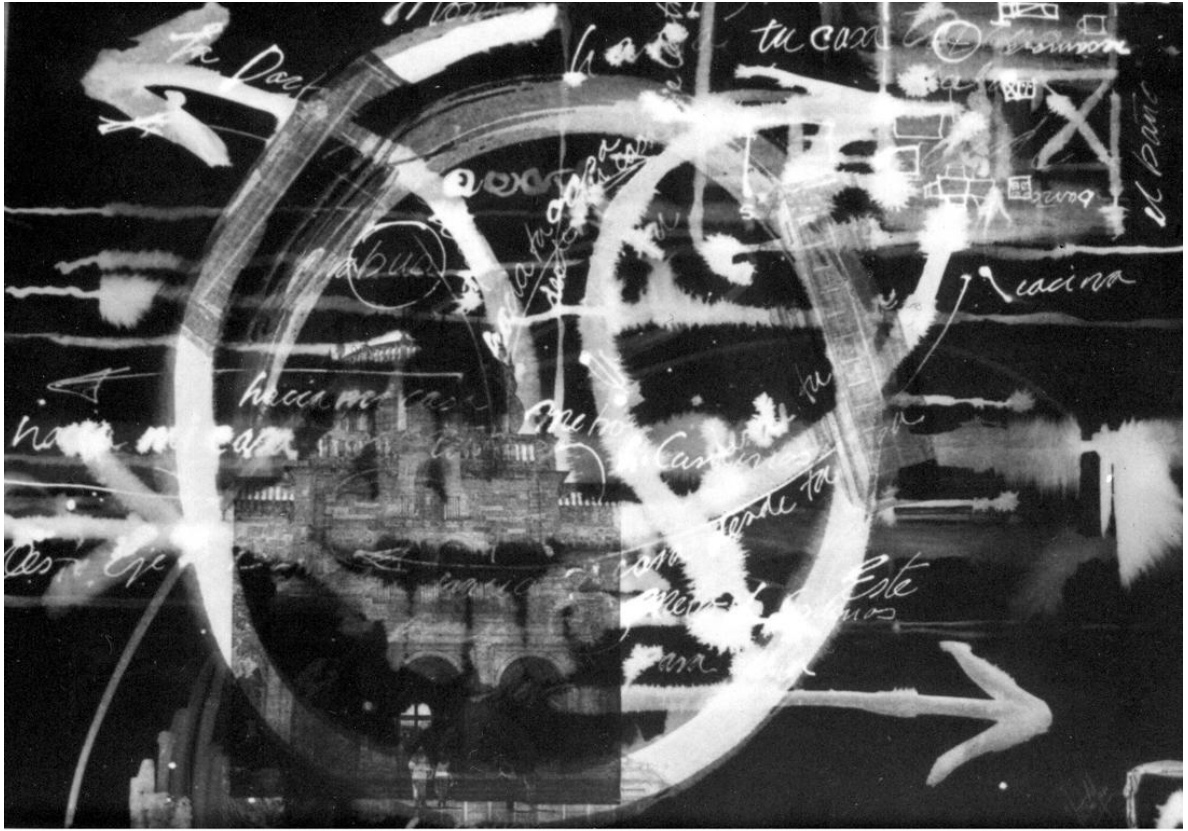
En la actualidad tanto como en décadas anteriores, el cambio constante que ha sufrido la ciudad de México a servido precisamente para darle otro enfoque, al tratamiento, en la cantidad de elementos visuales que genera la misma ciudad, esto amplia una corriente inspiradora en el área del arte en cualquiera de sus disciplinas, que quieren expresar lo que sucede entorno a esta.

⁴³ Walter A. Jhon, Sarah, Chaplin, *Una Introducción a la cultura visual* Octaedro-Eub, Barcelona 2002 P. 28





6



7



3.3.2 Obra gráfica de las imágenes cotidianas del centro de la ciudad

Las imágenes cotidianas son también parte fundamental del desarrollo urbano de la ciudad. Aquí no solo los monumentos, los edificios, o las avenidas son un atractivo, sino también las imágenes del ambulante que le da un plus a esta ciudad con el constante uso del espacio público.

Vendedores de ropa, el organillero, la vendedora de tamales con atole, el voceador, el bolero o el clásico gritón de pásale, pásele todo a diez a diez que nos sumerge a otro lugar a otra dimensión de una ciudad dentro de otra ciudad.

Aquí mismo se puede ver gran cantidad de actividades, en el transporte tanto público como privado, en el comercio tanto formal como informal, o en las viviendas, que de día son talleres en las tardes comercios y en las noches se convierten en hogares de descanso a la espera de un nuevo día de trabajo.

De esta manera vemos a lo que se le conoce como el “primer cuadro” de la ciudad de México que comprende un área de aproximadamente 20 kilómetros cuadrados alrededor del zócalo o plaza principal, que es en esta zona donde se concentra la mayor cantidad del ambulante, lo que se quiera encontrar aquí se encuentra, hasta lo inimaginable. Es un mar de grandes olas producidas por los toldos de colores que mueve el viento y que cubren los viejos edificios. Es una comunidad dentro de otra comunidad, esta ciudad empieza a nacer en las primeras horas de la mañana, los negocios ya sean de ropa, comida o cualquier otro producto, emergen del mismo asfalto, de las vecindades que están por caerse, también se ven llegar jalando sus diablitos y colocando sus tendidos, llenando las calles del centro histórico de la ciudad de infinidad de objetos, donde una gran cantidad de gente pulula por ellas en el transcurso del día y es como un constante pasar de hormigas en alguna de sus trincheras.

Esto se repite en la noche para dejar las calles tales como las encontraron y donde pareciera que nunca estuvieron ahí.

“La imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil”.⁴⁴

Todo lo escrito aquí es un intercambio de ideas, y de las diferentes formas culturales de una sociedad, esto contiene una gran cantidad de símbolos colectivos que están mezclados entre sí volviéndose eclécticos y multi-culturales, cambiando hasta el punto de no recordar el primer síntoma del valor del espacio que tenía originalmente ese edificio, esa calle o esa imagen.

Estos símbolos pueden utilizarse en los procesos creativos, de manera individual o colectiva y de esta manera tener una acción constante en la apropiación de las imágenes, que brinda la ciudad en las cuales se trate de darle un nuevo contexto visual, una nueva realidad contemporánea a las necesidades actuales.

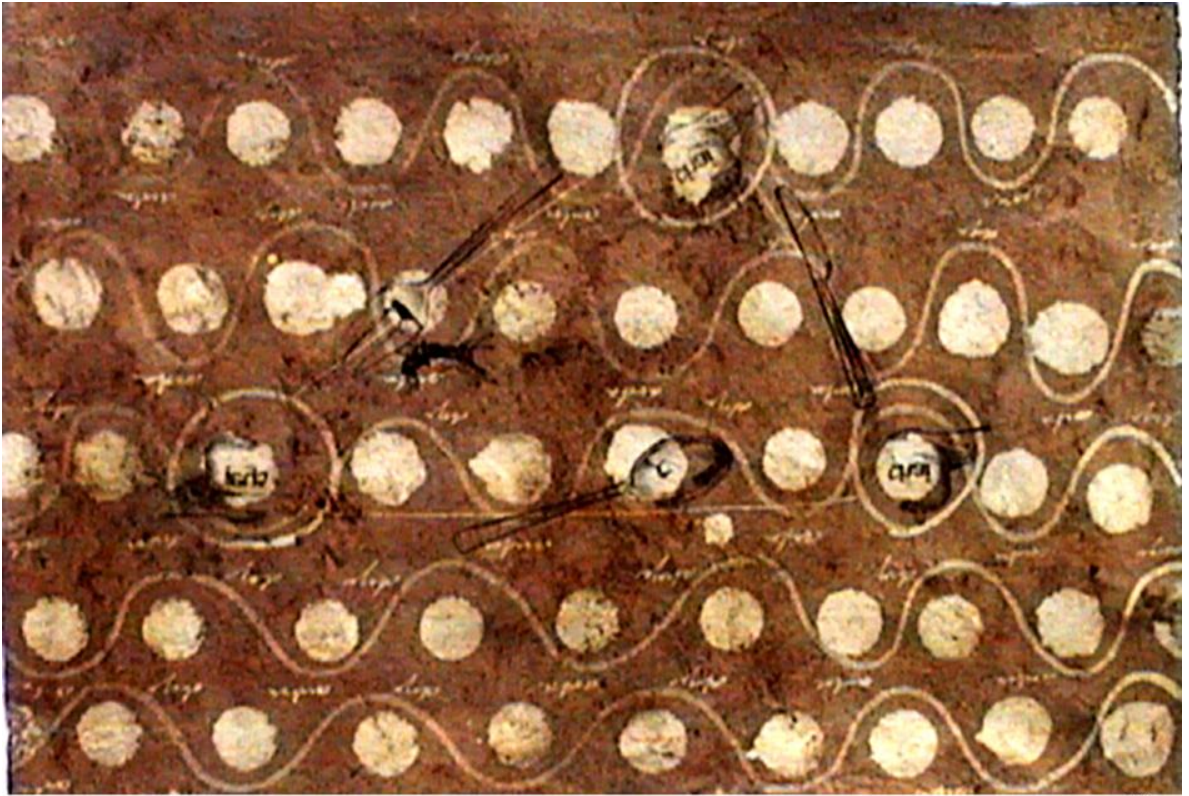
Es aquí donde los artistas de hoy en día tienen un referente muy fuerte en estos símbolos deben de tratar de aprovecharlos, ya sea para revalorizar una sociedad, proyectar la grandeza de una población o la crítica que se puede hacer a un sistema político en el cual tiene a una ciudad y a una población carente de oportunidades, de espacios de trabajo y de formas de expresión.

Los “artistas urbanos” como nos hacemos llamar, tenemos el deber de tomar esas responsabilidades esos signos para ser cronistas o narradores de nuestras comunidades de representarlas y exhibirlas, de hacer conciencia en sus habitantes sobre sus espacios físicos.

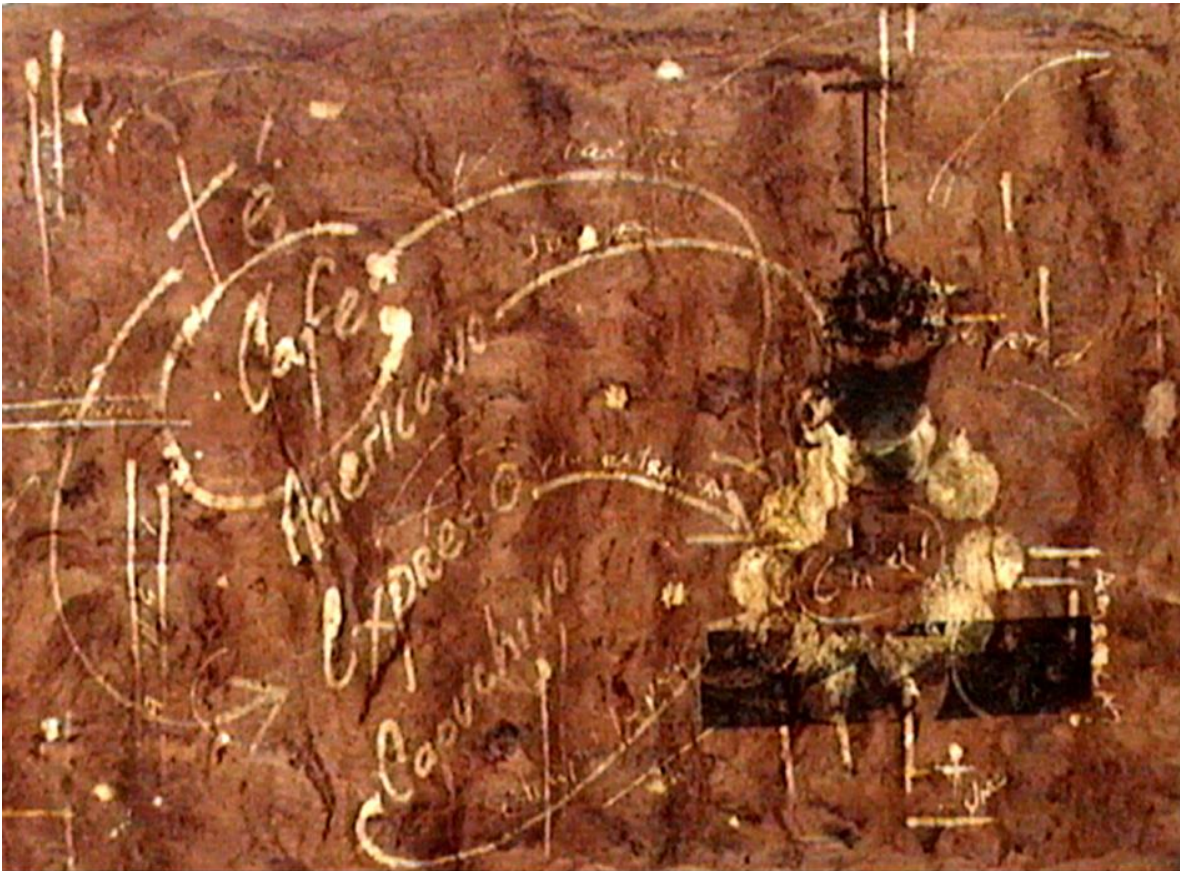
44. Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* Madrid Trotta 1996 P. 45



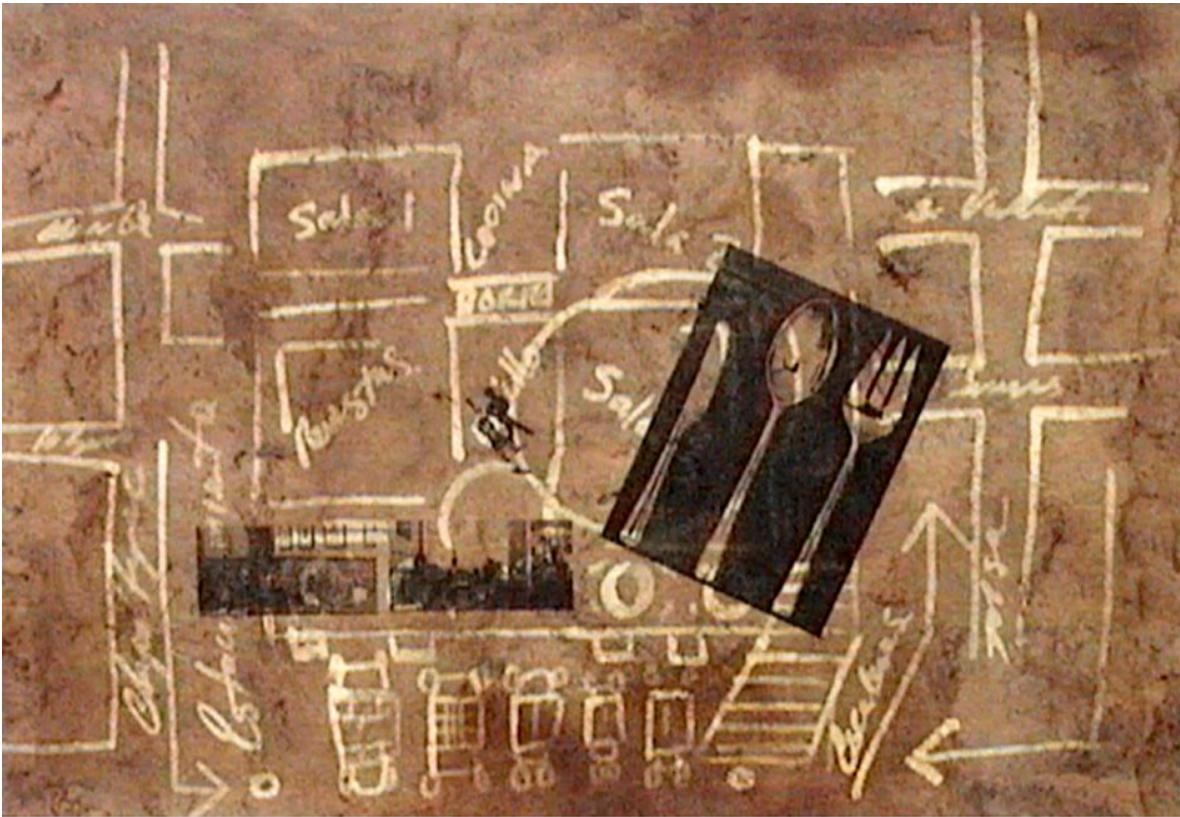
9



10



11



12

3.3.3 Obra gráfica tridimensional del entorno urbano de la Ciudad de México.

Como lo dice Marchán Fiz, “*la obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural*”, ya que “*la sintaxis de los elementos portan significaciones y valores informativos y sociales*”.⁴⁵

De esta manera mi obra gráfica, trata de representar esos signos que llenan el entorno de la ciudad, tratando de reflejar los códigos, y los iconos en la interpretación de las imágenes, en la obra gráfica tridimensional.

Esta obra esta llena de referencias culturales, de los iconos populares del cine, como Tin, Tán, las rumberas del cine o los clásicos vochitos, que son la identidad de una ciudad. En este caso el triángulo de Peirce, que habla del signo tridiativo, con el objeto, el representamen y el interpretante son la parte fundamental del estudio de la obra gráfica.

El objeto a partir del reconocimiento de las características, sociales, económicas, espaciales y temporales, que determinan las diferencias relacionadas en particular, con las imágenes y el objeto mismo por ser tridimensional y evocar el recuerdo o la referencia de alguna de estas formas reales.

El representamen, de la figura que se plantea de una forma, tridimensional pero que al mismo tiempo es plana, esto la hace de alguna manera perceptiva, es un juego de diferencias que nos remiten al plano original, por la superposición de los paneles ensamblados que representan diferentes encuadres visuales.

Y por ultimo el interpretante, donde la pieza tiene un referente semántico. Son los niveles de comprensión de la gente al ver las imágenes cotidianas que la rodean, es aquí donde se muestran los medios de transporte, los entornos, y la gente que

45. Marchan, Fiz, Simón, *Del arte Objetual al arte de concepto* España 1990 P. 13

constituye la ciudad de México y que están interpretadas en la obra gráfica tridimensional. En la cual se deja al espectador la decisión, del recuerdo de la verdad o la falsedad de las imágenes que esta observando.

“La proximidad del presente mediante el lenguaje artístico del simulacro del pasado, confiere la realidad actual y a la apertura del presente histórico”.⁴⁶

Nosotros como artistas debemos de dejar de preocuparnos por nosotros mismos, el dejar a un lado la indiferencia y preocuparnos precisamente por reflejar estas imágenes, de seguir siendo los críticos visuales de nuestro entorno, debemos de adentrarnos y aprovechar los medios tecnológicos que hoy en día inundan al mundo, como son la televisión, la computación, el Internet y los medios impresos, para tratar en cualquiera de los campos artísticos difundir estas tradiciones e imágenes culturales que nos ofrece la ciudad y que es el único presente que nos queda, ya no podemos seguir viviendo de las imágenes del pasado porque ya no están, hay que vivir las imágenes del presente usarlas y transformarlas para que nos sirvan en estos medios masivos de comunicación, para que cumplan así con la finalidad para la que fueron hechos estos comunicar.

“Deben de utilizarse los nuevos materiales, las nuevas combinaciones de signos tanto sonoros como visuales y romper con las reglas y convenciones estilísticas”.⁴⁷

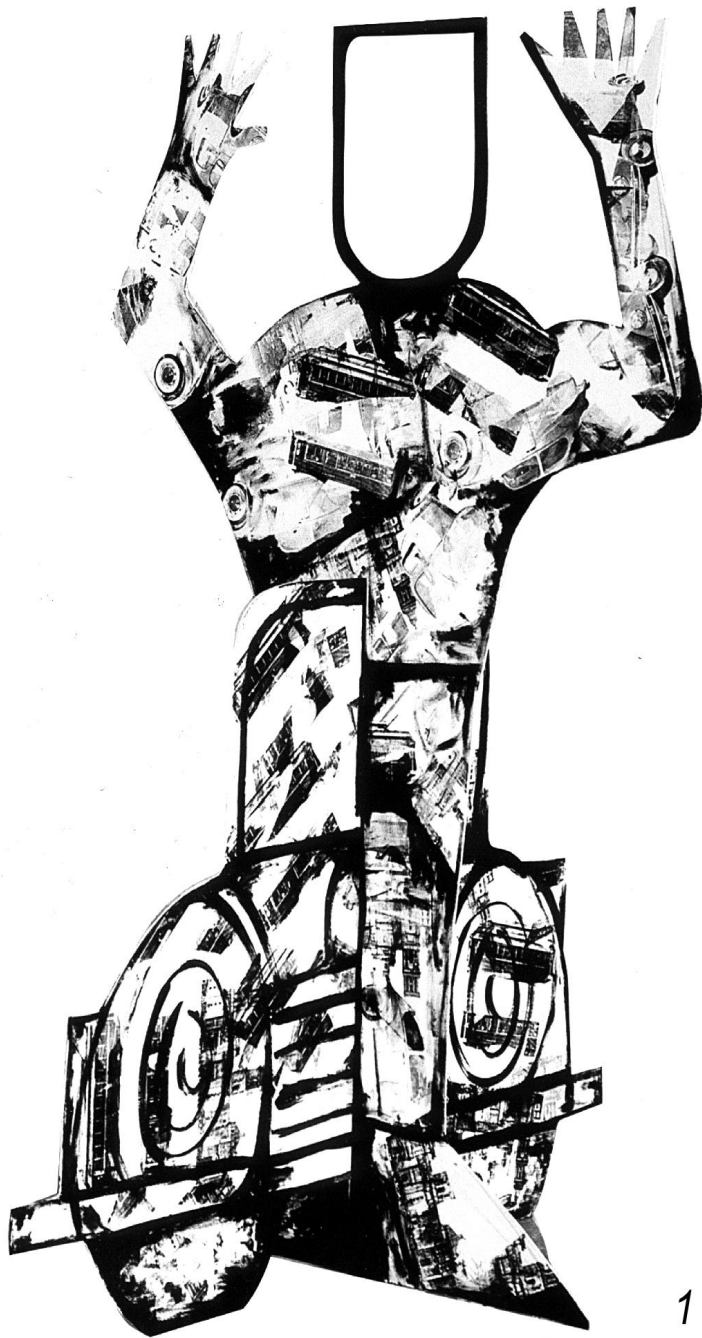
Hoy en día la ciudad de México es la misma con sus calles, sus edificios, sus plazas o su gente, en donde sigue siendo un escenario riquísimo en imágenes, que se desarrollan todos los días y estas nunca se parecerán entre sí, pero que si están al alcance de cualquiera que se anime a transformarlas y a convertirlas en una obra artística que represente a esta gran ciudad

“La ciudad bullicio, ruido, multitud, sorpresa y novedad”.⁴⁸

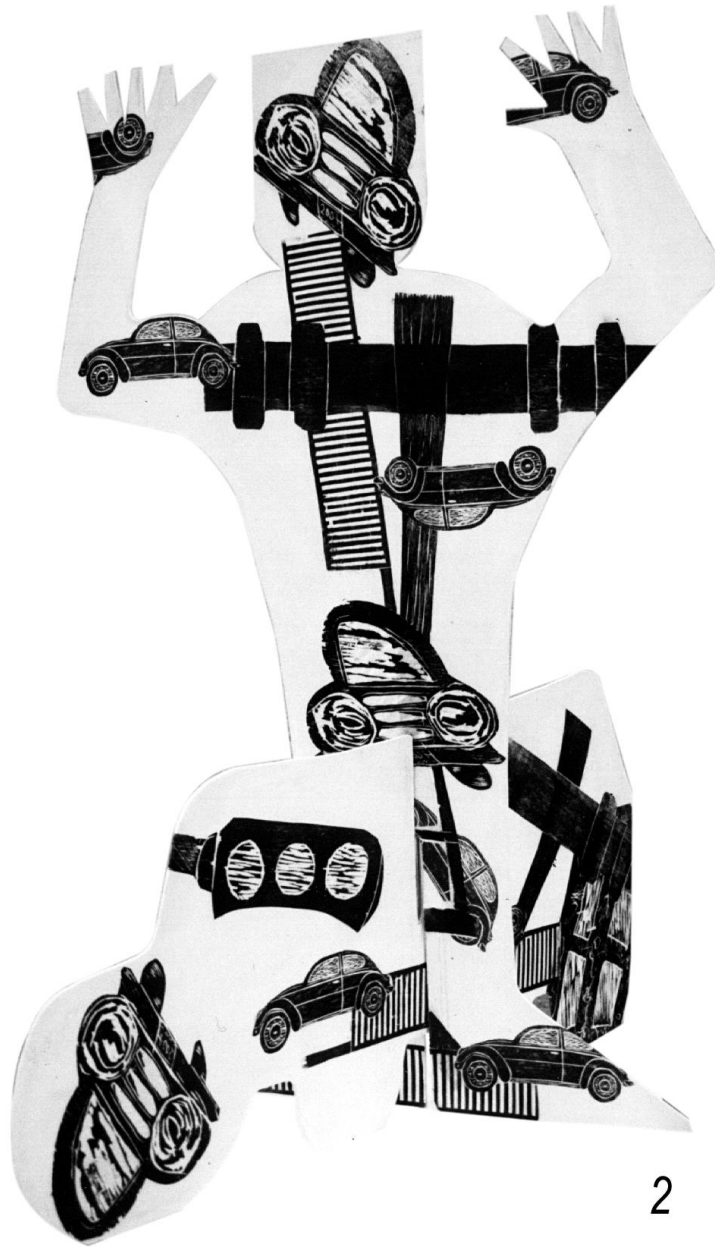
46. Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* Madrid Trotta 1996 P. 52

47. Lipovsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* Barcelona, Anagrama 1986 P. 101

48. Nivón Bolán, Eduardo y Portal Ariosa, María Ana. *Cultura y ciudad*. Gobierno del Distrito Federal. México 1999 P. P. 81-85



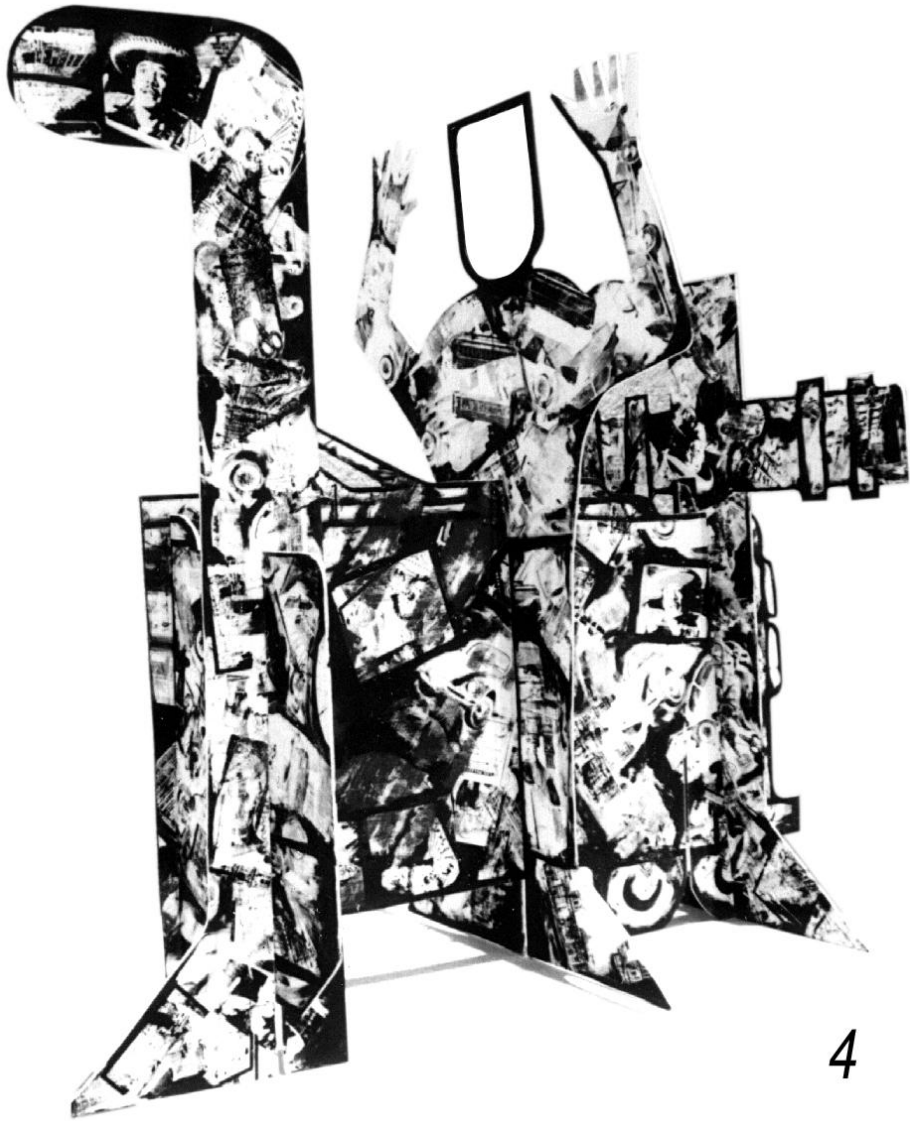
1



2



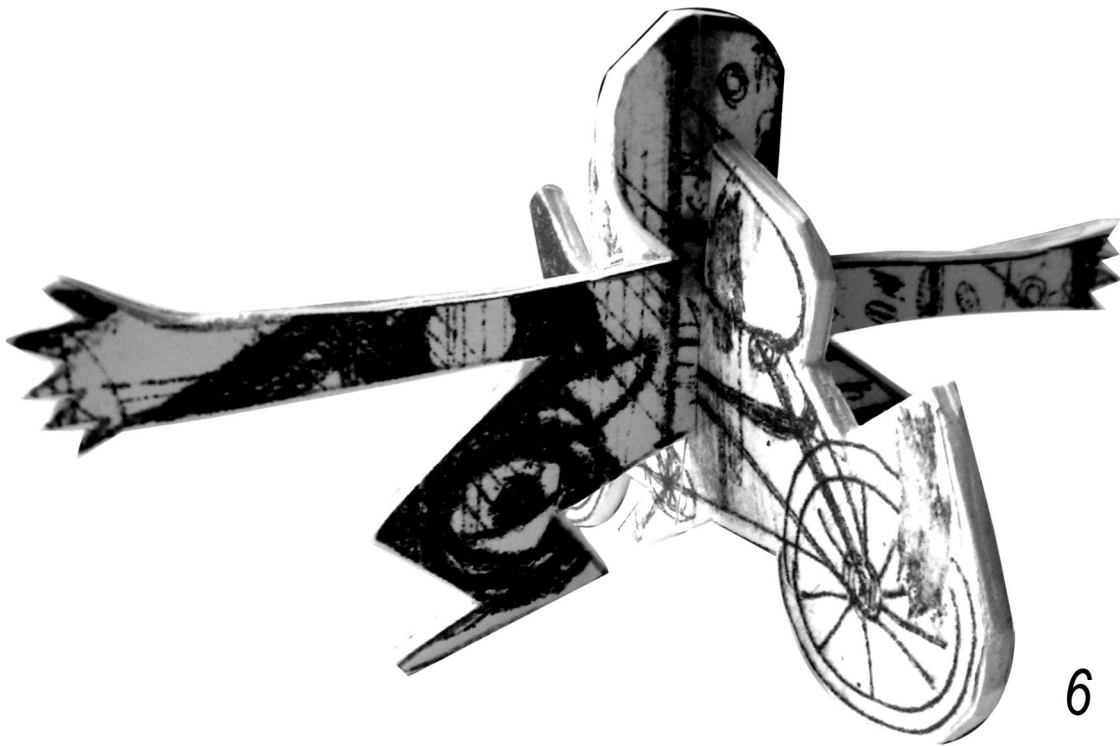
3



4



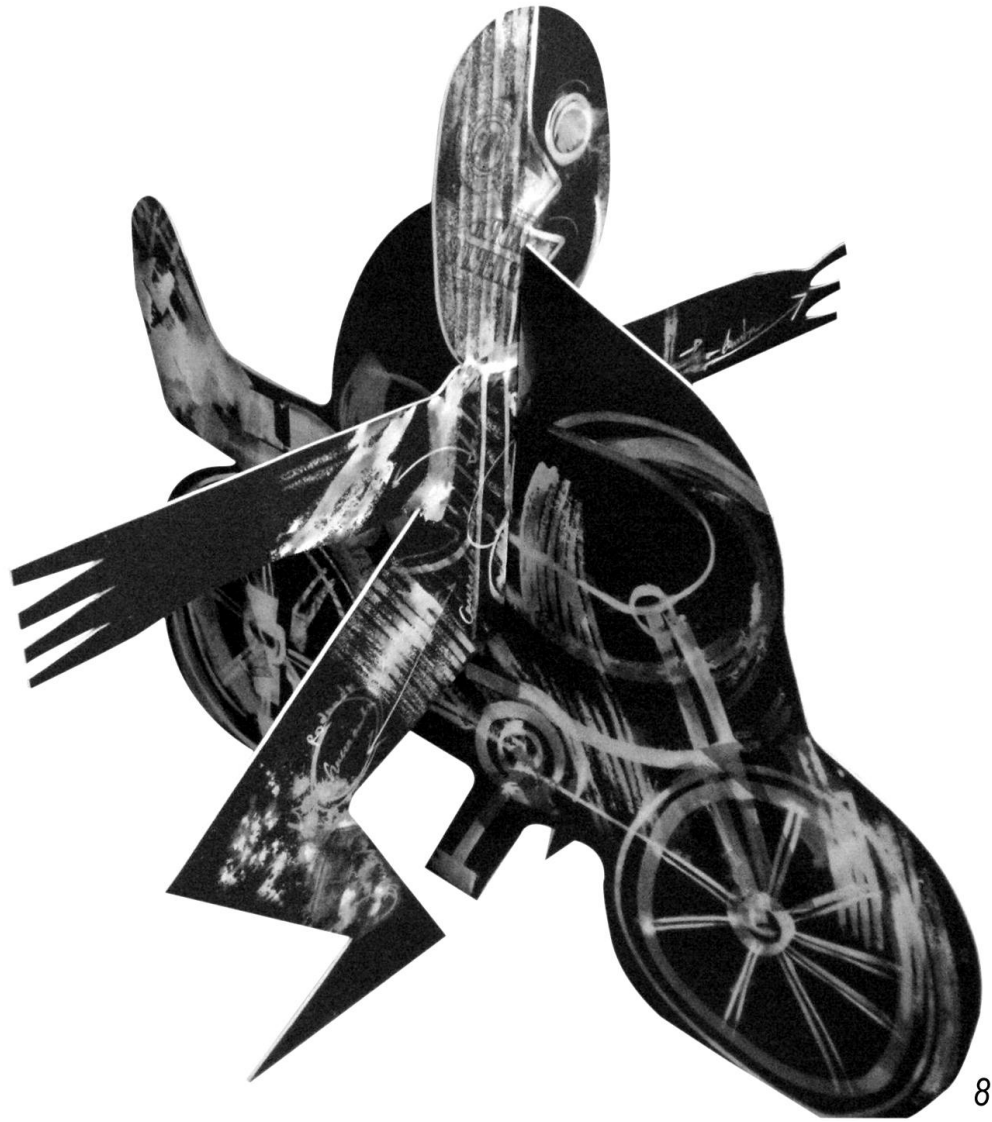
5



6



7



8

Lista de imágenes tercer capítulo

1. Placa de fotgrabado, Sor Juana.
2. Placa de fotgrabado, billete
3. Placas de fotgrabado para impresión, practica, San Carlos.
4. Placas de fotgrabado, punta y vibro-grabador.
5. El Novato,
Siligrafía sobre lamina de acero 20x25cm, 2002
6. Los Papalotes,
Siligrafía sobre lamina de acero 20x25cm, 2002
7. Las cruces,
Siligrafía, sobre lamina de aluminio 20x25cm, 2003
8. San Juan de Dios,
Siligrafía, sobre lamina de aluminio 20x30cm 2003
9. Arriba y adelante,
Xilografía, por sobreposición, 80x120cm 2003
10. Por la alambrada
Xilografía, por sobreposición, 80x120cm 2003
11. Los postes
Xilografía, por sobreposición/loneta 80x200cm 2004
12. Las cruces y un Tin-Tán
Xilografía, serigrafía y chine-cole, 80x200cm 2004
13. Visiones de azotea (detalle)
Serigrafía/sobres de papel 10x30 c/u 2004
14. Visiones de azotea
Serigrafía/sobres de papel 10x30 c/u 2004
15. Tin-Tán
Tarjeta telefónica, intervenida con tinta, 5x9cm 2004
16. Tarjetas en azul,
Tarjeta telefónica, intervenida con tinta, 5x9cm, c/u 2004

17. El mapa (como llegar a Galería Azul)
Tarjeta telefónica, intervenida con tinta, 5x9cm, c/u 2004
18. Tarjetas en negro,
Tarjeta telefónica, intervenida con tinta, 5x9cm, c/u 2004
19. Las Divas,
Transferencias, dibujo sobre papel deslavado, 70x50cm 2005
20. La Marcha,
Transferencias, dibujo sobre papel deslavado, 70x50cm 2005
21. En varias direcciones,
Transferencias, dibujo sobre papel deslavado, 70x50cm 2005
22. Torquemada,
Transferencias, dibujo sobre papel deslavado, 70x50cm 2005
23. Café Expreso,
Transferencias, dibujo sobre papel ámate deslavado, 54x45cm 2005
24. Triada
Transferencias, dibujo sobre papel ámate deslavado, 54x45cm 2005
25. La Torre de Café,
Transferencias, dibujo sobre papel ámate deslavado, 54x45cm 2005
27. Están cubiertos
Transferencias, dibujo sobre papel ámate deslavado, 54x45cm 2005
28. Viajando por Insurgentes
Gráfica Tridimensional, 150x 120x100cm 2004
29. Hombre ciudad
Gráfica Tridimensional, 150x 120x100cm 2005
30. El taxista,
Gráfica Tridimensional, 175x 175x175cm 2004
31. El tranvía,
Gráfica Tridimensional, 170x 150x100cm 2005
33. El trafico,
Gráfica Tridimensional, 15x20x10cm, c/u 2006
34. La bicicleta,
Gráfica Tridimensional, 150x 150x100cm 2006

35. La oración viaja en vocho,
Gráfica Tridimensional, 150x 120x100cm 2006

36. Bicicleteando,
Gráfica Tridimensional, 150x 120x100cm 2006

Conclusiones

Después de un largo recorrido en esta investigación se llega finalmente a las conclusiones, que se dan de diferentes maneras tanto técnicas como personales. Por eso se realizó una breve recapitulación del trabajo elaborado. Podemos decir que éste se dividió, una parte en la investigación bibliográfica sobre el tema y la otra en una mayor parte práctica, donde se pusieron a prueba los materiales conseguidos y mis capacidades de comprensión para conseguir los resultados deseados, así como las técnicas que me proponía sistematizar. Por último se hizo la incorporación de ciertas técnicas y materiales a mi lenguaje gráfico para concretar la propuesta de producción personal.

Los problemas que se presentaron se puede resumir básicamente, en la dificultad para conseguir ciertas bibliografías, extranjeras en México, así como ciertos materiales que fueron sustituidos por otros fabricados en el país, y la adaptación de las técnicas y materiales estudiados lo cual llevo a repetir varias veces las practicas hasta encontrar los puntos de error y solucionarlos para obtener los resultados esperados.

De esta manera se puede enumerar las siguientes conclusiones de los tres capítulos de la tesis:

El primero, en el desarrollo de los antecedentes históricos, solo se trata de hacer una recapitulación de como se inicio y se desarrolló el grabado en México a finales del siglo XIX, e inicios del siglo XX, donde vemos el paso y la trascendencia de algunos de los artistas, que marcaron época de alguna manera en este periodo, y que fueron grandes difusores para el área del grabado, desde el surgimiento de la litografía y la xilografía, hasta el desarrollo de las técnicas que se utilizan en la actualidad.

Además de descubrir una nueva faceta de la visión de tres grandes grabadores, como lo fueron, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y Francisco Moreno Capdevila, los cuales además de haber realizado diferentes experimentaciones en el área de la gráfica, aportando diferentes tipos de técnicas para el enriquecimiento de esta disciplina, son también los observadores y promotores de las causas sociales, políticas y culturales de su tiempo.

Trataron de que sus grabados expresaran, en un lenguaje sencillo los contrastes y las visiones urbanas de la ciudad y el mundo, en el que les toco vivir reflejándolo en sus estampas, siendo estas imágenes “sin tiempo fijo” ya que pudieran ser imágenes de la actualidad.

El segundo, la comprensión y el descubrimiento de como fue formada la Ciudad de México, en sus últimos treinta años, en sus diferentes facetas, transporte, vivienda, vialidades y su propia gente, y de como estos constantes cambios además de modificar la imagen urbana de la ciudad, también transforma el vivir de la gente que la habita, de igual manera estos cambios estimulan de una manera especial la creación de la obra gráfica, tratando de ejemplificar lo que esta ocurriendo en estos momentos, como una marcha pública, los ambulantes o el trafico de sus avenidas, además el de dejar testimonio de sucesos del pasado en los que destacan sus ídolos, creencias y sus manifestaciones culturales que son los que han forjan a través de los años la Ciudad de los Palacios.

Y por ultimo el tercer capitulo que también es el mas extenso en la investigación, se llevo a la conclusión de que la creciente relación entre la impresión tradicional y la electrónica tiene más un carácter complementario que competitivo.

Los procesos digitales de impresión en color se utilizan cada vez más para analizar el resultado de las imágenes antes de procesarlas en películas y planchas para la litografía, grabado o impresión en relieve, reduciendo así la probabilidad de introducir cambios una vez que el trabajo se haya enviado a la impresión.

La utilización de ambas técnicas “tradicionales” y “actuales”, del grabado o la gráfica, en la producción de obra, enriquece el “lenguaje gráfico”, de la producción y del concepto de la creación de la pieza trabajada. Pasa a un segundo término la importancia del “proceso técnico”, y se lleva a un lugar de mayor importancia el “proceso conceptual” para solucionar los proyectos, la técnica resulta sólo el complemento con el cual fue creado y que resuelva lo que el artista requiera.

Estos tres capítulos analizados me llevan a tener conclusiones o reflexiones finales aparte de las ya mencionadas.

Que en la actualidad los artistas gráficos, deben de estar conscientes y abiertos a estas nuevas posibilidades de creación, y seguir en constante experimentación, para así obtener mejores resultados día con día.

Que el nuevo siglo, viene a dar un nuevo panorama en la actividad del grabado, planeado bajo algunos mecanismos y premisas diferentes a las de salones y bienales. El propósito es el de acercar a un público más amplio a la actividad del grabado.

También es deseable que el grabado encuentre una ruta capaz de reinfundirle a la gráfica y a su respectivo gremio el dinamismo y el respeto que lo caracterizó hace algunas décadas. Se espera que surjan nuevos eventos y bienales que ayuden al gremio a hacer una autocrítica de su accionar actual y que sirva para tener una mayor difusión de los trabajos, buscando acercar esta disciplina a la gente.

Los grabadores debemos seguir en la exploración de los lenguajes híbridos, entre la técnica y el concepto gráfico, en formar una convivencia con las técnicas llamadas tradicionales y (alternativas.) Además de seguir en la búsqueda de formatos y soportes no tradicionales que enriquezcan la gráfica contemporánea de México.

BIBLIOGRAFÍA

1. Anderson, Perry. *Los Orígenes de la Posmodernidad*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, 180 p. p.
2. Benítez, Fernando. *Historia de la ciudad de México*. México, Editorial SALVAT, 1984
3. Blanco, José Joaquín. *“La ciudad de México: Aspectos de una modernización”*. Simpre, México. 1982
4. Carrillo, A. Rafael. *Posada y el Grabado Mexicano*. México, Panorama Editorial, 1981.
5. Crawford, William. *The Keepers of Light*. E.U.A; Editorial Morgan & Morgan, 1979, p. p. 280
6. Chamberlain, Walter. *Manuel del Grabado en Madera*. España, Editorial Hermann Blume, 1988
7. Chávez Morado, José. *30 años en imágenes de la ciudad de México*. México, 1971
8. Covantes, Hugo. *El grabado mexicano del siglo XX*. México, [http:// www.cultura.df.gob.mx/nvomenu/frsupf.htm](http://www.cultura.df.gob.mx/nvomenu/frsupf.htm).
9. Crow, Thoma. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Editorial Akal
10. Buentello, Malo, Leonora. *Estudio Demográfico y Genético de los Migrantes al Medio Urbano*, México, Programa de Estudios Sobre la Ciudad UNAM, 1997, 108p
11. De la Torre, Guillermo. *El Lenguaje de los Símbolos Gráficos*. México, Editorial Limusa, 1992, 130 p.p..
12. Dondis, D. A. *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990,
13. Dorfler, Gillo. *El Devenir de las Artes. Breviarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 316p.p.
14. Durán, Catalina, Mónica. *“Experimentación de Técnicas contemporáneas de la litografía y su aplicación a la obra gráfica personal”*, Tesis de Posgrado de la UNAM, México, 2001.
15. *El papel. Historia su función su uso*. Escuela Gráfica Saieciana. Barcelona. Sarria
16. Garza, Gustavo, *Atlas de la Ciudad de México*, México, Gobierno del Distrito Federal, Colegio de México, 1986
17. García, Rojas, Irma. *Caleidoscopio Cultural: Imágenes Multifacéticas de la Cotidianidad*, México, Programa Universitario de Estudios Sobre la Ciudad UNAM, 1997, 87 p.
18. García, Rojas, Irma. *Reflexiones Metodológicas en Torno a la Realidad Urbana*, México, Programa Universitario de Estudios Sobre la Ciudad UNAM, 1997, 109 p.
19. Gillam, Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño*. Argentina, Editorial Víctor Leru, 1975, 195 p.p..
20. *Gráfica Actual*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2000

21. Hernández, Sampieri, Roberto. *Metodología de la Investigación*. México, Editorial Mc Graw Hill, 2000, 501 p.p..
22. Lesur, Esquivel, Luis. *Manual de Serigrafía: una guía paso a paso*. México, Editorial Trillas, 1993, 144 p.p..
23. Losilla, Edelmira. *Breve Historia y Técnica del Grabado Artístico*. México, Editorial Universidad Veracruzana, 1998, 210p.p. .
24. Manguel, Alberto. *Leer Imágenes una historia privada del arte*, España, Alianza Editorial, 2000
25. M; Ward, Peter. *México una Megaciudad*. México, Alianza Editorial, 1991

26. Marchán, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. España, Ediciones Akal, S. A; 1998
27. Martínez, Mora, Juan. *Un Eensayo de grabado (a fines del siglo XX)*. España Creática, 1998
28. Martínez, Rentaría, Carlos. *Cultura contra Cultura*. México, Editorial Plaza Janés, 2000, 206 p.p..
29. Martínez Rentaría, Carlos. *Erase una Vez el D. F.* México, Departamento del Distrito Federal, 2001
30. Moiron, Sara. *Personajes de mi ciudad*, México, D. F. SEP, 1972
31. Mora, Vázquez, Teresa. *Para el coche un Eje Vial, para el Pueblo un Jacal*, México, Programa Universitario de Estudios Sobre la Ciudad UNAM, 1997, 123 p
32. Paniagua, Pablo. *"Dispersión del Arte y la Pintura que Viene"*. República 21, México, 2003, número 3, marzo, p.p. 21
33. Pastor, Jesús. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. España, Diputación Provincial de Pontevedra, 1997, 139 p.p..
34. Pérez, Luciano. *Cuentos Fantásticos en México*, México, Departamento del Distrito Federal, 1990
35. Portal, Ariosa, María. *Cultura y Ciudad*, México, Gobierno del Distrito Federal, 1999, 116 p.
36. Ramos, Guadix, Juan, Carlos. *Técnicas Aditivas en el Grabado Contemporáneo*, España, Universidad de Granada, 1992
37. Rodríguez, Cristina. *El Grabado Historia y Trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 1989
38. Rodríguez, López, Jesús. *El Transporte Urbano de Pasajeros de la Ciudad de México en el Siglo XX*, México, Gobierno del Distrito Federal, 1999, 115 p.
39. Rubio, Martínez M. *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*. España, Ediciones Terraco, 1979
40. Sánchez, Rodrigo. *Diseño Digital Técnicas Avanzadas*. España, Editorial Anaya, 2000

41. Sarmiento, Julián “*Como se divierte el mexicano*, Mañana, México, 14 de agosto de 1965.
42. Sennet, Richard, *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona, Península, 1975
43. Shure, Brian. *Chine collé: A printers handbook*. Hong Kong, Crown Point Press, 2000
44. Taller de Gráfica Popular, *4 Décadas del Grabado en México*, México, Talleres Carmona y Valle, 1986.
45. Tíbol, Raquel. *Gráficas y Neográficas en México*. México, SEP, 1987, 302 p.p..
46. Valdés, Carmen, Sara. *De la Estética y el Arte*. México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, 120 p.p..
47. Westheim, Paul. *El grabado en madera*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.