



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA

INSTALACIÓN CERÁMICO-GRÁFICA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ENEIDA MARTINA HERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ.

DIRECTORA DE TESIS:

LICENCIADA ELENA SOMONTE GONZÁLEZ

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por acompañarme en mi camino.

A mis maestros, por su enseñanza y apoyo.

A mis amigos por compartir y aprender juntos.



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1. EL OBJETO CERÁMICO-GRÁFICO | 13 |
| 1.1 CONCEPTOS GRÁFICOS DEL OBJETO CERÁMICO | 13 |
| 1.2 EL OBJETO CERÁMICO-GRÁFICO EN LA INSTALACIÓN | 32 |
| 2. CERÁMICA Y LITOGRAFÍA | 41 |
| 2.1 LA CERÁMICA | 42 |
| 2.1.1 PROCEDIMIENTO | 42 |
| 2.1.2 VIVENCIA | 48 |
| 2.2 LA LITOGRAFÍA | 50 |
| 2.2.1 PROCEDIMIENTO | 50 |
| 2.2.2 VIVENCIA | 62 |
| 2.3 LA CALCOMANÍA VITRIFICABLE | 64 |
| 2.3.1 UNIÓN | 67 |
| 3. EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA | 69 |
| 3.1 EL CAMINO RECORRIDO | 69 |
| 3.2 EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA | 82 |
| CONCLUSIONES | 103 |
| ANEXOS | 110 |
| FUENTES DE INFORMACIÓN | 114 |



INTRODUCCIÓN

Mi formación en la Facultad de Artes y Diseño se encaminó a la cerámica y la litografía, disciplinas que después tuve inquietud de vincular. Cuando conocí el trabajo de la artista, investigadora y docente argentina Graciela Olio, quien vino a impartir un curso cerámico-gráfico a la facultad en el año 2011, descubrí que esa unión era posible, pues en ese entonces desconocía cómo hacerlo, a pesar de que había leído con anterioridad el libro de Paul Scott: *Cerámica y técnicas de impresión*.

La cerámica tiene cualidades gráficas intrínsecas y comparte con esta disciplina conceptos tales como: dibujo, incisión, estampa, matriz, reproducción, impresión, etc. Estos términos son analizados a través de distintas piezas cerámicas en el CAPÍTULO 1, desde una perspectiva en la que el dibujo es el enlace entre la cerámica y los sistemas de estampación. Esto se debe a que la acción de dibujar en la arcilla permitió crear relieves en el material, lo cual llevó a la aparición de las primeras matrices: los sellos.

Después, se aborda el objeto cerámico-gráfico a través del análisis de piezas de algunos artistas que generan su discurso a partir del cuestionamiento de estas disciplinas, desde un carácter social y político. También se habla del objeto cerámico-gráfico dentro de la instalación y su problemática en el entorno.

El CAPITULO 2 trata acerca de la cuestión técnica de la cerámica y la litografía, a su vez de mi propia vivencia en los talleres y el aprendizaje, y la exploración de su lenguaje, hasta donde lo he comprendido y experimentado hasta ahora. Me parece importante dar a conocer el proceso de esta instalación donde se unen ambas disciplinas, ya que, es parte fundamental del discurso y su construcción.

Por último en el CAPITULO 3: *En la oscuridad de la tierra*, se entretienen los dos primeros capítulos a partir del camino recorrido, haciendo una reflexión de los ejercicios que detonaron el cuestionamiento sobre lo cerámico-gráfico.

En la oscuridad de la tierra, representa el arquetipo del barro como un ciclo constante de transformación que rige la existencia y el universo; cuando morimos, volvemos a la tierra y de nuestra muerte continúa generándose vida.

En la oscuridad de la tierra invita a acercarse a las posibilidades gráficas, desde el dibujo directo en el barro y durante el proceso de impresión en la litografía, como un reflejo de la existencia que busca preservarse en la obra. Aquí es donde aparece el concepto de palimpsesto, que surge en la antigüedad, pero que continúa siendo utilizado hasta nuestros días por artistas como Jasper Johns en la calcografía, donde existe una superposición de capas de información. A partir de esta superposición de trazos se hace presente lo ausente: el cuerpo y la esencia del artista. Los referentes más importantes son la caligrafía oriental, haciendo un análisis de la película *El libro de cabecera* y la obra de Antoni Tàpies, Jackson Pollock, William Kendritge y Magali Lara. Esto es prueba de la capacidad de experimentación que brinda la cerámica y la gráfica.



1. EL OBJETO CERÁMICO-GRÁFICO.

1.1 CONCEPTOS GRÁFICOS DEL OBJETO CERÁMICO

Las artes gráficas se encuentran conformadas por una amplia terminología que está estrechamente vinculada con la cerámica desde su aparición, gracias a las posibilidades del material con el que se construye: la arcilla. Al respecto menciona Paul Scott (1997): “La arcilla tiene muchas propiedades, y una de ellas no poco importante es la posibilidad de grabar fielmente impresiones sobre su superficie; desde la imprenta más temprana del pulgar del ceramista, hasta simples diseños estampados sobre su superficie.” (p.13).

La arcilla en un sentido gráfico es apta, en primer lugar, como soporte, es decir, como el material que recibe la información gráfica y en segundo lugar como matriz, en donde se dibuja una imagen para reproducirse, como sucede con los sellos cerámicos. Desde estos dos enfoques se desarrollan otros conceptos gráficos en torno a la cerámica tales como: incidir, grabar, reproducir, estampar, etc.

El dibujo y los sistemas de estampación están clasificados dentro de la gráfica. La diferencia principal entre ellos es la reproducción, pues el dibujo permite obtener una imagen original, mientras que los sistemas de estampación, una serie de originales múltiples, los cuales se obtienen de una matriz. Esta última es una plancha, comúnmente de: madera, metal, piedra, acrílico, linóleo, etc. El dibujo es parte del proceso de



Figura.1: *Mano con reflejo en esfera.*
M.C. Escher.
Litografía.
1935.

los sistemas de estampación, ya que el acto de dibujar no involucra herramientas ni materiales específicos y esto le permite ajustarse a diversas técnicas, soluciones y soportes. Cada matriz conlleva su propio método de dibujo, pues requiere herramientas específicas para su intervención, por lo tanto el resultado gráfico de cada una de ellas es distinto. Por ejemplo, el proceso de dibujo en una piedra litográfica con un lápiz, plantea una problemática específica para crear la imagen, aprovechando las cualidades propias del material, en este caso el lápiz, el cual permite crear manchas tonales, líneas definidas, entre otras cualidades, en busca del claro oscuro, como se puede ver a continuación en la litografía

(fig.1) del artista M.C.Escher*

* Anexo (1)

En cambio en la cerámica, en el caso específico de las figuras 2 y 3, predomina la línea y el punto, realizados por medio de incisiones en la arcilla. El dibujo en la cerámica, a diferencia de aquel que se realiza sobre una piedra litográfica, puede estar determinado por la forma tridimensional del objeto.

Como el caso de la vasija (fig.2) en la que los puntos crean direcciones visuales que enfatizan sus formas volumétricas.



Figura 2: *Cerámica Cardial*.
Tonelete con decoración impresa de peine.
Cova de l'Or.
5000 y 4200 a.C.

Lo mismo se puede observar en la figura 3, donde las líneas, además de crear la sensación de piel, representan las escamas del cocodrilo, destacando la forma volumétrica de sus patas y su cola.



Figura 3: *Vasija de agua come-hormigas*, de la tribu *Omagua*. Indios brasileños.
Museo Británico.

En el grabado se dibuja con alguna herramienta que pueda generar incisiones, es decir, que permita quitar una parte del material para hacer relieves o huecos. Lo mismo sucede en la cerámica al dibujar sobre el barro con los estiques.

Esta manera de dibujar es un proceso asociado con el deseo de preservar, pues el dibujo es como una herida que se vuelve parte de la materia, como pudiera ser el caso de la tablilla de escritura cuneiforme de Mesopotamia (fig.4).



Figura 4: *Tablilla de arcilla.*
Escritura cuneiforme.
3000 a. C.

La palabra gráfica proviene del griego *graphé*, que significa escritura. Escribir implica dibujar y entre sus funciones se encuentra la de conservar información. La arcilla tiene esta misma cualidad, ya que al ser quemada se endurece y se convierte en cerámica, haciendo permanecer la forma que contenga. Es por eso que esta pieza representa cómo la escritura refuerza su intención de conservar información en el material en el que se escribió, en este caso en la cerámica.

Continuando con otra pieza proveniente de Mesopotamia, se vislumbran dos términos importantes: matriz y estampa, los cuales encontramos en los sellos, fabricados de distintas formas y con diversos elementos, principalmente: piedra, madera o arcilla (fig.5). El estampado se conseguía girando el cilindro sobre su superficie y ejerciendo presión, cuando la arcilla aún estaba húmeda. La plasticidad de la materia hace posible el registro de los detalles de la imagen en alto y bajo relieve. Estos sellos estaban pensados exclusivamente para imprimirse en barro, ya que se aprovechaba el volumen y el relieve que se genera al pasar el rodillo sobre el material.

En estos sellos están presentes dos principios fundamentales de la impresión, en los sistemas de estampación: el rodillo y la presión. Este tipo de impresión también es conocida en el grabado como gofrado, que puede realizarse sobre papel, pues lo importante es dejar la huella del relieve sin entintar la matriz.



Figura 5: Sello cilíndrico de la "Señora" o "Reina" .Puabi. 2600 a. C.

La cerámica también tiene la posibilidad de ser utilizada como matriz, prueba de ello son los sellos aztecas (fig. 6) que tenían un uso decorativo para los textiles y otras piezas de cerámica. De igual manera tuvieron un uso cosmético, es decir, “que se estampaban sus dibujos sobre la piel, dibujos que servían de adorno, de insignia o para identificación” (Wes-theim, 1967, p.281) Encontramos otro principio fundamental del grabado: el relieve, que permite destacar y contrastar las formas, para que, al momento de ser entintadas, la imagen quede registrada en otra superficie.



Figura 6: *Sello de Mono*.
Cerámica proveniente de la cultura azteca.
S. XIV.

El concepto de matriz nos lleva a un término importante que la caracteriza: la repetición, Paul Scott (1997) afirma al respecto: “La cerámica y la impresión tienen en común la habilidad de repetir una forma, una figura o una imagen. La diferencia está en que la cerámica se ocupa de lo tridimensional, la impresión de lo bidimensional.” (p.7)

Por esta razón existe el nexo entre la cerámica y los sistemas de estampación. La impresión en cerámica aumentó la producción de objetos decorados, debido a que podían obtenerse utensilios iguales, de forma rápida y de buena calidad. Los sistemas de estampación son aquellos procesos técnicos que a través de una matriz entintada, dejan su huella sobre otro soporte (generalmente papel) teniendo como resultado una estampa.

Los sistemas de estampación tradicionales son los siguientes y su etimología corresponde al material del que está hecha la matriz: xilografía (*xylon*=madera), calcografía (*chalcos*=cobre, bronce), litografía (*lithos*=piedra) y serigrafía (*sericus*=seda). El grabado implica quitar una parte del material o incidir en la matriz, como es el caso de la xilografía y la calcografía. En cambio, la litografía y la serigrafía no se consideran grabado debido a que en su proceso no existe una incisión. Cada uno de estos sistemas de estampación fue utilizado en la industria cerámica.

Por ejemplo, en la época medieval los palacios reales, los monasterios entre otros edificios eclesiásticos, poseían suelos de azulejos, que eran



Figura 7: Azulejo impreso con un sello de madera.

Maw & co.

Color negro bajo cubierta.

Colección de Kenneth Beulah.

Fotografía de Paul Scott.

decorados utilizando la xilografía (fig.7). Esta es una técnica sobre madera, donde los contrastes de la imagen son generados a través del alto y bajo relieve. La parte que se entinta es el alto relieve, como podemos ver la imagen. (fig.8)

Los principales elementos gráficos son la línea, el punto y el plano. En cada técnica la manera en la que aparece la línea es distinta, como se había explicado al inicio. Con esto me refiero a que el trazo de la gubia en la xilografía, se visualiza como luz, pues esa zona saldrá en blanco en la impresión, por lo tanto, la solución formal es muy diferente a pensar en una línea negra que es trabajada en un fondo blanco, como es el caso de la calcografía y la litografía.

A principios del siglo XVII la calcografía era un arte muy desarrollado. En Francia, Italia, Flandes y Holanda fue bastante común que los pintores también se dedicaran a ésta, tales como: Jacques Callot (1592-1635) y Rembrandt (1606-1669). Jacques Callot fue un artista representativo debido a que contribuyó al desarrollo de esta técnica, además de su extensa producción, promovió el uso de láminas de pequeño formato con imágenes muy detalladas.

La estética de las estampas de Rembrandt, caracterizadas por el contraste de volúmenes a través de la intensidad de la luz, fueron muy emblemáticas durante esa época. La calidad de la reproducción de la imagen calcográfica provocó que las impresiones de madera fueran restringidas a ilustraciones baratas.



Figura 8: Azulejo realizado en Liverpool alrededor de 1760. Estampación sobre cubierta de un grabado. Colección de Kenneth Beulah. Fotografía Paul Scott.

Este sistema de estampación se caracteriza por realizarse en placas de metal. El dibujo puede ser directo, es decir, a través de una herramienta y de la fuerza de la mano sobre la matriz; o indirecto, que en este caso es a través de la acción del ácido. Para la realización de las técnicas indirectas se utilizan barnices grasos que bloquean la matriz, desprendiendo el barniz con una punta de acero, que permite que el ácido entre en esa zona con el fin de generar huecos o bajo relieves, es por eso que esta técnica también se conoce como huecograbado.

A pesar de que se obtenía una mejor calidad en la imagen, las placas se desgastaban rápidamente y los costos de impresión eran elevados. A finales del siglo XVIII, la impresión con planchas de cobre era común en la industria cerámica, sobre todo en la cerámica azul de Staffordshire, Inglaterra, en 1760.

La litografía fue utilizada en Europa e Inglaterra a finales del siglo XIX en azulejos impresos y decoraciones bajo cubierta. Es un sistema plano-gráfico, es decir, la tinta y la placa están al mismo nivel. Funciona a través de un proceso químico, de repulsión entre el agua y la grasa (tinta), éste se explicará más a detalle en el siguiente capítulo.

Los resultados de la imagen litográfica son similares a los del dibujo sobre papel, en técnicas como: lápiz, plumilla, entre otros. Estas son algunas de las cualidades litográficas que podemos ver en la pieza (fig.9).



Figura 9: *Obra en proceso.*
Piedra Litográfica/ Mármol Veracruzano.
V́ctor Ŕos.
2012

La litografía y la serigrafía, revolucionaron la impresión, dado que permitieron el aumento de la producción, gracias a que mantenían la calidad de la imagen por un bajo costo. Por ejemplo, en el caso de la litografía, el costo disminuyó en comparación a la calcografía, debido a que se puede borrar con facilidad la imagen realizada, por lo que una sola piedra (matriz) se ocupa en varias ocasiones hasta que se desgaste, caso que no sucede en la calcografía, ya que difícilmente se vuelve a emplear la misma placa.

Finalmente la serigrafía, es una técnica utilizada hasta nuestros días. Sus antecedentes provienen de China y Japón. Esta técnica apareció en Europa en la última década del siglo XIX y en América hasta principios del siglo XX.

La serigrafía permite la impresión de varias capas de tintas, para crear una imagen de buena calidad. Consiste en utilizar una malla montada en un bastidor de madera, empleando emulsiones que secan y bloquean ciertas zonas de la ésta para que la tinta pase por las zonas libres, siendo así, una técnica permeográfica. “El estarcido es el principio de la serigrafía donde las zonas impresoras de la imagen quedan abiertas, esto es, son permeables a la tinta. Las partes no impresas están obturadas, es decir, son impermeables a la tinta.”(Frías, 2006, p.42) En 1950 la serigrafía fue empleada en el Arte Pop por artistas como: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, entre otros.

Roy Lichtenstein* presentó objetos cerámicos, que intervino a partir de la serigrafía (fig. 12). Recreó las características gráficas del cómic como:

* Anexo (2)

el punto característico de la impresión de offset; el uso de la línea en el caso de la impresión, (fig. 10) donde es a través de valores que se le da volumen al rostro del personaje, pero en el caso de las piezas cerámicas es distinto, la línea se vuelve gruesa y contrastada para enfatizar las sombras, que simulan la imagen de un cómic extraído a la realidad (fig. 12). El color azul en Cabeza con sombra negra tiene la función de crear un tono medio en el rostro, lo que da paso a la sombra más oscura que tiene debajo. Lichtenstein, quien retoma la estética de los medios masivos de comunicación gráfica, al convertir el objeto en un dibujo amalgama el lenguaje cerámico y gráfico, esto viene a ser un parteaguas ya que antes la cerámica se decoraba con una imagen, volviéndola parte del discurso.



Figuro 10: *Chica llorando*,
Roy Lichtenstein.
Offset.
1963



Figura 12: *Cabeza con sombra negra*.
Roy Lichtenstein.
Cerámica esmaltada y calcomanía.
1965.

Figura 11: *Vajilla*.
Roy Lichtenstein.
Cerámica y serigrafía.
1966.



Las esculturas en cerámica de Glenys Barton* representan el orden y la perfección del universo a través de la geometría y los colores primarios (fig.13). Esta es una influencia evidente del minimalismo, donde se trabaja la cerámica a modo industrial. La serigrafía le permitió obtener calidad y limpieza en la línea, y planos de color uniformes, además de poder reproducir algunas piezas que se repiten.

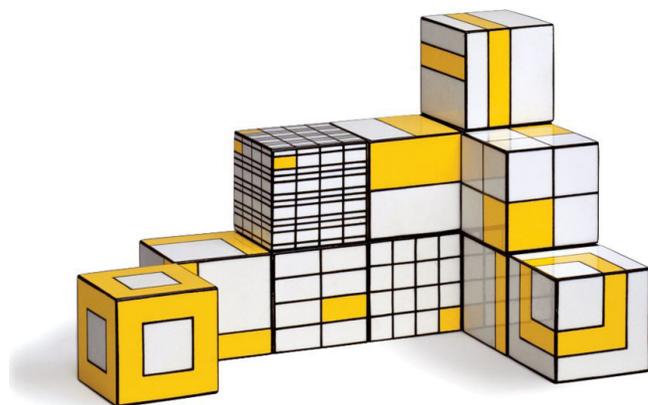


Figura 13: *Cubos*.
Glenys Barton.
Cerámica y serigrafía.
1971.

Las piezas anteriores son un referente del lenguaje gráfico intrínseco en la cerámica, es importante abordar esta técnica desde el objeto utilitario porque es parte del cuestionamiento formal y discursivo de algunos artistas en la actualidad. Según A. Moles (1994) los objetos son artificiales, creados por el ser humano para suplir necesidades, adecuados a su escala corporal y son transportables.

* Anexo (3)

Desde las vanguardias de principios de siglo XX, el papel del objeto cotidiano en el arte se transformó. Lo anterior tiene que ver con la incursión del objeto cotidiano en la obra de arte, como sucedió con los collage de Pablo Picasso y Braque, al insertar objetos en sus pinturas, agregando un fragmento de realidad en el cuadro, en lugar de representarla. El collage también fue utilizado por artistas futuristas como Gino Severini y Vladimir Tatlin. Marcel Duchamp, a través de la afamada pieza *Fuente*, descontextualizó un objeto cotidiano (un urinario) al presentarlo como escultura en un espacio al que no pertenece: la galería. En el surrealismo se intervinieron objetos cotidianos, para que perdieran su función original, poniendo pelo a una taza o clavos a una plancha. Por lo que el objeto comenzó a ser cuestionado, desde su sentido semántico o denotativo (que se refiere a su función, por ejemplo: un vaso está hecho para beber) y su sentido estético o connotativo (se refiere al campo emocional o sensorial que provoca).

Olio, Ramírez y Delbue (2007), afirman que el objeto cerámico-gráfico es: "(...) aquel objeto cuyo soporte es cerámico y donde la imagen, de características gráficas, es parte necesaria de él siendo que a falta de uno no puede existir el otro, es decir que el significado del cuerpo cerámico está puramente ligado a una imagen y viceversa, creando así un conjunto simbólico inseparable, podría definirse como un objeto cerámico gráfico."

Pero además de esta problemática, en la que el objeto cerámico se une a la imagen tanto en un sentido formal y discursivo, involucra y cuestiona otros ámbitos propios de cada técnica que van desde la tradición de su producción y su función social. Por ejemplo, en el caso de la gráfica, la imagen mediática como difusión de conocimiento e información y con respecto a la cerámica, la producción artesanal y la tradición sobre la globalización o aspectos propios del material como la fragilidad.

En el suprematismo ruso los objetos cerámicos utilitarios eran medios de promoción y difusión de los valores de la época que el gobierno quería dar a conocer. El sentido que tenía en un inicio la gráfica, se combinó con el objeto cerámico, como podemos ver en la figura (fig. 14) de Nikola Suetin.*



Figura 14: *Teteras suprematismo.*

Nikolai Suetin.

1922-1928.

La imagen juega con el volumen de los objetos, respetando la estética suprematista de colores primarios, en este caso el rojo como un acento visual, en contraste con las figuras negras, que adquieren movimiento en la espacialidad de los objetos y el blanco como una zona de descanso visual. Las figuras respetan la

perfección geométrica y la limpieza.

* Anexo (4)

Charles Krafft* es un artista contemporáneo que plantea en su discurso la conmemoración de catástrofes modernas, su obra es sarcástica, ya que, contrasta la violencia con una estética delicada y decorativa. La cerámica se interpreta como un contenedor de memoria histórica, una urna que guarda sucesos importantes, pero también es un material que tiene que ver con lo cotidiano. *Desert Storm* (fig. 16), conmemora la Guerra del Golfo.** su estética tiene que ver con la decoración de la cerámica en el siglo XVIII, pues se representaban escenas, o simplemente la belleza de la naturaleza, utilizando el pigmento azul, como sucede en *Gigant Luger* (fig. 15).



Figura 15: *Gigant luger*.
Charles Kraft.
Porcelana pintada a mano.
2012.



Figura 16: *Desert storm*.
Charles Kraft.
Plato de cerámica.
2012.

* Anexo (5)

El artista Ai Weiwei* realizó una serie de vasijas de cerámica de la Dinastía Han y pintó el logotipo de Coca-Cola sobre ellas (fig.17). Esta pieza tiene una fuerte carga política y socio-cultural, como crítica a la globalización, al poder de las empresas con respecto a su producción y a la publicidad, que ha remplazado los métodos antiguos de producción. En esta pieza el artista resalta la cuestión gráfica al pintar un logotipo en la vasija, con esto remarca el hecho de que la imagen gráfica es parte de los medios de comunicación y por lo tanto, del conocimiento colectivo.



Figura 17: *Vasijas de Coca Cola.*
Ai Weiwei.
Vasijas de la Dinastía Han.

La artista argentina Graciela Olio**, en Proyecto Sur-serie Home, (fig.18) se apropia imágenes y esquemas que, en su infancia formaron parte de la educación en Argentina, con el fin de cuestionar su veracidad a partir de los planteamientos políticos de ese entonces. La casa representa la base de la infraestructura de un país. La imagen tiene el sentido de

*Anexo (6)

** Anexo (7)

memoria e identidad, que determina la estabilidad económica primordial de un lugar. La gráfica aparece a modo de collage y con pigmentos de colores neutros, texto e imagen combinados en uno solo.

Se crea una atmosfera que trasciende la fachada de la casa, la cual ha sido demolida durante la quema de la pieza a propósito, para cuestionar la fragilidad. Esta pieza no se basa en un objeto cerámico predeterminado como lo es una vasija, un plato o una vajilla, pero sí en imágenes preestablecidas. El papel de la casa y de la construcción tiene que ver con un sentido simbólico. Sin embargo el ceramista tiene la libertad de continuar experimentando en el proceso de construcción de las piezas, como es el caso de Graciela Olio, quien deja que la temperatura del horno venza las casas de porcelana, reforzando conceptos discursivos desde el mismo proceso.



Figura 18: *Proyecto sur- serie home*.
Graciela Olio.
Construcción con lámina de porcelana impresa
con fotocerámica y esmalte transparente.
2009-2010.

La pieza del artista Miguel Ángel Padilla* que aparece en la siguiente imagen, me interesa en contraste con las otras, porque trata sobre la gráfica desde sí misma, desde un ámbito social o político. Presenta el concepto de huella-estampa (fig. 19) al utilizar el barro como soporte de la suela de un tenis, la que al ser estampada sobre este material, deja un relieve; como sucedía con los sellos mesopotámicos. Entonces esta marca se convierte en una matriz que puede estamparse en otro soporte, en este caso, el papel. Entendiendo por matriz a todo aquello de lo que puede obtenerse una estampa.



Estas piezas presentan un panorama general de cómo la arcilla en sí misma es un material gráfico, que se ha adaptado con facilidad desde sus inicios a todos los aspectos y términos: desde el dibujo, la matriz y el soporte de sistemas de estampación, para su reproducción. A su vez cómo presentándose desde un panorama social y político, habla de su propia función en la sociedad y de la tradición de sus procesos. Esto tiene que ver en cómo la forma utilitaria de la cerámica y la imagen gráfica de los medios de comunicación, son conceptos discursivos constantemente cuestionados, reforzados y apoyados desde ambos campos.

* Anexo (8)

Estos referentes nos llevan a un punto más complejo de interacción, en donde el discurso del objeto cerámico-gráfico se une con el de otras disciplinas como la instalación.

1.2 EL OBJETO CERÁMICO-GRÁFICO EN LA INSTALACIÓN.

El término instalación aparece en la década de los años 60, sus antecedentes se originan en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. El ready-made es un antecedente de la instalación, ya que la descontextualización del objeto implica extraerlo de su ambiente habitual para insertarlo en un espacio en el que provoca conmoción como es el caso de *Fuente* (fig.20) de Marcel Duchamp*, es un objeto utilitario, prefabricado, con una función determinada, colocado en un museo como escultura y por lo tanto, como obra de arte, reforzando esta idea con la firma del artista. Al insertar el objeto ajeno a su contexto el entorno cambia, provocando una sensación en el espectador de negación y desconcierto: “Eso no debería estar aquí” o “¿Por qué está aquí?”. Para el movimiento dadaísta, el caos, la espontaneidad, lo irreverente, lo ilógico, aquello que llamaban anti-arte, era en realidad un reflejo de la vida.

* Anexo (9)



Figura 20: *Fuente*.
Marcel Duchamp.
1917.

La instalación genera tres experiencias: la espacial, la perceptiva y la lingüística. El usuario activa el lugar volviéndose parte de él: “Aquí el espectador/usuario habita y genera el espacio del arte, modifica el espacio cotidiano y lo transforma en espacio artístico, incluyéndose él mismo dentro de aquél.” (Larrañaga, 2001, p.45)

El ambiente es un espacio que envuelve al ser humano y a través del cual puede trasladarse y desenvolverse. El espectador ya no está frente a la obra sino en la obra. “El espacio funciona aquí totalmente incorporado como signo, tal es la importancia del mismo.” (Larrañaga, 2001, p. 25) La obra tiene que ver con transitar el objeto para que los espectadores tengan una experiencia participativa. En la instalación se prepara un lugar para ser utilizado por el usuario. Se incorpora el cuerpo, el recorrido y la experiencia sensorial y psicológica. Lo importante es la experiencia vivida, el presente.

Merzbau de Kurt Schwitters* (fig.21) fue una de las primeras instalaciones en donde el artista invadió un espacio habitable con objetos de desecho que acumuló durante un tiempo prolongado, hasta que de esta forma lograra expulsar al residente. Tanto la casa y los objetos perdían su función habitual para convertirse en una intervención del espacio arquitectónico. Una instalación cerámico-gráfica se construye, a partir de los

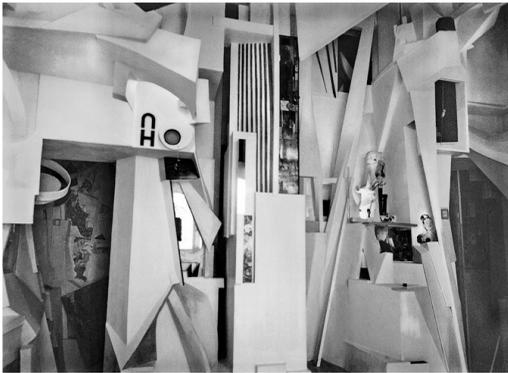


Figura 21: *Merzbau*.
Kurt Schwitters.
1913.

conceptos propios de estas disciplinas. Las piezas que se presentan a continuación nos muestran las distintas perspectivas y en su mayoría parten del objeto cerámico-gráfico, a excepción de una.

Judy Chicago** en la instalación *The Dinner Party* (fig.22), presentó sobre una mesa 39 platos que conmemoraban el papel de la mujer dentro de la historia y la mitología.

Esta pieza se realizó con el apoyo de artesanos tanto mujeres como hombres. La artista invitó a celebrar los logros femeninos dentro de lo artesanal o lo tradicional, como es el caso del arte textil y la porcelana china pintada a mano, en contraposición de aquellas prácticas a las que se les da mayor valor, donde predomina el trabajo masculino, por ejemplo en las Bellas Artes.

* Anexo (10)

** Anexo (11)

Como sucedía en algunas de las piezas anteriores, la técnica es presentada a partir de una función social, desde sus procesos tradicionales artesanales y por lo tanto políticos. La gráfica tiene un peso en el sentido de comunicación, no tiene una preocupación formal gráfica como tal, es decir, no se trabaja una imagen, sino que se presenta la escritura como información, como el nombre de las mujeres. El textil también tiene un peso gráfico importante, de alguna manera tejer implica dibujar con aguja e hilo.



Figura22: *The Dinner Party*,
Judy Chicago.
1974-79.

El objetivo del juego espacial propuesto por la artista en la instalación es que el espectador pueda apreciar un espacio total a través del acomodo triangular de las mesas (utilizando esta figura como símbolo femenino) y a su vez, la diversidad creativa de esas mujeres a través de

los platos y textiles expuestos. Se genera el ambiente a partir de la particularidad de cada objeto para conformar y abarcar un mayor espacio, engrandecer esos logros.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.

Regina Silveira* intervino el espacio de una galería en su totalidad como si el entorno fuera un inmenso papel en blanco, creando una sensación invasiva y de saturación a través de la imagen.

En esta pieza el tamaño de los insectos provoca una sensación de repulsión, pues su tamaño va aumentando hasta ocupar el espacio total, (fig.23) La imagen se sale del objeto cerámico y éste, a pesar de ser una menor cantidad, tiene un peso importante, ya que, se vuelve parte del entorno para envolverlo en una sensación de incomodidad al tener insectos en un lugar que en nuestro imaginario debería de estar limpio.



Figura 23: *Mundus Admirabilis*. Regina Silveira. Plotter de corte y vinilo impreso digitalmente. 2008-10.

* Anexo (12)

Diálogo interior (fig.24) es una instalación de Caxigueiro* lo interesante de ésta es que mezcla la tipografía y la cerámica sacando a la primera de su soporte común: el papel. Las letras realizadas en barro pierden sentido y orden al estar apiladas caóticamente sobre el suelo. Aquí no hay como tal una característica gráfica de la cerámica, porque eso implicaría una intervención directa, como sucedía con las primeras vasijas dibujadas. Más bien, en este caso, la cerámica adquiere una forma gráfica, sin perder sus cualidades principales.



Figura 24: *Diálogo interior*.
Caxigueiro.
Instalación.
2008.

* Anexo (13)

Oneness del artista-calígrafo Sabah Arbilli* se basa en los 99 nombres de Alá y los siete cielos. Los 99 nombres de Alá son los atributos que se deben tomar en cuenta para construir el carácter hacia el exterior, mientras que la verdad del ser interior siempre se desconoce, al igual que el interior del cubo. En esta instalación, lo que me interesa señalar es la repetición tanto de la forma cerámica como de la imagen en las piezas, cualidad que comparten estas disciplinas, además de que a través del tamaño de las piezas se da una sensación de profundidad espacial, algo que te lleva hacia el interior. Se conjuga con las formas gráficas y el tamaño de los cubos (fig. 25).



Figura 25: *Oneness*.
Shahida Ahmed.
Instalación cerámica.
2013.

* Anexo (14)

Estos artistas presentan una visión donde se conjuntan la cerámica y la gráfica: cómo la imagen interactúa con la cerámica y con el espacio, lo cual tomo como referencia en el sentido de cuáles son las posibilidades de la unión entre estas técnicas y en qué puntos coinciden, que en este caso son, lo múltiple y lo seriado.



2.CERÁMICA Y LITOGRAFÍA.

La razón por la cuál ingresé al taller de cerámica y litografía fue, de primera instancia, porque me atrajeron el procedimiento y los materiales; me adentré en ese lenguaje por medio de aciertos y errores, los cuales fueron determinantes a la hora de decidir si deseaba continuar o no, pues cada disciplina tiene un sin fin posibilidades expresivas.

He encontrado puntos de convergencia entre la cerámica y la litografía. El más recurrente en mi trabajo tiene que ver con la memoria de los materiales, ya que al intervenirlos éstos reciben información que preservan. En el caso del barro, desde que lo manipulas, dejas tu huella. Por su parte, la piedra se impregna de la grasa de los materiales con los que se dibuja y conserva el fantasma de la imagen, que posteriormente será impresa.

Lo enriquecedor del procedimiento técnico es que una vez conocido puede cambiarse, en busca del azar, del juego y de la experimentación. A continuación presento, más que una serie de pasos estrictos a seguir, si bien con un lenguaje técnico, el proceso que conlleva cada disciplina. Al acercarme a ellos comencé a otorgarle sentidos discursivos a los procesos a través de los cuales se construye la obra.

2.1 CERÁMICA

La cerámica es una disciplina milenaria y uno de los primeros avances tecnológicos de la humanidad. Su etimología proviene del griego *keramikos*, que significa sustancia quemada, refiriéndose a los productos elaborados con tierras arcillosas cocidas.

La tierra arcillosa o barro tiene propiedades plásticas que le permiten conservar la forma al momento de ser deshidratada, la cual puede perder al momento de mojarse.

La arcilla pura es silicato alumínico hidratado cuya fórmula química es: $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O^*$, conocida como arcilla primaria residual. Cuando ésta se mezcla con residuos orgánicos, óxidos minerales u otro material químico, se transforma en arcilla secundaria o sedimentaria.

Cada una de ellas tiene las siguientes características: plasticidad, porosidad, temperatura de vitrificación específica y color.

2.1.1 PROCEDIMIENTO

Amasado: La plasticidad de este material permite que pueda adquirir la forma que se desee. Una vez hidratada la arcilla con agua, se amasa con el fin de formar una masa homogénea, la que, para concluir con este proceso deberá golpearse y azotarse contra la superficie, para eliminar las burbujas de aire que pueda contener y evitar con ello una fractura o la destrucción de la pieza al momento de hornearse como se muestra en la figura 26 y 27.

*FO



Figura 26 (Izq.) y 27 (Der.): Amasado.

Existen diversas técnicas para la construcción de la pieza, las cuales se describirán a continuación:

Técnica de desarrollo continuo o colombín: consiste en hacer rollos o churros de arcilla, estirándolos con la palma de las manos oprimiendo de manera uniforme, hasta obtener el diámetro y longitud deseados. Los rollos se unen presionándolos uno contra otro y pasando un estique para evitar que se produzcan en la unión, burbujas de aire. La arcilla debe tener la plasticidad adecuada para que su peso no la venza o para que no se formen grietas. De igual manera es importante que el diámetro de los rollos sea similar, para que se mantenga el grosor de las paredes de la pieza (fig.28).



Figura 28: Procedimiento de colombín.

Técnica de construcción por tiras o por placas: existen diversas formas de realizar placas de arcilla. Una de ellas es tomar la cantidad de masa deseada, golpearla de manera suave y uniforme para darle la forma de un cubo. Este cubo se dividirá marcándolo, según el grosor que se desee obtener en las paredes de la pieza que se construirá con estas placas. Posteriormente se cortará con un hilo mediano, de preferencia de nilón o metal flexible. Éste se colocará alrededor del cubo de barro o arcilla, coincidiendo con las marcas para que al jalarlo haga un corte, repitiendo el procedimiento hasta terminar de cortar las placas.

Otra manera de realizarlas es tomar una cantidad de arcilla determinada, colocarla sobre un pedazo de tela o plástico (fig.29) Presionarla con un rodillo, partiendo desde el centro hasta obtener el grosor y tamaño deseados.



Figura 29: Procedimiento de placa con rodillo.

Las anteriores son las técnicas básicas, éstas pueden combinarse según las necesidades creativas. Una vez terminada la pieza se deja secar paulatinamente para no generar fracturas o grietas.

Acabado de la pieza, coloración o decoración de la superficie del objeto: la decoración tiene un sinfín de posibilidades, realizándose en los distintos estadios de la masa. Cuando aún está húmeda, se podrá dibujar directamente con punzones o estiques, generando relieves y surcos, o utilizando la impresión de sellos u otros elementos que registren su diseño en la superficie del barro. Cuando se encuentra cierta deshidratación o secado (en estado de cuero, que es cuando el barro está a punto de secarse, pero aún conserva cierta humedad), se le podrá calar y raspar, dejando textura en la superficie. También cuando la pieza ya fue quemada como se muestra en la figura 30.



Figura 30: Ejemplos de decoración, antes y después de la quema.

Aplicación del color cerámico: pintar con engobe (se puede aplicar en cualquier momento de humedad, secada o cocida la pieza). Cuando está seca y/o en bizcocho, (el bizcocho o sancocho es una quema previa, a menor temperatura que la final, preparando el poro del cuerpo cerámico, para recibir el esmalte), se podrá proceder a la aplicación del color (fig. 31).



Figura 31: Aplicación de esmalte.

Cocción: la pieza se considera terminada cuando ha sido sometida a la temperatura en la que encuentra su madurez como se muestra en la figura 32 (a partir de los 800°C, aunque varían los grados centígrados de la quema, según la mezcla de barros) y es en ese momento cuando el barro se transforma en cerámica (fig.33).



Figura 32: Quema de piezas en el Taller de cerámica. FAD-UNAM



Figura 33: Quema de piezas finalizada.

2.1.2 VIVENCIA

Mi experiencia con la cerámica se ha dado a través del tacto, desde el amasado donde identificas la consistencia adecuada para trabajarlo, qué tanta plasticidad y humedad debe tener.

Cuando comienzo a modelar, me importa dejar el registro de mis manos sobre el material. Encuentro en el gesto y el azar de la cerámica, una poética de introspección. Al sumergirme en el barro, deseo exteriorizar una inquietud interna, buscándola en su profundidad. El barro es memoria, que te hace presente, en la huella ausente.

En pocas ocasiones utilicé engobes o esmaltes. Para el acabado de la pieza preferí la técnica en rakú, la cual tiene sus orígenes en Corea y Japón. A través de ella se busca generar una reacción química, por medio de la combustión de materia orgánica. Se introduce la pieza al rojo vivo en un recipiente en el que previamente se han agregado materiales orgánicos, tales como: aserrín, papel, hojas secas, etc. De esta forma se produce una combustión a partir de la cual se liberan gases y carbono, debido a que el recipiente se encuentra cerrado, éstos tratarán de obtener oxígeno de las fuentes más próximas, en este caso de la arcilla y la materia orgánica. Lo anterior produce en la pieza un efecto “ahumado” con el cuál se adquieren tonalidades negras y grises. Si se usan esmaltes, se generan irisaciones metálicas.

Algunas de las piezas para este proyecto de tesis, fueron realizadas utilizando la técnica anteriormente mencionada, como las que se muestran en la imagen (fig.34) pero con una diferencia, las piezas no se introducían en el bote con materia orgánica, se sacaban al rojo vivo, se quedaban en el exterior se iba agregando aserrín, la combustión se detenía al mojar la pieza, lo que daba como resultado manchas grises accidentadas.

Este proceso representa, a mi modo de ver, el momento de preservación, sin embargo, no es un proceso cerrado. La modificación de la pieza, si se quiere, puede continuar.



Figura 34:Proceso de raku.

2.2 LITOGRAFÍA

Su etimología proviene del griego lithos que significa piedra y graphé que significa escritura. A finales del siglo XVIII, el costo para publicar un escrito era muy elevado. El deseo de Alois Senefelder (Praga, 1771- Múnich, 1834) por promover su trabajo como compositor y dramaturgo, lo llevó a experimentar con piedras calizas, hasta que en 1798 logró descubrir la técnica de la litografía: que es un sistema de estampación planográfico, aquel en donde las zonas de dibujo y las no dibujadas están al mismo nivel. Su proceso es minucioso y preciso, sin embargo los materiales que se utilizan y su producción varían según el taller, y la propia experiencia del artista.

2.2.1 PROCEDIMIENTO

Graneado: este es el primer paso para dotar de grano a la piedra, en el que adquiere la porosidad necesaria para adsorber la grasa y absorber el agua. Es necesario el uso de un abrasivo conocido como carburo de silicio o carborundum (fig.35), que es un polvo de esmeril de diferente calibre, del cual el grano más grueso (N°60) sirve para eliminar el dibujo anterior y los granos más finos (N°100-240), para adquirir la porosidad, según la técnica litográfica se decidirá utilizar la opción más práctica. El borriquete o una piedra del mismo tamaño sirven para desgastar el abrasivo, esto se efectúa sobre una mesa de graneado. La piedra que se va a granear se humedece y se coloca cierta cantidad de carborundum sobre su superficie (fig.36), se empalma junto con la otra piedra, la cual se deberá mover de manera circular y rítmica, sin ejercer demasiada pre-

sión para mantenerlas niveladas, hasta que el abrasivo sea una especie de lodo debido al desgaste. A continuación las piedras se enjuagan con agua para quitar los restos de carborundum, repitiendo el proceso hasta eliminar el dibujo. Se agrega carborundum de menor calibre cada vez, hasta obtener la porosidad deseada.



Figura 35: Carborundum.



Figura 36: Graneado.

El siguiente paso es la sensibilización, para ésta se prepara la piedra con el fin de recibir la grasa con ácido acético, el cual es un componente activo del vinagre, un líquido incoloro que desprende vapores tóxicos. Esto ocurre gracias a que este líquido descompone la goma arábica y las sales formadas por los ácidos partícipes al acidular, permitiendo su solubilidad en el agua para poder limpiarla de forma efectiva y que pueda adsorber la grasa. Para ello tiene que humedecerse la piedra y agregarse una parte de ácido acético diluido en otra de agua, éste se esparce en toda su superficie con una esponja, dejándolo actuar durante unos minutos (fig.37); se enjuaga con agua abundante y se seca. Desde ese momento ya puede dibujarse sobre ésta. Puede cubrirse con un papel limpio y una tapa de cartón para protegerla del polvo durante el proceso de dibujo.

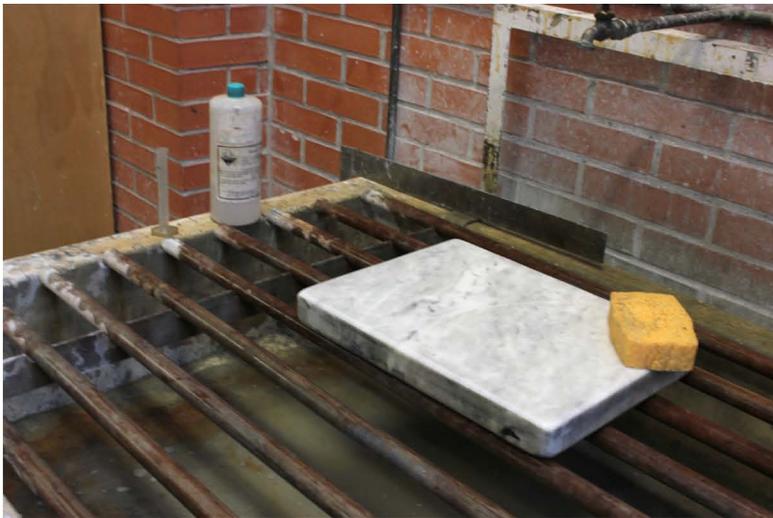


Figura 37: Sensibilización.

Dibujo en la piedra litográfica: “La litografía es el único sistema de estampación que permite producir un dibujo espontáneo” (Vicary,1976, p.29) La manera de trabajar la litografía es semejante a la del dibujo sobre papel (fig. 38) en técnicas como plumilla, lápiz y transferencia de fotocopias; las herramientas principales son: el lápiz litográfico, las barras y la plumilla, que se emplean directamente sobre la piedra. Las técnicas que son distintas a la de un dibujo en papel son la negra y la aguada litográfica. También hay otros materiales que pueden usarse como: el plumón de aceite, el chapopote, el aerosol o el jabón, que crean efectos y texturas distintas a las técnicas tradicionales.



Figura 38: Dibujo sobre piedra litográfica de mármol veracruzano.

Acidulación: en este proceso la imagen que se dibujó sobre la piedra se fija por medio de una solución de goma arábiga y ácido nítrico. Una vez terminado el dibujo se debe dejar reposar unas horas para que los compuestos de la grasa (ésteres) sean adsorbidos por los poros de la piedra. La adsorción es un “fenómeno físico-químico que consiste en la fusión de ciertas sustancias sin que se produzca alteración alguna en su estructura química.”(Vicary,1976,p.139) La piedra caliza está compuesta casi en su totalidad por carbonato de calcio (97,22%), el porcentaje restante es variable según el lugar de donde haya sido sustraída. Los ésteres al adsorberse, actúan con el carbonato de calcio de la piedra para volverse insolubles en el agua, de esta forma la imagen se conserva en esa zona. El ácido nítrico es una sustancia corrosiva, que al añadirse a la goma arábiga establece las zonas hidrófilas, aquellas que absorben el agua, (y que en este caso serán los espacios donde no se dibujó), convirtiendo el carbonato de calcio en sal de nitrato de calcio, sustancia que no absorbe la grasa.

Antes de agregar la solución sobre la piedra, se esparce resina o brea colofonia, que al ser un acidorresistente, protege a los ésteres de los ácidos de las preparaciones. Se quita el exceso y se extiende talco, el cual tiene la función de proteger la grasa del dibujo y secarla para que no se disipe durante la aplicación de la solución y para eliminar pequeños restos de grasa indeseados producidos por el polvo del ambiente. Se quita el exceso de talco y se vierte la solución de goma y ácido (fig.39). Ésta se prepara según la cantidad de grasa que se haya impregnado al dibujar en la piedra. A mayor cantidad de grasa, más ácido se necesitará. La menor porción de grasa que puede recibir la piedra equivale a una

gota de ácido nítrico en 10ml de goma arábica. La goma arábica es "(...) la secreción natural del tronco y las ramas de una leguminosa, la acacia Senegal". (López de Pariza, 2006, p.53)



Figura 39: Aplicación de goma arábica.

Una vez determinada la cantidad de ácido nítrico que necesitará, la solución se vierte sobre la piedra lo más rápido posible en toda su superficie, con una brocha suave. Con un papel secante o manta de cielo se quita el exceso de goma y finalmente, pasando una esponja, se extiende una capa delgada y uniforme. Terminado este proceso la piedra está lista para imprimirse (fig.40).



Figura 40: Acidulación terminada.

Impresión: para empezar a imprimir es necesario abrir la piedra, lo que consiste en retirar la grasa con la que se dibujó, y la solución de goma arábica y ácido nítrico, limpiándola con esencia de trementina o aguarras bidestilado (fig.41). Después se agrega un poco de tinta de impresión o asfalto sobre toda su superficie, lo que se disolverá gracias a la capa de trementina que quedó, impregnándose ésta en las zonas en las que se había dibujado para volverlas receptoras a la tinta de impresión (fig.42).



Figura 41: *Abrir la piedra.*

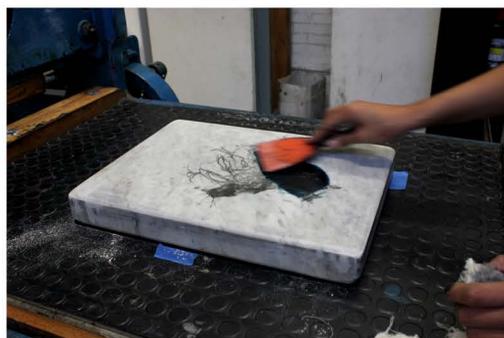


Figura 42: *Asfaltado.*

Se retira el exceso de tinta o asfalto con una estopa seca (fig.43) y posteriormente con una húmeda, que se pasa en la superficie de la piedra hasta que aparezca el “fantasma” de la imagen, quedando limpio el resto de la piedra (fig.44). El agua que se va a utilizar para humectarla debe contener un poco de goma arábica, para que la tinta de impresión sólo penetre en la zona que se dibujó y para mantener la humedad de la piedra por más tiempo. En ese momento la imagen está lista para entintarse. La prensa y los materiales necesarios para la impresión deben de estar dispuestos antes de abrir la piedra.



Figura 43: Limpieza estopa seca.



Figura 44: Aparición de la imagen.

La tinta se prepara para tener la consistencia adecuada, mezclándola con carbonato de magnesio (fig.45), el cual es un polvo que ayuda a aumentar la viscosidad de la tinta, dependiendo la técnica de dibujo que se vaya a imprimir, por ejemplo: la aguada litográfica requiere de una tinta muy dura, para respetar las texturas y efectos que se generaron, ya que, por el contrario, podría engrasar las zonas limpias.



Figura 45: Preparación de tinta.

Una vez lista la tinta, se expande con una espátula sobre un vidrio de mayor tamaño que el rodillo para cargarlo, es decir, pasarlo por la tinta hasta tener una capa uniforme en toda su superficie. El rodillo pasa sobre la piedra en varias direcciones: horizontal, vertical y diagonales, para que la tinta penetre en la totalidad del poro de la piedra, ésta debe de mantenerse húmeda, mientras se pasa el rodillo, ya que de lo contrario puede ensuciarse o saturarse de tinta (fig.46).



Figura 46: *Entintado.*

Después se realizan pruebas de impresión, para conocer la calidad de la estampa. Una vez que se tiene el *bon à tirer* o la estampa en la que se basa el impresor para repetir el patrón de entintado y de calidad, se coloca un papel generalmente de algodón, previamente cortado al tamaño de la imagen, y se hace una cama que puede ser cualquier otro tipo de papel que cubra al de impresión para que no se ensucie.

A continuación se coloca una maculatura, que es una lámina de plástico rígido delgado, al que se le pone grasa para que el rasero de la prensa resbale, este último es una tabla de madera de encino, de 1 pulgada de espesor, que está cubierto en uno de sus extremos con una tira de cuero curtido, el cual se coloca en el centro de la prensa para ejercer presión sobre la piedra. Antes se tiene que calcular la presión de la prensa, después se gira la palanca para que el carro de la prensa avance y se detiene hasta que el rasero haya pasado por toda la piedra (fig. 47). Este patrón se repite hasta terminar la edición (fig.48).



Figura 47: Impresión de la litografía.

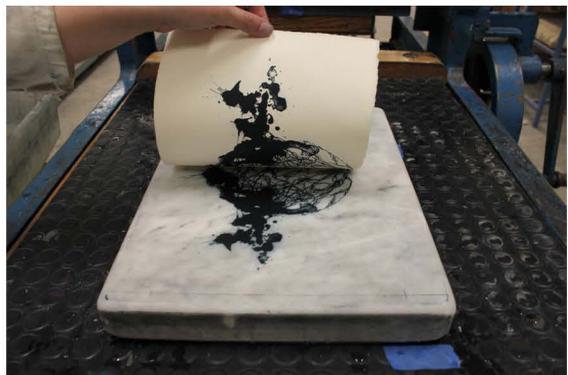


Figura 48: Resultado final.

Una edición consta del total de copias que fueron impresas con la misma calidad, número de planchas y tono de tinta (fig. 49). Existen nomenclaturas específicas para su clasificación, que tienen que ver con su comercialización, distribución y acervo, las cuales se describen a continuación:

1/1. Es el número total de impresiones, por ejemplo si se realizaron 10 estampas se escribe: primera copia de diez (1/10), segunda copia de diez (2/10) y así sucesivamente.

C/T. Copia de Taller. Es aquella copia que se queda en el taller en el que se imprimió, como registro de la producción.

P/A. Prueba de artista. Aquella que se conserva como colección personal y que no tiene valor comercial, la cual corresponde al 10% de la edición.

P/EI. Prueba de estado. Aquellas pruebas que realiza el artista para ver los cambios realizados en la plancha. Son únicas, por lo que son valiosas para los coleccionistas.

Prueba de ensayo I, II, etc. Aquellas pruebas que se hacen, una vez terminada la imagen para determinar su color, el papel definitivo, entre otros.

P/I. Prueba de impresión. Es aquella prueba que se imprime para saber la calidad de impresión que tiene la imagen, hasta obtener el resultado deseado.

B.A.T. Bon à tirer (la buena para la tirada). Es la impresión de referencia para que las demás copias tengan esa misma calidad.

H/C. Hors commerce. Significa prueba fuera de comercio, solamente se exhibe u obsequia a un organismo o institución.



Figura 49: Edición de litografías concluida.

2.2.2 VIVENCIA

El acercamiento a la litografía lo viví desde una visión disciplinada, con un cuidado minucioso del procedimiento. Cada uno de los pasos es determinante para obtener un buen resultado en la impresión. Pero una vez dominado, puede ser muy lúdico y azaroso. Desde el comienzo, al momento de granear, se decide la porosidad de la piedra, un grano muy abierto puede generar cierta textura. También ocupar otros materiales grasos, como el aerosol, el chapopote, el jabón, etc. Son distintas formas de obtener resultados gráficos que enriquecen el lenguaje personal.

Pero para mí en lo particular, el momento de la litografía más lúdico es durante la impresión. Es cuando he descubierto diversas posibilidades de una misma imagen, al estampar la litografía en distintos soportes tales como: cartón, papel, tela y acetato. A su vez porque al momento de imprimir se puede bloquear la imagen con otros materiales planos que puedan pasar por la prensa, creando espacios en blanco. Se puede engrasar de más la piedra para crear manchas azarosas. En fin, en ese sentido existen posibilidades de experimentación.

En el caso de este proyecto de tesis, el proceso de impresión fue determinante, como el registro de una acción a partir de una secuencia, que se construía agregando trazos o desapareciendo una imagen. Esto para mí representa en la cerámica una *Presencia / Ausencia*.

Desde mi punto de vista una imagen litográfica no termina al momento de ser impresa, el proceso puede continuar, pues el soporte en el que está estampada todavía puede modificarse. Algo que considero que sucedió con la calcomanía vitrificable, lo cual será explicado más adelante. Mi relación con la litografía siempre ha involucrado una modificación posterior a su impresión. En los últimos años esa modificación ha tenido que ver con el recorte como un elemento gráfico en el papel. Y con el tejido como dibujo, cuando el soporte que utilizo es tela. Pienso que de esta manera te involucras directamente con el material, porque el primero que intervienes para generar una imagen es la piedra, el segundo, es el soporte en el que se estampa.

De esta manera uno mismo va construyendo su propio lenguaje en la técnica, va produciendo sus propias recetas, por medio de la exploración y la vivencia.

2.3 CALCOMANÍA VITRIFICABLE

La calcomanía vitrificable es una técnica que permite trasladar una imagen a otro soporte, en este caso una litografía a la cerámica. El proceso litográfico es el mismo. Durante la impresión se utiliza papel META que tiene en su superficie goma arábica. Se emplea tinta de impresión transparente, que se mezcla con pigmento industrial y fundente cerámico.

Una vez terminada la impresión, asegurándose de que la tinta haya secado, se procede a fijar la imagen con laca en aerosol o fijador para el cabello, colocando de una a dos capas uniformes. Al secar, se cubre con laca o barniz para calcomanías (recubrimiento) extendiéndolo con una cuña o una tarjeta, de manera uniforme hasta cubrir toda la hoja. Es recomendable dejar secar por lo menos un día.

Por otra parte, la pieza de cerámica tuvo que haber pasado por todo su proceso: amasar el barro, construir la pieza, el secado y finalmente haberla quemado previamente con engobes y/o esmaltes para poder colocar la calcomanía cerámica (fig.50). Para trasladar la calcomanía, se sumerge en agua, ya que, gracias a que la goma arábica es soluble al agua, permite que el barniz se separe del papel. Cuando se traslada la imagen a la pieza hay que asegurarse de que no queden bolsas de aire, sacándolas por la orilla de la calcomanía. Finalmente se quema la pieza para que el barniz de la calcomanía desaparezca y solamente quede la imagen.



Figura 50: *Calcomanía vitrificable.*
Detalle.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 51: *Calcomanía vitrificable.*
Antes de la quema.



Figura 52: *Calcomanía vitrificable.*
Después de la quema.



Figura 53: *Calcomanía vitrificable.*
Antes de la quema.

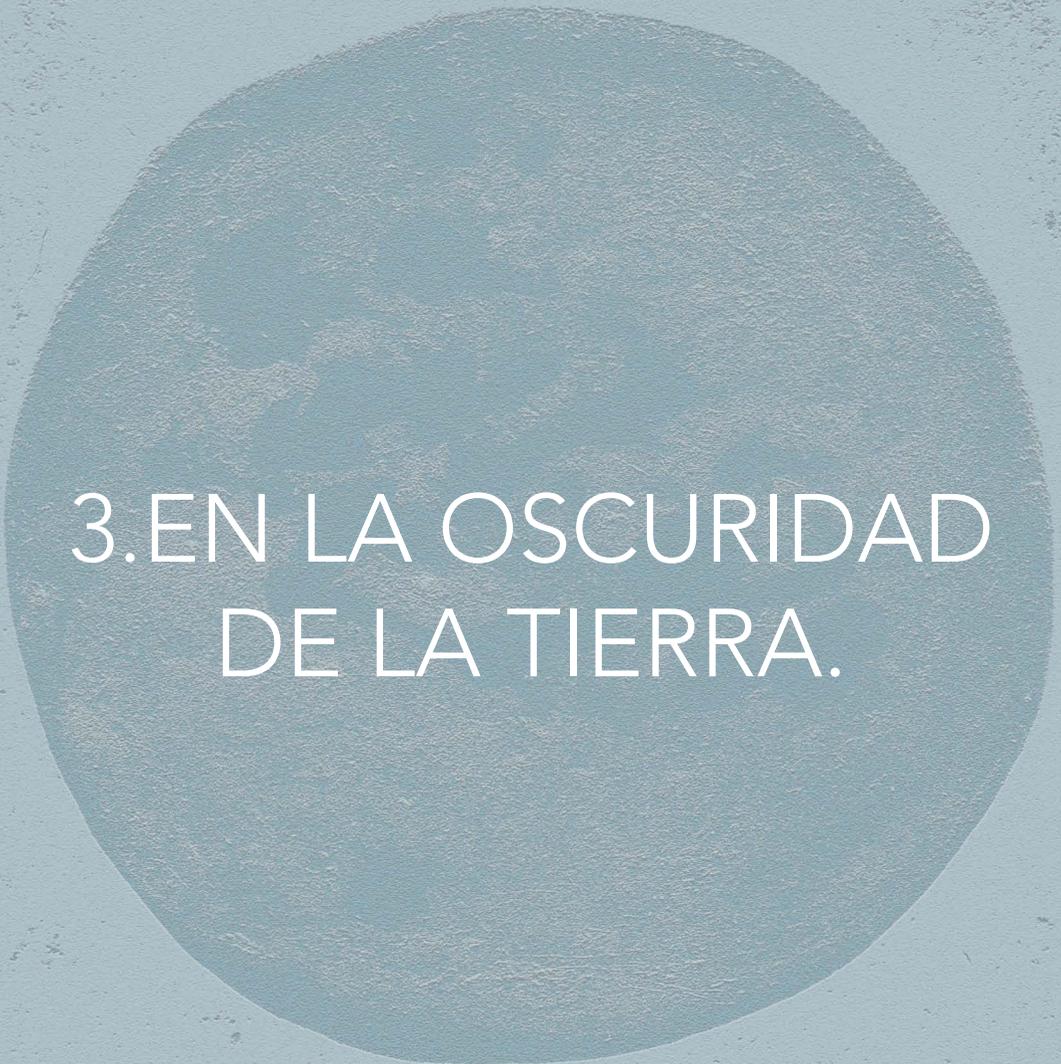


Figura 54: *Calcomanía vitrificable.*
Después de la quema.

2.3.1 UNIÓN

Retomando la cuestión de que el proceso de la litografía puede continuar una vez impresa, sucede con la calcomanía vitrificable que la modificación de la imagen continúa. Desde que es necesario recortarla para trasladarla a una superficie concava, la imagen sufre modificaciones en su construcción y se adecúa a la forma volumétrica de la pieza, como sucedió en las figuras 51 y 53 que se muestran del lado izquierdo. Por otra parte, hasta que la pieza es quemada, la imagen se vuelve parte de la cerámica, que es otro proceso en el que puede sufrir modificaciones, debido a que la temperatura, las burbujas que hayan podido quedar y otros agentes externos intervienen la imagen final. De esta manera la imagen se traslada a dos soportes distintos, de la piedra al papel META y de la calcomanía a la pieza cerámica. Esta transformación es parte importante en el discurso, pues se genera una unión tangible y constante como se puede ver en las figuras 52 y 54. Hasta ahora este ha sido el discurso que he construido desde los procesos de la cerámica y la litografía, sin embargo, son lenguajes con un sinfín de posibilidades, que considero, aún me hace falta mucho por explorar.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



3. EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA.

3.1 EL CAMINO RECORRIDO

El camino que me llevó a la instalación *Presencia/Ausencia* surgió como una búsqueda por la unión formal y discursiva, entre la gráfica y la cerámica, debido a mi formación en estas dos disciplinas. En ese andar reflexioné, cuestioné y experimenté, según mis conocimientos y experiencias de ese entonces.

La primera pieza que hice en este sentido fue *Diálogos*, un escenario en el que conviven dos sillas antropomorfas (fig.55). El erotismo está re-presentado a través de elementos formales como las huellas de la mano que quedan en el barro como si se acariciara un cuerpo humano.



Figura 55: *Diálogos*. Instalación. Barros de Zacatecas y Oaxaca con madera. 90 x 240 x 70 cm, 2010.

Con respecto a la litografía, el erotismo es sugerido como manos con boca y la relación que tienen con los moluscos (símbolos de los órganos sexuales). Para esta pieza hice variantes de las litografías como las que se muestran en las figuras 57 y 58, primero imprimiendo en papel de diversos colores y texturas, lo cual rompe con el tiraje tradicional, pues una de las condiciones es hacer las impresiones sobre el mismo papel. Después las modifiqué recortándolas, dibujando, pintando o haciendo un collage. Esta es una manera de jugar con las distintas posibilidades expresivas que te brindan los materiales y soportes, lo cual te proporciona un conocimiento para enriquecer la creatividad. Lo anterior tiene que ver con el discurso de la pieza, pensando cómo se crea el diálogo en una relación de pareja, desde los propios puntos de vista que tiene cada uno, tomando como eje el erotismo, lo cual determina las dinámicas de la relación, desde negociaciones y acuerdos hasta enfrentamientos. La influencia principal de esta pieza es un corto de Jan Svankmajer que lleva por título: *Dimensiones del diálogo* (fig.56), por cómo muestra este artista la pasión y la unión de la pareja a través del barro y la huella.



Figura 56: *Dimensiones del diálogo*.
Jan Svankmajer.
1982.



Figura 57: *Diálogos*.
Litografía intervenida.
2010.



Figura 58: *Diálogos*.
Litografía intervenida.
2010.

Deber Ser se resolvió a partir de una sobreposición formal de la cerámica y la impresión litográfica. En *Diálogos*, la litografía se colocaba sobre la cerámica, a diferencia de pieza, ya que la tela impresa envuelve a los personajes (fig.60), los cuales representan la soberbia, reflejada en el exceso y la destrucción. Ésta cubre a las figuras porque representa un sistema en el cual están inmersos, el deber ser es el que los orilla a la

soberbia (fig.61). Me interesaba que la litografía saliera del formato, que está determinado por el tamaño de la piedra y que el espectador pudiera recorrerla y contemplarla desde el suelo, por lo que realicé 10 módulos, cómo se puede ver en el boceto (fig.59). A su vez, a partir de la tela se determinó el espacio, pues las piezas cerámicas eran de menor tamaño. *Deber ser* me llevó a buscar otra manera en la que se incorporaran la tela, la cerámica y la gráfica, algo que también sucedió en la siguiente pieza: *Cuando sopla el viento*.

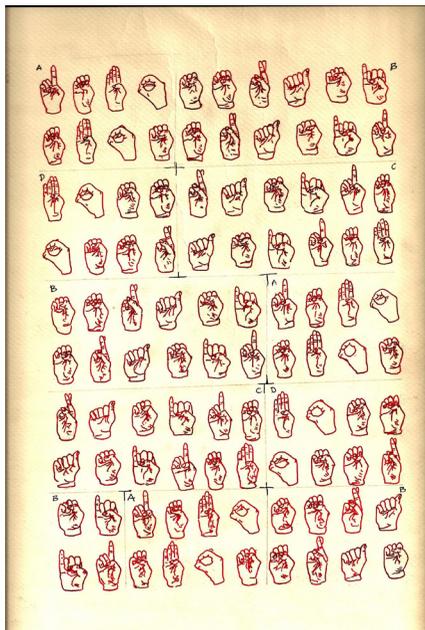


Figura 59: Boceto para la litografía de la pieza *Deber ser*.



Figura 60: *Deber Ser*.
Instalación.
2011.



Figura 61: *Deber Ser* (detalle)
Instalación.
2011.

Cuando sopla el viento (fig.63) es un libro de artista, en el que dibujé sobre la tela con tintas y aerosol. Es una secuencia de transformación de palabras en aves, las cuales finalmente emprenden el vuelo. La integración formal es sutil a diferencia de las piezas anteriores, lo cuál era muy importante, pero a diferencia de las piezas que se presentan en el primer capítulo, la cerámica proviene directamente de la imagen, no de manera inversa, en la que la imagen está en la cerámica. En este libro de artista las palabras se van convirtiendo en manchas abstractas hasta ser un plano negro, de donde provienen masas de cerámica que se transforman en aves (fig. 62). Esta pieza es muy adaptable, pues la tela se puede mostrar enrollada pero si tiene la intención de que el espectador pueda hacer una lectura lineal hasta llegar a una transformación. Se puede ver desde entonces mi interés por representar este último concepto.



Figura 62: *Cuando sopla el viento*. (detalle)
Instalación.
2011.



Figura 63: *Cuando sopla el viento*.
Instalación.
2011.

Autorretrato. El azar (fig.64) es una pieza en donde se hace evidente la cualidad gráfica de la cerámica, haciendo grafismos directos. El barro es un material que puede registrar las acciones de quién lo manipula, por lo que cada pieza es memoria de un momento específico. En esta pieza se hace evidente la cuestión cíclica representada en la forma del espiral, también la influencia de Tàpies, en el gesto, el grafismo y el azar.

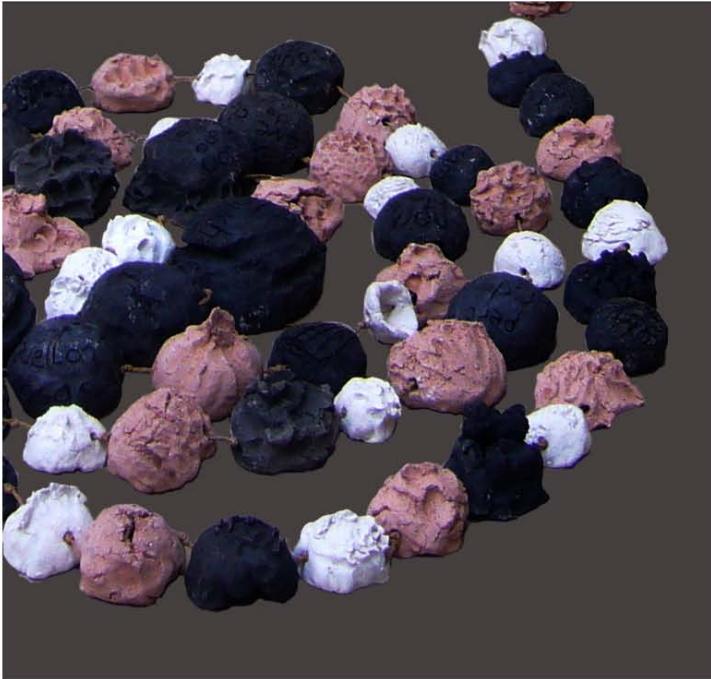


Figura 64: *Autorretrato. El azar*.
Barros Zacatecas y Oaxaca,
con engobes y esmaltes.
2011.

La unión técnica entre la cerámica y la litografía finalmente se concretó en el curso cerámico-gráfico impartido por la profesora argentina Graciela Olio, en donde aprendí diversas técnicas, entre ellas, la de calcomanía vitrificable, la cual me permitió trasladar la imagen litográfica a las piezas de cerámica. *Vida-muerte* (fig.65) fue resultado del aprendizaje del curso. El problema técnico y formal a resolver en esta pieza es el acomodo de la imagen en la superficie tridimensional, aunque en este caso fue más sencillo, porque la pieza tiene zonas planas.



Figura 65: *Vida-Muerte*. Litografía y cerámica (calcomanía vitrificable).2011.

Las piezas *Cuando sopla el viento*, *El azar* y *Vida-muerte*, son el antecedente de *Presencia/Ausencia*. La película: *El libro de cabecera*, es una influencia que desde entonces se vislumbra en estas piezas y continúa presente en mi trabajo. Retomo de esta película la caligrafía, que además de ser el elemento principal en el que se desarrolla, tanto en su historia como en su estética, se presenta como un gesto que preserva una acción, y que por lo tanto es memoria y tiempo.

“Usa mi cuerpo como las páginas de un libro, tu libro”. Esta frase de la película la relaciono con cómo al tener contacto con el otro se generan experiencias y sensaciones, despertando los sentidos en el juego de explorar la piel, que en este caso se manifiestan en la caligrafía, al escribir en la piel del amante. De esta manera y al hacer el amor, se genera una conexión profunda a través del cuerpo, que te hace consciente de tu propia existencia, así el ser adquiere sentido. Te reconoces en esa persona, pues tiene un significado para ti y a partir de ello puedes hablar de tu historia personal, según tu experiencia en esa relación.

Por último, retomo los ciclos y cierres en la vida, tomando como referencia la escena que se presenta en la siguiente página. Ésta representa una dialéctica entre la vida y la muerte, a través del libro del amor. Para contextualizar esta última parte, la vida de Nagiko, la protagonista, gira en torno a la escritura, tanto así que busca un amante escritor y sus juegos eróticos consisten en escribir sobre sus cuerpos. Nagiko conoce a Jerome, el cual se convierte en su amante y promotor, con un editor. Nagiko

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.

comienza a escribir libros sobre la piel de distintas personas, como El libro de los secretos. Jerome se encarga de llevarlos al editor y a cambio se vuelve su amante. Una pelea que tienen Nagiko y Jerome lleva a este último a suicidarse. Tras la muerte de Jerome, Nagiko escribe en su piel el libro del amor. Finalmente el editor decide encuadernar su piel para convertirla en un libro (fig.66).

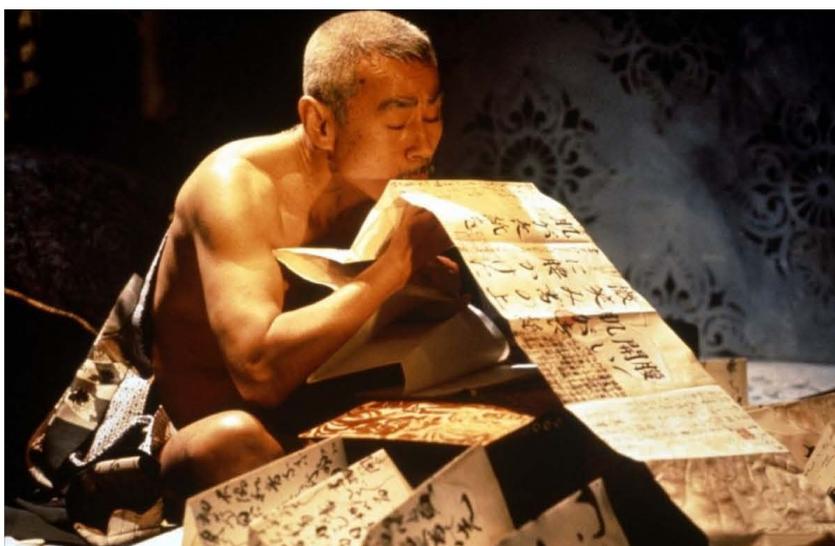


Figura 66:Escena *El libro de cabecera*.

Esta escena me llevó a la reflexión en la que se conjuga todo lo antes mencionado: la caligrafía como memoria, como caricia, como reconocimiento y conexión con el otro. Al morir Jerome concluye un ciclo en la vida de Nagiko, y la esencia de él se construye y se preserva a través de la mirada de la protagonista, de lo que significó para ella.

Otra influencia importante en mi trabajo es la obra de Antoni Tàpies, donde encuentro puntos de convergencia con *El libro de cabecera*. Uno de ellos es la caligrafía, que para él expresa la esencia interior del artista o el calígrafo, a diferencia de la escritura. Este artista prefiere que el espectador descubra por sí sólo, los testimonios de las letras y los signos espontáneos que aparecen en el lienzo. En este aspecto se menciona acerca de la obra de Tàpies: “En sus caligrafías grandiosas cercadas de salpicaduras negras brotadas del pincel, se produce la fusión del cuerpo y la materia, en la violencia de un movimiento de una libertad inaudita, expresión del aliento del artista idéntico a la del universo”. (Isaghpour, 2006, p. 81) En *Cruz y “R”* (fig.67) la tierra, la arena y el yeso, son materiales que apelan a la objetualidad y rompen con el academicismo de la pintura. La corporalidad se ve reflejada en el gesto y la creación de la obra, en las heridas que deja en el material como si fueran tatuajes. Para Tàpies, modificar la materia con una acción azarosa, permite al ser humano liberarse de su ego, acercándolo a la naturaleza, la cual siempre trata de controlar.

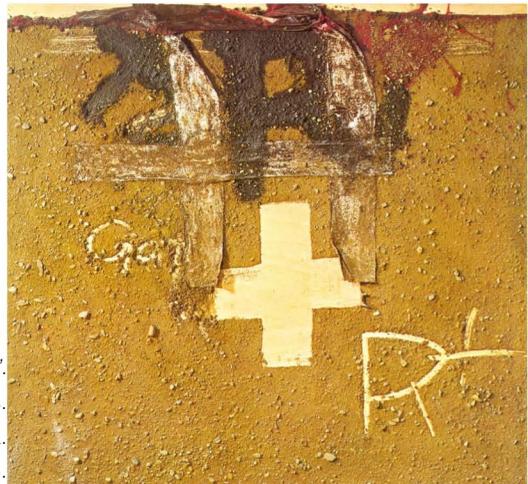


Figura 67: *Cruz y “R”*.
Antoni Tàpies.
Pintura.
1975.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.

Este artista tomó el muro, y el objeto viejo y de desecho como materia prima de su obra, porque veía su deterioro como registro, existencia y memoria de acciones humanas, de esta manera convirtió al muro en contenedor de historia. Estos objetos representaban la ausencia de ego, en su estado más puro y precario.

Cruz grande (fig.68), como sucedió en las piezas de cerámica que se presentaron al principio, tiene una fuerte relación con el grabado y sobre todo, el dibujo se convierte en una herida que se impregna como si fuera un tatuaje. “El tatuaje es inseparable de la piel al igual que el dibujo no deja de ser una incisión en la materia y, por tanto es indisociable a ella.” (Isaghpour, 2006, p. 134)



Figura 68: *Cruz grande*.
Antoni Tàpies.
Tierra arcillosa.
1988.

Retomo de su trabajo la relación con el material como una búsqueda espiritual, desde un punto de vista alquímico, sobre lo cual cito a Gastón Bachelard de su libro *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (2006): “La alquimia se abandona también con frecuencia a esa simple perspectiva dialéctica del interior y del exterior. Se propone muchas veces <<voltear>> las sustancias como se voltea un guante. Si vas a poner fuera lo que está dentro y dentro lo que está afuera, dice un alquimista, eres un <<maestro de la obra>>”(p.34) La obra se convierte en un espejo, pues al ver expresado en su materia tu inquietud interior, puedes reconocerte. Es por eso que él habla de la unión entre materia y espíritu.

3.2 EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA

*De ti nací y aquí vuelvo
Arcilla vaso de barro.*

Fragmento de canción popular de Ecuador.

Cuando sopla el viento, *El azar*, *Vida-muerte* y *Presencia / Ausencia*, son piezas que forman parte de un periodo en mi vida en el que hubo un cierre de ciclo y este último concepto fue planteado desde entonces, en mi trabajo. Se refiere al ciclo *vida-muerte-vida* del que habla la autora del libro *Mujeres que corren con los lobos*, Clarissa Pinkola Estés. Es un proceso que rige toda la existencia, tomando como ejemplo en la naturaleza: las fases lunares, la muda de piel de la serpiente, la transformación de la oruga en mariposa, la menstruación de la mujer, etc.

Presencia/Ausencia es una instalación que surgió como catarsis de un proceso de *vida-muerte-vida*, al final de una relación, de cómo mi historia personal se construye a través de las experiencias del pasado. En un inicio representaba el fantasma, como un ente dual, que hacemos presente a través de los recuerdos. La pieza actualmente, ha cobrado un nuevo sentido, al cual he titulado *En la oscuridad de la tierra*.

En la oscuridad de la tierra, representa y retoma el arquetipo ideal del cosmos de las culturas prehispánicas de Mesoamérica. Para estas culturas el universo tiene una esencia dual creadora, conocida como *Ometeotl*. En la cultura tolteca esta divinidad es creadora de todo lo que existe, y está constituida por lo masculino y lo femenino, la muerte y la vida; como esencias complementarias. Retomo también la concepción de los cuatro elementos en Mesoamérica como las fuerzas creadoras de vida. En mi interpretación uní los elementos, que finalmente se transforman en la esencia creadora. Por otra parte, el discurso de esta instalación está cimentado por el procedimiento con el que se elaboraron las piezas, la *Presencia / Ausencia*. Se refiere a la relación del artista con los materiales, herramientas y los agentes propios de cada fase, para reforzar la idea y crear una poética. La cerámica y la litografía, coinciden en que en ambas disciplinas existe un proceso de transformación alquímico, en el que el agua tiene una participación esencial.

En el proceso y transformación del barro a la cerámica, se manifiestan los cuatro elementos. El barro está constituido por el agua y la tierra, que al combinarse le conceden plasticidad y maleabilidad, para someterse a la voluntad del ceramista, permitiéndole acceder a su intimidad y profundidad. El cuerpo del ceramista se adentra en él, lo explora, se sumerge y reconoce, su presencia en el material. Al respecto habla la artista y maestra Elena Somonte (2008): “Experimentar la sensación de hundirse con el otro en toda esa sensual humedad que habrá que modificar poco a poco, apoyando todo el peso del cuerpo sobre las palmas contra el barro; apretándolo, presionándolo y revolcándolo”. (pág.5)*

Cuando el barro pierde su humedad y la pieza ha sido terminada, se prepara para su permanencia y transformación. Al someterse al aire y al fuego, se petrifica, para guardar en su forma una acción ausente: “La escultura desde sus orígenes y más que la pintura ha anhelado la eternidad fuera del tiempo.” (Isaghpour, 2006, p. 81)

Continuando con la parte alquímica en la litografía, el proceso en los sistemas de estampación a pesar de ser diferente en cada técnica, más que ser un ejercicio mecánico, refleja una relación espiritual del artista a través de su materialidad:

La virtud del aguafuerte es pues, en Piranesi, como también lo será en Rembrandt o en Goya, la de construir y revelar un mundo en profundidad. La causa de tal capacidad estética, de esta proyección hacia lo espiritual, radica en primera instancia en el procedimiento técnico empleado. (Martínez, 2008, p. 40)

Así como en el aguafuerte, en la litografía existe un mundo que el artista trata de revelar. La presencia del artista queda impregnada en el rastro del dibujo sobre la matriz. La alquimia también está presente en la magia de la aparición de la imagen en la piedra, antes de imprimirla. Cada paso es importante, casi como un ritual que se va desarrollando; si algo se modifica, por mínimo que sea, el resultado también lo hará.

Presencia/Ausencia es un concepto que abordé en el proceso de la técnica, como experimentación, durante la impresión en la litografía. Me refiero al proceso como aquella serie de pasos por los cuales se crea, en este caso, una litografía. Ese proceso se transforma, sin ser lineal, pero sí preciso, sin embargo, lo interesante es el aspecto lúdico que se origina en él, y los distintos resultados que esto genera. Como se mencionó en el capítulo anterior, el proceso litográfico consiste en: granear la piedra, dibujar, acidular e imprimir. Cada uno de estos pasos, es muy importante, puesto que puede afectar la impresión o el resultado final. Sin embargo, es a través de aquello que puede considerarse como error o accidente en donde se manifiesta el lenguaje sincero de la técnica.

Este sentido procesual de la técnica lo retomo de la obra de artistas que han recurrido al registro de una acción, la secuencia y la temporalidad, a través de la huella y de lo gráfico. La acción, tiene que ver con el registro de una secuencia y temporalidad en el material. Por su parte, palimpsesto proviene del griego *palin* (de nuevo) y *psan* (raspar o frotar). Según el diccionario de la Real Academia es un: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior que fue borrada. El palimpsesto tiene sus orígenes en Egipto, como una solución a la escasez del papiro (considerado el antecesor del papel), y consistía en lavar el soporte para poder utilizarlo una vez más. Fue una práctica común en Grecia y Roma, hasta la época medieval, en la que utilizaban pergamino, que era elaborado con piel de res o cordero, ya que permitía raspar su superficie y escribir en él un nuevo libro.

El palimpsesto ha sido un recurso de la gráfica contemporánea, que trasgrede sus normas como en la elaboración de un tiraje y el resguardo de la plancha-matriz. Habla de una dimensión temporal, representada en una sucesión, por lo tanto la acción está involucrada en él. La estampa hace el registro de las múltiples capas de información que tiene la placa, la cual puede ser tanto en la aparición de una imagen en su superficie, como en su intervención hasta llegar a la destrucción de la matriz. Al respecto, menciona Martínez Moro (2008) en su libro *Un ensayo sobre grabado*: “(...) llevar hasta las últimas consecuencias las dimensiones físicas que nos ofrece el propio medio: su tridimensionalidad”. (p.81)

El palimpsesto dentro de la práctica de los sistemas de estampación es un recurso común, sobre todo en la calcografía en donde se realizan pruebas de estado, que registran el cambio que sufre la placa, de modo que pueden verse las modificaciones que van resultando hasta llegar a su conclusión (fig. 69). Jasper Johns* (citado por Moro, 2008) es uno de los artistas que ha explotado este recurso en su obra: “A mí, lo que más me interesa del aguafuerte es la capacidad de la plancha de cobre para almacenar múltiples capas de información. Se puede trabajar en la plancha de una manera y luego de otra forma distinta y el grabado muestra estas dos etapas a la vez”. (p. 80)

* Anexo (15)

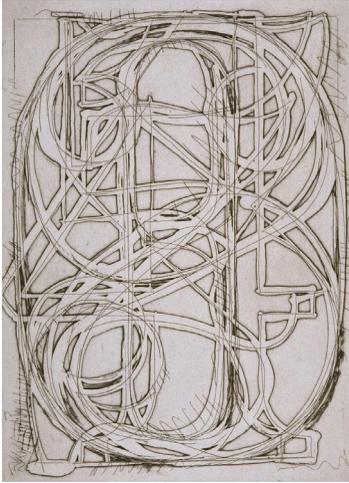


Figura 69: *Numerals*.
Jasper Johns.
Aguafuerte
1967-9.

William Kendtrige* también ha empleado este recurso en el huecogra-
bado. El retrato es intervenido paulatinamente y expone cada uno de los
estados por los que pasa la matriz (fig.70).

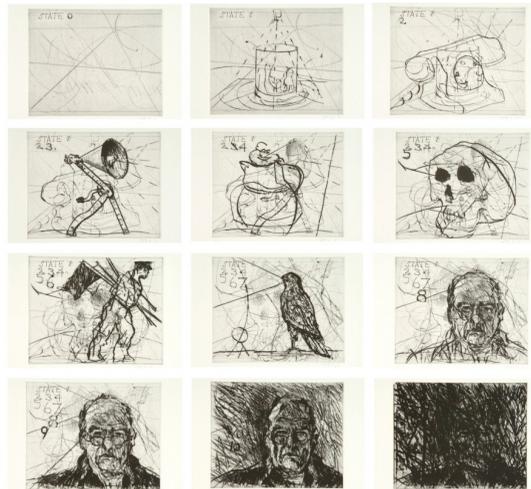


Figura 70: *Copper Notes*.
William Kentridge.
Estados 0-11.
Aguafuerte.
2005.

* Anexo (16)

En sus animaciones crea una secuencia de dibujo en el mismo espacio, como algo que en apariencia es estático pero en realidad se mantiene en constante movimiento, conservando los rastros de la acción anterior (fig.71). Para este artista es primordial “entender el mundo como un proceso y no como un hecho”.



Figura 71: *Ave en jaula*.
William Kendrige.
2005.

Continuando con la animación como recurso en el registro del dibujo, quisiera mencionar la pieza *No me acuerdo*, de Magali Lara*. La animación remite a un estado de locura, ansiedad, obsesión y repetición (fig.72). La espiral y el círculo, son una regresión constante, que provoca desesperación. A través de la mano, la artista afirma su presencia. Esta parte del cuerpo tiene un papel protagónico, que te lleva al estado mental de la artista, permitiéndote ver cómo se va manifestando su emoción a través del trazo.

* Anexo (17)

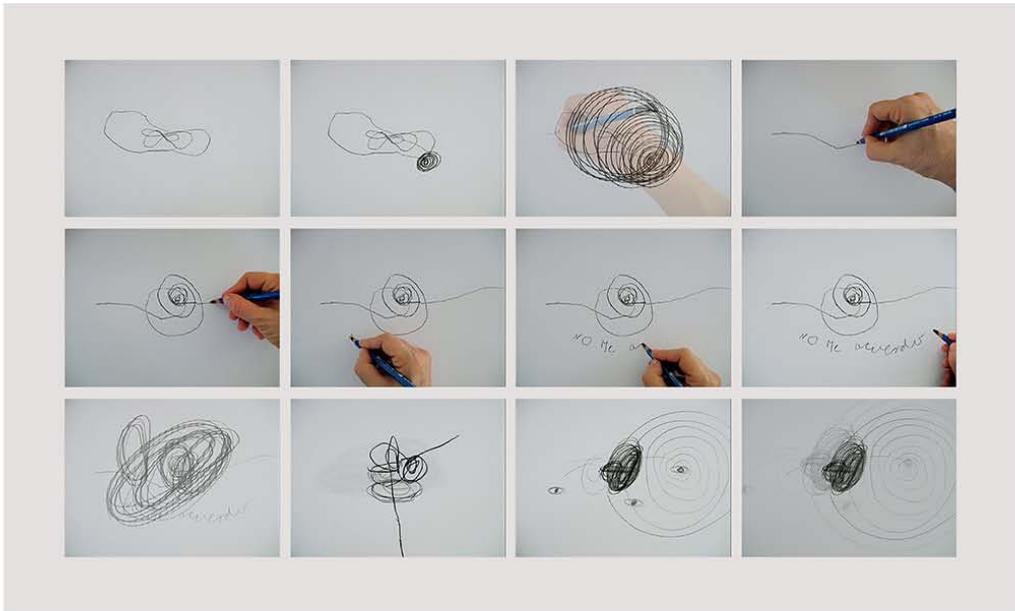


Figura 72: *No me acuerdo.*

Magali Lara.

Animación, 2'18 min.

2008.

Teniendo como referencia la obra de estos artistas, el dibujo es la acción gráfica, a través de la cual se busca dejar un registro. Gracias a mi formación de autógrafo, es decir, que soy tanto grabadora como impresora, tuve la libertad de modificar el proceso de impresión tradicional de la litografía en busca de experimentar nuevas posibilidades y variantes de una imagen. En ese aspecto hice 3 imágenes y de cada una de ellas, una secuencia. Las imágenes que realizaba no conformaron un tiraje, sino que eran copias únicas. Esto se conoce como monotipo litográfico, que debido a las modificaciones o la experimentación que haya tenido la imagen, no puede volver a repetirse, ni reproducirse.

Presencia/Ausencia, está conformada por 119 piezas de cerámica de barro de Zacatecas y Oaxaca, de las cuales 82 tienen calcomanía cerámica impresa en litografía. Se realizaron 3 litografías diferentes para ser transferidas a la cerámica. El proceso fue el siguiente: la primera sucesión consistió en ir agregando trazos con el plumón de aceite sobre la piedra e iba imprimiendo cada trazo, hasta que la imagen tuviera el tamaño deseado (fig.74). El plumón de aceite deja una estela sobre la piedra, que me permitió continuar con el dibujo, sin necesidad de repetir el proceso: granear, dibujar, acidular e imprimir. De esta manera iba agregando trazos, conservando los anteriores a modo de palimpsesto. Esta sucesión hace referencia al elemento fuego, como un elemento activo, en constante movimiento, que representa lo masculino (fig. 73).

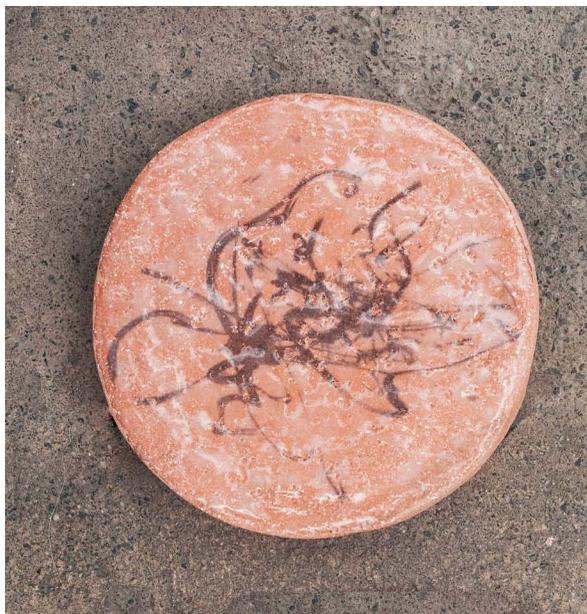


Figura 73: *Plumón de Aceite*.
Fotografía Iván Plaza.



Figura 74: Proceso con plumón de aceite. Se van añadiendo trazos y se imprime el resultado.

La segunda imagen fue una mancha hecha con aerosol, para crear diversas texturas sobre la piedra. Esta secuencia podría decirse que se realizó de manera inversa a la anterior, en la cual borraba con una lija la mancha dibujada en la piedra, hasta desaparecer la imagen (fig. 75).



Figura 75: Ejemplo del proceso en el que la imagen se borra hasta desaparecer.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.

Esta imagen realizada en aerosol, representa el elemento agua, como una energía femenina que fluye, pues las manchas que se generan con ese material crean una atmósfera que remite a este elemento (fig.76).



Figura 76:Aerosol.
Fotografía Iván Plaza.

La tercera fue una mancha realizada con un rodillo (fig.77). Esta imagen se iba borrando, como sucedió con la anterior y a su vez se bloqueaban ciertas zonas con estopa, para crear un alto contraste. Se colocó engobe blanco en la cerámica para contrastar con el color de la calcomanía litográfica. Ésta representa el elemento tierra como una energía constante, dual y femenina.



Figura 77: Rodillo.
Fotografía Iván Plaza.

La cuarta, fue un dibujo que se hizo en la cerámica, con estopa y engobe, provocando diversas texturas y resultados, de esta forma diferenciaba el dibujo que resultaba directamente en la cerámica, del que se hacía sobre la piedra litográfica como las texturas en la mancha, pues el engobe provoca una mancha plana, sin tonos ni calidades (fig. 78). Representa

el elemento aire con una energía etérea y de mayor movimiento que los demás, masculina.



Cada imagen es una secuencia que representa la transformación de un elemento. Esta acción de aparecer y desaparecer la imagen, hace referencia a *Presencia/Ausencia* de la siguiente manera: la pie

Figura 78: Dibujo directo.
Fotografía Iván Plaza.

dra litográfica al estamparse, deja una huella o su presencia sobre otro soporte que es la *presencia/ausencia* de la matriz. Durante el proceso cerámico culminó la unión con la litografía, ya que, al quemar la pieza de cerámica, ésta quedó plasmada en la misma, por la intervención del fuego, logrando con ello concluir el ciclo. En la totalidad de la instalación se puede ver cómo las parejas de elementos complementarios, se unen: el fuego con el aire y la tierra con el agua.

Formalmente las piezas se convierten en medias esferas, que al unirse conforman la totalidad creadora y dual, representada por una esfera negra.

Decidí construir una instalación porque esperaba que el espectador interactuara con la pieza a modo de recorrido, que viviera la secuencia, para apreciar la transformación y la temporalidad a partir de su propia interpretación, que comenzara o terminara la pieza en el punto en el que él quisiera. Esta instalación representa un ciclo que no es lineal, su presentación e interpretación son azarosas, variables. La razón por la que decidí hacer ese recorrido por medio de la cerámica y la gráfica tiene que ver con el nexo del que he hablado desde el inicio, porque estuve buscando una manera técnica de unir la litografía y la cerámica, una vez que lo encontré, también me di cuenta de que el mismo proceso tenía un significado en mi discurso, en relación a lo cíclico. Además de que a través de la memoria de las técnicas, de esa posibilidad de congelar una acción, hice presente mi cuerpo.



Figura 79: *Presencia/Ausencia* (detalle). Instalación. 2011-2013.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 80: *Presencia/Ausencia* (detalle). Instalación. 2011-2013.



Figura 81: *Presencia/Ausencia* (detalle). Instalación. 2011-2013.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 82: *Presencia/Ausencia* (detalle de pieza).2011-2013.



Figura 83: *Presencia/Ausencia* (detalle). Instalación.2011-2013.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 84: *Presencia/Ausencia*. Instalación.2011-2013.



En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.

CONCLUSIONES

La reflexión a la que me lleva Presencia/Ausencia comienza en el vínculo cerámico-gráfico, como un proceso intrínseco en la cerámica. La gráfica, como se pudo ver en el CAPITULO 1, es un lenguaje que puede manifestarse en diversos materiales, por lo tanto, emplea distintos procesos y herramientas, cada uno de los cuales tiene su propio resultado. Con el transcurso del tiempo me di cuenta de que en mi obra, la cerámica, el tejido y la litografía se conjugan en el dibujo, además de que es el proceso gráfico primordial del cual parten estas disciplinas, sin embargo, el resultado final no es el dibujo, como por ejemplo en el caso de los sistemas de estampación, el resultado es una estampa.

En la cerámica están presentes diversos conceptos gráficos que tienen que ver tanto con el dibujo como con los sistemas de estampación: huella, incisión, impresión, módulo, repetición, estampa, sello y matriz. Es por esto que considero que la cerámica fue uno de los primeros sistemas de estampación. El barro tiene un sinnúmero de posibilidades de experimentación plástica, que no se quedan sólo en esta parte gráfica, sino que también abarca la escultórica y la pictórica.

Presencia / Ausencia está influenciada principalmente por la obra de Antoni Tàpies, quien se involucra desde una visión alquímica con el material, desde un sentido espiritual. Influenciado por la filosofía oriental y existencialista, plantea que los objetos son memoria, la cual se ve reflejada en su deterioro. Habla también de cómo el artista, al modificar la materia de forma azarosa se libera de su ego, manifestando su verdadera esencia.

La admiración por la obra de Tàpies, me llevó a buscar el azar y la experimentación, desde la utilización de diversos materiales, hasta el registro del proceso, haciendo hincapié en cómo el dibujo no termina al acidular la piedra, sino que puede continuar durante y después de la impresión.

Abordé el concepto *Presencia / Ausencia* en la litografía tomando en cuenta lo que técnicamente permite que la imagen se preserve (como es el caso del plumón). El dibujo en mi pieza es una acción, cuya finalidad es la de hacerme presente a través del trazo, que al borrar la imagen de la piedra litográfica, dibujaba mi ausencia.

En la cuestión cerámica no existió una experimentación como tal en el proceso, sin embargo, la imagen litográfica una vez trasladada a las piezas de cerámica, seguía sufriendo cambios, aunque no hubiera una intervención directa de mi parte, sino de los agentes externos como la temperatura de la quema, las burbujas que quedaban de la calcomanía, logrando de esta manera que el proceso de dibujo continuara. Al final, estos accidentes enriquecen el resultado gráfico y muestran el verdadero

lenguaje de la técnica.

Me gustaría mencionar, a modo de conclusión, una pieza posterior a la de este proyecto de Tesis: *Lago en el cielo*, debido a que por un lado, mi búsqueda de la unión formal entre la cerámica y la gráfica continúa. También porque en cada pieza se da una problemática y una reflexión diferente en torno a lo cerámico-gráfico. En esta pieza la reflexión está centrada en la gráfica, pues la cerámica se inserta como otro elemento gráfico, que refuerza el tejido y la litografía.

Lago en el cielo (fig.81) es una instalación que retoma el fragmento de una canción de Gustavo Cerati. Plantea el elemento agua como reflejo de nuestro interior, el cual nos permite reflejarnos y conocernos a profundidad, según plantea Gaston Bachelard en su libro *El agua y los sueños*. La cerámica es el elemento tierra-fuego, en el que se registran vivencias y experiencias. En este sentido el tejido simboliza el devenir y del tiempo: los ciclos.

En esta pieza utilicé un tiraje de 12 módulos para poder abarcar mayor espacio. La estampa fue intervenida después de la impresión agregando tejido y recortando algunas zonas, por lo que cada módulo es único. Ésta es una de las posibilidades de los sistemas de estampación: tener múltiples interpretaciones de una misma imagen, además de que el dibujo continuó después de la impresión, manifestándose como: recorte, al coser la tela y al tejer.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 85: *Lago en el cielo*.

Instalación.

2014.

Figura 86: Parte superior der.

Lago en el cielo (detalle)

*Lago en el cielo, quiero ser suave,
para evitar tu dureza.*

*Apago tu fuego, enciende mi agua,
puede que no haya certezas...*

Fragmento/*Lago en el cielo*/ Gustavo Cerati



El proyecto de *Presencia / Ausencia* es parte primordial de mi formación como artista visual, pues fue un ideal que buscaba, en un principio de manera inconsciente. Gracias a la experimentación fui descubriendo nuevas alternativas expresivas. Al principio me costó trabajo entender que no eran lenguajes aislados, debido a que conocía los procesos por separado. Me enfrenté a diversos problemas para la construcción de la pieza. Fue necesario hacer varias pruebas para saber cómo reaccionaría la calcomanía en las piezas cerámicas, si debía esmaltar las piezas antes de agregar la calcomanía, o si debía pintarlas con algún engobe para que la imagen contrastara. Otro problema era que al final todas las piezas tuvieran coherencia formal entre sí, pues a pesar de haber hecho el boceto, ciertos detalles como los colores de los pigmentos utilizados, lo decidí conforme fui trabajando la pieza. Finalmente esta pieza fue expuesta en el FARO Indios Verdes y en el FARO Tlahuác, durante el año 2016.

En la oscuridad de la tierra. Instalación cerámico-gráfica.



Figura 87: *Presencia / Ausencia*, FARO Tlahuác.2016

Desde entonces mi obra se construye a partir del sentido formal y discursivo que existe entre el proceso y los materiales, mostrando una autobiografía, que habla de la intimidad, lo femenino y lo espiritual, a partir de un lenguaje abstracto.

3. En la oscuridad de la tierra.

ANEXO

1. Maurits C. Escher (1898-1972).

Artista holandés, que representaba espacios y escenas imaginarias, fantasías e ilusiones ópticas a través de la litografía.

2. Roy Lichtenstein (1923-1997).

Artista estadounidense, de los mayores exponentes del arte pop. Retoma la estética del comic y utiliza la serigrafía como medio de reproducción, para representar escenas de mujeres en la vida cotidiana.

3. Glenys Barton (1944).

Escultora inglesa. Fue una de las primeras escultoras que trabajó la cerámica en los años 70. Su obra de esa época se distinguió por la geometría, influencia del mini-malismo.

4. Nikolai Suetin (1897-1954).

Fue creador de diseños para las porcelanas de la Fábrica Estatal de Cerámica Lomonosov, de la que se convirtió en director artístico en 1932.

5. Charles Kraft (1948).

Artista estadounidense, que plantea un discurso político y social a través de la cerámica y la gráfica, desde la sátira.

6. Ai Wei Wei (1957) .

Artista chino. El arte tradicional es para él un arma de crítica social para expresar su postura al respecto.

7. Graciela Olio (1959).

Artista, docente e investigadora argentina. A través de la interdisciplina entre la gráfica, la cerámica, la pintura y la fotografía, plantea un discurso acerca de la identidad cultural mestiza que se da en Argentina y Latinoamérica, mostrando los cruces que surgen entre diferentes culturas.

8. Miguel Ángel Padilla (1974).

Artista mexicano. Su obra se desarrolla en distintas disciplinas: pintura, escultura, gráfica, instalación y animación. Se caracteriza por ser lúdica e irreverente, toca temas políticos y sociales, retomando imágenes y figuras de la cultura popular, desde juguetes, monografías, etc.

9. Marcel Duchamp (1887-1968).

Artista francés, el mayor exponente del dadaísmo y una de las influencias más importantes del arte contemporáneo.

10. Kurt Schwitters (1887-1948).

Artista alemán, uno de los precursores de la instalación con su afamada pieza *Merz*.

11. Judy Chicago (1939).

Artista estadounidense, pionera del arte feminista, tema sobre el cuál hace una crítica política y social.

12. Regina Silveira (1939).

Artista brasileña. Realiza instalaciones en las que la imagen es abordada en alto contraste, representando una sombra de objetos o animales, creando ilusiones ópticas en el espacio.

13. Caxigueiro (1955).

Artista español. Reflexiona sobre cuestiones que condicionan el desarrollo vital, tanto individual como colectivo. En 1990 se interesa por la instalación. Combina distintos lenguajes, la narración y la cerámica para generar una crítica.

14. Shahida Ahmed (1974).

Artista pakistaní. Su obra tiene influencia del arte islámico tradicional. En su obra converge la arquitectura a través de patrones, la caligrafía y el color.

15. Jasper Johns (1930).

Artista estadounidense. Retoma y reinterpreta signos de la cultura popular tales como las banderas, los números arábigos y las letras. Es considerado una de las mayores influencias del pop art, el minimalismo y el arte conceptual.

16. William Kentridge (1955).

Artista sudafricano, sus piezas hacen una crítica política y social sobre el colonialismo, lo cual representa a través de la gráfica, la animación y la escultura.

17. Magali Lara (1956).

Artista mexicana, que a través de la pintura, el grabado y la escultura, plantea temas feministas relacionados con la intimidad, la sexualidad y la cotidianidad, desde una perspectiva autobiográfica, utilizando un lenguaje abstracto.

FUENTES DE INFORMACION

LIBROS

- BATAILLE, G.(1992). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- BACHELARD, G. (2006) *La tierra y las ensañaciones del reposo*.Barcelona, España: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, J. (1995). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- COOPER, E. (2004). *Historia de la cerámica*. Barcelona, España: CEAC.
- COTTIER-ANGELI (1975). *La cerámica*. Barcelona, España: R. Torres.
- JUNG, C.G.(1989) *Psicología y Alquimia*. Barcelona, España: Plaza & Janses.
- ISAGHPOUR, Y. (2006). *Antoni Tàpies. Tiempo y materia*. España: Poligrafía.
- LARRAÑAGA, J.(2001). *Instalaciones*. Barcelona, España: Nerea.
- MARTÍNEZ MORO, J. (2008).*Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI*. Ciudad de México, México: UNAM.
- MOLES, A.(1994). *Los objetos*. Buenos Aires, Argentina:Gustavo Gili.
- MORA, F. (1979). *Diccionario de Filosofía*. Tomo III. Madrid, España: Alianza.
- MOURE, G. (1994) *Tàpies-Objetos del tiempo*. Barcelona, España: Poligrafía.
- PENROSE, R. (1990). *Tàpies*. Barcelona, España: Poligrafía.
- ROTHENBERG, P. (1981) *Manual de Cerámica Artística*. Barcelona, España: Omega.

SCOTT, P. (1994) *Cerámica y técnicas de impresión*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

VICARY, R. (1976) *Manual de Litografía*. Londres, Inglaterra: The Thames and Hudson manuals.

WALTHER, I. (2005). *Arte del siglo XX, Volumen I*. Barcelona, España: TASCHEN.

WESTHEIM, P. (1967). *El Grabado en madera*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

VICARY, R. (1986). *Manual de Litografía*. España: Hermann Bume.

LIBRO (VERSIÓN ELECTRÓNICA)

LÓPEZ DE PARIZA, J. (2006). *Manual de Litografía Artística*. Recuperado de <http://www.litografiakosky.com/ManualLitografiaArtistica.pdf>.

CONFERENCIAS

OLIO, G., RAMÍREZ, N. & DELBUE, L. (2007). *Sobre los antecedentes del objeto gráfico cerámico, V Jornadas de Intercambio Artístico. Multiplicidad e Intercambio*. IUNA, Argentina.

TESIS

SOMONTE, E. (2017). *Tierra en movimiento, alternativas plásticas y visuales del barro*. (Tesis de maestría). FAD, UNAM. Ciudad de México, México.

PELICULAS

KASANDER, K. (Productor) & GREENAWAY, P. (Director) (1996) [DVD] *El libro de cabecera*. Reino Unido: ZIMA.

SVANKMAJER, J. (Director) (1982) [DVD] *Dimensiones de Diálogo*. Checoslovaquia: Krátký Film Praha.