

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**“LOS TALLERES DE LA GRÁFICA EN MÉXICO EN LOS AÑOS NOVENTA.
SU ORGANIZACIÓN Y DESARROLLO. EL CASO DE “TIEMPO EXTRA EDITORES”**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA

FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES

Director de Tesis: Dr. Renato González Mello

México D.F. Mayo 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

El presente texto es el resultado de largas conversaciones con algunos protagonistas que han propiciado y aportado en nuestros días modificaciones importantes a la gráfica mexicana. Su espacio de trabajo llamado “taller” encierra horas de callada labor, que considero que debe ser reconocida y apreciada, ya que gracias a ellos es posible admirar el interior de la estampa como fruto creativo del artista. Para realizarlo, me propuse desde la óptica del historiador del arte hacer un análisis de la problemática a la que se enfrentan desde la producción cotidiana que sin la ayuda de los maestros como Mario Reyes, Leo Acosta Falcón y Emilio Payán este ensayo no hubiese sido posible. A ellos, a su tiempo y a su infinita paciencia deseo hacer patente mi agradecimiento.

Quiero asimismo agradecer al Dr. Renato González Mello, director de tesis por sus comentarios y sugerencias por las diferentes lecturas a lo largo del proceso de investigación desde su cubículo del Instituto de Investigaciones Estéticas como a distancia desde su estancia sabática en la Ciudad de Nueva York. Asimismo reconocer las acotaciones siempre positivas de los sinodales: Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo del Posgrado en Artes Visuales de la Academia de San Carlos, al Mtro. Carlos Blas Galindo director de Investigaciones del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP) del INBA, y a la Dra. Laura González Flores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en sus atinadas observaciones para mejorar sustancialmente de este trabajo.

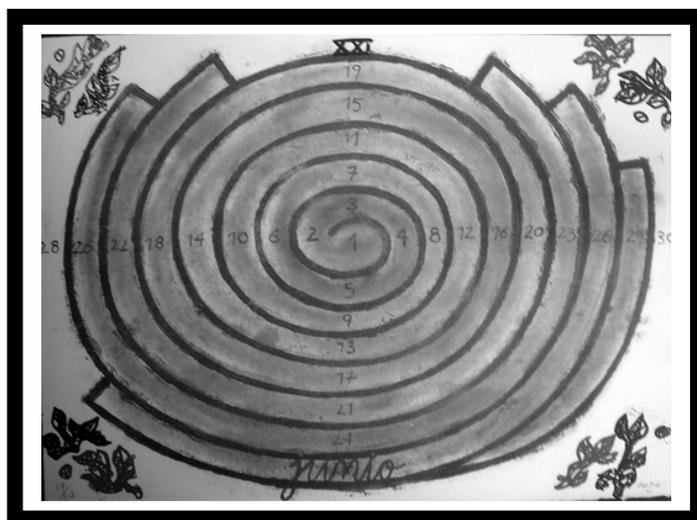
Quiero en ésta última dejar asentado mi agradecimiento a mi familia: a Elisa por ser en parte coautora, y de manera especial a nuestros hijos: María Fernanda, a Saskia Carmina y Günter León Plancarte Suárez y a los que ya no están físicamente con nosotros pero sí en espíritu: Don Germán, Don León y Doña Elia.

A todos ellos gracias.

Abril, 25 de 2007.

...Oriol entró en un vértigo de palabras inconexas: “No puedo limpiarme las imágenes”. Las visiones interiores no cesaban. “Tú ya te curaste”, agregó, con una sonrisa ufana, como si él fuera el dueño de su mejoría.

Mes XI *Tiempo Líquido* de Juan Villoro



Grabado de Vicente Rojo para *Tiempo Líquido*

Por necesidad o comodidad los artistas en general han sentido que la unión les confiere la posibilidad de identidad grupal. Desde la Edad Media los talleres tuvieron siempre la función de aglutinar a los sectores gremiales con un sentido de tradición del oficio y de conservación de la técnica y al mismo tiempo como forma de protegerse de otros grupos sociales.¹ A diferencia de los antiguos talleres de grabado donde existía una compleja división del trabajo y artesanos adiestrados realizaban una sección de la obra gráfica, los talleres de hoy en día permiten la edición total de un trabajo gráfico de manera más práctica y rápida de acuerdo con la modernidad que engloban muchos aspectos engorrosos de su realización de manera individual: la compra del papel importado, las tintas especiales importadas por su viscosidad color y brillo, el cuidado de la impresión en cada entintado, el diseño del contenedor y su comercialización en galerías y espacios de distribución. Los talleres son vistos de esta manera, un medio eficaz que permite el desarrollo del proceso creativo del artista en la comodidad de espacios de trabajo destinados especialmente para ello. Por esta razón, la función del taller ha quedado a la visión idealista de su dueño a su orientación mas bien técnica y a la distribución del espacio de trabajo conforme a sus necesidades y comodidades que formaran una estrecha relación entre el sujeto y su contexto. El difundir y revalorar la obra gráfica de los artistas y talleres de producción con el objeto de promocionar su obra y divulgar su producción es al mismo tiempo una manera de reconstruir el trabajo comunal realizado a través de los procedimientos gráficos y de la

experimentación en los que la resultante ha sido una forma de comunicación entre el productor plástico y su público.

Un aspecto esencial es el considerar que en México el trabajo personal prueba las posibilidades de una actitud creadora y formativa del oficio de grabar que lleva a las siguientes preguntas: ¿Qué es un taller de grabado y como funciona? ¿Existe alguna diferencia entre los diferentes talleres? ¿Qué técnicas se manejan actualmente y cómo se mantienen? Para entenderlo me di a la tarea de acudir a tres espacios destinados tanto a su enseñanza, su producción y edición de piezas sueltas y carpetas estampadas. Dos de ellos, el “Taller Libre de Grabado de Mario Reyes” y el “Taller de Leo Acosta” son desde su fundación en los años sesenta y setenta respectivamente, centros con larga trayectoria y prestigio a donde ha acudido una relación extensa de artistas tanto nacionales como extranjeros. En el primero de ellos sólo se trabajan los procesos en metal y en el segundo caso, se manejan exclusivamente los procesos litográficos. Para el tercer ejemplo acudí a “Tiempo Extra Editores” y a su conductor Emilio Payán que con sólo quince años de trabajo gráfico enfrenta el reto a los nuevos tiempos y lenguajes del siglo XXI en la realización de la estampa y su proceso de edición. De la aproximación a ellos, obtuve puntos de vista sobre su quehacer artístico que me permitieron hacer un trabajo en paralelo sobre la actualidad del grabado y el concepto de taller.

I *Los Antecedentes*

El proceso creativo del artista en procesos mixtos en la madera, el metal, la litografía, la serigrafía y sus múltiples combinaciones y experimentaciones se relacionan sin duda con el concepto moderno del taller de grabado con una gran influencia en la organización del trabajo europeo siendo modelo el taller de grabado de Stanley William Hayter en el “Atelier 17” desde el año los años treinta, donde el artista ya no es un artista solitario o un genio independiente, sino miembro de un grupo que se dedica a su oficio, que intercambia ideas y comunica sus hallazgos siendo aspecto importante la libertad y la creación.

La importancia de este taller en el grabado y su aportación a los sistemas de impresión se



Fig. 1 Hecht en su taller

basa en difundir por Europa una técnica de grabado que consiste en lograr distintas texturas y colores en una sola estampación, utilizando la dureza de rodillos y que hoy se conoce con el nombre de su fundador, Hayter, permitiendo lograr de esta manera composiciones más

complejas, mayor juego compositivo así como una riqueza de color y la utilización de texturas novedosas. Alumno de Joseph Hecht (**fig. 1**) de quien aprendió el grabado en buril y amigo de artistas como Giacometti, Balthus y Calder, Hayter instaló un pequeño taller donde estaba disponible todo el equipo para los artistas que deseaban trabajar en esos

medios convirtiéndose en el lugar de encuentro de la vanguardia francesa. En 1940 Hayter se muda para los Estados Unidos, abriendo un “Atelier 17” en Nueva York, destacando su participación en la Bienal de Venecia (1958), y obteniendo el Gran Premio en la Bienal de Tokio (1960), así como reconocimientos en el Victoria and Albert Museum de Londres (1967) y en la Galería Nacional de Washington (1972). Sobre la técnica del grabado, publicó dos obras fundamentales: *New Ways of Gravure* (1949) y *About Prints* (1962)².

Los artistas que pasaron por el famoso “Atelier 17” fueron importantes y numerosos conociendo y difundiendo métodos

de impresión novedosos aplicándolos a partir de la creación de la obra personal, o bien dándolos a conocer a través de sus recursos didácticos en la enseñanza. (fig. 2)

Un ejemplo notable de estos dos aspectos fue la presencia en México

del grabador argentino / norteamericano Mauricio Lasansky

quien llega a nuestro país en 1958. Nacido en Buenos Aires en 1914 y nacionalizado norteamericano demostró desde joven una gran disposición hacia el arte plástico trabajando en la escultura, la pintura y el grabado. Producto de la estancia en Francia y España es la serie *España* que recibió el premio *Posada* en la Bienal Mexicana de 1958 en la Sala Manuel M. Ponce debido al dibujo, a las soluciones gráficas, así como al formato nunca



Fig. 2 Taller de Hayter y sus discípulos

antes visto. Dicho evento motivó reacciones encontradas por parte de la comunidad artística nacional que fueron recogidas por los medios periodísticos trayendo inconformidad por parte de los jóvenes artistas respecto a su organización, al elevado presupuesto dado por el Estado para el montaje y sobre todo a la falta de unidad en las obras.³ Asimismo duras fueron las críticas de coleccionistas como el Dr. Alvar Carrillo Gil, mientras otras organizaciones como el Taller de Gráfica Popular, el Frente Nacional de Artes Plásticas, y la Sociedad Mexicana de Grabadores lucharon por definir sus posiciones.⁴ El pintor y grabador Feliciano Peña hizo la reseña de la exposición en éstos términos:

“Coronando la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, en el último y poco visitado [piso] del Palacio de Bellas Artes, se colocó la exposición de estampas formada por más de 350 obras de dieciocho países. Los lotes, como era de esperarse, son desiguales entre sí, tanto en el número de obras como en su calidad. Chile y México presentan más de 40 estampas por cada país, siguiendo en este orden los Estados Unidos del Norteamérica, Argentina, Cuba y Brasil con más de 30 obras por cada nación. [...] En el grupo de Norteamérica, la aguatinta titulada *España* de Mauricio Lasansky fue una de las obras premiadas. Estampa de gran tamaño, impresionante, muy goyesca, es uno de los trabajos notables de la exposición, contrastando con las obras abstractas o semiabstractas que en gran número figuran en el lote norteamericano. Por otra parte, creemos que en dicho lote figuran las mejores estampas a color...”⁵

Un aspecto importante en el cambio de orientación hacia las nuevas tendencias del arte plástico en México en las siguientes décadas fue en definitiva la presencia de artistas

extranjeros como Lasansky y el colombiano Guillermo Silva Santamaría, que como veremos más adelante, propiciaron y transmitieron técnicas novedosas y la experimentación gráfica, diríamos atrevidas en cuanto a formatos, diseños y técnicas mixtas que van a influir en las siguientes generaciones de grabadores e impresores.⁶ Esta nueva visión del grabado fue posible gracias a que para entonces, el organismo que aglutinaba a la mayor parte de los artistas gráficos, el Taller de Gráfica Popular atravesaba una crisis estructural debido al abandono de muchos de sus integrantes originales entre ellos de su fundador: Leopoldo Méndez; por eso, la presencia de Mauricio Lasansky en el panorama nacional fue un poderoso detonante para la realización de obra de mayor envergadura en los grabadores mexicanos, así como de mayor esfuerzo temático y creativo sumado a complejas combinaciones de técnicas en una sola plancha en formatos monumentales.⁷ No en balde el mismo Feliciano Peña al terminar su artículo finalizaba de esta manera su escrito: “...todos están de acuerdo en que nuestra Bienal es una experiencia interesante; que las fallas de organización pueden corregirse en las futuras exposiciones, y que el intercambio artístico nos ayudará a ver mejor lo nuestro...”⁸ Debió sentirse fuerte la presencia de Lasansky porque para la segunda Bienal de 1960, una corta reseña sin autor comentó que “...el conjunto de México resultó interesante, de buena calidad y variado en las técnicas, notándose el afán de aplicar procedimientos poco usuales en nuestro medio, con el deseo de salir de la cansada rutina. En comparación con la primera Bienal, esta vez el conjunto de México es superior y en cambio la aportación de los otros países participantes no llega a la calidad y cantidad que tuvieron en la Exposición de 1958 que fue magnífica...”⁹

En este sentido, habría que agregar que la estampa norteamericana (de la que se nutre Lasansky) en su camino de experimentación buscó escenarios panorámicos nuevos para sus gráficas de gran formato desde los años sesenta y setenta y pintores / grabadores como Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist y Frank Stella incorporaron en algunos de sus casos papeles específicamente diseñados por ellos o hechos por ellos mismos, que unidos a impresiones de grandes dimensiones, combinación de técnicas y la experimentación de tintas influyeron en la fabricación de nuevas máquinas de impresión nunca antes manejadas en el grabado.

La presencia del colombiano Guillermo Silva Santamaría fue igualmente importante en la renovación del lenguaje gráfico en el *Centro Superior de Artes Aplicadas* dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1961, el crítico de arte Jorge Alberto Manrique escribía después de visitar a dicho centro que “...el carácter de grupo era tan importante como [la] experiencia artística que proporcionaba esfuerzos inter aprovechables que no invalidaban para nada el carácter personal de sus miembros.”¹⁰ El taller se había fundado en la Ciudadela, y al mismo tiempo que se impartía grabado en madera de la manera tradicional por Leopoldo Méndez, se encontraba Silva Santamaría que impartía clases a Arnold Belkin, Fanny Rabel, Francisco Toledo, Alberto Gironella, Antonio Seguí, Omar Rayo, Leticia Tarragó, Ernesto Vilchis y Emilio Ortiz. Se aprendía además de las técnicas y el desarrollo de capacidades el uso y aplicación de color, cualidad poco practicada acostumbrados los artistas al blanco / negro de la gráfica en boga entonces.

Sin duda, podemos concretizar que la aplicación de nuevos procedimientos de impresión, lejos de verse como una desviación de la expresión de los tiempos, se consideró

un reto que permitió a las generaciones futuras soluciones nunca antes vistas con un lenguaje más personal y con afán experimental. Por otra parte, Lasansky y Silva Santamaría coinciden desarrollando actividades en el Molino de Santo Domingo,¹¹ lo que motivó un enseñanza diferente en la ruta del grabado convencional en el medio artístico mexicano enquistada desde hacía muchos años en temas recurrentes a asuntos políticos y a reflejos de estampas nacionales. Tan marcada estuvo la presencia de estos artistas, que Leo Acosta recordaría años después ese encuentro con uno de ellos:

“...Conocí a Lasansky que estuvo participando aquí en mi taller, y es para mí uno de los mejores grabadores y se fue desilusionado de México. Estuvo viviendo en Cuernavaca después de un frustrado curso con artistas en nuestro país. Me llamó un día Víctor Sandoval para decirme si yo podía desarmar un tórculo que iba a donar Lasansky a Oaxaca. Ese tórculo que le regaló al [taller] Rufino Tamayo se adaptó para que pudieran hacerse grabados de cinco metros, con unas platinas enormes que se armaban para que descansara el papel por tramos para que entrara y saliera con facilidad y que él usó para hacer grabados monumentales. Las puntas secas las trabajaba tan bien que parecían litografías.
..”¹²

II El Contexto

Si los años ochenta posibilitan la formación de espacios fundados por miembros de la generación setentera conocidos como Los Grupos, los noventa permiten el nacimiento de plataformas de producción y de promoción artística por medio de galerías de autor, que en la mayoría de los casos son de efímera vida.¹³ Tales son los casos de Pinto mi raya de Mónica Mayer y Víctor Lerma; y las demás galerías de autor que formaban parte del Circuito Cultural Condesa: El Ghetto; El Departamento, (dirigidas por Juan Carlos Jaurena); El Observatorio (César Incháustegui, César Martínez, y Antonio Sáiz); Sociedad de Espectáculos (colectivo de artistas ambulantes); La Panadería (Yoshua Okón, Miguel Calderón, Artemio); Caja 2 Espacio Alternativo (Armando Sarignana y José López Medina), SR30- Reunión de Lenguajes (César Sánchez y Karina Morales Sentíes); Zona (Germán Venegas, Manuela Generali, Boris Viskin, Yolanda Mora, Gustavo Monroy, Alfonso Mena, Mauricio Sandoval, Ana Casas y Roberto Turmbull).¹⁴ Un grupo surgido del espacio alternativo “La Quiñonera” de carácter interdisciplinario fue SEMEFO, que marcó el inicio y la terminación de la década de los noventa. Resulta interesante considerar a lo largo de ésta década la convivencia de métodos tradicionales de trabajo plástico/gráfico, frente a lenguajes nuevos producto del empuje generacional cuya fuente de expresión permanece ligada fuertemente al dibujo.

Hasta antes de los años 80, el grabado y la estampa sólo eran vistos en forma fragmentaria de un todo global, en el que los espacios destinados a su exhibición abordaban pocas vías a posibles alternativas de experimentación. Hay que recordar que en buena medida el grabado y la estampa tenían un auge, sobre todo por el uso del

grabado político en el movimiento estudiantil del 68 y más tarde por medio de concursos y bienales generando interés y motivación en los artistas jóvenes ya maduros, dejando en segundo plano los medios convencionales de la producción artística como el dibujo y la pintura. De tal manera que el atractivo fue siempre el considerar la posibilidad de comercializar las copias emergidas de un original para ofrecerlas a menor costo que otras disciplinas, pero ahora con la posibilidad de combinar procedimientos fotomecánicos más baratos y accesibles como quedó de manifiesto en el número de participantes que inició con la Sección Bienal de Gráfica en 1977. En el catálogo de ese año se presentaron 163 participantes con un total de 780 muestras tanto de grabado como de fotografía; y casi diez años después, en 1985 sólo se admitieron 101 obras de 55 artistas, donde vale la pena resaltar las innovaciones técnicas como la fotoserigrafía, la heliografía, y la fotocopia a color. Por otra parte, una revisión heterogénea de los espacios de trabajo de talleres comunales fue reunida por vez primera en 1988, siendo definitivos en el panorama de los años noventa presentada en el Museo Nacional de la Estampa donde además, fue posible recoger una gama de posibilidades plásticas gráficas a través de la exposición llamada: Una mirada a la estampa contemporánea. Aspecto importante en la presentación del catálogo era el considerar que “...los talleres de producción profesional representan una alternativa en la gráfica contemporánea, ya que en ellos se investiga y se presentan innovaciones que conllevan al perfeccionamiento de las técnicas y enriquecimiento de conceptos, que por ende repercuten positivamente en las artes visuales en general”.¹⁵ Así los talleres representados en esta muestra fueron: el “Taller de Grabado” de Nunik Sauret, “Taller Profesional del Bosque” de Carlos García Estrada,

(fig. 3) “Taller de Investigación y Producción Gráfica Carlos Olachea” de la ENAP, “Taller de Leo Acosta”, “Centro Cultural Los Talleres A.C”, “Gráfica Soruco”, “Taller de



Huecograbado” de Luis Gutiérrez, “Taller Documentación Visual”

Fig. 3 Taller Profesional del Bosque: Carlos García Estrada, Javier Marín, Marco Antonio Vargas, Paloma Torres

de Antonio Salazar, “Ediciones Multiarte” de Enrique Cattaneo, “Ediciones Alternativa”, “Archivero” de Gabriel Macotela, “Editorial Cincolote” de Jesús Martínez (fig. 4) , “Taller de Gráfica Popular”, “Taller Empresa 91” de Jan Hendrix, y el “Taller Libre de



fig. 4 “Editorial Cincolote”

Grabado de Mario Reyes”. Sin razón en dicha muestra faltaron el “Taller de Grabado” de Rafael Zepeda de la ENAP, los talleres de grabado y estampa de “La Esmeralda” del INBA, y los talleres pequeños como “Ediciones Cocina”.

Se observa de entrada en dicha muestra la agrupación de talleres en tres grandes bloques: los talleres maduros formados años atrás como el “Taller de Leo Acosta”, “Taller Libre de Mario Reyes” y “Ediciones Multiarte”. Un segundo grupo corresponde a las agrupaciones que desde los años ochenta se inclinan por las posibilidades de otros medios expresivos diferentes no convencionales como el mimeógrafo¹⁶ y la fotocopia como medio experimental para explorar con diferentes materiales sus características de producción.¹⁷ Aquí tienen cabida la combinación de sellos de goma, pegotes, mantas monumentales, las ideologías, las imágenes y textos críticos, los temas campesinos y urbanos, etc., con la finalidad de formar un nuevo lenguaje visual narrativo por medio de la gráfica como es el caso de “El Colectivo”, “Tepito, Arte Aquí”, “Suma”, “Mira”, “Germinal”, “Peyote y la Compañía”; el “Grupo Março”, etc. Un tercer y último grupo pertenece a los jóvenes alumnos en un proceso escolarizado a finales de los años ochenta e inicios de los noventa cuyo campo de interés es el grabado como vehículo de expresión. El ejemplo corresponde a los talleres de grabado de la ENAP en la entonces División de Estudios de Posgrado como el Taller de Huecograbado de Luis Gutiérrez.

III

Los Procesos Gráficos

La técnica menos compleja para el grabado y la estampa es la llamada “punta seca”, sólo al paso del tiempo y de la práctica es posible dominarla de tal manera que su dibujo se observe suelto y espontáneo en la plancha de metal y rico de valores tonales. Ejemplo de una ejecución extraordinaria fue el caso del artista Alberto Gironella en la realización de unas puntas secas logradas circunstancialmente gracias al reposo obligado del artista y cuyo origen vale la pena mencionar.

En numerosas ocasiones Carlos y Cristina Payán¹⁸ habían ayudado a salir de sus crisis éticas al pintor Alberto Gironella brindándole un espacio en su casa, lo cual permitió el acercamiento del joven Emilio Payán al artista. Mientras Gironella se recuperaba de ellas surgió la idea de trabajar en proyectos de grabado aprovechando un incipiente taller de grabado en la misma casa. En sus primeros meses de recuperación, Gironella logró hacer unas maravillosas puntas secas en cobre del bailarín japonés Kazuo Ono realizados a partir de una libreta de apuntes de 1989 de un Festival Cervantino en la Ciudad de Guanajuato.

Si bien la punta seca es una técnica de carácter básico en el grabado en hueco, es importante que el artista tenga la cualidad de dibujo que le permita conocer la intensidad con la que abrirá el surco del metal dándole al mismo tiempo frescura y espontaneidad al trazo, ya que la tinta debe de penetrar en la incisión y es justamente lo que se imprimirá sobre el papel. La punta seca es la manera más directa de grabar en hueco que al principio fue usada como un complemento del aguafuerte, pero después como técnica única. La intensidad y la fuerza de la línea es lograda ejerciendo presión sobre el punzón y de éste a

la plancha que deberá tener líneas cruzadas hacia diferentes sentidos para lograr valores de grises a oscuros. Lo que distingue la técnica de otros procedimientos es su trazo nervioso así como la rebaba dejada en el surco que se nota cuando la plancha es entintada para proceder al tiraje, observándose en la copia una doble línea desenfocada que puede ser retirada con ayuda del *raedor* o rascador de acero que raspa a manera de cuchilla la línea equivocada para después bruñir la parte correspondiente para volver a trabajarla. El mayor inconveniente de la técnica es su corta vida frente al tórculo, ya que la fuerza de la mano siempre resulta débil para abrir líneas en el metal; por lo tanto se recomiendan tirajes cortos para obtener buenos resultados. En el caso contrario se debe acerar la plancha alcanzando en ocasiones a triplicar su estampado, en este caso el tiraje con el tema de Kazuo Ono fue de sólo veinte ejemplares. El instrumento convencional de labor, es un punzón de acero templado que deja una línea de calidad uniforme sobre la plancha. Sin embargo, al observar las estampas de Gironella se aprecian distintas calidades de grosor lo que implica el uso de varios punzones sobre el metal usados con distinta fuerza o bien el uso de un sólo instrumento dando una extraordinaria calidad de línea a su trazo de tan atinado concepto

que pudiera entenderse como una aguada de pincel japonés sobre papel y no de un grabado en metal. Basta observar en la plancha **La Argentina** el movimiento dramático enfatizado en un elemento propio de la danza como lo es la mano derecha que con la palma tensionada en primer plano continúa hacia el rostro visto de contrapicado. Las líneas superpuestas de la punta de acero sobre la zona del cabello en un entramado rico en textura a manera de accidente del pincel de bambú de línea escurrida de la línea y del enfatizado en la zona de los ojos y cejas dando una expresión oriental al personaje con unos cuantos trazos. **(fig. 5)**

En la utilización de las técnicas por parte del grabador y del impresor se necesita un conocimiento mayor de los sistemas de impresión de hueco y relieve, de medios y



Fig. 5 “La Argentina” Grabado de Gironella

herramientas tanto de forma ortodoxa como innovadora a la manera de Hayter. ¿Pero, en qué consiste su aportación al grabado y a los sistemas de impresión? Para ayudar a comprender esta innovación en términos amplios es importante tener presente, que el grabado se divide en dos grandes vertientes: a) los procedimientos en relieve como la xilografía en la que se imprime con la ayuda de un rodillo impregnando de tinta las líneas dejadas sobre su superficie; y

b) los procedimientos en hueco que contienen la tinta en las incisiones con ayuda de un tampón para su impresión dejando limpias otras áreas no trabajadas por el artista. Estos dos procedimientos de impresión fueron utilizados en forma combinada para poder imprimirse en la misma plancha: Se procede a entintar el grabado en hueco en primer lugar con el número de colores deseado para posteriormente proceder a entintar la superficie de la plancha con otro color diferente al usado en el hueco, teniéndose presente que las tintas pueden hacerse más ligeras y más delgadas con otros medios como el aceite de linaza para que fluya fácilmente en las incisiones y contrariamente más pesadas con talco para usarse en la superficie, de ahí los términos de “tinta líquida” o “tinta seca”. El procedimiento no es sencillo: confluyen varios factores como lo son el material de construcción de los rodillos que pueden tener tres o cuatro grados de dureza; la viscosidad de las tintas que para la superposición de los colores se trabaja de seco a líquido mientras que para la yuxtaposición de líquido a seco; la velocidad; la penetración de la tinta en el papel; la calidad del papel de algodón, y por supuesto la pericia del impresor. Con los rodillos blandos y duros se entinta los diversos niveles de una plancha grabada, logrando diferentes densidades de tinta y gran variedad de matices en el color en que se tienen que tener presentes el secado, la opacidad y la brillantez. En este sentido varias fueron las aportaciones de Lasanski aprendidas en el taller de Hayter para los cambios en el grabado mexicano acostumbrado a expresiones repetidas: Antes de Lasanski no había un concepto similar a crear obra de gran formato antes de la primera Bienal a no ser las realizadas por el TGP en formato de cartel, de manufactura colectiva y por supuesto con clara tendencia política. Este asunto es de carácter técnico en los que generalmente el tamaño de la obra de

los artistas mexicanos se limitaba a ser de tamaño menor debido a la platina del tórculo destinada sólo a la impresión de planchas de metal, cayendo entonces el grabador en el virtuosismo de la técnica y no necesariamente en la propuesta estética. Se acostumbraba entonces que las xilografías fueran impresas en las viejas prensas planas de encuadernación para imprimirse en limitado formato.

Además contados artistas poseían una maquinaria tan sofisticada y difícil de adquirir como un tórculo y cuando existía éste, ya había pasado por varias generaciones y distintos



dueños. No existía tampoco un

mercado tan diversificado para la adquisición de herramienta, maquinaria y materiales para los artistas visuales, de tal manera que la adquisición de estos bienes tan importantes y definitivos en la producción, no era común como ahora, sino considerados por muchos como artículos de lujo. Un ejemplo puede ser representativo: la antigua Academia de San Carlos durante muchos años utilizó y sigue usando un antiguo tórculo de acero de platina reducida. Es el mismo que usó en otro tiempo en la docencia el grabador Carlos Alvarado Lang, después Francisco Moreno Capdevila, enseguida Carlos Olachea y ahora Jesús Martínez en el plantel de la ENAP en San Carlos primero y ahora en su plantel de licenciatura en Xochimilco ¿Desde cuando se encuentra esta pieza importante en la antigua Academia? No hay un registro que se sepa. Lo cierto es que su servicio ha sido fundamental en la producción del grabado en metal para muchas generaciones de

grabadores. Artistas como Alfredo Zalce, Federico Cantú, o Mario Reyes en muchas de sus imágenes fueron retratados junto a su tórculo o su prensa litográfica como sinónimo de identidad en el oficio. **(fig. 6)**

El mercado ofrece al día de hoy, maquinarias, materiales y herramientas de excelente calidad que en nuestro contexto estudiado no existía años atrás. ¿Cómo es que los había? Para imprimir el artista debía acudir a espacios comunes de trabajo gráfico o a las escuelas de arte como la antigua Academia de San Carlos, la Escuela Nacional de Artes del Libro o la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda* que contaran con este equipo. Otra forma era imprimir con reconocidos maestros /técnicos que poseían en su taller particular una prensa litográfica como Pedro Castelar o tórculo para grabado como Francisco Díaz de León quien imprimió en 1935 la obra gráfica de **Fig. 6. Mario Reyes**.¹⁹ Invariablemente se encontraba la dificultad de conseguir papel para la impresión en gran formato con el gramaje suficiente para recibir la enorme presión ejercida por la maquinaria.²⁰ No está por demás mencionar que era impensable conseguir una bobina de papel en tiempos de crisis económica y los artistas se limitaban al uso de papeles nacionales industriales poco apto para el uso artístico.

IV

El Taller

¿Porque acuden los artistas a un taller? Las causas implican desde el considerar los espacios de trabajo abiertos para manipular solventes, pasando por la adquisición y espacio físico de maquinaria especial como un tórculo o una prensa litográfica. Otra razón puede ser el aprendizaje en la convivencia gremial y de la que el grabador busca en el lugar indicado sabiendo de antemano que en el taller habrá siempre un asesor y un impresor capaces de lograr los pesados tirajes de *edición* que no es otra cosa que el número total de impresiones que un artista decide hacer para cualquier una imagen; o bien el separar la vida familiar de un espacio de producción artística. Los talleres estudiados poseen espacios destinados al aspecto creativo del dibujo, a su transferencia a la plancha; a áreas específicas para ácidos y solventes y finalmente a la impresión. El de Mario Reyes es un espacio destinado al taller o negocio en la planta baja de su casa. Por su parte Leo Acosta consideró conveniente separar su taller y su casa lo más alejado posible uno de otro para dedicarles tiempos específicos. El taller de Emilio Payán cuenta con galería, dormitorio, despacho y bodega y aunque no vive ahí, se encuentra cercano a su domicilio.

El elemento principal en un taller de grabado es la máquina de impresión llamada “tórculo” que consiste en una máquina especial con un rodillo calibrado de acero sobre la que manualmente puede aumentarse y disminuirse gradualmente la presión con un volante a una base horizontal llamada platina sobre la que se coloca el papel y la plancha matriz. Esta forma es parecida en la prensa litográfica sólo que su superficie es más larga y con formas capaces de soportar las pesadas piedras litográficas. La fabricación de tórculos y prensas es

labor complicada debido a que los materiales deben de soportar fuertes presiones y no es fácil fabricarlos aunque siempre se encuentran los llamados “hechizos”. Leo Acosta recuerda que: “..en los años 90 había por lo menos unos veinte talleres que nacían y desaparecían con facilidad armados con unos tórculos japoneses que costaban cinco mil pesos y así cualquiera podía tener su taller. El movimiento del grabado ya estaban en auge y los jóvenes querían hacer grabado por la facilidad de hacerlo con unas tintas, unas cuantas tinas para el ácido y papeles.” Efectivamente, en esos años proliferaron espacios destinados a la enseñanza del grabado dotados de esos mismos tórculos con una platina de fierro colado y no de acero, que tendían a deformarse con la alta presión. Es frecuente que el iniciado tenga entonces que pasar por un proceso de transmisión de conocimientos y discusión del trabajo a realizar para saber que técnica le conviene más y mantener la paciencia de enfrentarse a materiales y herramientas nuevas experimentando la línea y la textura que produce el ácido, el entintado y la impresión. De esta manera, el nivel de un taller profesional adquiere una de sus formas de trabajo, mediante la presentación de un proyecto gráfico que englobe y defina el contenido formal de una obra a realizar, como composición, equilibrio, valores tonales, expresión y concepto, por razones de procedimiento y método. Los integrantes de un taller de grabado, pertenecen a un grupo seleccionado y forman un grupo profesional y estético de gran cohesión, sabiendo que las jornadas se miden en razón del trabajo y la disciplina para obtener resultados previstos. Su común denominador deberá ser el oficio y técnica de cada plancha que ha sido sometida a la destrucción por los ácidos, para obtener así un original gráfico reproducible. De esta manera, el taller forja en el esfuerzo cotidiano al artista consagrado en el aprendizaje de la

excelencia técnica. En forma directa puede decirse que el material para el grabado y la estampa es de costo elevado por lo cual es conveniente por cuestión de disciplina una organización de trabajo donde el dueño asume en la mayoría de los casos el papel de empresario.

En el “Taller de Mario Reyes” por ejemplo, se trabaja básicamente en metal



Fig. 7 Un aspecto del taller de Mario Reyes

aplicándose todas las técnicas y variantes de atacado en grabado: aguafuerte, aguainta, intaglio, barniz blando, azúcar, y un tiempo hasta en vidrio. (**fig. 7**) En el taller se dan clases a aquellos que sin conocer las técnicas piden asesoría en cuanto a las técnicas explicándoles el uso

correcto de las herramientas hasta su proceso final que representa su impresión. En caso contrario, se parte de las nociones fundamentales que son las actividades como el pasar el dibujo a la placa encargándose de hacer los procedimientos de hueco o de relieve dependiendo del interés del grabador, haciendo pruebas de color y de papel hasta que el artista está conforme con su trabajo, y aceptan firmar el *bon a tirer*. Una vez concretada la acción, la actividad se vuelve única para el impresor y el artista en un fin común día a día, hasta notar los cambios sustantivos en la placa debido a la penetrante corrosión de los

ácidos. De forma tal que, en este espacio creativo no hay lugar para actividades sociales verbales ni para reuniones en conjunto por considerar que el tiempo es valioso para ambas partes. El mismo Mario explica la razón:

“ Contaba Francisco Toledo, que un día en la Ciudad de Nueva York, había estado en un taller platicando con un señor y que a la hora de despedirse, el señor le dijo que le debía dinero porque su tiempo valía dinero. ¡Y tuvo que pagárselo! Porque allá la gente va a trabajar no a platicar. El taller no tiene espacio para que trabajen varios artistas a la vez, cuando veo esa situación le indico que mejor venga otro día. Es mejor no juntarse. Por ejemplo Vlady,²¹ el pintor, que se murió el año pasado era un gran grabador e hicimos muchas cosas juntos. Un día trabajando Alberto Gironella llegó al taller Felguérez y le dije: “¿Como te llevas con él? y me dijo: ¡bien!” Y allí estuvieron los dos muy a gusto platicando...”

Esta comunicación estrecha, permite indicar o sugerir de manera personal tratamientos especiales para cada placa de acuerdo a lo que se desea o bien a las ediciones de gran tiraje de los artistas como fue el caso de Antonio Rodríguez Luna, quien siendo enviado por la Galería de Arte Mexicano en una ocasión para que hiciera un trabajo para “Cartón y Papel”, pudo ganar un premio internacional en Nueva York con el grabado realizado en el “Taller de Mario Reyes”. Otro caso ilustrativo es el taller de Leo Acosta, especializado sólo en procesos litográficos y a quien su trayectoria como artista le permite conocer los procedimientos técnicos y al mismo tiempo asesorarlos para su edición y

producción. Ahí están las imágenes fotográficas que demuestran su participación con productores gráficos reconocidos como Francisco Corzas, Trinidad Osorio, Gerardo Cantú, Mario Martín del Campo, Raúl Anguiano o Silvia H. González, todos de complicado proceso litográfico que involucran gran número de piedras litográficas y diversas variantes técnicas.

A un taller se acude con la idea ante todo de producir obra, sabiendo que en la mayoría de los casos existe la posibilidad de tener a la mano papel especial para las pruebas de taller, papeles secantes, charolas de fibra de vidrio para el ácido, planchas de zinc o cobre, tintas especiales de grabado para el tiraje final, la asesoría indicada, un tórculo calibrado, etc. También pueden darse casos en que el artista sólo acude para dibujar sobre la plancha e indicar hacia donde debe de encaminarse su grabado. Este es el caso del artista Javier Vázquez conocido como *Jazzamoart* quien comentó en una entrevista

“...al principio empecé a grabar por mi cuenta y hacía madera, linóleo y lo imprimía a la técnica antigua. Pero hacerlo en un taller es diferente y es una cosa que me gusta mucho porque es una sorpresa, en este caso con René²² y Emilio, porque representan un equipo, y ahí uno disfruta al ver cómo tu trabajo adquiere otro rumbo por los resultados. Por ejemplo los avances que se notan cada sesión sobre tu obra, tiene esa cualidad que se lleva al papel siendo hasta cierto punto un trabajo colectivo, porque aunque tenga mi firma, el reunirnos produce una pieza única. Tiene mucho que ver el trabajar en un buen taller, porque la calidad de la obra es mejor. Ayuda sobre todo un espacio organizado y que haya profesionalismo. Algunos artistas son más experimentados que otros y han

hecho una buena cantidad de obra gráfica. Casi siempre que estoy en el taller siempre es una guerra constante contigo mismo porque nunca estás satisfecho con tu trabajo, hasta que te pones a grabar y te enfrentas a un proceso creativo...”

El ejemplo de Juan Soriano es muy representativo de cómo el proceso artístico del autor y el proceso técnico gráfico que debe de brindar un taller de grabado debe de ir paralelo con una finalidad única, de tal manera que se debe de asesorar convenientemente al artista en los medios y procedimientos que utiliza ya que van de por medio recursos económicos en papel, tintas, ácidos, salarios de ayudantes impresores que representan días completos de labor sobre la plancha; además de la reputación e imagen del taller.

Soriano es invitado en 1992 por “Tiempo Extra Editores” a realizar un grabado de gran formato y decide que sea con el tema de un gato trepado en una gran rama cubierta de pequeñas hojas teniendo como fondo oscuro una noche estrellada y en cuya realización emplea cerca de 4 meses hasta considerar que su grabado puede darse por concluido, para proceder inmediatamente a la impresión definitiva. Con este fin, Emilio Payán compra en la Ciudad de Nueva York una bobina de papel, tardándose otros 4 meses en imprimir las 50 copias totalmente y cuando al final se le indica que el grabado está listo para firmarlo, se procede a organizar una esplendorosa comida familiar con champagne en casa del periodista Carlos Payán, ²³ en la que al final Soriano dice: “*Emilio: no lo voy a firmar, porque no me gustó..*”

Aquí cabe hacer una aclaración: la parte final del proceso de impresión es la firma del autor con lápiz en la parte inferior derecha del grabado, debiendo estar a la extrema izquierda un pequeño quebrado que significa el tiraje realizado y en la parte central el título del grabado. La costumbre de firmar una estampa proviene del siglo XV que indicaba el oficio mediante una firma o monograma en el diseño de la matriz llamándose “firmado en la placa” o una “firma de la placa”. Esta práctica de firmar el trabajo en lápiz o tinta no se convirtió en práctica común hasta el siglo XIX y en ese tiempo, los artistas y los editores notaron que cuando estaban firmadas las estampas, los compradores preferían comprar las impresiones firmadas más que las sin firmar. La práctica sigue siendo común en nuestros días, entendiéndose que las impresiones originales son firmadas por el autor. Una impresión sin firmar de la misma impresión no es considerada como objeto de valor comercial.²⁴

Volviendo a nuestro tema, ¿Por qué se negó Soriano a firmar el tiraje? La razón puede estar en la enorme producción de aguafuertes y aguatinas ejecutada por el artista desde años atrás. Quien siga el itinerario gráfico del artista jalisciense verá que su recorrido gráfico tiene caminos de una larga trayectoria narrativa que parte de la línea fina en pequeños formatos de gran belleza de cuerpos en movimiento casi siempre de carácter erótico, hasta litografías de animales y muertes de los últimos años de proporciones monumentales seccionadas formando unidades de un todo. Soriano comienza a dibujar sobre la piedra litográfica por lo menos desde principios de los años cuarenta con tirajes cortos que en ocasiones no llegaban ni a las 50 copias. Es posible considerar que en ese entonces el mercado de arte del grabado no era alto como lo fue después al paso de los años y que las piezas producidas por Soriano sólo se manejaran en un círculo íntimo.²⁵ Más

tarde, Juan Soriano absorbe de manera total los secretos del grabado y perfecciona su técnica con sensibilidad exquisita en París en el “Taller de Bramsen et Clot”.

Durante el proceso de creación para definir formas y texturas, el artista debe considerar la idea de la reproducción a través de medios químicos. ¿Cómo lograr entonces transmitir esa “sensibilidad” en una fría plancha de metal? La preparación para el barniz de aguafuerte -lo menciono porque de ahí se deriva su química y su esencia para el grabador- debe llevarse a cabo de manera meticulosa por una persona conocedora en el tema o por el mismo artista que sabe lo que pretende: la misma plancha debe de lijarse y pulirse como espejo, y matadas sus orillas con biseles que deberán de tener la función de no rasgar papel y fieltro debido a la presión que ejerce el tórculo. El descubrimiento de la técnica se le atribuye al orfebre italiano Maso Finiguerra. El aguafuerte es un procedimiento químico indirecto de grabado sobre metal, mediante un procedimiento de impresión con elementos en hueco.

El ácido nítrico puro es un líquido transparente, denso, incoloro, que ataca energicamente además de desprender vapores al contacto del aire y su olor es muy picante e irrita las mucosas nasales. Para su aplicación al grabado ha de ser muy puro y se ha de rebajar con agua, vertiéndolo poco a poco en ella hasta obtener la graduación deseada. Es común en el taller de grabado los accidentes que van desde el simple hecho de aspirar ácidos y solventes que producen graves irritaciones en la mucosa nasal y conjuntivitis por los vapores emanados, hasta fracturas en dedos por el uso de fieltros que deben de cubrir las piezas que han de imprimirse o por la poca pericia ante el volante del tórculo. El artista deberá entonces tomar tiempos para medir la acción del mordiente sobre la plancha

considerando la idea de las líneas intensas y los entramados que deberán de producir calidades diversas. Aquí quiero hacer una aclaración que es válida para la comprensión del tema: en algunos talleres de grabado consideran románticamente que la acción del ácido debe de probarse mediante una pluma de ave al pasarla suavemente sobre las burbujas que se depositan en las zonas descubiertas de la plancha herida con la intención para que no muerda el ácido en forma dispareja. Otra forma más violenta pero más directa es probar la fuerza del ácido tomando rápidamente una muestra con el dedo y llevarlo a la punta de la lengua a manera de guisado para conocer si es fuerte su picor. Verdad o mentira, habrá que reconocer que el proceso del grabado tiene parte de recetario de cocina antiguo y mucho de sensibilidad. En realidad, no hay mejor sistema que marcar debidamente los recipientes de ácido que deberán de indicar su fuerza sobre la plancha con la que se deberá trabajar.

Por su parte, el *aguatinta* es una resina blanca /amarillenta de origen vegetal que se aplica finamente sobre la plancha de metal que se esparce entre otras maneras con ayuda de una fina malla y que puesta sobre el calor de una parrilla integra sus partículas en forma uniforme. La función del aguatinta en el grabado es lograr de medios tonos aterciopelados a tonos negrísimos con ayuda del ácido. Un buen grabador y un buen técnico del grabado debe de ser capaz de sacar luces con ayuda de instrumentos especiales lo que conlleva a una riqueza de tonos que la línea del barniz del aguafuerte deberá servir de base para el dibujo de la forma. Por supuesto que a mayor cantidad de atacados de aguafuerte y aguatintas sobre la plancha de metal, ésta se vuelve oscura y se pierden las formas originales del dibujo. La manera más efectiva de saber el proceso es mediante las llamadas “*pruebas de estado*” que son sólo eso, aproximaciones a la idea planteada y que se deberán tener con

reserva.²⁶ Si es correcta la prueba se procede a la edición, aunque la mayoría de las veces habrá que corregir y completar el grabado mediante algunos de los procedimientos como son rebarnizar la placa, acentuar con la punta de acero, profundizar las líneas débiles con el buril o corregir con el raedor y el bruñidor. El peligro de esta práctica es retrabajar una plancha ajena y caer en lo que la *Prints Dealers Association* llama “restrike” “...que es cualquier impresión hecha después de la primera edición. Una definición más cercana serían las impresiones no autorizadas por el artista o sus herederos, en comparación con las ediciones subsecuentes autorizadas. El problema inevitable con los restrikes es que están impresas en cantidades casi ilimitadas, así se diluye el valor de cada impresión individual. Mientras que algunos restrikes están de buen aspecto, la impresión excesiva de la matriz puede producir imágenes fantasmales de lo que se supone sea la impresión.”²⁷ Habrá que reflexionar ahora lo que implica para los impresores editores y artistas el uso de varias planchas en un mismo grabado con registros de coincidencia para su impresión; el uso de varios colores que representan una plancha por cada color; o de técnicas mixtas en una sola plancha que hacen del grabado y de la estampa procedimientos complejos al que se suman la sensibilidad y el accidente provocado en el momento de la producción. William Ivins curador emérito de Dibujos y Estampas del Museo Metropolitano de Nueva York decía que “la comprensión de las estampas requiere no solamente una apreciación de la composición pictórica sino también de la textura lineal.”²⁸

De esta manera y después de tantas exposiciones al ácido y tantas aplicaciones al aguatinta – para Soriano era evidente lo que sucedería– la impresión que daría paso a la edición del *bon a tirer* no llegó a tener el efecto deseado ni lineal ni tonal, ni era finalmente

el resultado que se esperaba, porque la impresión terminó oscura casi “tan negra como un espejo” como pensaba Soriano y del que no se distinguían formas interiores ni texturas más que el reflejo del vidrio. A este punto, sumaremos para desgracia de Emilio Payán la poca experiencia en el medio técnico, pero que Soriano supo darle decorosamente el tiempo necesario para que sintiera en carne propia que la factura de un grabado y su impresión eran cosa seria.

Al cabo de dos años Soriano vuelve a repetir el grabado dentro de las “obsesiones del artista” tardándose un año para hacerla pero, para ese entonces, Emilio domina el oficio y con mayor seguridad se propone hacer el viejo reto en la técnica de aguafuerte pero ahora atacando la placa en pequeñas líneas para después reposarla en el ácido cada media hora primero y después una hora, para que al día siguiente se hicieran líneas en sentido contrario. De tal forma que, al final se consigue un entramado extremadamente fino que representa una obra maestra de Juan Soriano en el grabado mexicano. Y por fin, al cabo de otros cinco meses que es el tiempo de imprimirse la nueva plancha con el tema de un gato y con la ayuda del pintor Saúl Villa, se procede a realizar la consabida comida en el jardín en la que ahora sí, el artista firma la edición de los 50 ejemplares. Esto no habla sino del empeño y de la constancia de un ritmo de trabajo febril con un buen final. Podríamos agregar como colofón que la edición fue tan buena que después de la muerte de Juan Soriano sigue dejando ganancias económicas al taller, siendo ésta una experiencia enriquecedora. Habrá que mencionar otro punto en descargo de Payán y es que Juan Soriano en su labor de grabador inmerso en su proceso creativo no supo conducir al taller y solicitar el apoyo en cuanto lo que requería para su dibujo y lograr las tonalidades deseadas

en la resina de aguatinas. Al explicarlo en términos técnicos se comprende; pero al realizarlo directamente en la plancha de metal los resultados dependen de la sensibilidad artística del artista como responsable de la obra y después a la interpretación del impresor.

V

El Taller Libre de Mario Reyes



Fig. 8 Mario Reyes

Este taller se fundó en 1965 en la Colonia Condesa Avenida México 167, pasándose a Cacahuamilpa 19 y en la actualidad a Juan de la Barrera 18, teniendo ya cuarenta y dos años de trabajo continuo. **(fig. 8)** En su juventud Mario Reyes tuvo clases de dibujo con Erasto Cortés Juárez de quien recibió una felicitación por su empeño; asimismo fueron motivantes las conferencias de los martes del pintor Diego Rivera en el Colegio Nacional con plática

amena y reflexiva. En los años cincuenta, Mario Reyes estudió la carrera de pintor y escultor en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, porque en ese entonces aún no existía la carrera de grabador. Compañeros suyos de generación fueron Aceves Navarro, Pedro Banda, Rafael Coronel y Mario Orozco Rivera y sus contemporáneos en los tiempos de estudiante los pintores Benito Messeguer y Héctor Cruz.

Siendo Alvarado Lang el maestro y director al mismo tiempo, las clases las impartía el notable grabador Isidoro Ocampo Vidal del TGP, recibiendo de él su primera influencia en utilizar la figura de la mujer en su aspecto de trabajador social. En el taller de litografía se encontraba José Sánchez reconocido impresor del Taller de Gráfica Popular que ayudaba

de manera extraordinaria a los alumnos aún cuando le faltaba un brazo. A Sánchez le bastaba su brazo sano para colocarse las pesadas piedras litográficas en el costado y transportarlas fácilmente dejando a sus alumnos asombrados. De José Sánchez, que en vida parecía la imagen misma del grabador José G. Posada tomará nuestro artista la humildad y el conocimiento como impresor hacia el grabado como rasgos fundamentales para el resto de su vida al grado de recordar años más tarde, como en el homenaje que Beatriz Vidal directora del Museo Nacional de la Estampa en los años noventa le organiza por su trayectoria, el impresor llora de manera desconsolada en la fuente que se encuentra a la entrada del museo negándose a participar en un acto que considera indigno de reconocer como suyo.

El encuentro de Mario Reyes con el grabado fue casual, teniendo mayor aceptación al imprimir obra ajena derivándose más tarde en impresor y montando un taller propio con el nombre de “Taller Libre de Grabado Mario Reyes” y porque según él “... *se necesitaba otra forma diferente a las escuelas que tienen un sistema de trabajo, yo quería una escuela, pero con más libertad donde fuera más rápido y mejor aprender el grabado.*” Comenzó por imprimir para María Teresa Toral, una de las refugiadas españolas que comenzaba a grabar en la Ciudadela. Con el tiempo y con el producto de las impresiones pudo tener para pagar la renta de un edificio que se fue poco a poco habilitando, haciéndose después de un tórculo alemán y otro francés que poseía la primera Universidad Iberoamericana con la idea de hacer un taller que no hubiera en México para hacer grabado y enseñar a la gente a hacerlo de manera profesional. Con el transcurso de los años, invitó a un grupo de amigos artistas a

producir en él como Raúl Anguiano, Aceves Navarro, Roberto Berdecio, Francisco Icaza y Francisco Toledo.

Mario Reyes es uno de los primeros artistas en establecer un taller de grabado (**fig. 9**) independiente, como contrapropuesta a los talleres con tendencias conservadoras en el arte y al que han acudido artistas para la realización de obra y de ediciones de muy altísima calidad y al que entre otras cosas



Fig. 9 Mario Reyes y su esposa en el taller

se le debe la impresión del gran artista oaxaqueño Francisco Toledo²⁹. Esta antigua relación se remonta al taller de la Ciudadela con Silva Santamaría como profesor, que al cabo de los años y después gracias al trabajo común unieron talento y disciplina en la formación de varias carpetas gráficas, ahora reconocidas a su calidad de impresión, entre ellas la *Toledo Sahagún* con ocho grabados pequeños y una traducción de Alfredo López Austin (1974); la de *Chilam Balam* sobre textos del Chilam Balam de Chumayel y la traducción de Antonio Medíz Bolio (1975); *Guchachi Reza* con ocho grabados en color con una antología de textos de Elisa Ramírez Castañeda (1976) (**fig. 10**) y *Nuevo Catecismo para indios remisos* con nueve grabados sobre placas tlaxcaltecas y poblanas de los siglos XVIII y XIX (1981).³⁰

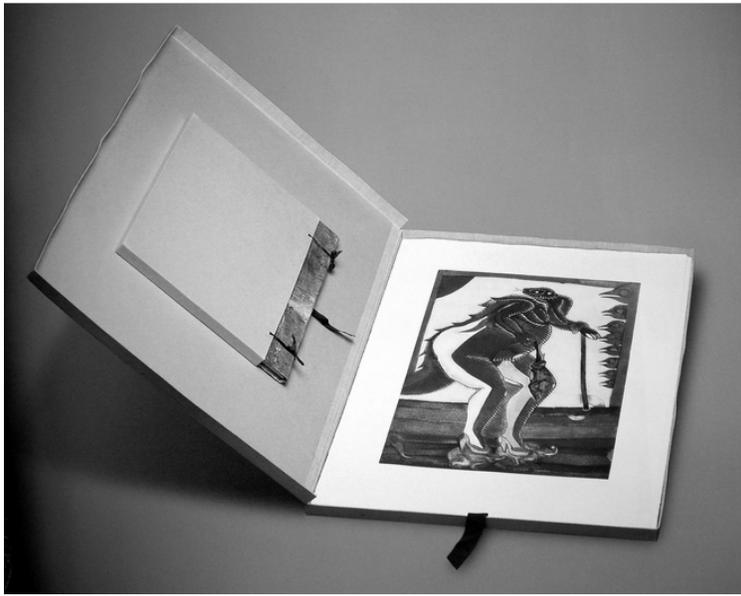


Fig. 10 *Guchachi Reza* con ocho grabados en color de Toledo

en las que Enrique Cattaneo hizo las serigrafías; otra de Arturo Estrada, así como de Nahum B. Zenil y obra suelta de Vlady sobre una serie interesante de imágenes trabajadas al aguafuerte.

Aspecto notable en el “Taller Libre Mario Reyes” en tantos años de trabajo, es la relación continua de creadores reconocidos que eran clientes asiduos a realizar obra gráfica como el fallecido artista Vlady. Hoy en día, acuden otros artistas activos en galerías y espacios culturales como lo son Fernando Castro Pacheco, Manuel Felguérez, Raúl Anguiano o Luis Nishizawa del que se trabajó en el 2006 unos paisajes en metal. De otros sólo queda la sabrosa anécdota como la ocurrida de lo que pudo ser y no fue como la siguiente:

“...Una vez salimos a comer Francisco Toledo y yo, por allá por el Parque México. Íbamos por la calle de Ámsterdam y venía Rufino Tamayo, a quien me

En el “Taller Libre de Grabado Mario Reyes” se han hecho otras producciones gráficas como lo han sido para el homenaje a Luis García Guerrero, otra carpeta de grabados muy pequeños con hai-kus de José Juan Tablada

presentó y le dije: “-*Maestro, si usted quiere, me gustaría trabajar porque ya tengo su obra aquí* [señala la cabeza], *y la vamos a poder hacer magníficamente*. Y Toledo me dice:

“*¡-Oye Mario, te lanzaste con todo!*” Entonces yo sentí, tal vez no fue así, que Toledo se había molestado. Total, que me sentí apenado y no le volví a tocar el tema. Un tiempo después me dijo Toledo que Tamayo le había comentado: “*¡Que lástima que Mario Reyes no quiera trabajar conmigo!*” Estoy seguro de que hubiéramos hecho cosas magníficas. Lo que pasa es que no hubo comunicación. Yo hubiera podido interpretar en el grabado su pintura estupendamente.

VI

Taller de Leo Acosta



Fig 11 Leo Acosta Falcón

Leo Acosta es dueño, maestro e impresor de uno de los talleres más antiguos de la Ciudad de México especializado en la impresión litográfica. **(fig. 11)** Estudió en “La Esmeralda” con Erasto Cortés Juárez, Raúl Anguiano e Isidoro Ocampo. De ese espacio educativo ya habían salido entonces Francisco Corzas, Rodolfo Nieto y los Coronel. Influenciado por su compañero y amigo Rodolfo Nieto decide

ir a Europa porque representaba en ese entonces un estímulo de superación

personal: Conocer la cuna de la cultura universal, porque en los años sesenta, “*ir a Francia, era como ir a la luna...*” dice el maestro. En la mañana trabajaba en otras cosas y en la tarde estudiaba en la Escuela de Artes del Libro donde alguien le comentó que podía sacar un documento como constancia de haber aprendido un oficio demostrable siendo sus maestros Pedro Castelar, José Julio Rodríguez, Manuel Herrera Cartalla, Feliciano Peña y Manuel Echaui. Como el director Pablo G. Macías y el artista Pedro Castelar vieron que se

dedicaba a otras labores ajenas para subsistir entonces le propusieron sacar copias de litografías de Julio Prieto, Roberto Montenegro, Juan O´Gorman y Federico Cantú siendo iniciado como impresor.

Leo Acosta es indiscutiblemente una figura importante en las artes plásticas nacionales, y perteneció al pequeño grupo de artistas que en mayo de 1967 deciden unirse al llamado *Nuevos Grabadores* que buscaba romper con el concepto del grabado tradicional que había trazado varias décadas atrás el Taller de Gráfica Popular y los medios masivos del linóleo y la madera; así como el contraste brutal del blanco / negro producido por la herramienta del velo y de la gubia. Después de un tiempo Leo Acosta consigue una beca en Francia mediante el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) fundada por Miguel Álvarez Acosta) coincidiendo con el interés de los sistemas gráficos en nuestro país y en especial de la litografía durante 1969 y 1970, perfeccionándose con Henry Deprest en Paris, con tan buen éxito que, en la relación de artistas que han pasado por su taller, se cita su apellido, lo cual es un reconocimiento a su labor y trayectoria: ³¹.

Estando en París se me empezó a acabar el dinero y fui a la embajada mexicana a buscar al agregado cultural Flavio Salamanca al que le expliqué mi situación y le pedí de favor si me podía ayudar a conseguir trabajo y al darle pormenores de mis estudios previos me comentó que conocía un taller de litografía, entonces me llevó con Henry Deprest. Como yo no sabía francés y él no sabía español, al llegar a su taller agarré el rodillo y comencé a entintar y me dice en francés: *¡Oh la la, très bien!* Y entonces me da la chamba de ayudarlo a granear piedras, ayudarlo a poner la comida, lavar los platos, traer algunas cosas y cuando no

había trabajo me daba permiso de hacer mi obra en su taller. Con el tiempo, Deprest comenzó a darse cuenta de que yo tengo sensibilidad y comenzó a meterme a asesorar a los artistas. A ese taller acudían españoles, franceses como el mimo Marcel Marceau, y latinos como Oswaldo Guayasamín y tiraban un mínimo de cincuenta copias de su obra para el mercado.

El taller estaba situado cerca de la Bastilla en un espacio bajo, con una prensa Marinonni de cinco toneladas que tiraba quinientas copias por hora y una prensa de aspas para hacer pruebas y había un impresor que era el que hacía los tirajes, unas mesas para dibujar, otras para granear, refrigerador y estufa. A su regreso de Europa en los años setenta, Leo se encuentra con la carencia de talleres de impresión y aunado al artista Ignacio Manrique deciden montar el taller donde actualmente se ubica, en la calle de



Fig. 12 Leo Acosta y Francisco Corzas

Tlacotalpan 133 en la colonia Roma sur. Pasará un año hasta que el taller pueda comenzar sus labores con un tiraje litográfico de Francisco Corzas, (**fig. 11**) debiendo pasar grandes dificultades técnicas y de materiales que en su primera época fue

subsanada por la utilización de una prensa de manivela del artista Adolfo Mexiac,

marcando el comienzo de una vida productiva en las artes gráficas nacionales. Carlos Blas Galindo escribió acerca de la obra de Leo Acosta a propósito de una exposición antológica del autor en los años noventa:

“... Acosta en cada una de sus estampas, no sólo hace palpable su interés por ampliar cuantitativamente el repertorio del que dispone ni solamente confirma su inclinación por el empleo de materiales y de procedimientos tanto ortodoxos como heterodoxos, sino que, sobre todo, en cada una de sus piezas este autor manifiesta su preocupación por hacer alarde de la destreza que le es característica en cuanto al manejo de su repertorio y de los procesos que emplea...”³²

El “Taller de Leo Acosta” desde el principio se estableció no como un local escolar ni tampoco experimental, sino como un taller de producción artística donde se realiza obra original que se sostiene con la finalidad de ampliar el mercado del arte. Han acudido a este taller artistas mexicanos, argentinos, franceses, italianos, japoneses, suecos, suizos y norteamericanos. Del “Taller de Leo Acosta” han salido las siguientes carpetas: Edición para Arte Club 100 de Monterrey de Leo Acosta; Edición para la SEP del artista Guillermo Zapfe; Edición para Arte Club de Monterrey de Gerardo Cantú, Edición para ilustrar un libro; Edición para Arte Club de Monterrey de Gerardo Cantú; Francisco Marmata carpeta con el juego de la Oca; Edición para la Galería Arvil de Enrique Guzmán.

VII

Tiempo Extra Editores



Fig 13 Emilio Payan

Este taller se funda en 1989 por Emilio Payán Stoupignan y Saúl Villa. Se encuentra localizada en la 4ª. Privada de Altamirano, número 452 en Loreto San Ángel, D.F. (fig. 12) En “Tiempo Extra Editores” han trabajado, entre otros, los siguientes artistas: Gilberto Aceves Navarro, Miguel Ángel Alamilla, Luis Argudín, Estrella Carmona, Alberto Castro Leñero, Francisco Castro

Leñero, Manuel Felguérez, Vicente Gandía, Alberto Gironella, Roger

von Gunten, Ángela Gurría, Raúl Herrera, Magali Lara, Joy Laville, Manuel Marín, Carla Rippey, Arturo Rivera, Vicente Rojo, Pablo Rulfo, Federico Silva, Juan Soriano, Eloy Tarcisio, Vlady, Jazzmoart y Héctor Xavier.

A raíz de un viaje familiar a Europa Carlos Payán - su padre- lo lleva a visitar en París en el viejo barrio de Marais, el taller de grabado e impresión “Clot Bramsen y

Georges” con una larga tradición desde 1888. A la muerte de su fundador y asociada la viuda Madame André Clot y su nieto el Dr. Guy Georges con el litógrafo danés Peter Bramsen forman en 1965 la “Imprimerie Clot Bramsen et Georges” que ha visto pasar a la mayoría de los artistas más originales, cuando no los más cotizados de la segunda mitad del siglo como Pablo Picasso, Miró, Alechinsky, Roland Topor, Antonio Saura, Corneille o Seguí; así como a los mexicanos Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Juan Soriano, Rufino Tamayo y Sergio Hernández.³³

Para mantenerse en Europa, Payán envía notas como corresponsal en Francia para varios diarios hasta que en algún momento decide dejar el medio periodístico y abocarse de lleno a un reto diferente: montar un taller de grabado propio. A su regreso a México decide dedicarse al grabado asistiendo a un curso con la artista Nunik Sauret y al mismo tiempo investiga lo referente a las prensas y tórculos, solicitando posteriormente la propia a la empresa *Conrad Machine and Company* de la ciudad de Chicago de 1.30 x 200 cm., utilizando como imagen el logo que representa la mitad del volante de un tórculo. En estas primeras experiencias, el taller encontró en el pintor y grabador Saúl Villa una asesoría adecuada mediante un curso intensivo de las técnicas de grabado de las 9 de la mañana hasta las seis de la tarde que incluía la capacitación de José Alvarado campesino originario de Tlayacapan Morelos para fungir en la pesada labor de impresor.

Las ideas de formatos gigantescos, altos y bajos relieves y la experimentación de técnicas en el grabado, usadas más tarde en “Tiempo Extra Editores” ya estaban en la mente de Saúl Villa a su regreso de Londres después de dos años de aprendizaje en el “Print Workshop” cuya directora era Birgit Skjiöld hasta convertirse en estampador. A este

taller -activo en los años sesenta y setenta- acudían entre otros Allen Johns y David Hockney, artistas importantes del pop inglés. Ya con el tiempo siguió formándose en el grabado en España, junto al mexicano Juan José Torralba impresor de la obra de Miró y Tàpies en la localidad de Rubí en las afueras de Barcelona.



Fig 14. Fachada de *Tiempo Extra Editores*

El encuentro de Saúl con Carlos y Emilio Payán, motivó la idea de fundar una editorial de obra gráfica para realizar libros y estampas consolidándose más tarde en la formación de “Ciento Ochenta Grados” teniendo como socios fundadores al periodista Carlos Payán, Fernando Zertuche y Lenin Molina siendo su sede la planta baja de la casa de la familia Payán en Contreras con la idea de que los artistas invitados en proyectos de trabajo hicieran todo el proceso de trabajo que implicara la realización del grabado, prestando sólo la asesoría solicitada.³⁴ **(fig. 14)**

El trabajo inicial como grupo impresor fue un grabado para Nunik Sauret para proseguir con obra de Soriano y Gironella. Incluso el mismo Saúl Villa realizó un complejo grabado llamado *Los Actores* en gran formato con la intención de tener un panorama certero a los posibles retos a los que pusiesen enfrentarse. De esta manera entró al taller un dinamismo de planchas, papeles y tintas que el trabajo comunal se dividía entre todos: mientras Emilio Payán invitaba a artistas a trabajar en el taller, Saúl y José preparaban planchas para hueco y alto relieve.

El primer taller se disolvió por problemas de dinero con sus socios fundadores creándose al poco tiempo “Tiempo Extra Editores”, siendo ya Emilio Payán el único dueño cambiando esta vez el logo a un dragón silueteado que vuelto hacia su lado derecho escupe fuego. **(fig. 15)** En un esfuerzo de formar un verdadero taller de grabado, los integrantes se propusieron realizar gráfica de gran formato abriéndose a otro tipo de manifestaciones como libros-objeto y carpetas autorales. Así “Tiempo Extra Editores” pudo establecer a



Fig 15. logotipo de *Tiempo Extra Editores*

principios de los años noventa sus reglas a manera de declaración de principios con tres ideas fundamentales:

- 1.-Realizar trabajo mediante cualquier medio gráfico (grabado, fotograbado, monotipo, serigrafía, sellos, etc.) con los artistas más jóvenes, específicamente conceptuales y post conceptuales.
- 2.-Un ejemplar del grabado impreso sería entregado al Museo Nacional de la Estampa, y dos más se destinarían a exposiciones itinerantes organizadas a través de instituciones culturales públicas.
- 3.- En un ejercicio de retroalimentación, continuar generando grabado monumental, lo mismo con los artistas reconocidos que con estudiantes de artes plásticas, tanto en México como en Estados Unidos de América

Uno de los primeros trabajos logrados por Emilio Payán fue la edición de un libro /objeto con el largo título de *Víctor Dutertre Premio de Honor y Medalla de Tercer Grado del Salón de los Artistas Franceses Veintiséis grabados de fines del siglo XIX y principios del siglo XX sobre México Carlos Monsivais prologa la edición*, con una selección de las 120 planchas en madera de cerezo. (fig. 16)

Resultado de un encuentro casual en un mercado de pulgas en la Rue de Seine en París Francia, las imágenes gráficas describen un pasado mexicano antes de la Revolución Mexicana que crean en Emilio Payán la curiosidad sobre las circunstancias de su realización tan lejana en distancia y tan cercana a nosotros en esencia. Una

vez con el material en la mano y conocido su valor, hubo que regresar nuevamente a París para localizar datos que ayudaran a establecer la identidad del artista. Esos datos se localizaron en la Biblioteca Nacional de París y en el Museo de la Estampa de Francia donde se encontraron cinco estampas más de Dutertre. La impresión de este trabajo en México fue llevada a cabo en la Imprenta Madero en la calle de Avena en el sur de la ciudad una de las editoriales más importantes de América Latina.

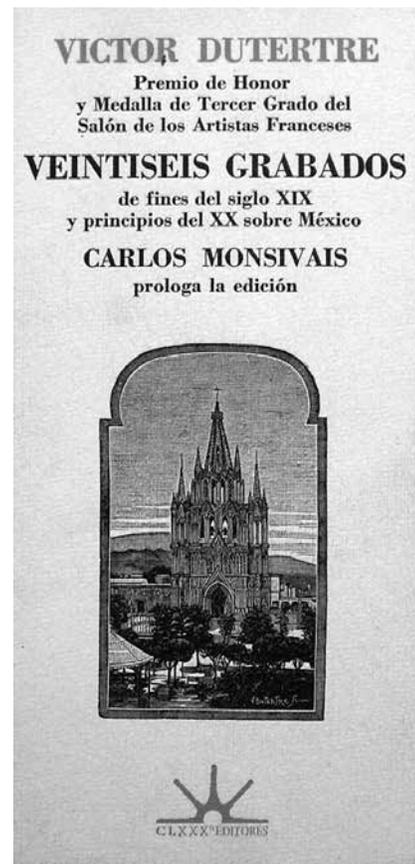


Fig. 16. libro /objeto de Víctor Dutertre

Fundada a principios de los años cincuenta por José Azorín, los hermanos Espresate, y la dirección artística de Vicente Rojo, la Imprenta Madero había comenzado a trabajar con una sola maquina de 50 x 70 centímetros y pocas familias tipográficas y con el correr de los años, el lugar se convirtió en el centro de toda clase de experimentos visuales en el diseño gráfico en México tanto en la industria editorial como en las impresiones de arte para después desaparecer tragado por las crisis económicas a principios de los años noventa. Aprovechando pues, los últimos momentos de vida de ese enorme monstruo editorial, Emilio utiliza la última máquina de linotipos en uso y con la ayuda de sólo tres operarios imprime su primer trabajo que lleva en su colofón la fecha del 12 de diciembre de 1989 con un tiraje de 250 ejemplares. Por ironías de la vida representa el último trabajo de una gran editorial y el primero de Emilio fundidos en el grabado decimonónico. La edición extremadamente rara de encontrar en el comercio es comprada a mitades por el empresario Carlos Slim y el editor y periodista Carlos Payán.

Las planchas mantienen el sabor provinciano de edificios de un México porfirista conservadas gracias a las imágenes fotográficas que le fueron proporcionadas al grabador para la incisión del buril sobre el taco de madera pulido. Existía desde inicios del siglo XIX un interés de los europeos por mirar hacia México por medio de álbumes y estampas con la clara intención "...de cuantificar los recursos naturales y conocer las condiciones políticas y económicas del país"³⁵, con una visión de artistas viajeros como Carl Nebel, Ward, Frédérick Waldeck, Daniel Thomas Egerton, Catherwood, John Phillips o Gualdi. Aún cuando en el caso de Dutertre los grabados hayan sido producto del encargo de un grupo de mexicanos por buscar un sentido estético a lo propio y representarlo casi de manera

fotográfica, las imágenes de Dutertre son un documento gráfico en las que reside el encanto de representar el México provinciano. Olivier Debrouse refiriéndose a la fotografía de finales del siglo XIX, anota que ésta “...no suplanta completamente las antiguas ilustraciones grabadas o litografiadas, sino que las complementa [...] la imagen fotográfica se incluye a manera de viñeta enmarcada por una orla art nouveau o bien aparece en un recuadro sobrepuesto a una ilustración litográfica (a su vez, copia ampliada y ornamentada o imagen inspirada de una fotografía)”.³⁶

El ver las planchas montadas en un soporte de madera ya es en sí una delicia para los sentidos: es prácticamente un negativo que sin la impresión se antoja antiguo y cuidado de sus monumentos, edificios y plazas públicos como efectivamente está en “recuadros sobrepuestos” de líneas frágiles a manera de limitante visual. Impresas en el papel, son majestuosas, porque Dutertre ha sabido interpretar la imagen en lenguajes visuales bien medidos, bien controlados en sus detalles de líneas y entramados.

En la cuestión de producción gráfica y editorial, numerosos artistas han pasado en el taller. Por ejemplo, aquí se imprimieron en 1996, los grabados para *Dark Book*, libro/objeto encuadernado en piel de cochino de Leonora Carrington con textos de su hijo el escritor Gabriel Weisz. El diseño fue de la propia artista quien hizo las imágenes que cubren las dos páginas, impresos en frente y vuelta que a su vez tienen características especiales como el de colocar algunas partes del texto al revés, y en inglés / español. Un grabado en las páginas centrales liberan del libro otra imagen en aguatintas gruesas, donde viene un texto en forma de espirales sin grabado. Para poderlo realizar esta empresa, Payán mandó a hacer una máquina especial *Chandler* copiada por un tornero del Museo Nacional

de la Estampa con la característica de que el mecanismo que posee es que su sistema le permite bajar e imprimir el texto de golpe sobre la hoja y de esta manera el rodillo entinta la plancha de grabado de manera uniforme. En la realización de los 25 grabados de aguafuerte y aguainta Leonora Carrington tardó tres meses en hacer las placas y Payán siete en imprimirlo. Allí está un castillo de papel que se hizo en medio del texto, elaborado en ingeniería de papel donde el lector encuentra un corte vertical que al abrirlo aparece un ser diabólico / fantástico grabado a línea blanca y en la página contraria, un sobre con una frase que dice: “*El hueso es mi derecho*” donde se observa un gusano y un burro peleándose por un hueso en un círculo impresos en color rojo. El texto en forma de cuento para adultos se imprimió en México siendo el tiraje de sólo de sesenta ejemplares, siendo su precio de cuatro mil dólares y es prácticamente vendido en los Estados Unidos. (fig. 17)



Fig 17 Libro de Leonora Carrington

La labor conjunta del impresor y del grabador da a Emilio Payán experiencias inolvidables: Con Vlady, que era un gran artista, y un gran grabador a pesar de su carácter irascible, “Tiempo Extra Editores”

hizo una carpeta en el año 1995 de *10 grabados eróticos* de gran belleza

que por momentos recuerdan la fina urdimbre de líneas entrecruzadas del grabador Rembrandt; así como 5 aguafuertes con el tema de *Paisajes* del estado de Morelos.

Con Federico Silva que cada martes durante seis meses salía desde Tlaxcala a la antigua fábrica de Loreto en el sur de la ciudad, sede de “Tiempo Extra Editores” para realizar su grabado en metal, la experiencia conjunta estuvo a punto de acabar trágicamente. Cierta día, cuando se encontraba Alberto Castro Leñero trabajando aguafuertes y resinas sobre su placa de cobre apareció Federico Silva de huarache y ante el



Fig 18. Alberto Castro Leñero y Emilio Payan en *Tiempo Extra Editores*

pedimento amable de unos minutos de espera por Payán, Federico lo increpa y del morral saca una pistola Mágnum al grito de: “-*¡Yo no te tengo que esperar, no soy tu borrego!, ¡Voy a cancelar la placa, ahorita mismo!, ¡¡ no te tengo que esperar...!!* Emilio consciente del momento crucial y con toda la sangre fría del momento contesta: *¡Espérate, vamos a que desayunes!* subiendo tranquilamente al artista cansado y agobiado del largo viaje a la casa de Payán padre a que se le diera de desayunar dándole “huevitos, frijolitos, hasta su cafecito” y ya, con el estómago lleno dice a Emilio: “*¿Cuánto tiempo quieres que te espere...?*” Al tiempo, -como debió de ser desde el principio-, Federico Silva, realizó una placa maravillosa con un grabado de grandes tonalidades de grises y medios tonos, dando por resultado el acertado *bon a tirer* haciéndole su comida como todo buen final. **(fig. 18)**

Vicente Rojo

Figura cercana desde los primeros tiempos de “Ciento Ochenta Grados”, Vicente Rojo ha trabajado en “Tiempo Extra Editores” en búsquedas experimentales siempre con buen resultado. Desde la primera muestra titulada *Gráfica Reciente 1991/92* en el Museo Nacional de la Estampa del INBA, son evidentes las aportaciones personales con nuevos horizontes y posibilidades de investigación gráfica que hace que su obra se distinga a las demás. En relación a su obra el propio Rojo había expresado que: “Trabajar sobre papel me ha permitido acentuar el carácter de investigación visual que tiene mi obra, lo mismo en grabado que en pintura o en escultura, experimentos que están apoyados... en las tramas de mis libretas escolares, sobre la que he trazado mis imágenes multiplicadas.”³⁷ En esa muestra, al lado de “Artegrafías Limitadas”, “Ediciones Multiarte” y “Taller Grafisma”, la obra producida en el taller “Ciento Ochenta Grados” con aguafuertes de tres planchas no desmerecen en relación a otras en calidad de impresión.³⁸

Esta positiva colaboración del artista y el equipo de Emilio Payán y Saúl Villa se dió casi al final de los años ochenta y principios de los años noventa siendo el inicio de actividades comunes hasta el día de hoy; por ejemplo, en la edición de *Tiempo de Lluvia* intervinieron varias personas entre ellas Enrique Catanneo con la impresión de la carpeta, José-Miguel Ullán autor de los textos brevisimos y la impresión del entonces novel equipo de “Ciento Ochenta Grados”, donde es de considerar el diseño complejo de la carpeta misma sin considerar el contenedor. Un texto a manera de notas sueltas recorre la parte superior de las hojas que incluye rayaduras y enmiendas manuscritas donde se leen las

siguientes palabras: *La lluvia va en volandas /azulada y precisa/ del hálito al halcón/ del halcón a la mano /compungida/ y, a toda prisa,/ de la mano/ al balcón.../ -¡No la dejes caer con eso encima!/ Dice una voz./ E inútil es/ Decírselo/ de corazón/ y más aconsejárselo/ con voz tranquila./ Lo inexplicable es rápido.*

Sólo en Vicente Rojo puede haber tanta creatividad al realizar los grabados que se integran a la serigrafía como pequeñas piezas geométricas que semejan fragmentos de pirámides escalonadas. Aún hay más: como secretos, se asoman las formas gráficas en una suerte de suaves y cortes que enmarcan formas encerradas. En ocasiones sólo refuerzan las formas geométricas mediante el color a manera de énfasis; en otras, se mantienen como figuras definitivas compartiendo los espacios cuadrados a manera de una doble ventana para que el espectador sepa que el horizonte se extiende hacia adentro del papel de color. En Vicente Rojo la obra gráfica se nutre de la pintura y del diseño existiendo a manera de delta de ancho río, dos caminos con un mismo origen; difícil es por lo tanto distinguir donde comienza el arte y donde el diseño. Refiriéndose a este aspecto Esther Mateos Cesarman escribe:

“... Él tiene el talento para pintar, esculpir y grabar, y personalmente lo que más me impresiona es su gran habilidad con la que traza esas líneas que no se borran, que son incisiones definitivas, las del grabado. El diseño que tienen sus trabajos son simples, de principio, son geométricos, y reúnen eso que los antiguos añoraban en sus obras: armonía y composición total. En la geometría vemos lo esencial no falta nada tampoco sobra es lo exacto. La tarea de Vicente reúne otro elemento que lo lleva a un terreno de sensibilidad que es muy difícil

encontrar en este arte abstracto [...] Lo que Vicente Rojo nos dice en un lenguaje colectivo, universal, dentro de la gráfica mexicana tiene un lugar que es único pues no se ha visto otro artista que intente este exquisito y difícil arte con estas características”.³⁹

Al observar su obra de grabado, tal parece que el espectador pudiese permanecer en cada espacio mínimo de las figuras siempre geométricas del círculo, el cuadrado y el triángulo y sus infinitas combinaciones, en lo que atinadamente Jorge Alberto Manrique ha aplicado con el término de *geometría sensible* con la idea de que tal vez el término no sea el correcto pero si sugerente con la eficacia que lo designa.⁴⁰ “Desgraciadamente –dice Vicente Rojo en una entrevista– a mí me gustaría que la geometría no se notara. Para mí la geometría vale como una estructura interior. La geometría responde a un deseo de organizar las cosas para que sean mejor de lo que son”.⁴¹ (fig. 19)

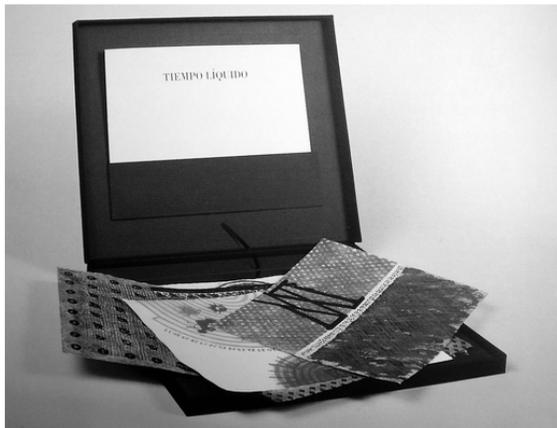


Fig. 19 Geometrías en Vicente Rojo

Aquí quiero hacer un paréntesis para señalar los riesgos que se corren en un taller por más profesional que éste sea y es que, la obra de Vicente pudo tener un fin completamente distinto: en ésta última serie a la que nos referimos, las placas de Vicente Rojo se llevaron a niquelar – que es

proceso normal para poder soportar un largo tiraje- y por desgracia fueron niqueladas de más, de tal forma que se puede decir para sorpresa de todos que ¡las imágenes grabadas se habían borrado al quedar debajo de la capa de níquel! Saúl y Emilio desesperados, probaron métodos y formas para solucionar el problema aprendiendo a quitar el níquel por medio de una solución química que pudo disolver el níquel sin atacar el cobre, logrando salvar la impresión para llevarla a su edición final. Lo interesante del caso es que hasta la fecha, Vicente Rojo jamás se ha enterado del suceso.

Una constante en “Tiempo Extra Editores” es el uso del texto escrito que forma parte de la dualidad visual que refuerza la idea mediante el formato, el color y el diseño utilizado como una herramienta fundamental porque organiza, facilita, orienta, educa y recrea la lectura visto como el concepto y aplicación de nuestro lenguaje en forma gráfica. Por ejemplo con Rojo se realizaron 12 grabados para *Tiempo Líquido* con un pequeño texto / relato de Juan Villoro a manera de calendario y con un tiraje de sólo 75 ejemplares. Situada en el año 2000 la historia cuenta cómo el personaje principal Adrián después de lanzarse de una azotea se recupera en una casa cerca de la costa junto a su amigo Oriol en las ruinas de un antiguo casino en un tiempo considerado como “calendario reversible”.



Rojo realiza los grabados con el título de *Calendario XXI* (de gran significación para los creyentes del comienzo del nuevo milenio) que le da fuerza a cada mes que puede ser leído y visto de manera individual o en conjunto. (fig. 20)

Fig. 20 Grabados para *Tiempo Líquido*

Otra carpeta con un tiraje limitado de 50 copias y con textos de Francisco Serrano es *Prosa del Popocatepetl*, en la cual la poesía enmarca las imágenes sugerentes como sucede con “Bajo la sombra del volcán”: “*Arcón de los vientos, escalonado, brioso, abrupto sobre tu testuz, tremolan los truenos patrón de la lluvia...*” Estos textos permiten a Rojo explayarse visualmente en grabados de un gran colorido donde resulta complejo el diseño tipográfico con el gran texto central en forma de triángulo que recuerda las ediciones de tiempos pasados del Rojo diseñador de *Jardín de Niños* de 1978 ⁴², o de la obra de Octavio Paz sobre la obra de Marcel Duchamp vista a manera de un *vouyerista* a través del ojo de la cerradura.

Saúl Villa



Fig. 21 El artista Saúl Villa

Ya se ha hablado en este trabajo de la estrecha colaboración de Saúl Villa y Emilio Payán en “Tiempo Extra Editores”; sin embargo el trabajo de Saúl como artista se encuentra más ligado a la actualidad de los tiempos mediante el uso de la computadora y del internet.

Conocedor del sufrimiento y de la acción de la muerte, Saúl vivió de niño en Inglaterra

donde pudo constatar en la memoria de sus habitantes el sufrimiento y el horror de la Segunda Guerra Mundial a la que le siguió la llamada “guerra fría”, aspectos que le motivaron para adentrarse plásticamente en acciones derivadas de la violencia, la destrucción y la muerte y plasmarlo en la plancha de metal para dejar su propio testimonio a partir de los llamados *proyectos de guerra* plasmados en la pintura y en el grabado. Sobre esta relación plástica el mismo Saúl me comenta que: “... *mi pintura y mi grabado siempre son los mismos. A medida que fui trabajando en el asesoramiento técnico de los artistas, dejé de hacer mi obra gráfica tardándome 15 años en retomarlo hasta realizar la serie de la casa. Tuve que “renunciar” a “Tiempo Extra” para dedicarme a mi obra personal, por eso, cuando venía al taller me sentía un técnico más y decidí ser parte del otro grupo de los productores gráficos.*” (fig. 21)

Luis Carlos Emerich escribía sobre Saúl en los noventa que “...la rareza es una forma de interesar al espectador sobre todo cuando Villa plantea una anécdota de difícil, aunque inútil lectura, que vincula mínimamente dislocados conjuntos de seres humanos en situaciones absurdas y, sin embargo provocativas”.⁴³ Su obra / proyecto actual consta de cuatro partes que sigue siendo en este 2006 absurda y provocativa pero interesante al fin y al cabo: La primera son 10 óleos titulada *Retrato del átomo como bomba joven*, que aluden a la explosión atómica que forma una diezmillonésima de segundo antes del hongo que todos conocemos y que tiene un origen en las explosiones realizadas en los años cincuenta con una cámara especial. La segunda parte se inspira en el interior de búnkers nucleares para protegerse de las radiaciones donde Saúl dice que “...*donde hay un fondo perverso e*

inocente donde está una sala y se piensa que en ese espacio reducido se puede estar tomando martinis, mientras el mundo se destruye y luego lo recobramos..”. Para la tercera parte realizó su carpeta *Prueba de los efectos de la explosión de un mecanismo nuclear en una casa* integrada por ocho grabados hechos en aguafuerte y aguatinta. Una cuarta etapa llamada *Paisajes* consiste en vistas naturales en las que se encuentra camuflado un francotirador. Ya el mismo Luis Carlos Emerich en su libro *Figuraciones y Desfiguros de los 80s*, había notado la predilección del pintor por los medios cerrados, por las salas, recámaras y comedores semidesnudos. “...Pinta -yo agregaría que hace grabados también- como si siempre estuviera solo, entretenido con las cosas que intensifican su soledad”⁴⁴ Para realizar los grabados, Saúl ha tomado las imágenes del espacio cibernético llamado comúnmente *internet* (espacio inmensamente solo a pesar de su grandeza inconmensurable) para presentar una serie que comienza por presentar una casa aislada de dos pisos con chimenea lateral cargada a la izquierda de la composición y que vista de tres cuartos proyecta su sombra larga sobre una línea de horizonte alta. Las imágenes no son nítidas, semejan un paisaje nocturno o vistas a través de un grueso vidrio que deforma su estructura y de la que sólo entendemos su forma para interpretarla como un objeto llamada “casa”. A medida que las imágenes se suceden, la estructura prácticamente se pierde entre la oscuridad del paisaje y su descomposición nuclear sugiriendo formas abiertas congeladas en el tiempo y de ondas de altísimo calor mediante el trabajo gráfico producto de la aguatinta en zonas claras en contraposición de partes oscurísimas del aguafuerte de la plancha de metal. A simple vista, la estampa produce un efecto directo en el espectador ya

que las masas se han marcado con el punzón o punta seca a manera de onda expansiva que crece contorneando la destrucción de las formas.

(fig. 22)

Merry Mac Masters escribe que “...respecto del material fotográfico de baja calidad, por decirlo así encontrado en la red, Villa mapea su imagen de la computadora



Fig. 22 Grabado 1 de la Serie de Saúl Villa

para ponerla en papel y pasarla a la placa de cobre [...] Si ver la desmaterialización de una casa, como en Prueba de los efectos... resulta dramático, en otro nivel le interesa que haya elementos visuales, no sólo de contenido, sino de la superficie, en el sentido de cómo está armada la imagen, que involucre un juego visual, aunque sea suave, explica.”⁴⁵ Cuando se habla aquí del mapeo el mismo Saúl me ha explicado que “...es un sistema que me permite convertirlas en grabado, en dibujo o en pintura. Siempre he usado fotos, así están hechas las casitas como campos de color que es parte cuando se digitaliza la imagen y la trabajo después en Photoshop”. La quinta serie aún en proceso consiste en la explosión de un coche-bomba que el artista mismo hizo explotar. Saúl había estado tratando de encontrar las imágenes de internet (era una de las reglas) y por supuesto utilizar imágenes de sobra que se pueden interpretar, y representar y re- presentar, integrándolas con el punto de vista del

autor. Así con esta idea se tomaron las fotos y con eso se piensa hacer otra serie de grabados. Desde el principio se dio a la tarea de encontrar el coche para desarrollar la idea en aguafuerte y aguatinta interesándose hacerlo en grabado considerando que al hacerlo se parte de la historia de la reproducción, como lo han sido los grabados en madera, el grabado en metal y la litografía. Para Saúl Villa, la noción de la originalidad se abolió desde el momento que se hizo el primer grabado en madera. La parte de la tecnología unida al arte es fundamental y le interesa por lo que representan las series cinemáticas, de *stills* que significan un cambio de velocidad como representación de movimiento. Como conclusión agregaré que la serie de ocho grabados de *Prueba de los efectos de la explosión de un mecanismo nuclear en una casa*, se exhibió con buen éxito de crítica en el Museo Nacional de la Estampa, en San Luis Potosí y Salzburgo Austria. En estas dos últimas ciudades con una variante museográfica: pintó la casa número 1 y la número 8 en el muro debido a la grandeza del espacio de exhibición.

VIII

El mercado del arte gráfico

Juan Acha menciona cómo el sistema controla la tecnología de la distribución en cuanto a la exhibición y la publicidad y cómo el consumo de las artes cultas es siempre minoritario y selectivo donde el circuito comercial tiene un doble proceso: el de valoración económica de la obra de arte y el de su valoración artística. Sin embargo, dice que “no todos los productos de las artes visuales pasan por las galerías ni que todas las que pasan por éstas adquieren precios elevados y van a los museos [...] y la mayoría de las pinturas y grabados, de dibujos y esculturas va a los hogares y a las instituciones privadas. No son pues de consumo público”.⁴⁶ Así parecen demostrarlo algunas ediciones de estampas y carpetas de tiraje reducido nunca vistas en espacios de difusión de galerías como ha sido el caso comentado líneas más arriba del destino comercial de la obra del grabador francés Víctor Dutertre editada por Emilio Payán.

Por lo tanto, la venta de obra plástica no corre en forma paralela a otras disciplinas artísticas y resulta complicado convencer a un público de la importancia de poseer una estampa sobre una pintura. Este tema fue abordado por Walter Benjamin cuando menciona el antagonismo de lo *auténtico* y la reproducción manual en donde por ese carácter reproducible algunas técnicas de reproducción dieron motivo para poder diferenciar y jerarquizar la autenticidad.⁴⁷ Asimismo menciona la existencia de una “aura” en la obra de arte como una presencia irrepetible producto de la unicidad que propicia el momento de la creación en la que prevalece el “valor para el culto” en contraposición del “valor para la

exposición” de la obra común que puede ser reproducible y reactualizable. Cuando Benjamin habla de la decadencia de la obra de arte aurática se refiere a la decadencia y destrucción para ser sustituida por otra más libre y que considerada arte en una sociedad emancipadora puede ser con el tiempo la actividad artística de las vanguardias. Entre la nueva técnica de producción y la demanda propia existe una afinidad profunda que obliga a perfeccionarse. Podríamos decir que es un proceso dialéctico artístico que se sustituye sistemáticamente por otro, no se sabe si mejor o peor, pero sí diferente porque la sensibilidad y la percepción cambia. En el caso del grabado podríamos mencionar la idea de que algunos artistas han dejado obras de reproducción limitada y que es importante el hecho no tanto de su reproducción sino el de la creación de la misma plancha y su misma estampación. La misma plancha tiene un valor intrínseco ya que algunos coleccionistas desean poseerlas porque al tenerlas saben que tienen la matriz que propició una multiplicidad de imágenes generadas a su alrededor. En nuestro tiempo, la aparición de nuevos medios gráficos como la fotografía digital, el video, los multimedia, las intervenciones gráficas con ayuda de ciberespacio, aunados a la integración de técnicas y de la experimentación de un lenguaje formal y conceptual hacen de la estampa que se garantice su proyección universal tanto de la obra como del artista. Es de notar que hoy en día, los impresos de gran formato son buscados debido a que responden a otro sentido debido a su tamaño, aunado a la técnica y el corta edición. Benjamín, menciona que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales que son resultados de la técnica moderna que no solo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de su arte están en plena transformación”.⁴⁸ Podríamos considerar que

estos conceptos se encuentran presentes en la gráfica, ya sea de manera individual o bien colectiva a pesar de la integración de distintas formas de pensar.

Muchos de los talleres que se dedicaron a la producción del grabado han cerrado sus puertas debido a los bajos ingresos que generaban como el taller de Alejandro Ehremerg, o bien a la muerte de sus fundadores como sucedió en el caso de Vlady perdiéndose la secuencia de producción. Otros como el “Taller de Leo Acosta” que en sus buenos tiempos funcionaba hasta con cinco ayudantes, ahora no tienen un futuro definido y alquilan su prensa litográfica para rentarla y sobrevivir en tiempos de crisis. ¿Cómo entonces se mantiene un taller como “Tiempo Extra Editores” en épocas de crisis? El comentario de Emilio acerca de este aspecto es el siguiente:



Fig 23. Jazzamoart, trabajando las planchas en *Tiempo Extra Editores*.

“Como editor tengo la libertad de invitar a Soriano o a Francisco Castro Leñero, y pongo todos los materiales. Pero ahora por la crisis ya no puedo editar; entonces, lo que hago es contratarme como taller, que se paga por la edición de grabados, del que un porcentaje es para el artista y yo me quedo con un diez por ciento de la edición como copias de taller quedándome con cinco copias del taller y cinco copias del autor. (fig. 23) El ejemplo es que si se hacen cincuenta grabados de Juan

Soriano y cada copia es de mil dólares y yo me quedo con veinticinco, tengo entonces veinticinco mil dólares. Así de simple. Por otro lado las galerías que representaban un centro donde se distribuye la obra y se puede vender ya no representan una inversión porque se gasta en catálogos, en marcos, presentación del artista, cocteles, etc., pero no es negocio porque la obra no te la pagan de manera inmediata. Un grabado de Macotella, yo lo vendo en dos mil dólares porque sé cual es su valor y no trato de convencer al comprador haciéndolo entender que se realiza su impresión manualmente, una por una, tres copias al día. De lo que se trata es hacernos la idea de formar un acervo para el taller. Por ejemplo con el grabado de Soriano, se hicieron cincuenta copias más las pruebas de impresor y las de taller, de las cuales veinticinco fueron para el artista y veinticinco para el taller. Yo sé que las podré vender los próximos tres años, que venda una al año es posible pero lo que sí es que tengo una gran inversión guardada. En este momento acabo de terminar una edición de Manuel Felguérez que tendré que vender los próximos dos años. Cada una de ellas tiene un costo en el mercado de tres mil dólares...”

IX

Propuestas Finales

Algunas ideas sobre la estampa han sido probadas con éxito antes de ser llevadas al ámbito local por parte de “Tiempo Extra Editores”. Por ejemplo, en Calella, localidad de Barcelona se estampó sobre papel el suelo de una calle mediante el entintado del asfalto y de objetos callejeros con el uso de una aplanadora. De manera similar, “Tiempo Extra Editores” participó en un interesante experimento estético llamado *A pleno Sol* primero a mediados de 1997 para apoyar la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas como jefe de gobierno del Distrito Federal el cual reunió a artistas de la Escuela Mexicana con los de la Ruptura y después en el 2006, pero ahora en el contexto del plantón promovido por Andrés Manuel López Obrador. Cada uno de los artistas trabajó una placa de unicel de 1m. por 1m., y sus obras cubrieron un lienzo de tela de más de ciento veinte metros de largo empleando una aplanadora como tórculo. El unicel se trabajó con cortes empleándose solventes para corroer y calor para deshacerlo. Acabadas las placas se entintaron con ayuda de un impresor profesional con tintas de grabado, aceite de linaza y retardante para evitar que secaran rápido y por último se alinearon para ser impresas. El resultado fue un enorme mural gráfico que ebasó los límites de la plaza donde se llevó a cabo el evento en el histórico barrio de Coyoacán de la capital mexicana. Blanca González Rosas escribió a este respecto que: “...con nombres en su mayoría conocidos -entre ellos, Gustavo Monroy, Carlos Pellicer, Federico Döring, Estrella Carmona, Manuel Marín-, pero también con la experiencia, el megagrabado impreso en tela sorprende por la casi total ausencia de presencia de estudiantes de artes plásticas y de otros artistas que sin invitación se sumaron

referentes políticos. Figuras, imágenes abstractas, flores, máscaras y algunas leyendas en demanda de la transparencia electoral y defensa de la democracia, dejan testimonio de una acción que se perfila más como un ejercicio colectivo de participación ciudadana que como un acto de apoyo a López Obrador”.⁴⁹ (fig. 23)

Asimismo probado con éxito y repetido en otros espacios públicos fue la manta de ciento cincuenta metros en la Escuela de Artes y Oficios de la escuela *Faro de Oriente* con cerca de cincuenta estudiantes de diversos talleres y realizada otra similar pero en Easton Pennsylvania, E.U., ahora con una manta de seiscientos metros y realizada por alumnos del Instituto Experimental de Artes Plásticas del Instituto Lafayette College durante siete horas de impresión. Y si, efectivamente, en varias de las imágenes fotográficas se ve a Emilio Payán trepado en una enorme aplanadora de color amarillo, feliz de la vida sonriente de estar imprimiendo las placas de unicolor que los alumnos han colocado sobre el camino. A su



vez, los rostros de los participantes reflejan entusiasmo y expectación de conocer el resultado de su experiencia colectiva gráfica.

En estos últimos meses del 2006 y dentro de los proyectos de trabajo de Emilio Payán se encuentra la colaboración de artistas / pintores guiados hacia los caminos del grabado como es el caso de Alberto Castro Leñero. Artista de reconocida trayectoria, su búsqueda visual se ha encaminado hacia los temas urbanos en forma preferencial en el que la geometría es compartida con el dibujo libre y espontáneo adquirido por su cercanía con las artes visuales y su disciplina en el diseño gráfico, trabajo este último poco valorado. Castro Leñero trabaja desde hace tiempo en un grabado de metal hecho en formato mediano y con variantes de color en el que se están trabajando las pruebas definitivas de dos placas de color, impreso en papel de algodón de rollo con el tema de la Casa Barragán y que con el tiempo se pretende exhibir en la galería para el público asistente.

Fig. 25 Rene Sierra, impresor de *Tiempo Extra Editores*

Un proyecto actual que va de la mano con la declaración de principios de “Tiempo Extra Editores” es justamente el aspecto de la retroalimentación con artistas reconocidos tanto en México como en Estados Unidos de América y se está llevando en estos días en la galería del taller en Loreto San Ángel mediante la realización conjunta con la Universidad Lafayette de Kingston Pennsylvania de una carpeta de 15 grabados que contienen todo tipo de trabajo gráfico: neográficas, fotograbado, grabado en metal, serigrafía, litografía todo en una misma pieza, lo cual enriquece la gráfica a la que se está acostumbrados en México. Resultado de más de dos años de proyecto en el que se involucraron la creación de trabajos de maestros e impresores en la experimentación gráfica por medio de sistemas tradicionales

y digitales de corto tiraje. Llamada justamente *The master artist/ Master Prinmaker Portfolio* la muestra permitió ver las posibilidades de trabajo en espacios que cuentan con las posibilidades de la relación que puede generarse a partir de la creación de intertalleres.⁵⁰ La exposición se realizó paralelamente en la galería del taller, y en la Galería de la UAM Azcapotzalco en el mes de octubre de 2006.

Citas.

¹ Paul Westheim, *El grabado en madera*, México, traducción de Mariana Frenk, colección Breviarios del FCE, número 95, 1954.

² Por una cuestión fortuita, logré tener acceso a una fotocopia del libro de Hayter perteneciente a la biblioteca de la Universidad Iberoamericana, sitio que brindaba la oportunidad de aprender el grabado a inicios de los años sesenta. En esos años se encontraba como profesor de grabado Mario Reyes. ¿Es posible que su lectura en ese entonces haya ofrecido un panorama distinto al impresor sobre las posibilidades del grabado? Hayter en *About Prints*, aborda las principales técnicas de grabado comenzando por la xilografía, los metales, los plásticos y la litografía. Un punto importante de su libro para la fecha de publicación es el mostrarle al lector cómo distinguir las impresiones originales de las reproducciones, aspecto que en los manuales convencionales no es mostrado. Cfr. S.W. Hayter, *About Prints*, London Oxford University Press, 1962.

³ En realidad, Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, se había reunido con el cuerpo diplomático de los países de América en agosto de 1957. Se pretendía profundizar sobre los caminos que tomaba el arte y sobre la convivencia entre los pueblos, sin embargo no hubo deliberación alguna y sí un pobre folleto con la lista de los participantes. Raquel Tibol, *Primeros truenos en la tormenta de la Bienal*, en Documentación sobre arte mexicano, Archivo del Fondo II, FCE, p. 23.

⁴ En el caso del TGP, el texto de su historiadora Helga Prignitz es elocuente: “Dos posturas dividieron a los realistas: la que defendía el estudio de las corrientes europeas y la que consideraba superfluo cualquier estudio ajeno al modelo del realismo socialista. Desgraciadamente, el segundo grupo prevalecía en el TGP. Por eso ambos grupos exigieron al INBA: “ No debe preocupar a los comisionados de selección presentar nuestro arte con las “últimas novedades” de la moda pictórica internacional[...] La Bienal debe ser la tribuna de la pintura de la Revolución.” Véase Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México, 1992, p. 172.

⁵ Feliciano Peña, “El Grabado en la Bienal”, en *Artes del Libro*, publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales, número 6, 1958, pp. 48- 51.

⁶ Raquel Tibol ha comentado que “ Para los grabadores mexicanos el encuentro con Lasansky significó, pese a la brevedad, un salto a la madurez para asumir el lenguaje gráfico como una totalidad. Severas fueron las exigencias de este célebre maestro a sus discípulos mexicanos, y hubo en éstos un punto de rebeldía: no aceptaron rechazar el entintado simultáneo, práctica difundida ampliamente en México desde el Centro Superior de Artes Aplicadas de La Ciudadela, y particularmente desde el taller dirigido por Guillermo Silva Santamaría, pintor y vitralista colombiano, vuelto grabador en México en la clase de Isidoro Ocampo en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura.” Véase Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 27.

⁷ Feliciano Peña, “El Grabado en la Bienal”*Op. cit.*

⁸ Tibol, *Op. cit.*

9 s/a, “Artes del Libro”, publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales, número 9, 1960, pp. 4-5.

10 Jorge Alberto Manrique, “El grupo de La Ciudadela: nuevos caminos para el grabado”, periódico *Novedades*, suplemento México en la Cultura, número 648, 13 de Agosto de 1961.

11 Hacia 1963, se funda el *Taller de Grabado de Santo Domingo*, al parecer financiado por Álvarez Acosta y en el cual trabajó impartiendo clases Lasansky siendo entonces una poderosa influencia por medio de su lenguaje gráfico en futuros artistas gráficos como Flora Goldberg, Octavio Bajonero y Nunik Sauret (a su vez generadores de alumnos destacados en las décadas siguientes) , imponiendo criterios exigentes e impartiendo técnicas novedosas como el “entintado simultáneo”, llevando con esto, a plantearse retos en la actividad creadora.

12 Para brindar una lectura ágil, he considerado citar las fechas de las entrevistas al final del texto.

13 Un evento con trascendencia fue el organizado en 1990 por Aldo Flores en el edificio Balmori y llamado *La toma del Balmori* en la Roma donde se pintaron murales y realizaron performances, y repetido en Temístocles 44, el edificio Rull, y las Vizcaínas. Más tarde en 1998, en el local de La Panadería (Ámsterdam 159) se intervinieron 9 casas mediante la instalación “fuera de un contexto artístico”. por 9 artistas mexicanos y españoles. Adriana Moncada, “Doméstica, instalaciones descontextualizadas, de artistas españoles y mexicanos, en la Condesa”, periódico *Unomásuno*, 14, agosto, 1998.

14 Véase: Mónica Mayer, *Escandalaria los artistas y su distribución del arte*, CONACULTA/ INBA/ FONCA/ BANCOMER, 2006.

15 Catálogo de la exposición *Una mirada a la estampa contemporánea*, Museo Nacional de la Estampa, INBA, del 10 de agosto al 15 de septiembre de 1986.

16 Utilizado como una forma alternativa de crear arte, el mimeógrafo tuvo un interés creciente entre los jóvenes artistas con la idea de que “...el mimeógrafo se ha venido trabajando desde hace apenas algunas décadas y sólo en los últimos diez o quince años como productor de nuevas proposiciones plásticas. Esta novedad lo pondría aparentemente en desventaja ante medios con una larga tradición como podrían ser los ya citados (grabado, litografía, serigrafía, etc.) es hoy por hoy la posibilidad tangible de expresión y de respuesta a un entorno social específicamente, el que nos está tocando vivir en estos momentos”. Santiago Espinosa de los Monteros, *La otra vuelta del mimeógrafo*, revista Foto Zoom, año 12, número 140, mayo de 1987, p. 26

17 Los medios tecnológicos en las artes plásticas como la fotocopia a finales de la década de los años ochenta e inicios de los años noventa causaron furor en los círculos artísticos sobre todo en las nuevas generaciones. Si bien el proceso ya existía, su resultado eran copias negrísimas que había que verlas a contraluz para conocer su contenido. En este sentido, Graciela Kartofel escribió acerca del “arte fotocopiado” como se le llamó, que este medio “...permite al artista trabajar, disfrutar, jugar, experimentar las más variadas formas de producir una imagen sobre el papel. Esto no implica que sea solamente fotocopiar un original que el artista hizo previamente en dibujo, en pintura o en grabado, sino que aplicando recortes, pegotes, plantillas y todo lo que se le ocurra, producirá en la misma superficie de la máquina –o sobre un papel- el original. Una vez impreso podrá si quiere usar el original directamente en la máquina y tirar una serie, numerándola...” Graciela

Kartofel, *La fotocopidora y sus productos*, Revista Fotozoom, “Xerografía”, número monográfico, Año 12, número 139, Abril, 1987.

18 La Wikipedia, la enciclopedia libre de internet indica que Carlos Payan Volver “ es un político y periodista mexicano. Ha sido periodista para diversos órganos de información de partidos políticos, como El Machete del Partido Comunista Mexicano y de la Revista Memoria del Centro de Estudios para el Movimiento Obrero Socialista. Formó parte de la redacción del periódico Unomasuno. Tras la disolución de Unomasuno, se erigió como Director fundador del periódico mexicano de izquierda La Jornada, en el cual ejerció la dirección hasta que pasó a Carmen Lira Saade. Fue senador de la República por el Partido de la Revolución Democrática”. Intelectual de reconocido prestigio ha sido guionista de cine y de telenovelas de corte político. http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Pay%C3%A1n.

Por su parte Cristina Payán su esposa fue sicóloga, etnóloga y promotora cultural a través de la dirección del Centro Comunitario Culhuacán, así como directora de Servicios Educativos del Museo Nacional de Arte, directora del Museo de Culturas Populares y titular de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/31/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

19 Pedro Castelar, artista poco conocido, fue maestro de la ENAL y cuyo conocimiento se derivaba del oficio de litógrafo en la fabrica de cigarros “El Buen Tono”. Por su parte, Díaz de León puede considerarse hacia los años treinta del siglo XX como el conocedor más preciso de las técnicas del grabado.

Luigi Marrozzini, *Orozco obra gráfica completa*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, 1970.

20 A este respecto, Un dato interesante sobre ese tiempo es el que proporciona la galerista Inés Amor cuando comenta en sus memorias que el artista oriental Tamiji Kitagawa era quien en los años treinta importaba el papel de arroz para impresión, los pinceles japoneses y “otros magníficos instrumentos de grabado”. Véase el libro de Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una Mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, IIE, 2005, p. 108.

21 (1925-2005)

22 Se refiere a René Sierra, impresor del taller de Tiempo Extra Editores.

23 Estas son reminiscencias europeas de la convivencia con los técnicos impresores Así sucedía con Henry Deprest y Peter Bramsen en Francia y acostumbrada por Leo Acosta y Emilio Payán en México como forma de simbolizar el fin del trabajo común y la buena suerte para todos.

24 En una visita al taller al Taller Libre de Mario Reyes pude darme cuenta de la infinidad de estampas que posee de autores como Toledo y Cuevas, entre otros artistas; sin duda importantes por su valor, ya que el historiador del arte puede hacer un seguimiento del proceso de trabajo del artista a partir de las pruebas de estado. Me llamó la atención al revisar sus copias de taller, una bella pieza sin firmar de Francisco Corzas de pequeño formato que representa una cabeza de mujer de tipo mediterráneo ejecutada en tonos rojos que quise adquirir. La respuesta de Mario Reyes fue que la pieza carecía de valor por no estar firmada. Las pruebas de estado producidas en el taller de Mario Reyes no se venden incluso hay muchas no firmadas, pero hay un acuerdo para que los talleres se queden con el

10% y se puedan comercializar las copias numeradas y firmadas por el artista. Si bien existe una definición de términos y de conceptos de taller aplicados en México por la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (SOMAAP) para efectos del presente trabajo nos inclinaremos hacia la *Print Dealers Association* por tener carácter más reconocido a nivel mundial. En este sentido, dice sobre las llamadas pruebas de comercio de Hors, (H.C.) que significa *hors de commerce* (fuera de comercio). Estas “pruebas” comenzaron a aparecer en el mercado como extensiones de las ediciones impresas en los últimos años sesenta. Pueden diferenciarse de la edición, siendo impresas en un papel o tinta distinta. Los editores utilizan a veces estas impresiones como las copias para exposiciones. Véase: [http—www_printcouncil_org-.htm](http://www.printcouncil.org-.htm).

25 Véase Elena Poniatowska, *Juan Soriano Niño de mil años*, México, Plaza Janés, 1998.

26 Prueba de ensayo o prueba de estado. Una impresión antes de que la edición para considerar lo que parece la impresión esa etapa del desarrollo, después de lo cual el artista puedan ir de nuevo a la matriz y cambiarla. Puede haber cualquier número de las pruebas dependiendo de cómo ese artista particular trabaja, pero es generalmente un número pequeño y cada uno diferencia generalmente de los otros. Véase: [http—www_printcouncil_org-.htm](http://www.printcouncil_org-.htm)

27 Véase: *Restrike*: [http—www_printcouncil_org-.htm](http://www.printcouncil_org-.htm)

28 Citado por Andrew Vlady en “Impresiones de archipiélagos gráficos”, traducción de Katerina Vlady en *Revista Casa del Tiempo* Universidad Autónoma Metropolitana, México, volumen VII, época III, números 83-84, diciembre 2005/ enero 2006, pp. 45-46.

29 *Homenaje a Mario Reyes*, catálogo de la exposición, 18 de noviembre de 1992, al 10 de enero de 1993, INBA, México, 1992.

30 Luis Carlos Emerich y Carlos Monsivais, *Francisco Toledo, Obra Gráfica para Arvil 1974-2001*, CONACULTA, INBA, 2001.

31 Henry Deprest, estudió arte en 1926 en la Ecole Étienne, y desde 1950 se había dedicado a la litografía. Véase Michael Knigin & Murray Zimiles, *The contemporary lithographic workshop around the world*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, USA, 1974. pp. 220-227.

32 Carlos Blas Galindo “Leo Acosta”, periódico *El Financiero*, sección cultura, jueves 6 de diciembre de 1991.

33 Michael Knigin & Murray Símlis, *op. cit.*, pp. 198-203.

34 Catálogo de la exposición *Tiempo Extra Editores 13 Años*, México, Guatemala 8, Centro Histórico, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 16 de marzo- 9 de mayo de 2004.

35 Ricardo Pérez Escamilla, “Litógrafos viajeros, en Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”, en *Nación de Imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, INBA, abril- junio, 1994.

36 Olivier Debrouse *Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México*, México, colección Lecturas Mexicanas Cuarta Serie, CONACULTA, 1998, pp.212-213.

37 Presentación de Beatriz Vidal para la exposición “*Gráfica reciente de Vicente Rojo*”, Museo Nacional de la Estampa, INBA, 1992

38 Una nota de Teresa del Conde nos permite saber que Rojo había trabajado hasta los inicios de los años noventa, las serigrafías en el taller de Enrique Catanneo, y sus

aguafuertes en los talleres de Nunik Sauret, Alejandro Ehremberg y Mario Reyes. Teresa del Conde “Arte e Investigación”, periódico *La Jornada*, sección: Cultura, sábado 6 de Julio de 1991.

39 Esther Mateos Cesarman, “Vicente Rojo”, periódico *El Universal*, sección cultura, sábado 15 de junio de 1991.

40 Jorge Alberto Manrique “Vicente Rojo: El límite de lo posible”, en Vicente Rojo, Libro Catálogo Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985, p. 127.

41 Margarita García Flores, citada por Victoria Combalía en “El sentido del orden”, en Vicente Rojo Obra en papel y gran escenario primitivo, Libro /catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, enero-marzo 1997, p. 41.

42 Vicente Rojo Diseño Gráfico, CONACULTA / UNAM / Trama Visual, México, 1990, p. 31.

43 Luis Carlos Emerich, “Saúl Villa en el país de las maravillas”, periódico *Novedades*, sección: imágenes, viernes 20 de septiembre de 1991.

44 Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y Desfiguros de los 80s Pintura mexicana joven*, Editorial Diana., México, 1989, p. 147.

45 Merry Mac Masters, “Convierte Saúl Villa fotografías del ciberespacio en grabados y pinturas”, periódico *La Jornada*, jueves 3 de marzo 2005.

46 Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. p. 101.

47 Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, México, Editorial Itaca, primera edición, 2003.

48 Walter Benjamín, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, Editorial Itaca, primera edición, 2004.

49 Blanca González Rosas “Por una democracia intercultural” en sección de Arte, Revista *Proceso* número 1555, 20 de agosto de 2006.

50 Exposición *The Master Artist Master Prinmaker Portfolio*, Sábado 7 de octubre de 2006, 4a privada de Altamirano 452, Loreto San Ángel.

Glosario de técnicas gráficas

Aguafuerte. Ácido nítrico, diluido en agua, usado en el grabado sobre metal/ Técnica calcográfica de incisión indirecta en la que un mordiente atacará e incidirá en el metal. Sobre una plancha se extiende regularmente un barniz protector y con una punta se dibujan las formas de la imagen descubriendo a la vez la plancha. Seguidamente se somete a un baño de mordiente (ácido nítrico, clorhídrico o percloruro de hierro, según el tipo de metal) que corroerá los trazos al descubierto, dejándolos ahondados de tal forma que acogerán la tinta para la impresión.

Aguatinta. Grabado de incisión indirecta que permite obtener medias tintas con tramas no lineales. Se hace una dispersión de polvo de resina sobre la plancha, y se calienta ésta hasta que dichos granos queden adheridos en su superficie. El mordiente ataca los intersticios que quedan entre los granos y los profundiza formando una microscópica retícula que da diversas valoraciones.

“Aquaforiti” / “Aqua”. Señala al aguafortista. En un grabado pueden haber varias técnicas, por ejemplo buril y aguafuerte. Entre los siglos XVII y XIX era frecuente que el grabado de reproducción o interpretación se empezara con una base de tallas primeras al aguafuerte y se continuara la valoración al buril, de esta manera, también el nombre del aguafortista queda reflejado.

Prueba de artista. El término corresponde a partir de la prueba definitiva sobre la que va a basarse el tiraje definitivo. Pueden ser varias pruebas de artista numerándose sucesivamente hasta firmar el “bon a tirer”.

Granear Se dice de la piedra que se pule para poder realizar un dibujo sobre su superficie. El procedimiento más sencillo pero más laborioso es frotar una piedra litográfica con otra para dejar el “grano” sobre la que se depositará el lápiz o la tinta.

“Bon a tirer” Expresión francesa que se escribe en el borde de papel y con la que el artista hace constar que puede darse el comienzo al tiraje definitivo respetando las calidades de dicha prueba, para sintetizarlo se escribe BAT.

Berceau. Instrumento de origen francés de finos canales paralelos, que sirve para formar en la plancha la idea de un sombreado o de granulado.

Buril. Herramienta de acero de forma poliédrica cortada por la punta en diferentes secciones (cuadradas, rectangulares, romboidales, etc.). Grabado de incisión directa sobre la matriz hecho a buril. El corte del buril no deja barbas (a diferencia de lo que ocurre con la técnica de la punta seca) sino que levanta una viruta que se corta al final. Se reconoce el grabado al buril por su nitidez de trazo.

Calcografía. Del griego “kalkós”, cobre y aleaciones, y “grapho”, escribir. Se denomina así el tipo de grabados realizados sobre matriz de metal, tanto los trabajados de forma directa (buril, punta seca, etc.) como de forma indirecta (aguafuerte, aguainta, barniz blando, etc.).

Entintar. Acción de poner tinta. En calcografía se entinta con una muñequilla, distribuyendo la tinta por toda la superficie de la plancha, procurando que penetre en los surcos. Con una mazorca de tarlatana se retira de forma que sólo quede depositada dentro de cada incisión. La habilidad de cada impresor hará que, según la intención, quede la superficie totalmente limpia o, por el contrario, que se provoquen algunas veladuras o tono de fondo. En xilografía y litografía, la tinta se extiende con rodillo y ya queda depositada donde es preciso.

Intaglio El “intaglio” es usado como una impresión con color en la que la textura de la plancha matriz sobre el papel húmedo puede producir volúmenes de alto y bajo relieve. Cuando no recibe color se denomina “gofrado”. Krishna Reddy discípulo de Hayter, usa el término para referirse a la viscosidad de tintas y de ahí el uso de rodillos.

Madera de pie (xilografía a contrafibra) Técnica descubierta por el inglés Bewick que permite usar buriles sobre maderas duras cortadas transversalmente lo cual permite un trazo más fino y de mayor tiraje.

Manera negra (mezzotinta) Proceso para grabado y estampa que consiste en granear la plancha por medio de un “berceau” para conseguir un valor uniforme. Una vez realizado permite conseguir luces y escala de grises

Litografía. Técnica de impresión plana, inventada por Alois Senefelder en Munich en 1796. Este procedimiento está basado en el antagonismo del agua y/ o los cuerpos grasos. Sobre una piedra calcárea, porosa, de grano fino y regular, se dibuja con lápiz o con tinta grasa (un preparado especial para la litografía a base de ceras y jabones). Se acidula la superficie con una mezcla a base de goma arábica y ácido nítrico. La imagen queda fijada y las zonas blancas impermeabilizadas manteniendo siempre esta superficie húmeda, cuando se pasa el rodillo entintado, la tinta sólo se deposita sobre las zonas previamente dibujadas, mientras que el resto de las partes húmedas la rechazan. Poniendo una hoja de papel encima y pasándola por la prensa litográfica, obtenemos una estampa. Se pueden sustituir las piedras por planchas metálicas tratadas ex profeso (zinc y aluminio) y entonces se llama zincografía o metalografía.

Punta Seca. Punta de acero templado usado a manera de lápiz que sirve para trazar el dibujo sobre la placa metálica. También así se llama la técnica donde se usa dicho instrumento.

Plancha. Lámina delgada de material duro, regular y pulida, de metal o madera, que en grabado se bisela en sus cuatro lados y se utiliza como matriz.

Ruleta. Instrumento de rodillo metálico que permite tramados de líneas sobre la plancha a manera de texturas.

Tórculo. Prensa calcográfica compuesta de dos cilindros, uno superior y otro inferior, entre los cuales hay una platina que transporta la plancha y el papel bajo la presión. Se acciona con un volante.

Velo. Buril con sección de varias puntas. Se utiliza para obtener varias líneas paralelas de una sola pasada.

Xilografía. Grabado sobre madera. Técnica de impresión en relieve que utiliza una matriz de madera. Sobre un taco de madera (especialmente de árboles frutales o de boj), el artista marca su diseño y con la ayuda de gubias o de buriles vaciará los blancos, dejando intactas sólo las partes que se imprimirán, o sea, el diseño. Si el taco está cortado siguiendo el hilo de la madera, se utilizan gubias o cuchillas para la incisión y se conoce como grabado a fibra o al hilo. Si por el contrario, el taco está cortado en sentido transversal a las vetas del árbol, se utilizan buriles y entonces se llama grabado a contrafibra o a testa. Para esta segunda modalidad se utiliza a menudo la madera de boj.

¶ Algunas definiciones son personales. En su mayoría proceden de Vives, Rosa *Del cobre al papel La imagen multiplicada*, Icaria, Barcelona, 1ª. Edición, 1994, pp. 177- 201

Fuentes

Entrevistas a Leo Acosta Falcón: 10 de agosto y 22 de diciembre de 2006 en Tlacotalpan 133, colonia Roma.

Entrevista a Mario Reyes: 15 de agosto de 2006, Juan de la Barrera 18 colonia Condesa.

Entrevista a Javier Vázquez “Jazzmoart”: 18 de septiembre 2006.

Entrevistas a Carlos Payán: 21 de agosto, 18 de septiembre, 6 de noviembre y 25 de septiembre de 2006.

Entrevista a Saúl Villa: 13 de noviembre de 2006.

Entrevista René Sierra Guerrero: 18 de septiembre 2006.

Todas realizadas en la 4ª privada de Altamirano, núm. 452, Loreto San Ángel.

Bibliografía

Acha, Juan, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, traducción de Andrés E. Welkert, introducción de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, 2003.

_____, *El autor como productor*, México, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, 2004.

Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México*, México, colección Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, CONACULTA, 1998.

Emerich, Luis Carlos, *Figuraciones y Desfiguros de los 80s Pintura mexicana joven*, México, Editorial Diana, 1989.

Emerich, Luis Carlos y Monsivais Carlos, Francisco Toledo Obra Gráfica para Arvil 1974-2001, México, libro / catálogo, coedición, CONACULTA, 2001.

Hayter, Sanley W., *About Prints*, London Oxford University Press, 1962.

Knigin, Michael & Zimiles, Murray, *The contemporary lithographic workshop around the world*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, USA, 1974.

Manrique, Jorge Alberto y del Conde Teresa, *Una Mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, IIE, 2005

Marrozzini, Luigi, *Orozco obra gráfica completa*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico, 1970.

Mayer, Mónica, *Escandalaria los artistas y su distribución del arte*, México, CONACULTA, INBA, FONCA, primera edición 2006.

Poniatowska, Elena, *Juan Soriano Niño de mil años*, México, Plaza Janés, 1998.

Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, traducción de Elizabeth Siefer, México, INBA, 1992.

Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Secretaría de Educación Pública, 1987.

_____, *Documentación sobre arte mexicano*, México, Archivo del Fondo II, FCE, 1974.

Rubio Martínez, Mariano, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación conceptos fundamentales historia técnicas*, España, Ediciones Tarraco, 1979.

Vives, Rosa, *Del cobre al papel La imagen multiplicada*, Barcelona, Icaria, 1ª. Edición, 1994.

Westheim, Paul, *El grabado en madera*, México, traducción de Mariana Frenk, colección Breviarios del FCE, número 95, 1954.

Catálogos

-*Vicente Rojo, Diseño Gráfico*, libro / catálogo, CONACULTA / UNAM / Trama Visual, México, 1990.

-*Vicente Rojo: El límite de lo posible*, en Vicente Rojo, Libro Catálogo Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1985.

-*Soriano y su espiral* gráfica texto de presentación de Ruy Sánchez Alberto, para el catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de la Estampa, 2000.

-*Tiempo Extra Editores 13 Años*, catálogo de la exposición, México, Guatemala 8, Centro Histórico, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 16 de marzo- 9 de mayo de 2004.

-*El sentido del orden*, en Vicente Rojo Obra en papel y gran escenario primitivo, Libro /catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, enero-marzo 1997

-*Homenaje a Mario Reyes*, catálogo de la exposición, 18 de noviembre de 1992, al 10 de enero de 1993, INBA, México, 1992.

-*Taller de Producción e Investigación Gráfica*, catálogo del taller “Carlos Olachea”, México, ENAP /UNAM, 1987.

-*Una mirada a la estampa contemporánea*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de la Estampa, INBA, del 10 de agosto al 15 de septiembre de 1986.

-Pérez Escamilla, Ricardo, *Litógrafos viajeros, en Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX*, en “Nación de Imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX”, Museo Nacional de Arte, INBA, abril- junio, 1994.

-*The Master Artist Master Printmaker Portfolio*, Exposición en la galería de Tiempo Extra Editores, Sábado 7 de octubre de 2006, 4a privada de Altamirano 452, Loreto San Ángel.

-*Gráfica Reciente de Vicente Rojo*, presentación de Beatriz Vidal, para la exposición del Museo Nacional de la Estampa, INBA, 1992.

Carpetas

Veintiséis Grabados de fines del siglo XIX y principios del siglo XX sobre México de Víctor Dutertre. Prólogo de Carlos Monsivais. Caja de madera. Imagen de 5 x 9 cms. Papel de 19.5 x 24 cms. Caja de puros de madera de pino a manera de contenedor de 24 x 29 cms. CLXXX Editores.

Tiempo de Lluvia José- Miguel Ulloa / Vicente Rojo, editado por “Intaglio” a cargo de Isaac Masri y Elías Fasja fue impreso en la ciudad de México, en los meses de marzo a julio de 1991. La carpeta de formato vertical tiene las siguientes medidas 26 x 39 cm. con el siguiente colofón: Vicente Rojo *Tiempo de Lluvia* José- Miguel Ulloa, editado por Intaglio a cargo de Isaac Masri y Elías Fasja fue impreso en la ciudad de México, en los meses de marzo a julio de 1991. Los grabados en metal (aguafuerte y aguatinta, en tres planchas) fueron estampados sobre papel Guarro en el taller de Ciento Ochenta Grados, Editores con la colaboración técnica de Saúl Villa y la coordinación de Emilio Payán. La parte serigráfica y el montaje fueron realizados por Ediciones Multiarte, bajo la dirección técnica de Enrique Cataneo y Norma Elena Sánchez Coello como asistente. Se utilizaron papeles Arches e Ingres / Fabriano. La edición es de 90 ejemplares, todos numerados y firmados por Vicente Rojo, divididos de la siguiente manera: 75 ejemplares numerados del

1 al 75. 7 ejemplares, fuera de comercio numerados. 1 PA al VII PA, correspondientes al autor. 2 ejemplares fuera de comercio, numerados 1 PE y 11 PE correspondientes al editor. 4 ejemplares fuera de comercio, numerados 1 PT a 1V PT, correspondientes al archivo de taller. 2 ejemplares fuera de comercio, numerados 1P1 y 11 P1, como pruebas de impresión.

Prosa del Popocatepetl, 4 Grabados de Vicente Rojo textos de Francisco Serrano. Tiraje de 50 copias sobre papel Liberón de 300 gramos de 39 x 43 cms. Carpeta de 41 x 47 cms; placa de cobre de 30 x 34.5 cms.

10 vueltas al Ruedo, 10 grabados al azúcar de Rafael Sánchez de Icaza 1996. Plancha de cobre de 23.5 x 18 cms. papel 36 x 26.5 cms. carpetas de 37 x 28 cms.

Obediencia al volcán, 9 grabados de Vicente Rojo / textos de Andrés Sánchez. Medidas del papel de 28 x 28 y carpetas de 29.5 x 30 cms.

Paisajes. Grabados de Vlady, grabados sobre placa de cobre calibre 18, de 30 x 21.5 cms., papel 54.5 x 36 cms., y carpeta de 55.5 x 37 cms., impresos en papel Guarro Super Alfa de 250 gramos, con una edición de 100 copias, distribuidas de la siguiente manera: 100/100 copias numeradas y firmadas por el autor; 10/10 para el autor; 5/5 para el taller; 5/5 para el impresor. Impresa en el Taller Tiempo Extra Editores, en noviembre de 1995.

The Dark Book, Grabados de Leonora Carrington, textos de Gabriel Weisz. 26 grabados en placa de cobre en técnicas de aguafuerte y aguatinta (30 x 23.5 cms), México, 1996.

Tiempo Líquido, texto Juan Villoro / grabados sobre placa de cobre de Vicente Rojo. 37.5 x 28 cms. impresos sobre papel Guarro Super Alfa de 250 gramos. La edición de la carpeta constó de 75 ejemplares.

Carpe Diem, Carpeta de Gabriel Macotela con cinco grabados en aguafuerte y aguatinta sobre papel Velín Arches de 300gramos con textos de Arnoldo Krauss. Los grabados los imprimió René Sierra y Monserrat Morales García en el taller de Tiempo Extra Editores. Los textos se imprimieron en serigrafía en el taller de Félix García. La edición de los grabados está distribuida de la siguiente manera: I/50 al 50/50 firmados y numerados por el artista; I/IV al V/V pruebas de autor numeradas y firmadas por el artista; I/IV al V/V pruebas de editor firmadas y numeradas por el artista; I/IV al V/V pruebas de taller firmadas y numeradas por el artista; I/III al III/III pruebas de impresor firmadas y numeradas por el artista.

Prueba de los efectos de la explosión de un mecanismo nuclear en una casa, de Saúl Villa, Carpeta de 8 grabados, placa de cobre de 33.5 x 45 cms; papel de 52.5 x 61 cm; carpeta de 54 x 64 cm. Edición de Tiempo Extra Editores. México 2004.

Hemerografía

-Álvarez, Federico, *Espiral que no se cierra*, Vicente Rojo: diario público, en revista “Lúdica arte y cultura del diseño”, número 6, año 2, noviembre 1999.

-Conde, Teresa del, *Arte e Investigación*, periódico “La Jornada”, sección: Cultura, sábado 6 de Julio de 1991.

-Conde, Teresa del, *Ciudad de la Memoria*, periódico “La Jornada”, martes 19 de septiembre 2006.

-Galindo, Carlos Blas, *Leo Acosta*, periódico “El Financiero”sección Cultura, jueves 6 de diciembre de 1991.

- González Rosas, Blanca, *Por una democracia intercultural* en revista “Proceso”, sección de arte, número 1555, 20 de agosto de 2006.
- Emerich, Luis Carlos, *Saúl Villa en el país de las maravillas*, periódico “Novedades”, sección: imágenes, viernes 20 de septiembre de 1991.
- Espinosa de los Monteros, Santiago, *La otra vuelta del mimeógrafo*, revista “Foto Zoom”, año 12, número 140, mayo de 1987.
- Manrique, Jorge Alberto, *El grupo de “La Ciudadela: nuevos caminos para el grabado*, en periódico “Novedades”, suplemento México en la Cultura, número 648, 13 de agosto de 1961.
- Kartofel, Graciela, *La fotocopidora y sus productos*, revista Fotozoom, número monográfico sobre la xerografía, año 12, número 139, abril 1987.
- Moncada, Adriana *Doméstica, instalaciones descontextualizadas, de artistas españoles y mexicanos, en la Condesa*, periódico “unomásuno”, 14, agosto, 1998.
- Mac Masters, Merry, *Se incorporarán jóvenes artistas a la renovación de la gráfica: Emilio Payán*, sección cultura, periódico “La Jornada”, martes, 16 de marzo 2004.
- Mac Masters, Merry, *Convierte Saúl Villa fotografías del ciberespacio en grabados y pinturas*, periódico, sección cultura, periódico “La Jornada”, jueves 3 de marzo 2005.
- Mateos Cesarman, Esther, *Vicente Rojo*, periódico “El Universal”, sección Cultura, sábado 15 de junio de 1991.
- Peña, Feliciano, *El Grabado en la Bienal*, en revista “Artes del Libro”, publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales, número 6, 1958.

-s/a, revista “Artes del Libro”, publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales, número 9, 1960

-s/a, *Xerografía*, revista “Foto Zoom”, , año 12, número 139, abril 1987.

-Toussaint, Florence, *El video, la computadora y el arte*, sección video, revista “Proceso”, número 1128- 33, 15 de junio de 1998.

-Vélez, Gonzalo, *Técnica: fotocopiadora láser*, periódico *unomásuno*, 23 de noviembre, 1991.

-Vlady, Andrew, en *Impresiones de archipiélagos gráficos*, México, traducción de Katerina Vlady en Revista Casa del Tiempo Universidad Autónoma Metropolitana, volumen VII, época III, números 83-84, diciembre 2005/ enero 2006.

otras fuentes

http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Pay%C3%A1n.

<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/31/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2>

<http—www.wolman-prints.com/pages/artistbio/all/h/293.html>

http—www_printcouncil_org-.htm