



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“MEDIOS ALTERNATIVOS EN LA GRÁFICA
20 GRABADOS AL CARBORUNDUM CON RESINAS
PLÁSTICAS”**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA: **RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA**

Tutor:

Dr. Víctor Frías Salazar / PAD

Sinodales:

Dr. José Daniel Manzano Águila / PAD

Mtro. Alejandro Pérez Cruz/ PAD

Dr. Salvador Juárez Hernández / PAD

Dr. Mario Iván Silva Díaz / PAD

Ciudad de México, Noviembre, 2023



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.

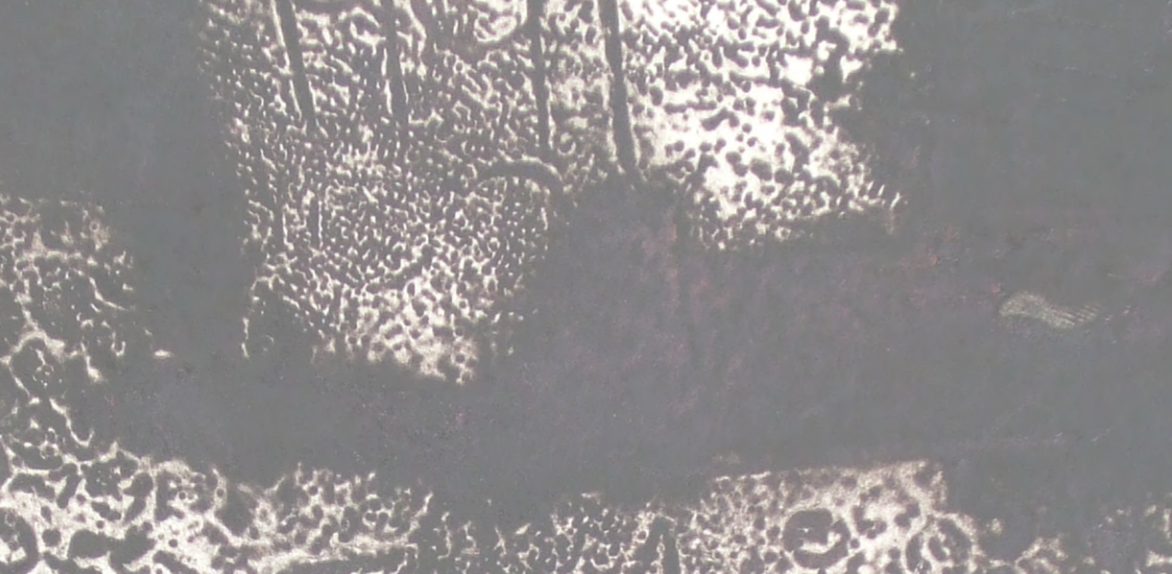
**MEDIOS ALTERNATIVOS
EN LA GRÁFICA
20 GRABADOS AL
CARBORUNDUM CON
RESINAS PLÁSTICAS**

RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA



Dedicatoria

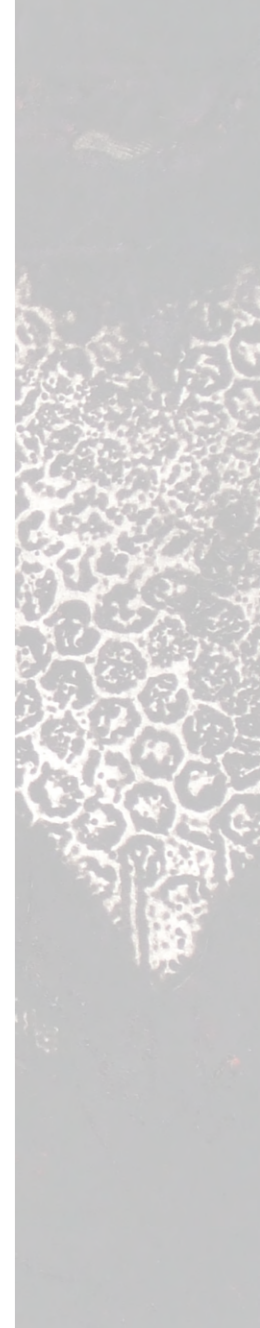
A mis padres.

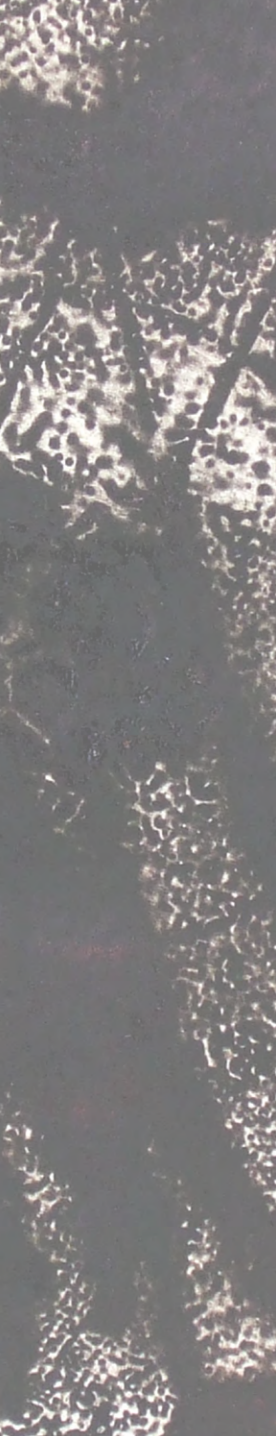


CONTENIDO



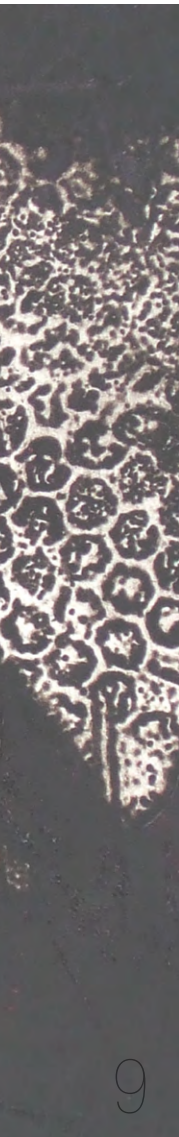
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I LA INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ...	15
<i>Introducción</i>	17
1.1 Surrealismo	18
1.2 Automatismo	19
1.3 El Inconsciente y Freud	20
1.4 Stanley William Hayter	23
1.5 Tamarind Lithography Workshop	25
1.6 GEMINI G.E.L.	32
1.7 Robert Rauschenberg	36
1.8 Jasper Johns	41
1.9 El Expresionismo Abstracto	49
CAPÍTULO II LA EXPERIMENTACIÓN EN MÉXICO	53
<i>Introducción</i>	55
2.1 David Alfaro Siqueiros y la experimentación	56
2.2 Siqueiros y la fotografía	60
2.3 El arte en México a finales de los años cincuenta	62
2.4 El grupo Nuevos Grabadores	65
2.5. La Gráfica del 68	68
2.6 Francisco Moreno Capdevila: Luz y Tinieblas	71
2.7 Los Grupos y la Gráfica de los setenta	74
2.8. La Neográfica	74
2.9 Francisco Moreno Capdevila y la experimentación: Monte Albán	77
2.9.1. Adolfo Mexiac	80





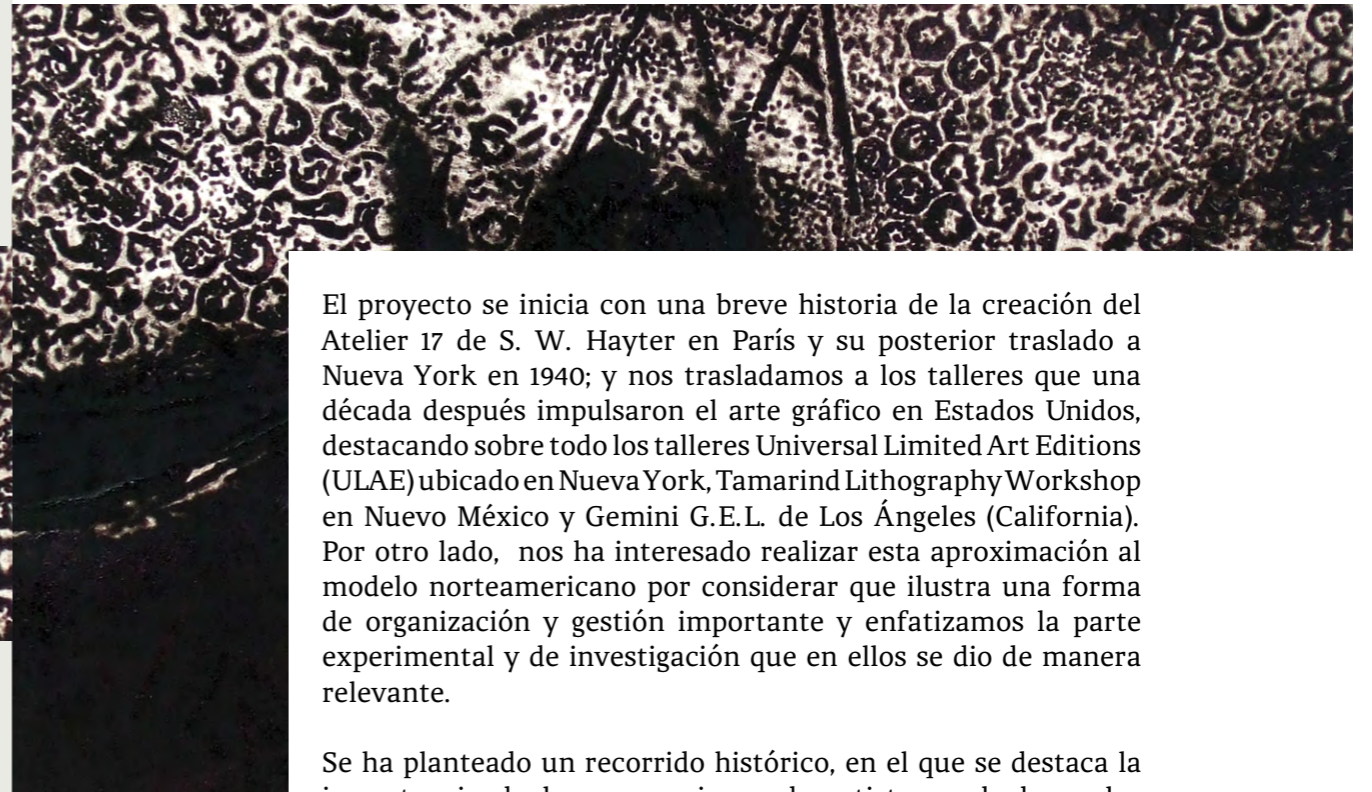
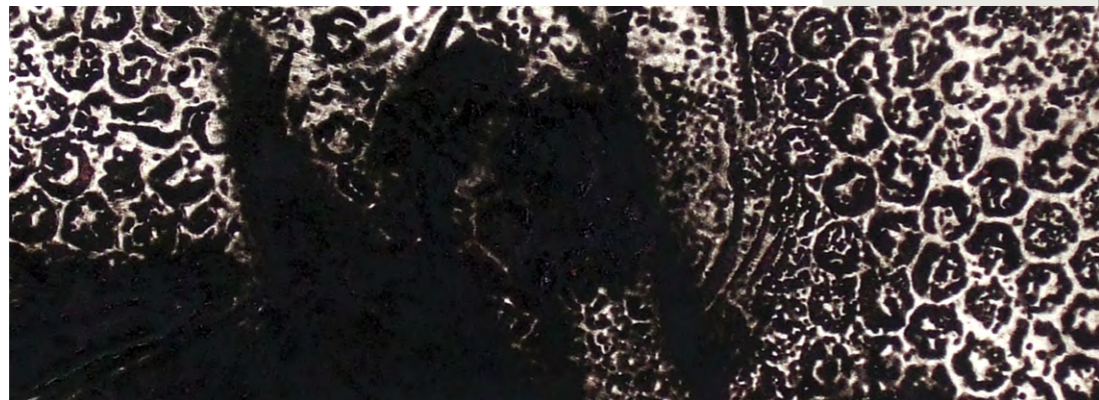
CAPÍTULO III TALLERES DE PRODUCCIÓN GRÁFICA	85
<i>Introducción</i>	<i>87</i>
3.1 Kyron Ediciones Limitadas	88
3.2 Taller de litografía Leo Acosta	88
3.3 Taller de Producción e Investigación Gráfica ENAP 1976-79 ...	90
3.4 Taller de Grabado, Producción, Investigación y Cursos Especiales de la ENAP-UNAM	94
CAPÍTULO IV PROCESOS ADITIVOS EN EL GRABADO CONTEMPORÁNEO	109
<i>Introducción</i>	<i>111</i>
4.1 La collagrafía	112
4.1.2 Desarrollo	113
4.1.3 Imagen, material, técnica	115
4.1.4 Materiales para la collagrafía	115
4.1.5 Ensamblando la placa	116
4.2 El carborundum y sus posibilidades gráficas	117
4.3. La Mixografía	119
4.4 Grabado en resina poliéster	122
4.5 Esmaltografía	122

CAPÍTULO V PROPUESTA GRÁFICA 20 GRABADOS AL CARBORUNDUM CON RESINAS PLÁSTICAS	127
<i>Introducción</i>	<i>129</i>
5.1 La serie se compone de 20 grabados realizados con resinas plásticas, carborundum y esmalte de baja temperatura	130
5.2 Desarrollo formal	133
5.3 Desarrollo técnico	135
5.4 Los Grabados	138
Lista de Obra	151
CONCLUSIONES	153
FUENTES DE CONSULTA	157



INTRODUCCIÓN

General



El proyecto se inicia con una breve historia de la creación del Atelier 17 de S. W. Hayter en París y su posterior traslado a Nueva York en 1940; y nos trasladamos a los talleres que una década después impulsaron el arte gráfico en Estados Unidos, destacando sobre todo los talleres Universal Limited Art Editions (ULAE) ubicado en Nueva York, Tamarind Lithography Workshop en Nuevo México y Gemini G.E.L. de Los Ángeles (California). Por otro lado, nos ha interesado realizar esta aproximación al modelo norteamericano por considerar que ilustra una forma de organización y gestión importante y enfatizamos la parte experimental y de investigación que en ellos se dio de manera relevante.

Se ha planteado un recorrido histórico, en el que se destaca la importancia de las agrupaciones de artistas grabadores, las iniciativas tanto públicas como privadas llevadas a cabo en el campo de la gráfica en México desde la segunda mitad del siglo pasado.

Se revisan propuestas tan relevantes como el Taller Kyron del editor Vlady, del Taller de Luis Remba de mixografía, ya que fueron responsables de que artistas de otras disciplinas tuvieran acceso al grabado y sentaron ciertas premisas que estructuraron la nueva dirección que iba a tomar la gráfica.

Así como el esfuerzo de instituciones como la ENAP en la formación del Taller de producción e investigación gráfica “Carlos Olachea” que a más de 30 años de labor bien merecen un estudio.

Es conveniente puntualizar que no es la intención del presente trabajo realizar un estudio exhaustivo en este apartado. Sin embargo, se ha considerado imprescindible abordar los distintos proyectos con la intención de aportar una visión que ayude a comprender el contexto en el que se gestó la Gráfica desde los años sesenta. Continuando con esta valoración histórica se realiza un recorrido por la situación artística, social y cultural en México durante los años 70, incidiendo en las iniciativas artísticas más sobresalientes, así como en la actividad de otros talleres.

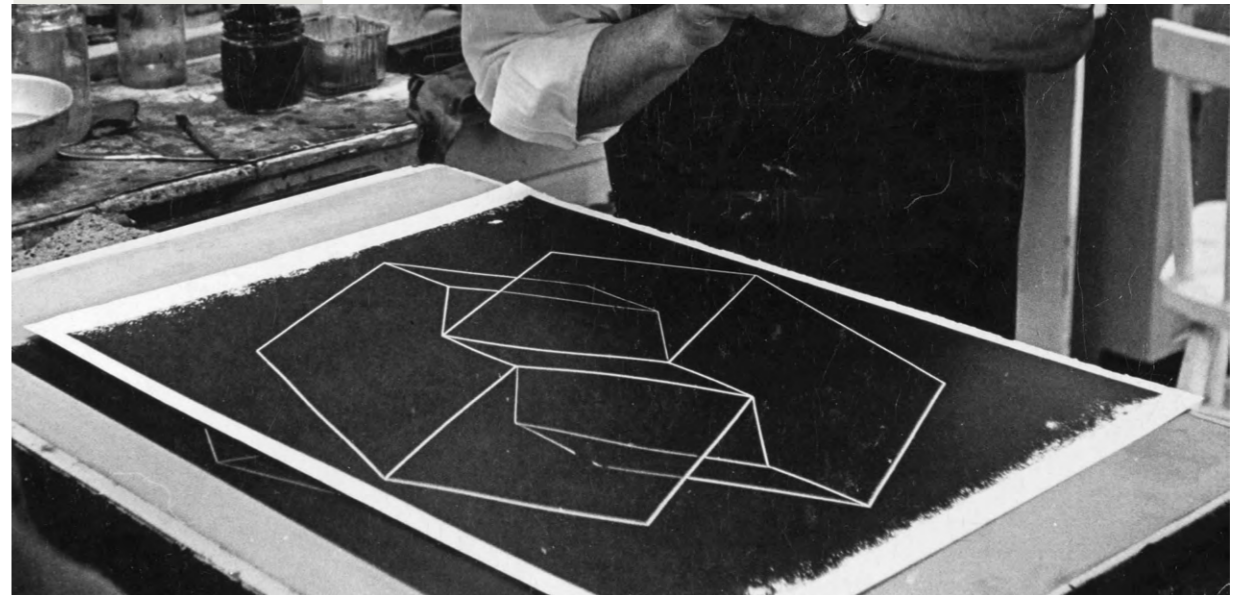
Como consecuencia de la escasa bibliografía en español existente sobre el tema que nos ocupa, ha sido importante la colaboración prestada por algunos artistas para con este proyecto.

Finalmente, terminamos con la serie gráfica que se propuso desarrollar bajo el concepto de “automatismo” como eje fundamental de la producción de obra gráfica.



CAPITULO I

LA INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN





Introducción

Para desarrollar este estudio hemos preferido partir del siglo XX, porque es donde se dio, a nuestro juicio, una práctica sistemática en la investigación y experimentación dentro del campo del grabado. Iniciando con una breve historia del surrealismo, del automatismo, del inconsciente; con el Atelier 17 que Stanley William Hayter fundara en 1927 en París, donde la experimentación aportó al grabado entre otras cosas, la técnica de entintado denominada “roll-up”.

Destacamos el automatismo como una práctica fundamental en el movimiento surrealista literario y pictórico. Posteriormente, en los años cincuenta, en el clímax del arte Pop, con Warhol a la cabeza, quien reivindica la técnica de la serigrafía por su carácter serial, surgen otros artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, quienes darían otro giro importante al grabado al incorporar materiales ajenos a los procesos tradicionales, -sobre todo en el primero-, y abrir así de esta manera otras vías de trabajar la obra gráfica.

De igual manera, la proliferación de talleres como el Tamarind Workshop, de Albuquerque, Nuevo México, el GEMINI GEL, el ULAE, el Pratt Center de Nueva York, el Workshop 17, de Hayter y muchos otros, fueron dando cuenta de un creciente interés por la práctica del arte gráfico en todas partes del mundo.

Por otro lado, nos ha interesado realizar esta aproximación al modelo norteamericano por considerar que ilustra una forma de organización y gestión importante y enfatizamos la parte experimental que en ellos se realizó.

Valoramos la trascendencia de estos talleres, porque en ese momento en México no existía ningún otro lugar donde producir obra gráfica aparte de las instituciones de enseñanza.

1.1 SURREALISMO

En verano de 1914, en Europa, se inicia la Primera Guerra Mundial, y lo que en un principio era un conflicto europeo, en 1917 se convirtió en una guerra mundial. Este es el momento histórico en el cual vivieron y se desarrollaron las nuevas tendencias artísticas europeas, entre otras, el dadaísmo y el surrealismo, que influyeron de manera decisiva en el proceso de innovación artística en la época de entreguerras.

En 1924 aparece el Primer Manifiesto surrealista, escrito por su guía espiritual André Bretón quien define el concepto surrealista. Si bien “El anarquismo puro del dadaísmo se apoyaba únicamente en los humores irrisorios de su polémica y llegaba, cuando más, a concebir la libertad como el rechazo inmediato y vitalista de cualquier convención moral y social...El rechazo total, espontáneo, primitivo de Dadá, el surrealismo lo sustituye por la búsqueda experimental científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología”¹.

Dadá era una respuesta a la repugnancia de los horrores de la guerra y sus consecuencias.

El surrealismo va un paso más adelante al apoyarse en la teoría de Marx y en los logros alcanzados por Freud y su psicoanálisis; es interesante lo que señala Breton en una entrevista:

“Nosotros hemos proclamado desde hace largo tiempo, nuestra adhesión al materialismo dialéctico, cuyas tesis adoptamos en su totalidad: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de la historia...; necesidad de la revolución social como punto final del antagonismo que se declara, en cierta etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases). En cuanto a la psicología contemporánea, el surrealismo adopta esencialmente lo que tiende a dar una base científica a las búsquedas sobre el origen y las variaciones de las imágenes ideológicas. En este sentido el surrealismo atribuye una importancia particular a la psicología del proceso del sueño tal como Freud la ha explicado”².

Reúne así Breton el anhelo romántico de una libertad absoluta y el medio para lograrlo: la revolución socialista. Es bien sabido que Breton y otros surrealistas se afiliaron al Partido Comunista francés y ejercieron una actividad política muy relevante.

En este texto no entramos en las vicisitudes a las que se tuvo que enfrentar el surrealismo; el aspecto que consideramos importante es el aporte que brinda el psicoanálisis de Freud.

¹ Mario de Michelli. Las Vanguardias artísticas del siglo XX, Cuba, Casa del Libro, p.214.

² Ibid. p. 215-16.

1.2 AUTOMATISMO

Así define Breton el surrealismo: “Surrealismo es automatismo síquico puro, mediante el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, por escrito o en cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento; es el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, más allá de toda preocupación estética y moral”³.

Y en el primer manifiesto Breton explica la escritura automática:

“Hágase traer lo necesario para escribir, luego de haberse situado en un lugar lo más favorable posible para concentrar el espíritu. Póngase en el estado más pasivo o receptivo que pueda. (...) Escriba rápidamente, sin un argumento preconcebido, tan rápidamente como para no retener lo que escribe y no caer en la tentación de releerlo. La primera frase saldrá sola; es cierto que en todo momento hay una frase ajena a nuestro pensamiento consciente que sólo pide exteriorizarse. (...) Poco importa... Continúe con todo lo que se le ocurra... Después de la palabra cuyo origen le parezca sospechoso, ponga una letra cualquiera, la I, por ejemplo, siempre la letra I, y retorne a lo arbitrario imponiendo esta letra como inicial de la palabra siguiente”⁴

Si bien los textos publicados por Breton hacían referencia al aspecto literario, el automatismo es aplicado por los pintores surrealistas, utilizando procedimientos que ya habían sido utilizados por los dadaísta como el fotomontaje y el collage, para abstraerse del consciente hacia los terrenos del inconsciente y liberar el dibujo o pintura surrealista es hasta 1928 que escribe un ensayo donde pone en claro la relación del surrealismo y la pintura:

“Una concepción demasiado estrecha de la imitación -escribía-, planteada como finalidad del arte, constituye el origen del grave malentendido que se ha ido eternizando hasta nuestros días. Basándose en la idea de que el hombre sólo es capaz de reproducir, más o menos felizmente, la imagen de lo que le emociona, los pintores se han mostrado demasiado conciliadores en la elección de sus modelos. Se cometió el error de pensar que el modelo sólo podía ser tomado del mundo exterior...(.) Es imposible en el estado actual del pensamiento, sobre todo cuando el mundo exterior parecería tener una naturaleza cada vez más sospechosa, permitir semejante sacrificio. Para responder a la necesidad de una revisión absoluta de los valores reales, acerca de lo cual todos los espíritus están hoy de acuerdo, la obra plástica se referirá, pues, a un modelo interior, o no podrá existir”⁵

Es decir, Breton pugna por un arte plástico que deje a un lado la copia de la realidad, la mimesis, más aun si esa realidad -de entreguerras-, es monstruosa, cruel, y se oriente hacia ese mundo interior dejando que aflore el inconsciente; alejarse de lo racional para que emerja lo irracional, lo absurdo, los arquetipos que yacen en lo más profundo de nuestro inconsciente individual y colectivo.

³ Ibid. p. 222.

⁴ Id. Pág. 222.

⁵ Op cit. Págs. 224-25.

1.3 EL INCONSCIENTE Y FREUD

Según Freud el inconsciente es una instancia a la cual la conciencia no tiene acceso y se revela en los sueños, los lapsus, los chistes, los actos fallidos, etc. La particularidad del inconsciente freudiano es, que es interno al sujeto (a su conciencia) y externo a toda forma de dominio del pensamiento consciente. Está fuera de los límites de la razón.

“La comprensión total de la estructura de la personalidad se debe principalmente a las investigaciones psicoanalíticas, que no se limitaron a los contenidos conscientes de la mente, sino que intentaron establecer que los factores inconscientes también condicionan la manera de actuar del hombre”.⁶

El Surrealismo creía en la existencia de otra realidad, la realidad interior. Plasmó un mundo absurdo, donde la razón no puede dominar al inconsciente. Retoma del Dadaísmo la importancia del azar y la rebeldía, pero rechazó su carácter negativo y nihilista. Buscó apoyarse en el inconsciente freudiano.

Breton como médico, estaba familiarizado con las teorías de Freud como lo menciona en el primer manifiesto surrealista. En otra parte del mismo señala: “Ha sido por pura casualidad, al menos en apariencia, como recientemente se ha dado vigencia a una parte del mundo intelectual, importantísima creo yo, hacia la cual se ostentaba indiferencia. Esto hay que agradecerse a los descubrimientos de Freud. Gracias a ellos, se manifiesta por fin una corriente de opiniones en virtud de la cuales la investigación humana podrá llegar más lejos, autorizada finalmente a tener en cuenta algo

más que realidades someras. La imaginación está tal vez a punto de recobrar sus derechos”⁷

Los surrealistas utilizaban una gran diversidad de técnicas que servían de recursos en su proceso creativo, si bien se apropiaron de algunas de ellas que ya habían sido utilizadas por los dadaístas, mencionamos algunas:

Automatismo, aerografía, cadáver exquisito, caída de un líquido en una superficie vertical, collage, decalcomanía, fotomontaje, frottage, juegos, método paranoico-crítico, raspado (grattage), salpicadura (eclaboussure), dibujo automático, escritura automática y pintura automática.

Como podemos observar, estos recursos siguen siendo vigentes para el proceso creativo de los artistas, independientemente de su orientación estética.

Ese mundo disociado- realidad externa y realidad interna-, del que nos hablara Breton, Pere Gimferrer lo intuye en la estética de Max Ernst cuando nos dice:

“El desvanecimiento, la disolución, es la esencia del frottage. Situado al principio y al fin de la carrera de Max Ernst, este procedimiento, del que como se sabe fue descubridor, posee en su obra una significación particular. Se trata de un vehículo de irracionalidad, de un medio para que el material mismo suscite la obra, de una intervención del azar y los accidentes de la materia en la propia configuración del espacio plástico.”⁸

En su estudio muy interesante acerca de la obra de Max Ernst nos dice Pere:

“Enfrentados al resultado del proceso -al frottage una vez ejecutado, al collage sin tener conocimiento previo del estado anterior de sus componentes, o, lo que es más, a la combinación de tales procedimientos o a la pintura inspirada en los descubrimientos del frottage, el collage, la decalcomanía o el dripping- resalta todavía de modo más flagrante la autonomía del mundo así suscitado. Ciertamente, los caminos hacia la irracionalidad y hacia lo insólito son en el fondo unos pocos y muy simples, tanto como en su sola mecánica puedan serlo los propios procedimientos técnicos que acabamos de mencionar”.⁹

⁶ A. Tallaferro. Curso básico de psicoanálisis, México, Paidós, 1995, p.12.

⁷ Mario de Micheli. Las vanguardias artísticas del siglo XX, Cuba, Instituto cubano del Libro, p. 398.

⁸ Pere Gimferrer. Max Ernst o la disolución de la identidad, España, Polígrafa, p.30

⁹ Op. Cit. P.40.

¹⁰ Ibid. p. 40.

Pero si esto pareciera simple y mecánico, producto de una mera manipulación técnica, enseguida señala Pere: “Sustancialmente, tales caminos, además del principio fundamental de relacionar dos objetos en un plano inusual al modo enunciado por Lautréamont, suelen obedecer a la intercomunicación o intercambiabilidad entre los distintos reinos de la naturaleza (mundo mineral, mundo vegetal, mundo animal, mundo humano) o entre lo natural y los objetos mecánicos, y a la introducción en un espacio cerrado de elementos propios de un espacio abierto”.¹⁰

Y enseguida una frase sobre Max Ernst que nos recuerda el ensayo de Breton citado más arriba:

“Pero, puesto que de una obra plástica se trata, lo importante no es que lo que veamos sea o no verosímil en el terreno de la experiencia comprobable, sino que provoque de modo inmediato una sensación de imposibilidad física, y esta sensación sólo puede ser producida ante todo por la inadecuación entre las proporciones de un recinto cerrado y las de unos elementos propios de un espacio abierto.”¹¹

Esta observación de Pere me resulta adecuada para la definición de toda obra plástica y no solamente se circunscribe al ámbito de la plástica surrealista.

El artista crea nuevas realidades con procesos creativos alejados de lo mecánico, de lo previsible, donde la intuición, el automatismo se despliega en ese proceso inmediato y único para la creación de mundos inverosímiles alejados de la razón.

¹¹ Ibid. p. 41.

1.4 STANLEY WILLIAM HAYTER

Nacido en Londres, el 27 de diciembre de 1901. A pesar de haber estudiado química y geología, se trasladó a París en 1926, donde habría de aprender el grabado al buril con el artista polaco Josef Hecht.

Para 1927 abre un pequeño estudio y en 1933, lo traslada a la Rue Campagne-Premiere, donde será conocido internacionalmente como el “ATELIER 17”.

Es en este espacio donde Hayter desarrollará una intensa labor dentro del campo de la experimentación, aportando el método de impresión simultánea de color en una sola placa, sin embargo, este no sería el único aporte del artista.

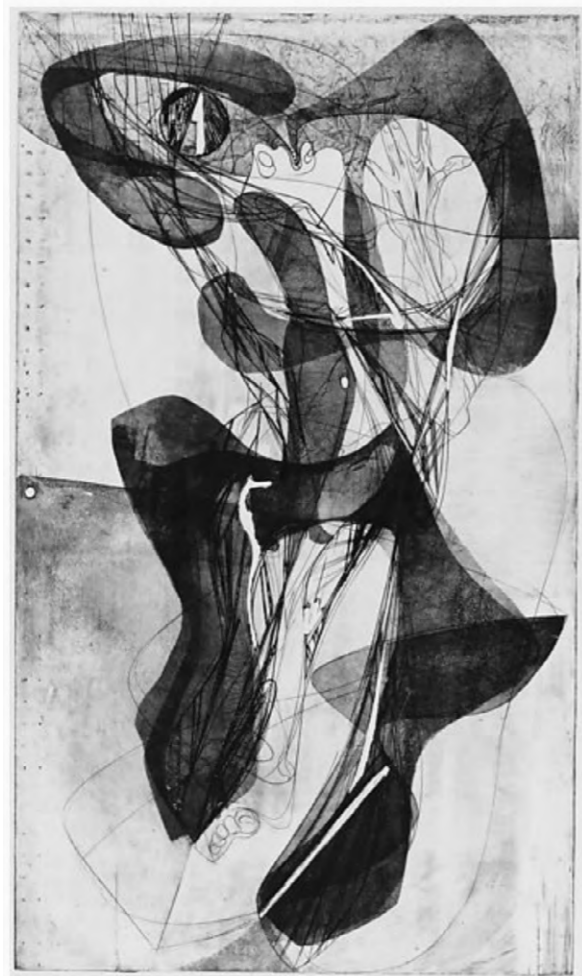
Hayter estuvo muy interesado en el surrealismo y particularmente en el “automatismo”, método preconizado por los surrealistas.

Al hablar de lo que hace diferente a su Atelier de las escuelas oficiales de arte, referente a la enseñanza, Hayter señala en su texto “About Prints”, su método basado en el automatismo:

“La iniciación del nuevo estudiante, dentro del peculiar método del Atelier, es hecho con la fascinación desde el principio, el trabajo es originado en la placa sin copiar ningún dibujo previo. La instrucción consiste en involucrar al estudiante en experimentos en condiciones no familiares para él, en el cual hay un desarrollo no necesariamente por medios lógicos, y es llevado hasta que la placa es destruida. (...) Esos experimentos están en un sentido más psicológico que mecánico; durante el desarrollo, una u otra de las transformaciones excitará al estudiante en particular; la primer placa “seria” será un intento por este método. La conexión entre los diferentes estados de este y muchos otros tipos de experimentos es una relación entre formas para la cual usamos la expresión “contrapunto”, prestado de la terminología musical en ausencia de una palabra mejor. De hecho el sistema completo está basado en una suerte de juego de consecuencias, no necesariamente racional”.¹²

¹² S.W. Hayter. About prints, Londres, Thames & Hudson, p. 92-93.

Siendo un entusiasta del surrealismo, Hayter propone a sus alumnos, la ejecución de un grabado sin dibujo previo, donde el azar y la intuición es lo fundamental, que el alumno vaya descubriendo por sí mismo, las posibilidades que tiene esta técnica -inagotables por cierto-, hasta llegar al grado de perforar la placa de metal. Podríamos decir que pone en práctica el automatismo en la enseñanza del grabado.



S.W. Hayter. "Tarantelle", mixta, 1943.



Cuando Hayter tuvo que emigrar a los Estados Unidos por causas de la Segunda Guerra Mundial, abrió su Atelier 17 en Nueva York, donde realizarían ediciones gráficas artistas como Mauricio Lazansky y Jackson Pollock, -pionero del action painting-. Pollock sería alumno del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros en su "Siqueiros Experimental Workshop" instalado en Nueva York en 1936, cuya tónica sería la experimentación con nuevos materiales, utilizando el goteado (dripping) y el chorreado de la pintura de manera automática sobre el lienzo colocado horizontalmente.

Este procedimiento lo haría famoso Pollock en sus pinturas posteriormente en el desarrollo del expresionismo abstracto.

S.W. Hayter. "Tropique du cancer" (fragmento), mixta, 1949.

1.5 TAMARIND LITHOGRAPHY WORKSHOP

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el arte gráfico estaba casi abandonado en los Estados Unidos, los talleres que existían eran de corte comercial y el interés por el arte gráfico artístico no interesaba casi a nadie. Los artistas del Expresionismo Abstracto, de carácter plenamente individualista el afán de espontaneidad y el gusto por los grandes formatos hacían que estos pintores se mantuvieran alejados del grabado. Más aún, por esos años los artistas mexicanos ejercían una fuerte influencia y ese carácter social que imprimían al arte gráfico hizo que artistas como Franz Kline declararan:

"Realizar grabados está relacionado con actitudes sociales, (...) políticas y con un público (...) como con los mexicanos de los años treinta. Imprimir, multiplicar, educar; no puedo ni pensar en ello. Yo estoy ocupado de la imagen privada"¹³.

Durante los años cuarenta y cincuenta pocos artistas habían aprendido en el taller de Hayter como Mauricio Lasansky, Gabor Peterdi, quienes trabajaban el intaglio pero se mantenían alejados de los grupos artísticos principales. Mientras los coleccionistas norteamericanos coleccionaban gráfica de los maestros europeos.

Sin embargo, el arte gráfico inicia un auge -contra todo pronóstico-, en los años sesenta, y en poco tiempo se convierte en parte esencial de la supremacía norteamericana. : Por un lado surgieron talleres especializados que lograron vencer las barreras existentes, y por otro lado llegaron a imponer un estilo netamente norteamericano: "Grandes formatos, intenso trabajo de colaboración, continua innovación técnica, etc."¹⁴

Las técnicas gráficas tienen un repunte como es el caso de la serigrafía, recurso gráfico utilizado profusamente por Andy Warhol, artista del recién surgido Pop Art, Lichtenstein retoma el punteado del fotograbado utilizado en las tiras cómicas y las historietas, de tiraje masivo.

A pesar de los esfuerzos aislados, nada desdeñables desde luego, se puede mencionar que el resurgimiento de la gráfica norteamericana se debe al esfuerzo de dos mujeres; Tatyana Grossman, quien funda el Universal Limited Art Editions ULAE, en las inmediaciones de Nueva York, y a June Wayne, quien funda el Tamarind Lithography Workshop, en 1960 en Los Angeles, California.

¹³ Revista Alcaraván, número 11, p.11, 1992.

¹⁴ Ibid. p. 9.



June Wayne en el Tamarind Lithography Workshop, Los Angeles, ca. 1968.

Totalmente financiado por la Fundación Ford hasta que se afilió a la Universidad de Nuevo México en 1970, la directora fundadora June Wayne, junto con el Director Asociado Clinton Adams y el Director Técnico Garo Antreasian, establecieron varios objetivos a largo plazo que resultan interesantes hoy en día: “Crear un grupo de maestros artesanos-impresores en los Estados Unidos mediante la formación de los aprendices; Desarrollar un grupo de artistas estadounidenses de diversos estilos en amos de este medio; Habituar a cada artista y artesano a la colaboración íntima de manera que cada uno se convierte sensible y estimulante para el otro en la situación de trabajo fomentando tanto para experimentar ampliamente y se extienden las posibilidades expresivas del medio; Estimular nuevos mercados para la litografía; Planificar un formato para guiar al artesano de ganarse la vida fuera de la subvención o total dependencia de bolsillo del artista; Restaurar el prestigio de la litografía mediante la creación de una colección de impresiones extraordinarias.”¹⁵

El siguiente es un extracto traducido al español por mí, del texto de Clinton Adams director del instituto de 1970 a 1985: “An Informed Energy Lithography and Tamarind”, tomado de la página Web del Tamarind: Para los pintores expresionistas abstractos de los años 1940 y 1950, Will Barnet, recuerda, “el medio gráfico fue considerado la forma más baja posible de expresarse.... [El Arte] tenía que ser directo, tenía que ser en la lona, y tenía que ser inmediato. “Es cierto que en la década de 1940, cuando Stanley William Hayter trasladó su Atelier 17 de París a Nueva York, algunos artistas - en particular Robert Motherwell y Jackson Pollock - fueron brevemente a explorar el intaglio, tal vez atraídos por el énfasis de Hayter al automatismo. A pesar de la influencia de Hayter se sintió con fuerza en América, su menosprecio de la litografía y su rechazo de la impresión en colaboración, como se refleja en la enseñanza de seguidores tan influyentes como Mauricio Lasansky y Gabor Peterdi, sirven, irónicamente, para ensanchar, no para limitar, la brecha entre pintores y grabadores de los años de posguerra.”¹⁶

¹⁵ Clinton Adams. An Informed Energy Lithography and Tamarind, Estados Unidos, 1997.

¹⁶ Ibid.

En ese momento, Wayne escribió, la litografía “fue mantenida viva por artistas que imprimen sus propias piedras y que como” grabadores “fueron enviados a un limbo estético por los críticos, curadores, e incluso por sus compañeros artistas que sabían poco del medio y se preocupaban menos. En su mayor parte, los rayos de luz que penetraban en el limbo vinieron de Europa. Notables litografías de Picasso de la posguerra pronto encontraron su camino en las exposiciones de América; sus obras y otros - muchos de los cuales fueron vistos en una serie de exposiciones internacionales de litografía en color en el Museo de Arte de Cincinnati - sugirieron posibilidades litográficas anteriormente no realizadas en este país.”¹⁷

Cuando se habían realizado progresos considerables hacia la consecución de estas metas después de diez años en Los Ángeles, estaba claro que los programas innovadores desarrollados en TLW estaban llenando un vacío. Con la renuncia de Wayne como directora y el final de la tercera beca de la Fundación Ford, TLW necesita un nuevo hogar. TLW se trasladó a Albuquerque, Nuevo México, donde se convirtió en Tamarind Institute, una división de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Nuevo México, bajo la dirección de Clinton Adams que sirvió al Tamarind hasta 1985.

En 1974, el pionero modernista estadounidense Andrew Dasburg colaboró con el maestro impresor John Sommers para crear The Taos Suite, el primer proyecto en el que Tamarind serviría no sólo como impresor de las litografías, sino también como editor y distribuidor. En 1975, en la celebración del decimoquinto aniversario del Tamarind, quince artistas que habían trabajado previamente allí se encargaron de hacer cuatro litografías, cada uno de los cuales estaba incluido en la carpeta publicada-Tamarind, Suite Quince. Estos fueron, el primero de una larga (y continua) serie de litografías realizadas por artistas que trabajan en diversos estilos modernistas y posmodernistas, y publicados por Tamarind.



Clinton Adams con Romas Viesulas en el Tamarind, (sn/fecha).

¹⁷ Ibidem.



Josef Albers en el Tamarind, L. W. 1962.

Cada vez más, en los últimos años, los artistas han tratado de colocar las impresiones en papeles inusuales; incorporar imágenes fotográficas, collage, coloración a mano o monotipo; añadir elementos tridimensionales; o emplear nuevos materiales y procesos que van desde imágenes generadas por computadora y dibujos hechos con tóner xerográfico de placas de trabajo positivo y “la litografía sin agua.” A través de la investigación continua, Tamarind ha encontrado en cada caso los medios para realizar las intenciones de los artistas.

Durante años en Los Ángeles tamarindo, una serie de artistas había llegado al taller desde fuera de los Estados Unidos - entre ellos Allen Jones y David Hockney (Inglaterra), Gio Pomodoro (Italia), José Luis Cuevas y Rufino Tamayo (México), y Rafael Canogar (España). En Albuquerque, En parte a causa del énfasis académico de la Universidad de Albuquerque Nuevo México, en los programas de América Latina, Tamarind se involucró más profundamente en actividades internacionales. Con una beca de la Fundación Rockefeller, el Instituto invitó a nueve artistas mexicanos (incluyendo Cuevas) para hacer litografías, y

el excitante conjunto que dio como resultado, México Nueve / México Nueve, fue exhibida por los museos en diversos países.

June Wayne observaría más tarde que la investigación fundamental (pero sin glamour) técnica y económica del tamarindo fue casi inadvertido por los expertos del mundo del arte. Como en 1960 necesitábamos urgentemente desarrollar una amplia gama de colores de tintas resistentes a la luz, comenzamos una larga serie de pruebas y trabajamos con los químicos de la tinta de la industria para desarrollar nuevos y mejores colores. Hemos probado una variedad de papeles y trabajamos con las principales fábricas de papel y distribuidores para estabilizar calidades de impresión y garantizar la durabilidad y la consistencia del producto. Del mismo modo, hemos alentado a los fabricantes a desarrollar los robustos rodillos, ligero, de gran diámetro para la impresión de los fondos de color impecable que (junto con sistemas mejorados para el registro preciso) hicieron posible la impresión de una excelente serie de litografías de Josef Albers, Nicholas Krushenick, John McLaughlin, y Leon Polk Smith.

Todo tipo de procesos especiales fueron explorados: papeles y aglutinantes adecuados para papier collé; técnicas para imprimir en materiales que no fueran de papel - como plástico, metal y cuero; métodos alternativos para la transposición de imágenes; técnicas de mezclado-entintado; uso de los medios de acrílico de polímero como material de dibujo; incorporación de elementos fotográficos en imágenes dibujadas a mano; y muchos otros.

Debido a la escasez de piedras finas, grandes, hemos trabajado con éxito para ampliar el potencial de la impresión de zinc, sólo para descubrir que la industria litográfica abandonaba planchas de zinc regreaneable a favor del aluminio.

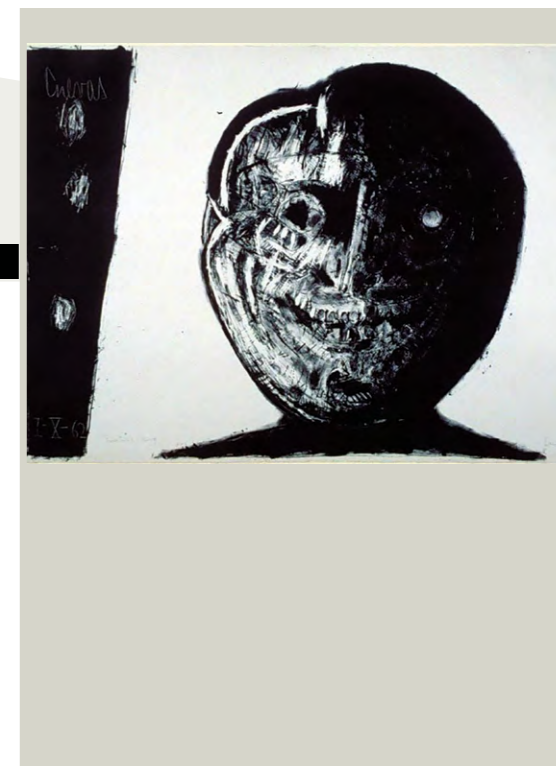
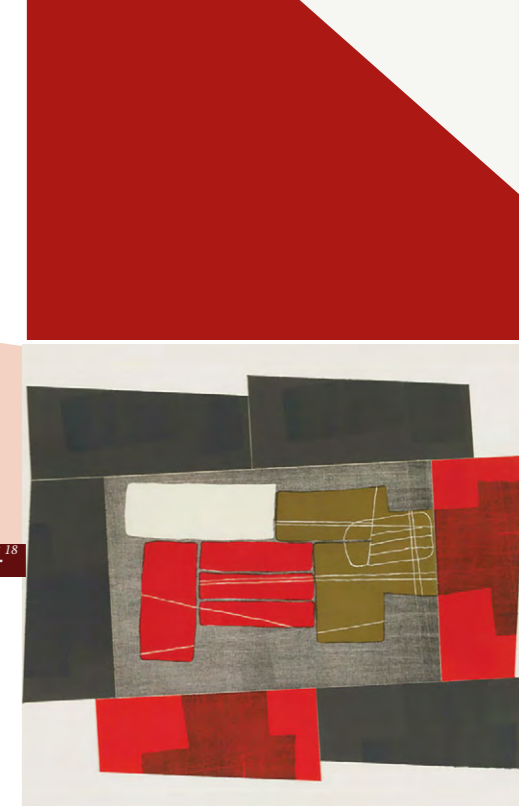
Lo anterior son sólo algunos

ejemplos de una amplia investigación técnica de tamarindo, que continúa en el Instituto Tamarind en Albuquerque. Sus descubrimientos se incorporaron en el libro de Tamarind Litografía: Arte y Técnicas (1971), sobre el cual Antreasian y June empezaron a trabajar en la tempranos años sesenta. En los últimos años, alrededor de la mitad de los hombres y las mujeres que entran en programa de entrenamiento como impresor del Tamarind son de países distintos de los Estados Unidos; Al finalizar, la mayoría vuelven a sus países de origen, donde muchos de ellos trabajan como impresores profesionales.

Tamarind Institute continúa con sus programas de educación, investigación y proyectos creativos con financiación parcial de la universidad. Tamarind también depende en gran medida de los ingresos procedentes de la

José Luis Cuevas. “Sin título (Faced)”, Tamarind L. W. 1962.¹⁹

impresión bajo contrato y la venta de litografías que publica para apoyar los costos asociados con sus programas educativos y artísticos. Las donaciones de varias organizaciones federales y filantrópicas han financiado muchos proyectos especiales del Instituto, incluyendo una variedad de programas internacionales que se han desarrollado a lo largo de las últimas décadas.



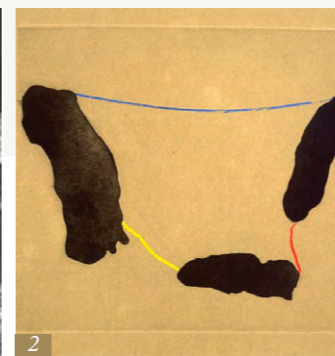
¹⁸ www.artslant.com/
¹⁹ https://art.famsf.org/

Tamarind es reconocido internacionalmente por sus contribuciones al crecimiento del grabado contemporáneo en todo el mundo y continúa proporcionando la formación profesional y las oportunidades creativas para los artistas.

Universal Limited Art Editions (ULAE), en 1957, un año después de la creación de Pratt Contemporaries Graphic Arts Center, se inauguró el taller Universal Limited Art Editions en West Islip (Long Island, N. Y.), que junto con el Tamarind Lithography Workshop serán los encargados de revolucionar la litografía americana partiendo como veremos, de planteamientos diferentes. Tatyana Grossman (Siberia, 1904 - Nueva York, 1982) fue la fundadora y directora del ULAE, cuya regia personalidad y capacidad de trabajo le llevó a emprender un gran proyecto en el campo de la gráfica. Retomó la tradición de editar Libros de Artista, cuyas ediciones contenían el trabajo original de los mejores pintores del momento. Su principal objetivo consistió en realizar una obra original donde el pintor y el escritor se expresaran juntos sobre la piedra, haciendo un trabajo creativo y espontáneo. En algunos casos, se encargaba de persuadir a ambas partes para que aceptaran el proyecto de un trabajo conjunto, en otros, era el propio artista el que decidía el texto que debía acompañar su obra e incluso, podía escribir su propia literatura como sucedió en la obra *18 Cantos* (1964) del pintor Barnett Newman. A los artistas les concedía completa libertad para llevar a cabo sus proyectos y eran animados en todo momento a investigar en las técnicas. El trabajo de taller se realizaba sin tener en cuenta el tiempo ni el costo. “Había una ambición Tolstoyana en su insistencia en lo mejor: el mejor papel, el mejor artista, el mejor estampador, el mejor coleccionista, el mejor museo”. Esta actitud, contrariamente a lo que pueda parecer, no respondía a una buena situación económica, ya que era normalmente bastante precaria, sino a una decisión personal que en ocasiones significaba la demora de una edición meses e incluso años. “Tatyana Grossman había estado rodeada de libros ilustrados desde su infancia. El hecho de que su padre fuera editor de un periódico le familiarizó con los conceptos de la seriación y la edición; su matrimonio con el artista Maurice Grossman le introdujo en un círculo de Clinton Adams”. por ejemplo, la obra a *La Pintura* de Robert Motherwell, estaba contenida en una caja de madera hecha a mano, con un cajón de plástico laminado con ajustes náuticos y una tapa de metacrilato transparente a través de la cual se podía ver el título y las sucesivas estampas; o el

portafolio *1st Etchings* de Jasper Jones realizado en contrachapado recubierto con una lata de Ballantine Ale y un linogrado del artista. Tatiana Grossman estaba especialmente interesada en transmitir al artista su afición por el papel, este interés quedó reflejado en la carta que escribió para presentar su taller en el libro *The Contemporary Lithographic Workshop Around The World*: “Desde que comencé a trabajar en ULAE en 1957, he tratado que el artista se diera cuenta de las posibilidades del papel. El papel es una parte completamente esencial en el arte gráfico del mismo modo que el material del que está hecha una escultura, la determina”. Les animó a experimentar con distintos papeles, tintas, para que prueben todas las posibilidades. “Generalmente, todos los papeles eran hechos a mano en Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos y Japón; y en muchos casos, eran especialmente fabricados para una edición, con la marca de agua del artista, e incluso la del escritor”.²³

“En todo el proceso de creación de la obra, el papel del técnico era especialmente valorado por Tatyana Grossman ya que conocía la importancia de que éste pudiera llevar a la realidad los proyectos del artista, que en la mayoría de los casos, demandaba imágenes o procedimientos inusuales”.²⁴ “Contó en un principio con la colaboración de Robert Blackburn⁶¹ como estampador y con el tiempo, con la de otros dos litógrafos de excepción: Don Steward y Zigmunds Priede”.²⁵ La posibilidad de hacer grabado calcográfico siempre había seducido a la directora de ULAE y gracias a una beca concedida por el National Council For the Arts en 1967, instaló en el taller un tórculo Charles Brand y comenzó a producir aguafuertes.



1. Jasper Johns en Universal Limited Art Editions, ULAE, 1960.²⁶

2. Helen Frankenthaler, “*Conected by Joy*”, aguafuerte, ULAE, 1969-73.

3. Robert Rauschenberg, “*Urban*”, litografía, ULAE, 1962.

4. Tatyana Grossman en su estudio, Islip, Rhode Island, 1978, foto: Lynn Gilbert.

²⁰ Mónica Gener Frigols. Tesis de doctorado: La actividad gráfica de grupo quince, España, 2003, p.20.

²¹ Ibid. p. 20-21.

²² Id. P.21.

²³ Ibid. p.21.

²⁴ Ibid. p. 21.

²⁵ Ibid. p. 21.

1.6 GEMINI G.E.L. (Graphics Editions Limited), (1966).

El Gemini G.E.L. es actualmente un importante taller-editor-galería ubicado en la avenida Melrose de Los Ángeles, aunque sus inicios fueron significativamente más modestos. “Como ya hemos visto, gracias al programa de formación del Tamarind, Keneth Tyler adquirió los conocimientos necesarios para dirigir el taller durante un año, mientras estampaba junto a su mujer en el garaje de su casa. Estando todavía en Tamarind como director técnico, realizó varias litografías para Nicholas Krushenick con objeto de financiar la compra de todo el material necesario para su propio taller, incluido el último modelo Watts de prensa litográfica. Un mes antes de dejar el Tamarind fundó Gemini Limited junto con el estampador Bernard Bleha”.²⁶

Con el deseo de poner en práctica nuevas ideas y ampliar su taller, “Kenneth Tyler se asoció con dos importantes coleccionistas de arte contemporáneo: Sidney B. Felsen y Stanley Grinstein y de este modo quedó constituido en 1966 el nuevo taller Gemini G.E.L. Con la nueva incorporación de capital, el taller arrancó con la participación del primer artista: Josef Albers, con el que ya había trabajado en Tamarind y del que se editó la carpeta de diecisiete litografías *White Line Squares* (1966) después de nueve meses de preparación de las planchas y otros ocho para la estampación.”²⁷

Si observamos las obras editadas en el taller Gemini, observamos que desde el principio se caracterizaron por su gran formato y la alta calidad de sus estampaciones. En palabras de la que fue directora del Departamento de Estampas del MOMA, Riva Castleman:

“Tyler se dio cuenta de que la escala de los grabados debía ser similar a la escala de las pinturas realizadas por los artistas americanos más importantes”.²⁸

²⁶ Id. P.26.

²⁷ Ibid. p. 26.

²⁸ Ibid. p. 26.

Para poder llevar a cabo litografías de grandes dimensiones, las prensas debían ser más grandes y estar mejor equilibradas, el registro debía ser más exacto y las piedras más ligeras. “Todo debía ajustarse para hacer el proceso menos costoso a los estampadores. Por este motivo, compró una sofisticada prensa hidráulica que llevaba incorporado un cilindro hidráulico y un motor para poder desplazar la piedra o la plancha sobre la platina sin esfuerzo. La estampación de dichas litografías requería la Utilización de papel de gran tamaño, hecho que supuso un nuevo reto para su director.”²⁹

Ni Arches, ni Rives BFK elaboraban en ese momento papel de aquellas dimensiones, por lo que el taller tuvo que investigar para su fabricación y producción. “Con la ayuda de una beca del National Endowment for the Arts, comenzó a trabajar en la fabricación de papel en las principales fábricas de Francia, Alemania y Norteamérica, con el fin de conseguir una pulpa de papel alcalino adecuado para la estampación de las litografías.”³⁰

La primera edición realizada con estas características fue *Booster* de Robert Rauschenberg en 1967, para la que se requería un papel de 180 x 81 cm. “Para su ejecución y los siete estudios (7 Studies) que con ella se editaron, el artista dispuso de la ayuda de todos los estampadores que trabajaban en ese momento en el taller, demandando sus conocimientos y nuevas soluciones en el uso de nuevos materiales fotográficos e incluso rayos-X”.³¹

Robert Rauschenberg, como la mayoría de los artistas que trabajaban en Gemini, utilizaron el taller como una extensión de su estudio, un lugar donde poder trabajar sobre sus ideas y modificar, corregir o retocar las imágenes a medida que se iban realizando las pruebas. Esta forma de trabajar permitía sugerencias técnicas por parte del estampador sobre las tintas, el papel o cualquier otro medio utilizado en la realización de la imagen.

“De la extensa lista de artistas que han realizado obra en el taller, nombraremos tan sólo algunos por la importancia de sus trabajos o las aportaciones técnicas, como fue el caso Frank Stella que realizó su primera incursión en el medio con la carpeta *Black Serie I* (1967)80, a la que siguió *Star of Persia* realizada ese mismo año. Otro de los más ambiciosos proyectos llevados a cabo en Gemini fue *Profile Airflow* (1969) de Claes Oldenburg. Este trabajo estaba realizado en plástico transparente cuya superficie había sido manipulada y finalmente colocada sobre una litografía. El

²⁹ Ibid. p. 26.

³⁰ Id. P. 26-27.

³¹ Id. P. 27.

plástico fue modelado tomando el aspecto de la carrocería del lateral de un coche, uniendo la experiencia táctil y la estampa en color. Claes Oldenburg fue el primer artista que planteó la edición de objetos tridimensionales en un taller de obra gráfica, pero a partir de su trabajo, otros artistas como: John Chamberlain, Donal Judd o Edward Kienholz, acudieron al Gemini para desarrollar este tipo de proyectos, en los que generalmente fue necesaria una estrecha colaboración entre el taller y fábricas o Empresas de alta tecnología que encarecían y retrasaban enormemente la producción”.³²

Con la ayuda de una beca del National Endowment for the Arts, comenzó a trabajar en la fabricación de papel en las principales fábricas de Francia, Alemania y Norteamérica, con el fin de conseguir una pulpa de papel alcalino adecuado para la estampación de las litografías.

“Otro trabajo importante abordado por Gemini fue el realizado por Robert Rauschenberg con motivo de la llegada del hombre a la luna. El artista, elegido por la National Aeronautics and Space Administration (NASA) para conmemorar el importante acontecimiento, realizó la magnífica serie de 33 litografías, Stoned Moon (1969-1970).

En la obra se utilizaron los procedimientos con los que el artista estaba familiarizado: litografía en offset, piedras fotosensibles y otros procesos relacionados con la manipulación de la imagen, que distaban de los métodos tradicionales. Todos los estampadores trabajaron con el artista como si de un equipo se tratara durante todo un año, realizando simultáneamente las litografías

más grandes editadas hasta el momento: Sky Garden y Waves de más de dos metros de largo, estampadas en papel Arjomari importado de París en grandes rollos”.³³

Simultáneamente a estas obras, se realizó otro gran proyecto: “Black Numerals y Color Numerals de Jasper Jones. Para este trabajo se utilizó una prensa de offset con un rodillo de 25 cm de diámetro, capaz de entintar una litografía de 75 cm de largo.

Fue necesario fabricar un rodillo lo suficientemente grueso como para poder cubrir de tinta la plancha de una sola pasada, pero aun así, para una sola persona era físicamente imposible manejar una herramienta de tales dimensiones. Finalmente la prensa de offset fue rehabilitada de manera que cuatro rodillos actuaban sobre el más grande y de esta manera se mezclaban mecánicamente las tintas (Spectrum Rolling), que posteriormente se aplicaban sobre la plancha.

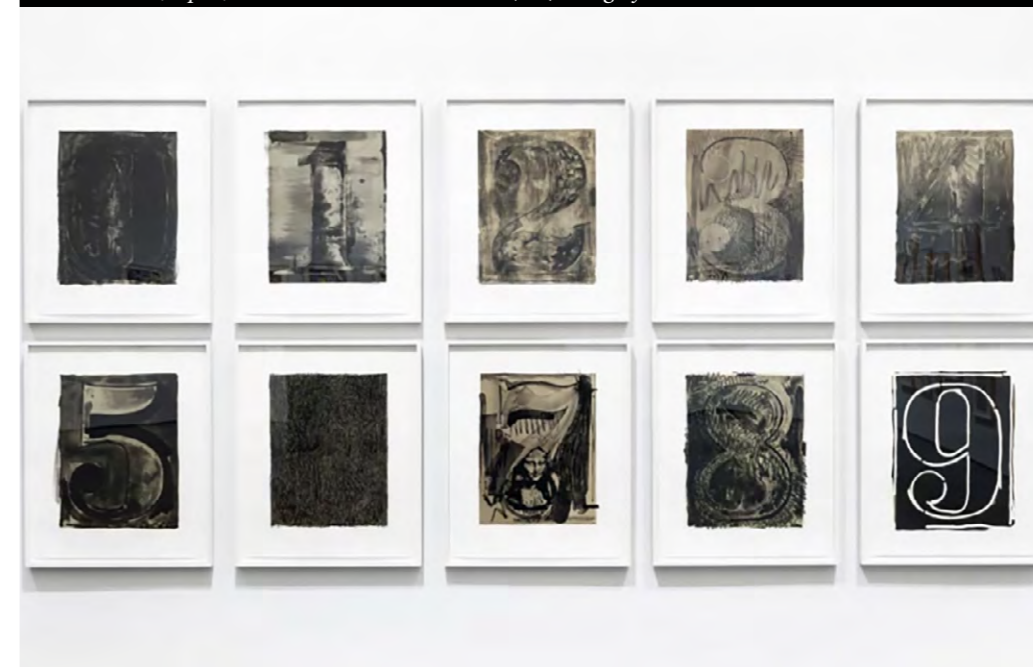
Se invirtieron 6 meses en la estampación de las dos series de diez litografías de gran formato (95 x 77 cm)”.³⁴

³² Mónica Gener Frigols. Tesis. La actividad gráfica de grupo quince, España, 2003, p. 27.



Rauschenberg trabajando en el GEMINI GEL, 1969.

Jasper Johns. “Black Numeral”, series (0-9), litografía, GEMINI G.E.L. 1968-70.



¹⁸ www.artslant.com/
¹⁹ <https://art.famsf.org/>

Se puede apreciar claramente con las obras de los artistas mencionados, que la importancia y la envergadura de los proyectos iba en claro aumento y con ellos el prestigio del taller y la consideración de la gráfica en el mundo del arte. “Muchos de sus trabajos han marcado un Gran hito en la historia de la estampa contemporánea por la belleza y la calidad de sus imágenes, así como por sus innovaciones técnicas.

Gran parte de las investigaciones que se fueron introduciendo sobre nuevos materiales y procedimientos se realizaron gracias a la gran infraestructura del taller, a la demanda de los propios artistas, y en gran medida también a la profesionalidad de los técnicos que fueron solucionando los problemas de las complejas ediciones, investigando en campos muy diversos, dentro y fuera del concepto tradicional de la obra gráfica y los sistemas de reproducción y estampación”.

La labor del Gemini abarca también la publicación de artículos, folletos, catálogos, libros, carpetas y conserva un material audiovisual que recoge un gran número de documentos que muestran el interesante proceso de creación de los artistas. “La gran cantidad de documentación sobre la actividad del taller así como la variedad de proyectos en él ejecutados nos lleva a pensar en un nuevo concepto de taller-editor, en el que la nueva tecnología y el arte se complementan, en una labor consciente de innovación e investigación siempre al servicio del artista”. Actualmente Gemini continúa muy activo, no sólo en el ámbito de la edición, sino en la promoción de los trabajos que realiza gracias a la galería ubicada junto al taller. Su modelo de organización, gestión, colaboración, edición, experimentación en el arte gráfico significó y significa una guía que muchos otros proyectos han seguido ya que permite abarcar en su totalidad el proceso de creación y difusión.

1.7 ROBERT RAUSCHENBERG

El centro de gravedad del arte moderno se desplazó de París a Nueva York después de 1945; en el momento en que el Expresionismo Abstracto surgía como la tendencia dominante, a la vanguardia de la innovación artística.

“Se ha hablado mucho de que esta estrategia obedeció a una medida, originada por la Guerra Fría, para liberar al arte de cualquier connotación política; sea como fuere; esto implicó una reconcentrada atención en los valores propios de la pintura” .

El expresionismo Abstracto contó con un respaldo poderoso del crítico de arte Clement Greenberg; “su defensa de esta corriente fue fundamental en lo que él llamó “la pureza de lo óptico” como un rasgo definitorio del arte moderno: La visualidad pura entró en juego y ahora se materializaba sobre la superficie plana de un lienzo. El modernismo de Greenberg se convertía así, en un formalismo que vendría a ocupar con éxito una hegemonía cultural a nivel internacional. Y a para fines de la década de los sesenta, surgen nuevos movimientos artísticos difíciles de encajar en el modelo de Greenberg, como el Pop Art, el Minimalismo y el Conceptualismo; movimientos con un creciente tinte político y que cuestionaba el pequeño mundo del arte: museos, galerías y el circuito comercial que esto implicaba”.

En este contexto se dio una revaloración de una figura que sería determinante en la obra de Jaspers Johns y Robert Rauschenberg: Marcel Duchamp.

El ready made de Duchamp era agresivamente indiferente a sus valores estéticos, y representaba un potente desafío al arte como institución, que minaba el concepto modernista (Greenberg) de la distinción entre arte popular y arte culto; y más allá: al fetiche de la originalidad en el arte. Duchamp se había convertido en un crítico de la pintura convencional del realismo, y de la abstracción bidimensional. Y sería una influencia decisiva para un pintor norteamericano que saltaría a la fama a mediados de los años cincuenta.

Robert Rauschenberg, nació en Port Arthur, Texas, el 22 de octubre de 1925. Pintor, escultor, grabador, fotógrafo, diseñador y artista experimental. Fue un importante puente entre el expresionismo abstracto y el pop art, y es una de las mayores influencias en el retorno al arte de representación en los Estados Unidos: un artista iconoclasta en su invención de nuevas técnicas de gran alcance. Junto con su amigo Jasper Johns, a quien conoció en 1954, es considerado como una de las figuras más influyentes en el abandono del expresionismo abstracto que había dominado el arte norteamericano, a fines del decenio de 1940 y principios de 1950.

A mediados de los años 1950, inició sus series de “black paintings” y “red paintings”, en las cuales unas pinceladas largas y expresionistas fueron combinadas con collage y objetos encontrados (found objects); incorpora objetos tridimensionales en lo que llamó “combine paintings” que es una combinación de pintura y escultura.

El ejemplo más conocido es probablemente Monograma, que cuenta con una cabra de peluche con un neumático de goma alrededor de su centro, salpicado con pintura de una manera que recuerda a los artistas del Action Painting. Otros objetos utilizados incluyeron las botellas de Coca-Cola, fragmentos de ropa, ventiladores eléctricos, y radios, y debido a su preocupación por utilizar esos productos de consumo, ha sido aclamado como uno de los pioneros

del arte pop. Y no sólo eso, sino que fue motivo de inspiración a una generación de artistas que vieron alternativas a los medios artísticos tradicionales.

Rauschenberg ha sido llamado “neodadaísta”, una etiqueta que comparte con su amigo cercano, el pintor Jaspers Johns, por esa recurrencia a ciertas extravagancias que lo conectan en línea directa con la famosa “Fuente” del dadaísta Duchamp. Para Rauschenberg era una necesidad de trabajar en el espacio que hay entre el arte y la vida, sugiriendo una cuestión acerca de la distinción entre los objetos artísticos y los objetos cotidianos.

¹⁵ Clinton Adams. An Informed Energy Lithography and Tamarind, Estados Unidos, 1997.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibidem.

En 1953, cimbró el mundo del arte al borrar un dibujo del pintor De Kooning. Para 1962 las pinturas de Rauschenberg comenzaron a incorporar no sólo objetos encontrados, sino también transferencia de fotografías por medio de la técnica de la serigrafía, anteriormente utilizada solamente con fines comerciales; la serigrafía le permitió a Rauschenberg dirigir la reproducción de imágenes, y la consecuente amplitud de experiencia que ello implica: en este aspecto, su trabajo es contemporáneo con el de Andy Warhol.

El artista se ha interesado en la combinación de arte con los nuevos desarrollos tecnológicos y en 1966, Billy Klüver y Rauschenberg fundaron oficialmente el Experiments in Art and Technology (E.A.T.), una organización no lucrativa, establecida para promover la colaboración entre artistas e ingenieros a trabajar juntos.

Experiments in Art and Technology (E.A.T.), fue una organización no lucrativa, establecida para promover colaboraciones entre artistas e ingenieros. Fue oficialmente fundada en 1967 por los ingenieros Billy Klüver y Fred Waldhaver y los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman, quienes previamente habían colaborado, más notablemente en 1966, cuando organizaron "9 Evenings: Theatre and Engineering", una serie de performances, en las que diez artistas neoyorquinos colaboraron con treinta ingenieros y científicos de Laboratorios Bell, para crear una serie de performances, que allanaron el camino incorporando nuevas tecnologías.

Para ello utilizaron proyección de video, transmisión de sonido inalámbrico, y un aparato de sonar, tecnologías que son un lugar común hoy en día pero que no habían sido utilizadas en el arte de los años 60. Esas tempranas colaboraciones han continuado derrumbando barreras entre las artes y las ciencias en los años 60, 70 y 80

e indirectamente lanzaron y apoyaron el sonido experimental de John Cage, la bailarina Merce Cunningham, y el artista pop Andy Warhol. Expandiendo el rol del artista en desarrollos sociales relacionado a las nuevas tecnologías.

¹¹ Ibid. p. 41.

En la gráfica fue muy prolífico, utilizando la serigrafía, la fotografía, la fotoserigrafía; en el Tamarind Workshop y otros talleres produjo litografías a color, donde utilizó (técnicas aditivas), la fotografía, el transfer y la serigrafía; un ejemplo es la litografía "Sky Garden" donde Rauschenberg utilizó fotografía y serigrafía; tomó partes de imágenes de paisaje y del cuerpo humano, y un pájaro simbólico. Con estos elementos el artista agregó dibujo y un diagrama de un mecanismo espacial impreso al revés.



Robert Rauschenberg. "Sky garden", 1969. ULAE.

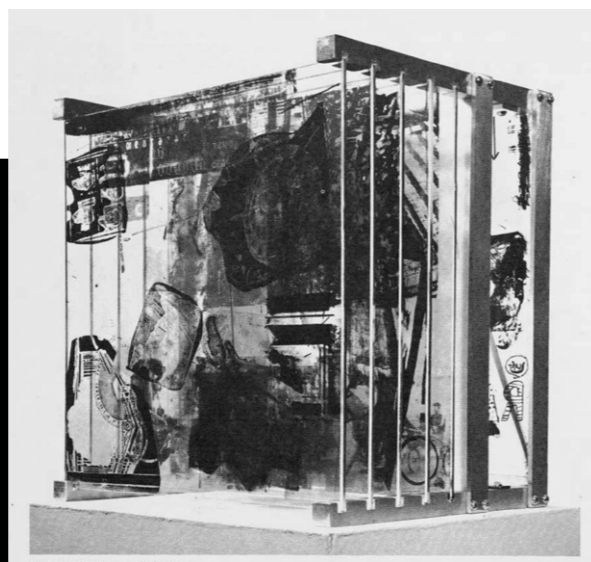


Robert Rauschenberg. "Sky Hook", 1970 ULAE.

En otro ejemplo, Rauschenberg, nos muestra en la litografía un nuevo enfoque que va más allá del espacio bidimensional al que estamos acostumbrados: para ello el artista imprimió la litografía sobre varias hojas de plexiglás transparente, y los montó dejando un espacio entre cada hoja; el trabajo al final fue montado en un marco de metal; puede ser movido y puede ser visto por todos lados como si fuera una escultura. Además revela un juego de imágenes que pueden ser vistas a través del plexiglás transparente, cambiando las relaciones de la imagen si es vista de diferentes ángulos. El resultado final, aunque se realizó por medio de la litografía, tiene algo de la escultura cinética.

¹² S.W. Hayter. About prints, Londres, Thames & Hudson, p. 92-93.

Cualquier material puede ser fotografiado y susceptible de ser transferido sobre cualquier soporte por medio de la fotoserigrafía. Por esta razón ha sido utilizada con mucha frecuencia por los artistas del movimiento Pop Art; la facilidad de recurrir a imágenes que vienen de los medios masivos les da posibilidades inagotables. En este caso, Rauschenberg ha tomado imágenes de diferentes periódicos y revistas para hacer un fotomontaje y crear un impacto visual.



R. Rauschenberg. "Shades", litografía a color s/ plexiglás, 1964.

En la gráfica contemporánea se recurre al monotipo. Jasper Johns es el primero que realizó los primeros monotipos obtenidos en litografía, al utilizar impresiones llamadas pruebas agregándole collage o dibujando encima con lápiz o carboncillo.

Rauschenberg realiza monotipo también, pero con luz, utilizando a su modelo directamente sobre el papel fotográfico; es uno de los pocos artistas que trabajan esta técnica y que poco a poco se ha ido consolidando como una forma

de impresión artística en Norteamérica: ha ido evolucionando como cualquier otra técnica y se ha ido enfrentando a la dicotomía entre pintura y técnicas gráficas de impresión artística.

Esa dicotomía la hace atractiva tanto para grabadores como para pintores, además de su espontaneidad y su amplio campo de experimentación.

Como hemos podido ver, Rauschenberg reorientó las posibilidades del arte impreso por el uso experimental de los materiales en las ediciones de su obra gráfica, incorporando tela, papel hecho a mano, cartón, barro y collage. Rauschenberg es el artista prototipo, quien echa mano de la interdisciplina, para ampliar el espectro de posibilidades del lenguaje gráfico, combinando diferentes procesos de la gráfica, así como el uso de objetos tridimensionales que resultan novedosos hasta ese momento.



Robert Rauschenberg. "Signs", serigrafía, 1970.

1.8 JASPER JOHNS

Otro de los artistas importantes en la escena norteamericana del siglo XX, lo es sin duda Jasper Johns, quien, con un espíritu libre fue más allá de los límites de la gráfica tradicional. Aquí presentamos un texto que es una traducción del inglés al español (realizada por mí), del catálogo "States and Variations: Prints by Jasper Johns", exhibición organizada por la National Gallery of Art, Washington en marzo 11 al 28 de octubre, del 2007.

Este texto lo consideramos fundamental, pues da cuenta del proceso creativo de este artista, quien junto con Robert Rauschenberg ampliaría los límites del grabado hasta nuestros días.

Jasper Johns nació en Augusta, Georgia, en mayo de 1930. Su deseo de ser artista data desde su niñez, el estuvo en varias ciudades rurales del sur de Carolina antes de moverse a Nueva York en 1949. Allí tomó clases de Diseño en el Parsons School y trabajó en una variedad de raros trabajos antes de servir en la armada durante la guerra de Korea, incluyendo un período en Japón. Cuando regresó a Nueva York en 1953, Johns se comprometió con la filosofía contemporánea, poesía, música, y danza, y se sumergió en las artes visuales comprometiéndose con un propósito intelectual y visual. Enero de 1958 marca su primera exhibición individual en Nueva York, su pintura "Target With Four Faces" (1955) fue publicada en la portada de la revista "ARTNEWS". Propulsando virtualmente a este artista desconocido a la vista del público. Un maestro en muchos medios, Johns es un grabador de inmensa curiosidad y habilidad. Desde 1960, cuando él hizo su primera litografía le agregó aguafuerte y serigrafía y otras técnicas de su repertorio y completó más de trescientas ediciones.

El centro de interés de esta exhibición es "Johns' 1st Etchings, 2nd State", un portafolio de 30 grabados que fueron publicados en 1969. El portafolio incluye una página de título y dos versiones de seis motivos: "Ale Cans, Flag, Flash light, Light Bull, Paint Brushes, y Throug 9"; una configuración de numerales sobreimpuestos. Empleando dibujo y procesos fotográficos, para 1st Etchings, en 2nd State agrega Johns meditación en la interacción de la representación y la abstracción. Para 1969 él ha establecido su práctica de examinar repetidamente -en pintura, escultura, dibujo y grabado -esos y otros objetos "encontrados" a los que se ha referido como "cosas que la mente conoce alrededor". Aunque cuidadosamente reinterpretados, sus objetos no intentan engañar al ojo.

La presente exhibición está dividida en tres secciones, HIGHLIGHTS JOHNS' una reexaminación de motivos a través de sus variaciones de composición, material y técnica. La primera sección incluye imágenes tempranas de cuatro de los motivos del portafolio; la segunda sección exhibe grabados y pruebas de su 1st etchings, 2nd State; la sección final exhibe trabajos fechados posteriormente, el portafolio que incorpora su imaginaria.

Más allá el punto culminante el rol del tema y variación en los grabados de Johns se observan en WORKING, STATE, y pruebas procesadas a color, que están dispuestos a través de la exposición. Ellos son seleccionados de la National Gallery of Art, y adquisiciones recientes de la colección personal del artista de sus pruebas para la impresión de sus ediciones, reunidos a lo largo de su carrera. Documentando cambios que ha hecho antes de realizar la imagen final, ellos proveen un adicional, matiz de perspicacia dentro del proceso artístico de Johns.

Johns ha examinado frecuentemente partes o fragmentos de sistemas o situaciones en relaciones a sus totalidades y las pruebas que son fragmentos de una imagen editada ofrecen una oportunidad única para considerar este aspecto de su método. Aunque cualquiera de las pruebas puede ser considerada como un trabajo individual, cuando ellas acompañan una edición las impresiones relacionadas revelan esa evolución de la imagen y contribuyen a nuestra comprensión de la multifacética naturaleza del proyecto de Johns.

Pruebas de estado y pruebas en las que experimentó con diferentes colores en las ediciones en sutiles y sustanciales maneras. Suntuoso: trabajando pruebas dibujando a mano revela la espontaneidad que juega un importante agregado. Algo menos apreciado, el rol que juega en el arte de Johns. Algunas pruebas alternativas a las ediciones que son igualmente coherentes y “terminadas”.

Muchos procesos impresos al reverso de la imagen dibujada, como demuestra el dibujo litográfico de una bandera americana sobre un losa de piedra de Bavaria (vista al reverso del impreso) (n.3), exhibida en este caso son una prueba rara tomada de (n. 2). La imagen al reverso es también característica de procesos de Intaglio y Relieve. Estas pruebas indirectas de grabado muestran su capacidad para generar múltiples variantes de ejemplos de una imagen, su disposición para visitar su iconografía manipulada, con materiales, y procesos en nueva y altamente originales combinaciones.

Jasper toma total ventaja del potencial inherente de las técnicas de grabado para cambiar, revertir y duplicar imágenes, imprimiendo de sus matrices en formas radicalmente diferentes, como se demuestra en los grabados de esta exposición. A menudo coloca sus matrices aparte después que una edición ha sido terminada, algunas por años, Johns además retrabaja después una nueva edición. Hace cambios en el medio, en la cantidad y carácter de las marcas dibujadas y en la selección de las superficies a imprimir por ejemplo, el intaglio o niveles de relieve en aguafuerte. También hace deliberadas selecciones en papel satinado o con propiedades mate, transparencia, y colores de tinta, en el tamaño, peso, textura, y color del papel, y en la cantidad y colocación a mano y presión de la prensa durante el entintado e impresión respectivamente. Con cada variación, Johns presenta un nuevo SET de circunstancias para ser reconocidas y tomadas en cuenta.

Johns hizo todos los grabados y objetos de la exhibición en 3 talleres de edición Universal Limited. Art Editions (ULAE) en Long Island, Gemini G.E.L. en Los Angeles y Simca Print Artists en Manhattan (ahora cerrado), trabajando en colaboración con impresores profesionales y ceramistas quienes contribuyeron al proceso de impresión y pruebas de las ediciones. De acuerdo al impresor Timothy Isham (conversación con el autor -, 7 abril 1983); “Jasper entiende las técnicas y procesos, los usa tan bien como los impresores... tú puedes ver que él sabe lo que quiere hacer y trabaja con cada aspecto de la situación para hacer lo que él quiere”.

SECCIÓN 1: OBJETOS

Esta sección introduce versiones litográficas de cuatro de seis motivos en 1st Etchings, 2nd state -Ale Cans, Flag, 0 through 9, y Light Bulb. Las tres primeras son presentadas en su versión inicial impresas. Flag I y 0 through 9 son entre otras, en su versión inicial impresa, y ellos revelan su vigor experimental como él entendió un nuevo proceso, usando crayón litográfico para dibujar la línea de through 9 (fig.1) y una tinta líquida llamada tusche para crear ricas aguadas en Flag I (no. 1). Aunque esta sección presenta tempranas versiones impresas de esos objetos, Johns ha explorado esos motivos en otros medios: Flag first apareció en una pintura de 1954-1955; Light Bulb y 0 through 9 apareció en dibujos de 1957 y 1959- 1960, respectivamente (aunque la serie numerales está organizada como una cuadrícula; y Ale Cans fue introducido como escultura en 1960, ambas en yeso y pintadas en bronce. Flashlight y Paint Brushes, primero hechas como escultura en 1958 y 1960, respectivamente, no son representadas en esta sección. Ellas entraron en la obra impresa de Johns en el portafolio de 1968 titulado 1st Etchings, el cual precedió 1st Etchings, 2nd State.

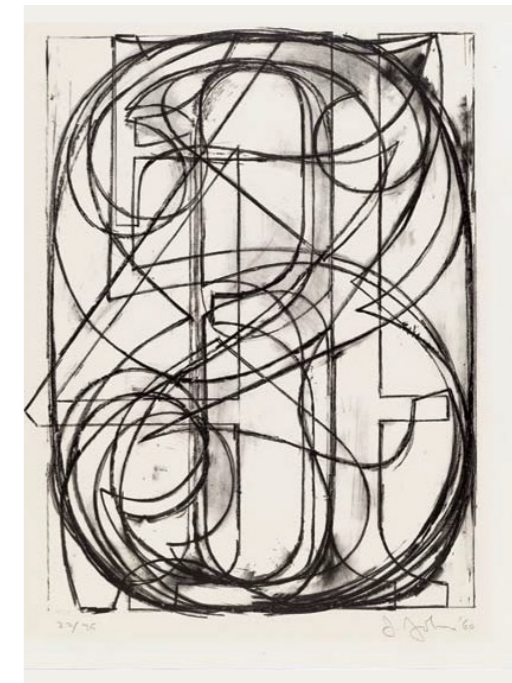


Fig. 1, 0 through 9, 1960 (no.13)

El proceso de State y pruebas de color para Ale Cans de la colección de la National Gallery sugiere maneras de trabajo de Johns, anotando pruebas iluminadas que el artista realizó, y muestran visualmente las posibilidades, registrándolas en pruebas que son parte integral en el proceso de grabado de Johns. En el proceso de la primera o segunda línea (fig.2), las características de Johns tramados, garabatos y contornos definen Ale Cans y su espacio circundante, sin límite por la definición perdida de la línea quebrada que enseguida encierra una porción del campo. Una variante de color, laqueando el rojo y detalles de verde en la etiqueta (fig.3), se observa Ale Cans emergiendo más vívidamente del fondo que en la impresión de la edición (fig. 4). En otra prueba (no. 7), el objeto aparece más apagado.



Fig. 2, Ale Cans, Trial proof, 1964, (no. 4).



Fig. 3, Ale Cans, prueba de estado, 1964, (no.6).

Light Bulb (no. 19), en una configuración diferente que Johns incluyó en 1st Etching, 2nd State, relativo a dos esculturas de 1960-1961: Untitled, en yeso y alambre, y Bronze, en bronce. La edición es exhibida con cinco variantes: en dos de ellas (nos. 16, 17) Johns experimentó con expresividad, colores metálicos que sugieren que él consideró cómo era mejor expresar el carácter del bronce. El orden de la impresión de negro a gris en otra prueba (no. 18) es revertida en la versión final, aunque la sutil y neutral transparencia es mantenida.

SECCIÓN 2: 1st Etchings, 2nd State

El título 1st Etchings, 2nd State declara la técnica que Johns usó para crear la impresión (aguafuerte); también indica que es la primera serie que él completó usando este proceso y nos informa que esta es la segunda versión (estado) de las imágenes.

Semejante especificidad y precisión son centrales para acercarse a su trabajo en todos los medios. Un espectador requiere para su claridad hacer una cuidadosa lectura en orden para comprender la distinta naturaleza individual del arte pero son impresos relacionados que inicialmente pueden parecer idénticos.

En esta sección, cada hoja del portafolio 1st Etchings, 2nd State es acompañada por pruebas relacionadas que documentan muchas de las decisiones desarrolladas después en las series. También a la vista son pruebas del proceso (1967 -1968) de 1st Etchings. El portafolio de 1st Etchings, 2nd State usó las mismas placas de cobre empleadas en 1st Etchings.

Muchas pruebas de esta temprana versión incluidas aquí son cercanas a la edición impresa, pero usó diferentes papeles.



fig. 7 Savarin, prueba de estado, 1977, (no. 61)



Fig.5, 1st Etchings; Flags, prueba de estado, 1967, (no. 44).

Además a las páginas tituladas con imágenes (nos. 22, 23), 1st Etchings y 1st Etchings 2nd State incluye ambas un dibujo a mano, en la representación grabada y un fotograbado de Ale Cans, Flag, Flashlight, Light Bulb, Paint Brushes, y 0 through 9. Flag y 0 through 9 son derivadas de esculturas en relieve, y las otras fueron precedidas por esculturas tridimensionales efímeras, todas fechadas entre 1958 y 1961.

En 1st etching, la imagen dibujada y fotograbada de cada objeto son impresas juntas en una hoja, mientras en 1st Etchings, 2nd State, las placas son impresas por separado, duplicando el número de impresos.

Además, para separar las imágenes dibujadas y fotograbadas en 1st Etchings, Johns retrabajó todas las placas de cobre del portafolios para producir 1st Etchings, 2nd State. (Aunque 1st Etching no está titulada como tal, el impreso vino a ser "primer estado" [fig.5] una vez que el segundo portafolio fue terminado.)

Para el segundo estado, Johns agregó aguafuente y dejó descubiertas todas las áreas de línea de aguafuerte (fig.6) y agregó líneas de aguafuerte y mordió áreas abiertas para el fotograbado.

Durante todo este proceso, el impresor Donn Stewart hizo pruebas que permitió al artista evaluar los cambios que él estuvo haciendo.

Las pruebas reunidas para los dos portafolios muestran cuánto le concierne a Johns el desarrollo de cada serie. En una prueba para 1st Etching: Lightbulb (no. 32), el dibujo de lightbulb está al revés que la imagen publicada.

Finalmente, para la edición, fue redibujada en una diferente placa. Tres pruebas para 1st Etchings: Paintbrushes (nos. 36-38) muestran que Johns experimentó con diferentes colocaciones para las placas de aguafuerte y fotograbadas, cubriéndolas una y otra en dos ejemplos y eventualmente poniéndolas una junto a la otra sobre la página.

Variaciones en colores de tinta y tonalidades, así como formatos de papel, texturas, y tamaños, son algunas de las diferencias que se pueden notar entre la edición impresa y las pruebas. La prueba de cancelación del fotograbado Flashlight (no. 30) fue impresa después de la edición para indicar que ya no se harían más impresiones, aunque eventualmente Johns incorporó la prueba de cancelación en Decoy y Decoy II, que veremos en la siguiente sección.



fig. 8 Light Bulb, p/de estado, 1976 (no. 50)

SECCIÓN 3: OBJETOS REVISITADOS

Los motivos incorporados en los trabajos posteriores se observan en esta sección, muestran algunas de las subsecuentes exploraciones relacionadas con esas imágenes y otros materiales y procesos, como se ve, por ejemplo en Savarin (fig.7). Ha introducido aquí otro medio de impresión que ha estado explorando la serigrafía- (Flags 1, no. 47) y el monotipo (Savarin, no. 63) -, así también usa por vez primera litografía en offset (Decoy, no. 55; Decoy II, no. 60; y Two Flags, no. 48).

Las únicas pruebas trabajadas incluidas en esta sección son Light Bulb (fig. 8) y 0 through 9 (fig.9), ambas son ampliamente redibujadas con carbón que sus propiedades táctiles evocan más un dibujo que una imagen impresa.

Entre los trabajos más distintivos son Flag (no.49) y Numerals, 0 through 9 (no. 53) de un grupo de seis relieves que van delante, que Johns hizo en colaboración con la orientación tecnológica del equipo de Gemin, al mismo tiempo completó 1st Etchings, 2nd States. Para los relieves, usó hojas delgadas por delante, de un gris, terminadas sin pulir que corresponden al gris transparente asociado con el arte de Johns, fueron puestos en moldes de cera y látex hechos cuidadosamente por el artista y convertidos en imágenes de relieve usando una prensa hidráulica. Las hojas frágiles en realce fueron después montadas en superficies rígidas para darles estabilidad.



fig. 9, 0 through 9, p/ de estado, 1978 (no. 54)

1.9 EXPRESIONISMO ABSTRACTO

En 1971, Decoy (fig. 10) la primera de dos ejemplos en las que Johns hizo primero un impreso y lo siguió con una pintura basada en la imagen. Una fotografía de un Ballantine [ginebra] actual, puede estar en el centro de sus diecinueve litografías en offset a color, y la superficie en relieve de la placa fotografada cancelada de 1st Etchings, 2nd State ha sido transferida a una matriz de litografía e impresa como una cenefa a través del fondo.



fig. 10, Decoy, 1971, (no. 55).

Una de las pruebas de Decoy (no. 57), impresa en negro, define todos los elementos mayores y ha determinado los subsecuentes colores. Otras pruebas muestran sutiles variaciones en composición y color, incluyendo una que es ampliamente retrabajada en crayón, aguada, lápiz de color, pintura y carboncillo (fig. 11). Un grupo de pruebas de Decoy en las que la cenefa (O FRIZO) ha sido también impreso suavemente fue puesto aparte y excluida de la edición publicada. En 1973 THESE BECAME Decoy II (no. 60) cuando el artista las retrabajó agregando siete nuevas matrices.



fig. 11, Decoy, p/ de estado, 1971, (no. 56).

Todos los trabajos de esta exhibición han sido realizados hace más de dos décadas.

Hoy en día Jasper Johns está comprometido en hacer grabados, creando originales múltiples, del que extrae la distintiva coordinación de la iconografía, método y material, con la visión fresca y el impulso experimental que marca su temprano trabajo. Empleando tradicionales técnicas usadas por Rembrandt (aguafuerte) y Goya (aguafuerte y litografía) hace siglos, así como los modernos procesos de fotografado y serigrafía, Johns continúa desafiando a sus espectadores, se desafía a sí mismo, para reconsiderar los límites y significado de la representación y la abstracción.

El expresionismo abstracto surge en Estados Unidos a principios de los años cuarenta, y adquiere su máximo desarrollo a comienzos de los años cincuenta. La formación de este movimiento se debe en buena medida a los surrealistas. Al comienzo de la segunda guerra mundial, muchos intelectuales y artistas se exiliaron en Estados Unidos. Entre ellos estaban algunos de los pintores surrealistas más importantes: Max Ernst, Roberto Matta, y André Masson.⁴⁹ Estos pintores tuvieron como sede de sus actividades artísticas la galería neoyorkina “Art of This Century”. Esta galería fue abierta en 1942 por la coleccionista Peggy Guggenheim (casada con Ernst) para que los artistas exiliados tuvieran un centro donde mostrar su obra.⁵⁰

Esa presencia de artistas europeos de vanguardia ejerció una gran influencia entre los pintores norteamericanos, especialmente entre los jóvenes artistas neoyorquinos, muchos de los cuales expondrían con el tiempo en la galería de Peggy Guggenheim.

Los postulados surrealistas como el automatismo, el inconsciente, y otros, sirvieron como principios para liberar a los artistas norteamericanos de dogmatismos artísticos imperantes en esos momentos en su país. De allí surge la escuela de Nueva York, caracterizada por una pintura de gran libertad expresiva.

El término de “Expresionismo Abstracto” se debe al crítico de arte del “The New Yorker”, Robert Coates. Pero debido a las distintas concepciones expresivo-plásticas que conforman este movimiento, en el año 1952, el crítico Harold Rosenberg utiliza el término de “Action Painting” (pintura de acción) para definir mejor el enfoque común de la mayoría de estos artistas: la importancia dada al proceso o acto de pintar por encima del contenido. Otras denominaciones que también recibe este movimiento son las de “abstracción pictórica” (painterly-abstract) y la de “Nueva Pintura Americana” (New American Painting), ambas debidas al crítico Clement Greenberg.⁵¹

⁴⁹ www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm/
Consultada: 9 de mayo, 2015.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Pueden señalarse como características formales de este estilo, en primer lugar, su preferencia por los grandes formatos. Trabajaban normalmente con óleo sobre lienzo. Una de las características principales de los expresionistas abstractos es la concepción de la superficie de la pintura como all over (cobertura de la superficie)⁵² -que bien podríamos traducir como “campo expandido”, algo que le enseñó Siqueiros a Pollock-, para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro: el espacio pictórico se trata con frontalidad y no hay jerarquía entre las distintas partes de la tela, es decir, no hay perspectiva y todos los elementos adquieren la misma importancia.

El cromatismo suele ser muy limitado: blanco y negro, así como los colores primarios: magenta, amarillo y cian. Este tipo de cuadros, con violentos trazos de color en grandes formatos, presenta como rasgos distintivos la angustia y el conflicto, lo que actualmente se considera que refleja la sociedad en la que surgieron estas obras.

Características generales⁵³

- Ausencia de toda relación con lo objetivo.
- Rechazo de todo convencionalismo estético.
- Expresión libre y subjetiva del inconsciente.
- Ejecución totalmente espontánea.
- Valoración de lo accidental y explotación del azar como recurso operativo.
- Intensidad de propósito: lo que importa es el proceso o acto de pintar más que el contenido.
- Predominio del trazo gestual en expresiones de gran virulencia y dinamismo.
- Empleo de manchas y líneas con ritmo.



Jackson Pollock en su estudio, Hans Namuth, 1950.⁵⁴

<https://periodicoirreverentes.files.wordpress.com/2017/02/1407981921699-cached1.jpg>

Fases⁵⁵

En este movimiento es posible diferenciar dos fases: la llamada fase “mítica” o de formación del movimiento (influenciada por el surrealismo), que abarca desde principios de los cuarenta hasta después de la segunda guerra mundial, y la fase gestual, a partir de 1947 (año en el que Pollock realiza sus primeras pinturas de goteo), en la que el movimiento queda plenamente configurado.

Fase mítica

- Imaginería extraída del subconsciente: de los mitos y símbolos que conforman los arquetipos universales de la experiencia humana y que se encuentran en el inconsciente individual (De Kooning, Pollock, Rothko).
- Estilo abstracto biomórfico: composiciones con formas que semejan estructuras de plantas y animales, formas protozoicas o amiboideas creadas espontáneamente (Gorky); así como garabatos y símbolos primitivos o cósmicos: círculos, discos, etcétera. (Gottlieb).
- Contenido surreal, simbólico y sexual.
- Ausencia de profundidad y tridimensionalidad.
- Predominio de la armonía tonal.



Jackson Pollock pintando, Hans Namuth, 1950.⁵⁶

Fase gestual

- Abandono del lenguaje figurativo (De Kooning no cesará jamás de practicar una pintura figurativa).
- Utilización de nuevos métodos de ejecución: pintura de goteo (dripping).
- Expresión del estado psíquico del artista en el momento de realizar la pintura.
- Utilización de telas de grandes dimensiones.
- Gran libertad en el color (al principio preferencia por el blanco y el

⁵⁵ http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm/ Consultada: 9 de mayo, 2015.

⁵⁶ <http://www.google.com.mx/>

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ <http://www.google.com.mx/>

negro, más adelante por los colores brillantes y vivos para traducir estados de ánimo intensos).

- Variedad de configuraciones estructurales, entre ellas destacan:

Composiciones de “campo extendido” (all-over field) o “campo expandido”

Toda la superficie del lienzo cubierta uniformemente mediante una maraña de líneas y cordones de pintura chorreada o goteada que transmiten la sensación de extenderse indefinidamente más allá de los bordes del cuadro (Pollock).

Composiciones de campo de color (colour field):

Grandes superficies planas combinadas de color sin elementos sígnicos ni gestuales, creando atmósferas y gran sensación de espacio (Rothko, Newman, Reinhardt, Still). Como señalara Clement Greenberg, el gran teórico del expresionismo abstracto: “Hay una urgencia persistente, tan persistente que es en gran parte inconsciente, en ir más allá de la pintura de cámara que está diseñada únicamente para ocupar un sitio en la pared, hacia una especie de pintura que, sin identificarse realmente con la pared, como el mural, se extienda sobre ella y reconozca su realidad física”.⁵⁷ Las telas de formato mayor crean un efecto muy diferente en el espectador a diferencia de una pintura de mediano tamaño, escapan a su visión, a la primera mirada. Y para quien ha pintado una tela de grandes dimensiones, la experiencia es única, por la gran libertad de trazo que esto permite. Rothko señalaba en 1951: “Pintar un cuadro pequeño es ubicarte fuera de tu experiencia, es contemplar una experiencia con una visión estereotipada o con una lente

reductora. Siempre que pintas un cuadro grande, estás dentro de él. No es algo que tú gobiernes”⁵⁸

Para el pintor Barnett Newman, la escala era fundamental en su obra: “En vez de utilizar contornos, en vez de hacer formas o poner de relieve espacios, mis dibujos proclaman el espacio -escribió Newman. En vez de trabajar con los restos del espacio, yo trabajo con todo el espacio”.⁵⁹

Newman era un pintor polemista, fundador de la revista “Tiger’s Eye”. Rechaza al surrealismo académico pero experimenta con el automatismo; el artista decía “Mi idea era que con un movimiento automático se podía crear un mundo”.⁶⁰

Composiciones gestuales.⁶¹

Marañas ondulantes y rítmicas de trazos, empastes, manchas y chorreos sobre fondos dominantes (Tobey, Mitchel).

Composiciones sígnicas:

A base de grandes pinceladas o brochazos superpuestos monocromos sobre fondo blanco, que recuerdan caligrafías orientales (Kline, Tobey).

Finalmente, como podemos observar, el “Automatismo” ha funcionado como parte importante del proceso creativo de diversos artistas y corrientes, y estamos firmemente convencidos de que puede ser de gran utilidad -como método- para el desarrollo de la investigación y experimentación en las artes.

Parafraseando a Arthur Danto: “En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte.”⁶²



Cy Tombley, “Ritual”, óleo s/lienzo, 1949.

⁵⁷ Anthony Everitt. El expresionismo abstracto, Barcelona, Labor, 1984, p. 28.

⁵⁸ Ibid. p. 28.

⁵⁹ Ibid. p. 28.

⁶⁰ Ibidem. P. 29.

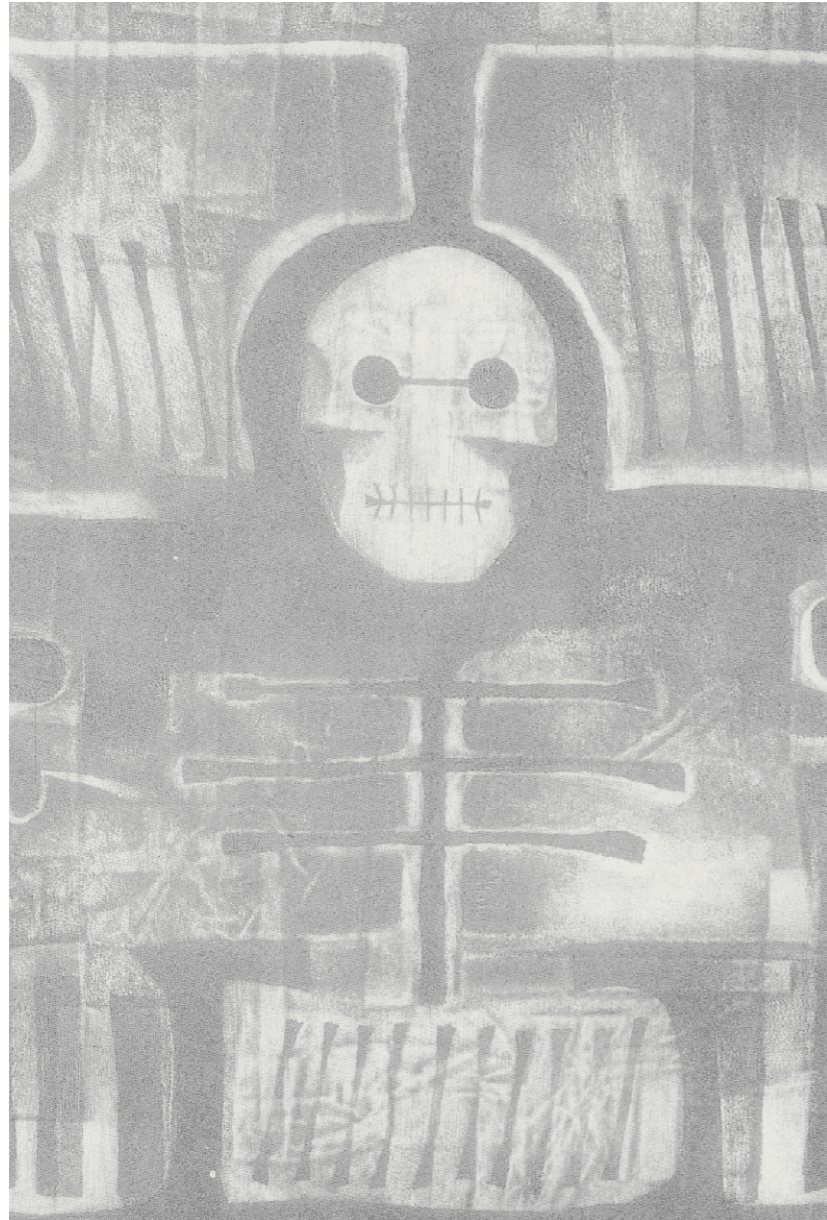
⁶¹ www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm/

⁶² Arthur C. Danto. Después del fin del arte, España, Paidós, 1999, p. 27.

CAPITULO II

LA EXPERIMENTACIÓN EN MÉXICO





Introducción

Dentro de las múltiples posibilidades que nos ha dado la historia del arte en relación a los procesos creativos de los artistas plásticos, me interesa particularmente el “Automatismo”, procedimiento que fuera muy utilizado por el movimiento surrealista y fuera asimismo, uno de los hallazgos fundamentales del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Siendo Médico, Breton estaba familiarizado con las teorías de Freud, como lo menciona en el Primer Manifiesto surrealista publicado en 1924.

Una serie de procedimientos nos ha legado este movimiento, que a su vez retomó otros del dadaísmo movimiento literario que surge como rechazo de la primera gran guerra.

Su importancia, su influencia y afinidades en artistas y corrientes subsecuentes como es el caso del artista mexicano David Alfaro Siqueiros y la corriente del expresionismo abstracto, -la llamada escuela de Nueva York-, son algunos de los ejemplos que queremos hacer notar para acentuar la vigencia del “Automatismo” como un proceso que surge del inconsciente pero muy válido como método del proceso creativo para la investigación, experimentación y producción de obra plástica.

Para este propósito, nos interesa el período en que David Alfaro Siqueiros se instala en Nueva York y abre un taller, el “Siqueiros Experimental Workshop”, y por otro lado, sus investigaciones ópticas con la fotografía en relación a su obra mural.

2.1 David Alfaro Siqueiros y la experimentación

De los tres muralistas mexicanos, David Alfaro Siqueiros, de personalidad impetuosa, grandilocuente, activo, combatiente, artista tenaz, preocupado por un arte monumental de carácter social, humanista, no por ello hizo a un lado el estudio y la experimentación de nuevas formas y materiales.

Estudiar a un artista tan complejo como él resulta sumamente laborioso ya que su actividad política corre en paralelo a su actividad artística como un proyecto de vida donde ambas actividades se imbrican.

En 1936 Siqueiros se instala en Nueva York en un galerón ubicado en Union Square, donde el Siqueiros Experimental Workshop abriría sus puertas a varios artistas de diferentes nacionalidades. Sobre sus hallazgos de la piroxilina escribe a su esposa y amigos: “En este último periodo (...) desarrollando las experiencias anteriores, he podido meterme hasta el pescuezo en una materia plástica moderna, que realiza la más profunda revolución en los materiales plásticos y que se llama nitrocelulosa (...) Este nuevo material, que en la pintura industrial ha sustituido ya a todos los medios tradicionales de la pintura (...). Su elasticidad, su transparencia, su secamiento casi instantáneo hace posible, superadamente, todos los procedimientos y sensualidades de sus antecesores ya envejecidos, permitiendo a la vez las novedosas y emocionantes texturas”⁶³

La investigadora Irene Herner, menciona que Siqueiros, experimentando con materiales industriales comerciales hizo unos descubrimientos insólitos:

“Ya en este taller experimental de Nueva York hemos podido encontrar algo maravilloso, sólo semejante al misterio de la creación biológica, al secreto de las configuraciones geológicas, al misterio de la creación entera, mediante el uso de simples superposiciones de colores que por absorción, en un tremendo e inexplicable maridaje, producen los más extraños y gloriosos fenómenos plásticos.”⁶⁴

⁶³ Irene Herner. Siqueiros, del paraíso a la utopía, México, CONACULTA, 2004, p. 208.

⁶⁴ Ibid. p. 208.

“El hallazgo de esta maravilla surgió del juego entre los miembros del taller. Según Lehman, fue la laca diluida con thinner (sic) la que creaba esas emanaciones fantásticas, pero el efecto ahumado se sucedía, cuando a los chorreados de pintura se les rociaba más pintura con pistola de aire. La “primera revelación -testimonio Siqueiros- se produjo en una pequeña tabla que aventaron al piso y primero le fueron echando pintura directamente de las latas, a las que les hacían un hoyito. A cada uno le tocaba chorrear desde arriba y salpicar un color y luego el thinner.”⁶⁵

Otro miembro del Taller de Siqueiros, Axel Horn narra en un artículo publicado en 1966. “Apropiándonos a escondidas de una lazy Susan⁶⁶ de una de las mesas de una cafetería vecina. Ajustándole piezas de madera, le vertíamos lacas de diferentes colores al mismo tiempo que la hacíamos girar. Las llamadas manchas de color debidas a la acción centrífuga que resultaban eran inmediatamente introducidas a nuestras pinturas”.⁶⁷

Rociaban la pintura sobre esténciles, trabajaban sobre madera, metal, papel, o sobre muros de concreto.

“La pintura la aplicaban en capas delgadas o construida en empastes gruesos. La chorreaban, la salpicaban y la rociaban a presión, directamente sobre el espacio pictórico. Ésta se secaba y se endurecía rápidamente, casi al instante, y podía ser removida a voluntad, cortada, raspada, o tachada y rayada. Con este material pictórico pudo incluso modelar formas en relieve precursoras de la escultopintura”.⁶⁸

Es curioso observar que siendo Siqueiros un artista con profundas convicciones sociales se permitía una libertad absoluta en la experimentación plástica. Había dejado la pintura de caballete y este proceso de pintar traía consigo una acción de todo el cuerpo y una libertad, una soltura en el trazo: el automatismo y el carácter lúdico se apersonaban para dar pie a la más absoluta libertad que este nuevo proceso creativo brindaba al artista plástico.

⁶⁵ Ibid. p. 208.

⁶⁶ Lazy Susan, se refiere a las bandejas metálicas giratorias que se colocan al centro de las mesas en las cafeterías.

⁶⁷ Irene Herner. Del paraíso a la utopía, México, CONACULTA, 2004, p. 209.

⁶⁸ Ibid. p. 210.



Siqueiros. “Nacimiento del fascismo”, piroxilina sobre masonite, 1934.



Siqueiros posando con la pintura “Nacimiento del fascismo”, 1934

Menciona Irene Herner que “Kadish (otro discípulo de Siqueiros), consideraba que Siqueiros había liberado a los jóvenes de todo prejuicio y ortodoxia sobre el arte academista, y estos experimentos en que se pintaba completa la superficie del cuadro, especialmente liberaron al joven Jackson Pollock (1912-1956) del tradicional “enfoco ante el caballete y el uso del espacio”. Eventualmente esto lo llevaría a contemplar el cuadro completo como una arena en la cual crear”⁶⁹

Para Siqueiros el chorrear o gotear pintura era sólo el principio; maravillado por los accidentes que lograba, con esos nuevos recursos plásticos no se detenía ahí como lo atestigua su cuadro “Nacimiento del fascismo,” el primer cuadro pintado con duco por el maestro, o en “Suicidio colectivo”, donde se aprecian las gruesas capas -texturas-, logradas con piroxilinas, pintura de uso industrial para pintar automóviles. La segunda etapa de este proceso consistía en trazar el tema de contenido político.

Para ello, Siqueiros echaba mano de la pistola de aire, del proyector de cuerpos opacos, del estencil: Lo relata el maestro: “Así fue más tarde perfectamente posible agregar al tumulto plástico que nos daba la nueva técnica, los símbolos que deberían completar el tema y el contenido político de nuestra obra”⁷⁰

“Nacimiento del fascismo” era el primero de una serie de cuadros que pintaría el maestro para una exposición contra la guerra y el fascismo que organizaba la New School for Social Research de tendencia comunista.

De sus experimentos con el pincel de aire -herramienta de uso industrial-, menciona: “Ya sé que la brocha mecánica es una herramienta para crear las más maravillosas realidades atmosféricas, para crear espacio, profundidad palpitante, para Hacer lo cóncavo y darle esa fuerza insospechada a lo voluminoso, a lo rudamente plástico...”⁷¹

Siqueiros en la presentación del libro de José Gutiérrez, publicado por primera vez en Canadá en 1956, su colaborador y descubridor de la pintura acrílica, menciona “En 1936 organizamos el Taller Siqueiros, en Nueva York. Obtuvimos nuevos productos y materiales químicos de muchos laboratorios norteamericanos; empezamos nuestros experimentos desarrollando recursos plásticos antes desconocidos por los pintores.”⁷²



En el Siqueiros Experimental Workshop (SEW) 1936.



Siqueiros en su SEW, 1934.

De la inquietud de Siqueiros por la experimentación, José Gutiérrez, señala que en alguna ocasión “El artista David Alfaro Siqueiros, me dijo que él había pintado un mural en Argentina en 1932, con un medio llamado silicato... A mi entender, éste fue el primer mural que jamás se haya pintado con silicato en el Hemisferio Occidental”.⁷³

De sus experimentos con el pincel de aire -herramienta de uso industrial-, menciona: “Ya sé que la brocha mecánica es una herramienta para crear las más maravillosas realidades atmosféricas, para crear espacio, profundidad palpitante, para hacer lo cóncavo y darle esa fuerza insospechada a lo voluminoso, a lo rudamente plástico...”⁷⁴

En 1943, el afamado crítico de arte norteamericano, Clement Greenberg escribía que “En las más grandes obras de Pollock abunda la tierra. Y habla acerca de las incrustaciones gredosas como si describiera ejemplos geológicos”.⁷⁵ Este comentario nos recuerda los que hiciera Siqueiros acerca de sus experimentos plásticos siete años antes.

Pero recordemos que ya en su estancia en Nueva York Siqueiros postulaba la muerte de la pintura de caballete y pugnaba por un arte mural, de carácter público: El crítico Greenberg escribirá su ensayo “La crisis de la pintura de caballete” años después, donde señala que la pintura más avanzada _ la de la superficie pintada totalmente plana parece responder a algo profundamente asentado en la sensibilidad contemporánea.”⁷⁶

Clement Greenberg, teórico del arte, impulsor del expresionismo abstracto por excelencia, señaló en sus escritos los conceptos de “pure” y all-over field” (“pureza” y “Todo el campo”) como fundamentales en toda obra de este género ya que respondían a su visión formalista. Para Danto esto significa una transformación en la pintura: “De la representación al objeto, y desde el contenido a la superficie, o a la pintura misma”: Ésta es la génesis de lo abstracto para Greenberg”⁷⁷

En otras palabras, el formalista Greenberg sentaba las bases para un arte “puro” que no aceptaba elementos extraños a la pintura misma.

A este proceso de pintar Siqueiros lo llamó “accidente controlado” Este dato nos recuerda la manera en que el pintor norteamericano Jackson Pollock trabajaba sus pinturas

Es curioso observar que siendo Siqueiros un artista con profundas convicciones sociales, se permitía una libertad absoluta en la experimentación plástica y este dato nos comprueba además, la manera en que nació el expresionismo abstracto mediante la llamada pintura de acción.

Entre sus alumnos estaba Jackson Pollock, -joven en ese entonces-, quien utilizó profusamente el chorreado y el goteo (dripping) que había aprendido con su maestro Siqueiros. Pocos años más tarde, Pollock sería nombrado por el famoso crítico de arte norteamericano Clement Greenberg el artista más importante del expresionismo abstracto.⁷⁸

⁶⁹ Ibid. p. 210.

⁷⁰ Ibidem. P. 212.

⁷¹ Ibid. p. 214- 15.

⁷² José Gutiérrez. Del fresco a los materiales plásticos, México, Domés-IPN, 1986, p. 9.

⁷³ Ibid. p. 43.

⁷⁴ Irene Herner. Siqueiros, del paraíso a la utopía, Mexico, CONACULTA, 2014, p. 2014-15.

⁷⁵ Arthur C. Danto. Después del fin del arte, España, Paidós, 1999, p. 94.

⁷⁶ Ibid. p. 94.

⁷⁷ Ibid. p. 94.

⁷⁸ Arthur C. Danto. Después del fin del arte, España, Paidós, 1999, p. 93.

2.2 SIQUEIROS Y LA FOTOGRAFÍA

David Alfaro Siqueiros en su abundante producción muralista se apoyó en gran medida en la fotografía. En efecto, su proceso creativo no se podría explicar plenamente sin ese recurso. La innovación técnica y el uso de materiales y recursos que la tecnología aportaba eran los presupuestos de la teoría pictórica del maestro.



Angélica Arenal posando para el mural "Nueva democracia", 1945.

"Nueva democracia", Foto fragmento del mural, 1945.

Es bien sabido que Siqueiros recurrió a la fotografía como apoyo técnico; en algunas ocasiones él mismo posaba o su esposa Angélica o alguno de sus ayudantes ante la cámara fotográfica para ser plasmadas posteriormente en su obra mural.

Pero no sólo es eso, el realismo de Siqueiros se construye con referentes testimoniales de seres anónimos, lejos del carácter anecdótico Siqueiros simboliza la historia, le da un significado.

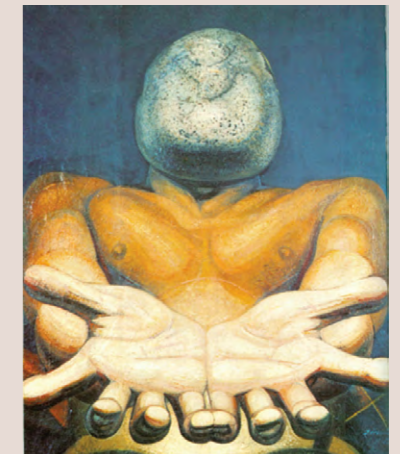
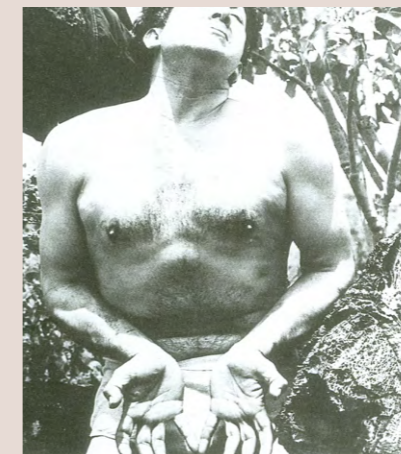
"Nueva democracia" no es Angélica con el torso desnudo, sino el viejo símbolo de la mujer delacroixiana con gorro frigio y cadenas rotas que ya no puede ocultar el poderoso brazo que aparece detrás de ella."

Para Alberto Híjar hay fotos testimoniales particularmente didácticas en las que Siqueiros registra su pertenencia a un equipo de trabajo y que dan cuenta de su proceso de trabajo: el nuevo sujeto de la historia tiene una singular presencia. "Tan importante es esto, que el cineasta John A. Korporeal le transmite por escrito en 1968 su reconocimiento como inspirador técnico de la invención de la lente ojo de pezado."⁷⁹

⁷⁹ Ibid. p. 18.

Y es que Siqueiros en ese afán por experimentar nuevos recursos, nuevas técnicas, se apoyó en la fotografía para proponer otros ángulos de visión, para transformar la perspectiva, sobre todo en los espacios públicos donde concebía al espectador en movimiento; para ello propuso la perspectiva poliangular.

Para la pintura "Nuestra imagen actual", Siqueiros se hizo tomar varias fotografías, que luego él trabajaba con toda libertad.



Para las series fotográficas que luego utilizaría en sus murales, acuñó el término "bocetos fotográficos".

Recurrió al archivo Casasola, a las fotos de José Renau y otros fotógrafos

También le sirvió como herramienta para su pintura de caballete como es el caso de la pintura "El eco del llanto" o bien "Niña madre" de 1936, inspirada en una fotografía de Hugo Brehme.

La experimentación fue un punto clave en la estética siqueiriana, en ella se justifica "el accidente controlado", la investigación

sobre ciertos materiales plásticos que dieron nacimiento a los acrílicos en el Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos del IPN en 1945.

La experimentación fundamenta su nueva concepción de los espacios, su manejo no tradicional de la perspectiva, proponiendo en cambio su teoría poliangular, donde su obra mural en espacios cerrados, redondea las esquinas de los muros, emplea superficies cóncavas, se apoya en la fotografía, acuñando términos como el de "pintura fotogénica". El enorme proyecto estético de Siqueiros queda enmarcado dentro de un arte realista, público y de compromiso social.

2.3 EL ARTE EN MÉXICO A FINALES DE LOS AÑOS CINCUENTA

Cuando la escena mundial del arte se encontraba prácticamente dominada por el expresionismo abstracto, Peter Selz organizó la exposición *New Images of Man*, en 1959, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, reuniendo a varios artistas de renombre internacional como Baskin, Paolozzi, De Kooning y otros, cuya característica principal era que retomaban la figura. “Los artistas querían recuperar la imagen y producir, con cuanta honestidad fuese posible, una representación verdadera de la humana.”⁸⁰ Por ese tiempo aparece el libro “*The Insiders*”, del poeta norteamericano Selden Rodman, quien había viajado a México buscando las raíces de Orozco; “La tesis de *The Insiders* plantea la oposición entre dos tipos de artistas a lo largo de la historia, a saber: los no-Insiders, preocupados por la ideación, el simbolismo, la abstracción y los problemas formales, y los “inconformistas excepcionales” que desafían el ambiente de su tiempo e inician los cambios: los Insiders. (...) Y prosigue diciendo que con Clive Bell, Roger Fry, Clement Greenberg y Thomas Hess, el arte finalmente ha llegado al rechazo total de la imagen y el contenido humanos. El redescubrimiento del hombre en el arte moderno se inicia con “el maestro olvidado” Orozco, el primero y más grande de los Insiders.”⁸¹ En el panorama mexicano, fruto de las polémicas mencionadas con anterioridad, surge una tendencia desde 1959 que la crítica de arte Margarita Nelken la denominaría el nuevo expresionismo mexicano: “Para los artistas que hoy ven en Orozco el maestro que les señala su camino, por su voluntad de acentuar el carácter permanente de sus personajes, y, en sus grandes composiciones, el colectivo de las figuras agrupadas en ellas, e incluso, por la vorágine de su movimiento, el impacto de este carácter permanente, resumido a veces en atrevidísimas síntesis, sólo bajo el márchamo de expresionista puede clasificarse.”⁸²

⁸⁰ Shifra M. Goldman. *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de Cambio*, México, IPN-Domés, p. 82.

⁸¹ *Ibid.* p. 78.

⁸² *Ibid.* p. 25.



José Clemente Orozco. “El hombre en llamas”, mural, detalle.



José Clemente Orozco. “Hombre en llamas”
punta seca, sn/fecha

Pero, ¿de dónde surge el término neohumanismo? Nelken nos dice. “Cuando, hace ya bastantes años, Waldemar George bautizó con el título de “Neo-humanismo” el grupo que, en torno a sus reiteradas prédicas, aspiraba a un nuevo clasicismo basado en el análisis de la figura humana, trazaba el camino en que la penetración y exaltación del carácter fueren lo esencial en la representación plástica.”⁸³

El representante en México de esta corriente lo es sin duda José Luis Cuevas, de él dice Nelken: “Y aquí mismo, en México, cual lo veremos cuando nos detengamos en él, el Movimiento primero llamado de la “Nueva Presencia”, y después de los “Interioristas”, del que Francisco Icaza es figura sobresaliente, no ha aguardado se impusiera en Estados Unidos ese Movimiento del “Neo-Humanismo,” que tiene hoy su punto de arranque visible, -y así declarado-, en la sensación producida por las últimas exposiciones de José Luis Cuevas allende el Bravo, para tornar la creación plástica, muy especialmente la pictórica, con su extensión al grabado y al dibujo, hacia una interpretación de lo humano, en la más amplia y a la vez más estrecha acepción del término. “La elocuencia de la expresión lineal de Cuevas imprime a sus obras un carácter de veracidad en la distorsión que les ha faltado a anteriores movimientos análogos (por ejemplo al que pretendió desarrollar, en París, el grupo de Valdemar (sic) George).”⁸⁴



José Luis Cuevas. “Alucinación”, tinta
sobre papel, 1956.



José Luis Cuevas, “Face”, litografía, 1962

⁸³ *Ibid.* p. 83.

⁸⁴ *Ibid.* p. 83.



José Luis Cuevas. "La caída de Franco", Tinta/papel, 1961



José Luis Cuevas. "Loco", tinta/papel, 1957

Cuevas, Haciendo una reflexión sobre esos años en lo que al grabado se refiere, Moreno Capdevila explicaba en una entrevista con Raquel Tibol: "(...) En aquella época grabar metal no prestigiaba a nadie. Vino la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958 y fue un golpe, una campanada. Al contrario de lo que venía ocurriendo en México, se vio mucho grabado en metal. Para mucha gente la sacudida fue grande no sólo en el aspecto formal y técnico, sino también en el conceptual y en la comprobación de una gran variedad de recursos que no eran aquí moneda de uso, aunque en la Sociedad Mexicana de Grabadores, donde se hacía una obra de características menos proselitistas que en el TGP, se cultivaban muchas formas de grabado al aguafuerte.

Después el taller de Guillermo Silva Santamaría en la Ciudadela, influyó en mucha gente que trabajaba de manera independiente."⁸⁵ Pero también, a principios de los años 60, en las escuelas de arte existía inconformidad con los planes de estudio vigentes; los alumnos planteaban, en el caso de la Academia de San Carlos, de acuerdo con Moreno Capdevila: "Una formación en la que se cuestionaba la Escuela

Mexicana de Pintura. Fueron años conflictivos, porque incluso los mecanismos políticos o los de la enseñanza no alcanzaban a dar respuesta a un programa que era mucho más amplio que el que la escuela podía proporcionar. La pintura necesitaba ventilarse, salirse. Todo esto contribuyó a crear un clima de disconformidad en el que a mi juicio pudo haberse encontrado la salida, porque se la tenía a la mano."⁸⁶

Las inquietudes y polémicas que se dieron en el campo de la pintura en esos años, la polémica entre la escuela mexicana versus el abstraccionismo, abrían de repercutir profundamente en el grabado mexicano, ya que el grabado que se venía practicando hasta principios de los años sesenta, estaba fuertemente influenciado por el Taller de la Gráfica Popular. El TGP privilegiaba el uso de la madera y el linóleo por su economía y rapidez de ejecución, aunque veinte años después en su aniversario en el Museo del Palacio de Bellas Artes dejó claro que ya no tenía nada que decir: su lenguaje había devenido repetitivo y panfletario, además de haberse convertido en oficialista.

2.4 EL GRUPO NUEVOS GRABADORES

No cabe duda que la década de los sesenta fue una época llena de inquietudes, cuyo común denominador lo era sin duda la necesidad de cambios, de cambios sociales, culturales, de estructuras. El cine francés de la Nueva Ola se empezaba a exhibir en México en pequeñas salas para públicos restringidos; el teatro pánico de Alejandro Jodorowsky se escenificó varias veces en San Carlos; en las galerías de la misma escuela se pudo ver grabado polaco, checoslovaco, y una exposición en 1966 que ejercería mucha influencia en los jóvenes artistas: los neohumanistas.

Bajo ese contexto, lleno de inquietudes y polémicas, tuvo lugar la formación del grupo Nuevos Grabadores en el año de 1967; éste estuvo formado por Jesús Martínez, Carlos Olachea, Susana Campos, Jorge Pérez Vega, Leo Acosta, Ignacio Manrique, Benjamín Domínguez, Valdemar Luna, Carlos García y Federico Ávila. Varios de ellos eran alumnos del maestro Capdevila, quien fungiendo como un pilar habría de inspirar el surgimiento de este grupo.



Renato Guttuso. "Masacre", litografía, 1961.

Habría que señalar que en ese momento era fuerte la presencia de los llamados neohumanistas Rico Lebrún (quien había tenido una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes), Leonard Baskin, Renato Guttuso, y por supuesto que José Luis Cuevas, quienes exhibieron en San Carlos por esos años y practicaban una figuración neoexpresionista, y habrían de influir definitivamente en los jóvenes artistas mexicanos.



Rico Lebrún. "Carreta de Buchenwald", oleo s/tela, 1955.



Leonard Baskin. "Hydrogen man", xilografía, 1954.

⁸⁵ Raquel Tibol. Gráficas y Neográficas en México, México, UNAM/SEP, 1987, p. 221.

⁸⁶ INBA. Sesenta de los sesenta, México, INBA/SEP, Galería del Auditorio Nacional, junio/agosto, 1983, p., 12.

En su primera exposición realizada en 1967 en Casa del Lago de la UNAM, -donde por cierto participó Moreno Capdevila-, el grupo Nuevos Grabadores, señalaban el estancamiento en que se encontraba el grabado y la necesidad de restituirle sus valores plásticos: “Creemos que es inaplazable restituir al grabado el valor plástico que este debe tener, fincándolo en sus propias características expresivas y técnicas y no solamente en buenas intenciones temáticas. Creemos que el grabado habrá de interesar al público de las artes plásticas y a los artistas en la medida que logre sobrepasar el papel de mero instrumento difusor de ideas, pues aunque esta función es uno de sus propósitos más importantes, no podemos considerarla como única y exclusiva. “Esta renovación debe de plantearse a partir de ahora, de nuestro momento, tomando en cuenta el desarrollo actual de las artes plásticas dentro de sus límites y posibilidades y no inmovilizándonos en el grabado de hace 20 o 30 años.”⁸⁷



Carlos Olachea. “Los obispos”, aguafuerte, (sin fecha).

En la exposición que realizó este grupo un año después en las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional, se puede leer en el catálogo: “Con el envejecimiento de la Gráfica Popular, y de agrupaciones más o menos similares, nuestra estampa llegó a un grado de decadencia casi mortal. “Esfuerzos aislados (de los alumnos de Guillermo Silva Santamaría, y de pintores como Cuevas, Gironella y otros) mantuvieron el grabado y la litografía a salvo, pero sin alcanzar las características que antes había tenido, de movimiento colectivo.

⁸⁷ UNAM. Presentación del grupo nuevos grabadores. México, Casa del Lago-UNAM, mayo/junio, 1967.

“Con el grupo “Nuevos Grabadores”, que en buena parte se gestó en el magnífico taller de Capdevila, en San Carlos el grabado mexicano parece salir de su anquilosamiento para cobrar los bríos que había perdido, y lanzarse una vez más, ahora con una técnica moderna, un lenguaje universal y sin cohibiciones a la conquista de un sitio de relieve tanto en México como el mundo.”⁸⁸ Sin embargo, para el año de 1968, Carlos Olachea, Susana Campos, Federico Ávila y Carlos García se estaban yendo a París becados por el gobierno francés; Benjamín Domínguez, Jorge Pérez Vega y Jesús Martínez se quedarían en México y los dos últimos participarían activamente en el movimiento estudiantil de 1968. Revisando la obra que realizó el grupo en esos años, podríamos decir que siguió varios estilos; desde una abstracción rica en texturas, hasta una figuración neoexpresionista como la que practicó Carlos Olachea con ciertas afinidades con Cuevas

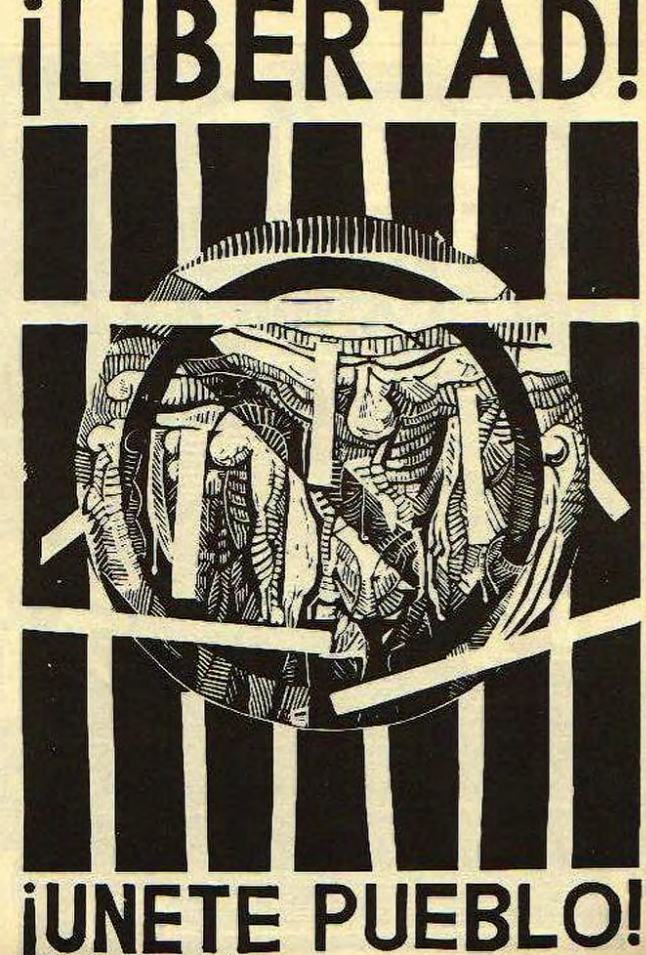


Carlos García. “Sin título”, aguafuerte, 1967.

pero más cercano a Capdevila. Abordaron diversas temáticas, incluyendo la temática social; no olvidemos que en 1967 las protestas en contra de la guerra de Vietnam alcanzaron una repercusión mundial y el grupo no fue ajeno a ello.

La vida del grupo Nuevos Grabadores, se disolvería en el año de 1968, teniendo en su haber cinco exposiciones; siendo la última a finales de ese mismo año, en la galería del Instituto Politécnico Nacional, con una presentación de Antonio Rodríguez.

⁸⁸ IPN. Grupo Nuevos Grabadores, México, IPN, sn/fecha, p. 1-2.



Grabado del movimiento estudiantil, 1968.

2.5 LA GRÁFICA DEL 68

Para el segundo año de vida del grupo Nuevos Grabadores se gesta el movimiento estudiantil mexicano de 1968, que fue creciendo hasta adquirir dimensiones de popular; esto se explica si tomamos en cuenta los movimientos obreros que lucharon por un sindicalismo independiente en la década anterior; México no estaba en calma, el movimiento estudiantil amenazaba a un sistema político monolítico y autoritario. Para contrarrestar la información manipulada de una prensa servil y vendida, sometida al poder, el movimiento realizó un trabajo intenso de propaganda; los activistas se movilizaron por toda la ciudad haciendo pintas en las bardas, pegando y repartiendo volantes hechos en mimeógrafo y grabados en linóleo: gran parte de este trabajo se realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, donde la participación de alumnos, maestros y trabajadores fue destacada. La Academia de San Carlos se convirtió en un gran taller donde llegaban brigadistas de la UNAM, el Politécnico, la Normal, Chapingo y de otras escuelas.

Los talleres permanecían abiertos día y noche; se produjeron mantas, carteles, pancartas y grabados: “La importancia del Grabado del movimiento estudiantil, 1968. De la producción gráfica del movimiento, radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, (...) de difundir con imágenes de la decisión de lucha y llamar a la participación; las brigadas de producción gráfica establecieron un importante precedente de trabajo colectivo”⁸⁹

En otra parte de esa interesante recopilación llevada a cabo por el grupo MIRA se menciona: “En cuanto a la gráfica del 68 es importante tener en consideración su carácter urbano popular, producto de las condiciones económicas y sociales, a diferencia del Taller de Gráfica Popular cuyas imágenes exaltan las luchas campesinas, la historia y tradiciones populares de México. Sin embargo, la influencia del TGP se puede advertir en la propaganda del movimiento del 68 que de alguna manera continuó la tradición gráfica de México, por el hecho de responder a las circunstancias de su momento.”⁹⁰

Es decir, reconocimiento de una deuda con la tradición y un dato nuevo: el trabajo colectivo y su carácter urbano popular. El discurso visual del movimiento resulta significativo, ya que emplea elementos con humor y sátira, construyendo nuevos significados gráficos, contrarrestando la iconografía gubernamental y muchas veces burlándose de ella. La apropiación de las calles de la ciudad era evidente: recurrieron al diseño, al uso de tipografía, logotipos y lemas oficiales para resignificarlos como dispositivos en contra de la propaganda oficial.

Recordemos que pronto tendría lugar Las Olimpiadas y la propaganda oficial no sólo sirvió para publicitar el magno evento sino que también los activistas del movimiento la supieron aprovechar.

Por ejemplo: “El formato original de la serie de logotipos representativos de las distintas actividades olímpicas: natación, esgrima, gimnasia, etcétera, fue reutilizado por los artistas, sustituyendo sus figuras por otras alusivas a la represión castrense: la bota militar, el tanque, el fusil, el soldado, etcétera. En otro cartel se observa la imagen de un imponente tanque militar que, frontalmente, avanza hacia el espectador. El soporte textual señala: “Este diálogo no lo entendemos”⁹¹.

Grabado del movimiento estudiantil, 1968.



⁸⁹ MIRA. La Gráfica del 68, Homenaje al Movimiento Estudiantil, México, UNAM, 1982, p. 15.

⁹⁰ Ibid. p. 18.

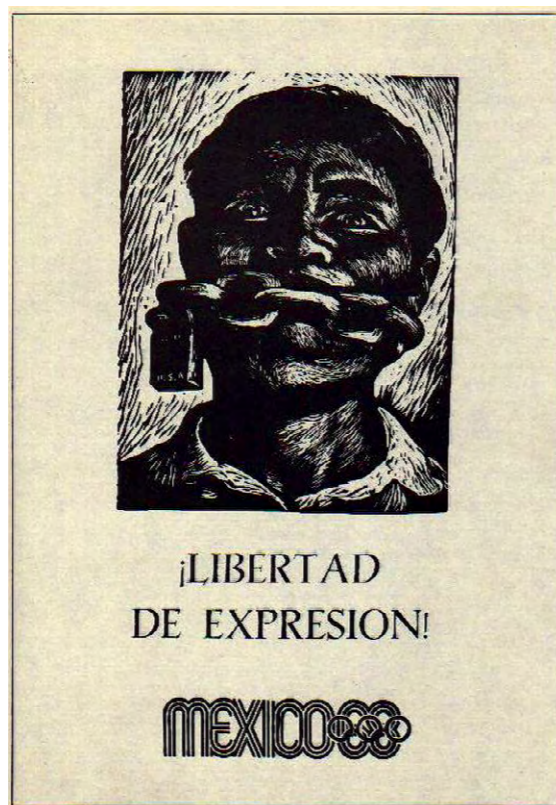
⁹¹ Alma B. Sánchez. La Intervención Artística de la ciudad de México, México, CONACULTA, 2003, p. 22.

En ese momento surge por medio de las imágenes gráficas de los artistas involucrados en el movimiento, una aspiración de un país más democrático, menos autoritario y más justo: el uso de imágenes emblemáticas que van desde Zapata, Villa, Hidalgo, hasta la del “Ché” Guevara resultan aleccionadoras y hablan de un sentido profundamente histórico y latinoamericano.

Para Monsiváis “Por primera vez en mucho tiempo, la oposición le disputa al régimen la propiedad de los héroes”⁹².

Resulta significativo el uso del grabado de Adolfo Mexiac, - integrante del Taller de la Gráfica Popular-, donde aparece un indígena tzotzil, cubriéndole la boca a manera de mordaza una cadena con candado. Este grabado fue utilizado diez años antes en el movimiento ferrocarrilero, pero en 1968 vuelve a salir a la luz y se convierte en una imagen simbólica de la represión.

La iconografía del movimiento estudiantil del 68, viene en línea directa del muralismo mexicano, con sus aspiraciones de un México más justo, del grabado de tema social que venía realizando el Taller de Gráfica Popular. Es inédito porque suma y condensa esas aspiraciones y las plasma gráficamente, y por su carácter profundamente popular.



Adolfo Mexiac. “Libertad de expresión”, linóleo, 1954.

Es en los años sesenta que también varios grabadores viajan a Europa: En el Atelier 17 de Stanley William Hayter en París trabajaron varios mexicanos: Susana Campos, Rodolfo Nieto, Carlos Olachea, Carlos García Estrada, Teódulo Rómulo, Francisco Toledo, Isabel Vázquez Landázuri. Ahí practicaron las técnicas para impresión simultánea de varios colores a partir de una sola placa. Todos ellos se contagiaron de la atmósfera de experimentación que predominaba en el taller, (...). Hayter los impulsó a encontrar un vocabulario expresivo, abstracto y surrealista, a cultivar un nuevo tipo de grabado, fruto del juego de formas audazmente expresivas y de elocuencia poética. En el Atelier 17 los mexicanos adquirieron el gusto por el color, por las complejas combinaciones técnicas que incluían texturas agregadas al mordiente, aguafuerte al relieve y otras innovaciones. Una de las maneras usadas por Hayter con mayor acierto consiste en entintar la plancha con tintas de diferente viscosidad, con rodillos blandos y rígidos.”⁹³

2.6 FRANCISCO MORENO CAPDEVILA: LUZ Y TINIEBLAS

Para la historia del grabado mexicano, resulta importante consignar el hecho totalmente inédito en esa década, que un artista le dedicara una serie de obras al movimiento del 68. Tan significativo y relevante ya que implicó un cambio en el estilo formal del grabado que se venía practicando en México en esos años.

Momento culminante para la gráfica lo fue sin duda, la realización de la serie “Luz y Tinieblas” de Francisco Moreno Capdevila. Obra realizada a raíz de los trágicos acontecimientos de 1968; la represión, la cárcel, la matanza de los estudiantes el dos de octubre de ese mismo año a manos del ejército; todo esto hizo que Capdevila, -identificado ideológicamente con las causas más justas-, iniciara en 1968 y terminara en 1970 esta serie, donde, con economía de recursos técnicos, logra un cambio formal notable en su obra, ya que aquí no hay ese realismo con acentos dramáticos; lo que vemos es un lenguaje formal muy depurado, en algunos casos semi abstracto, donde el artista hace un manejo virtuoso de forma y técnica; el suave manejo de los grises o los densos planos negros nos hablan de un mundo de pesadilla, de sordidez y de violencia: “Su reflexión sobre el 2 de octubre, en su “carpetas-fresco” de la Luz y las Tinieblas es, pues, la obra de un artista sensible a los grandes dramas del hombre, pero también de un maestro consumado. “Apartándose del relato mas no de la presencia humana ni de cuanto medio expresivo pudiera contribuir a la austera elocuencia de su voz, registró Capdevila, en un gigantesco políptico, la memoria de un conflicto brutal entre la oscuridad y la luz”⁹⁴

El maestro Capdevila lo dice con sus propias palabras en la presentación de la serie en la Academia de San Carlos en 1976: “Fue a raíz de la represión de 1968 que realicé esta serie de aguafuertes. Tlatelolco. La ocupación militar de la Universidad. Lecumberri. Los presos políticos. Todo un mundo de pesadilla: amenaza, violencia, miedo y silencio.

“Una avalancha de sucesos y noticias se acumularon día a día, rápidos y cambiantes. “Dentro de mí poco a poco, esta carga de impresiones, de imágenes en asalto, se fue decantando, precisando formas y perfiles en luces y sombras, en blancos y negros. “Surgió así la necesidad de fijarlo todo en las planchas de metal. Y ese mundo, -caótico al principio-, fue cobrando forma y sentido”⁹⁵

En otro momento Capdevila explica así la serie: “Son un grito contra la barbarie y también una reflexión sobre el cautiverio; sobre la gran cárcel que es en tantos aspectos el mundo. Fueron importantes además en lo formal. Las soluciones encontradas en esta serie sirvieron posteriormente a mi pintura. En general, diría, es una forma de tratamiento de escenas, espacios y tiempos simultáneos.”⁹⁶

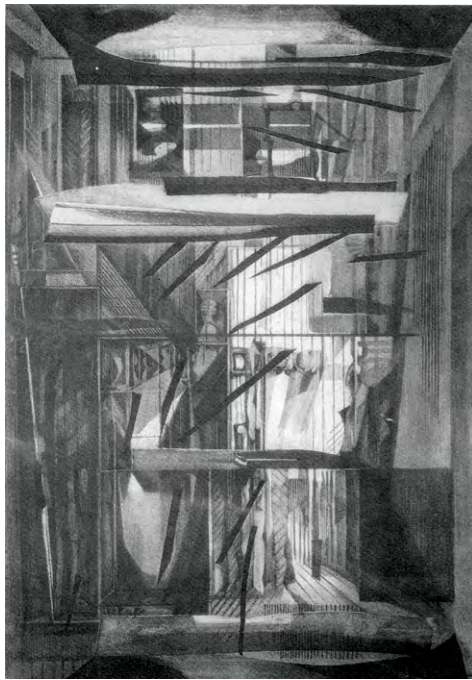
⁹² Ibid. p. 23.

⁹³ Raquel Tibol. Gráficas y Neográficas en México, México, UNAM/SEP, 1987, p., 32-33.

⁹⁴ INBA. Capdevila Visión Múltiple 1987, México, INBA, 7 de mayo-2 de agosto, p. 12.

⁹⁵ ENAP. Francisco Moreno Capdevila, México, ENAP/UNAM, 1976.

⁹⁶ INBA. Op. Cit. P. 27.



F. Moreno Capdevila. "Luz y tinieblas", aguafuerte y aguainta, 1970



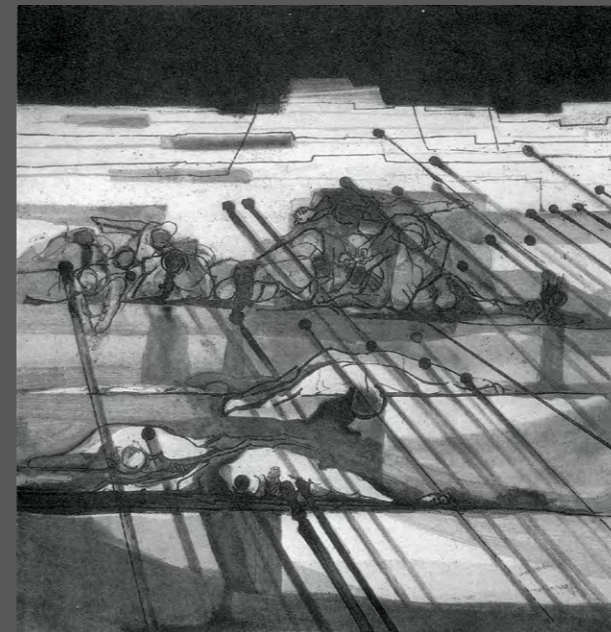
F. Moreno Capdevila. "Al filo de la noche", aguafuerte, aguainta, barniz blando, 1970.

Para Jesús Martínez, grabador y discípulo del maestro, menciona: "En Luz y Tinieblas Capdevila llegó a ser uno de los grandes maestros de la gráfica contemporánea no sólo de México sino del mundo entero. El manejo de las técnicas, el barniz blando y el aguainta, terminarlos con aguafuerte, dominio técnico y formal que pocas gentes pueden lograr."⁹⁷ Luz y Tinieblas es una de las obras más importantes del grabado mexicano en el siglo XX, como testimonio histórico y como obra gráfica de altas calidades plásticas, plena de virtuosismo que mereció el reconocimiento en dos bienales de carácter internacional; medalla de oro en la Bienal de Florencia de 1972, y dos años más tarde el premio Ancona de la misma Bienal.

Para cerrar este capítulo del grabado en los sesenta, he preferido citar textualmente las palabras del maestro Carlos Olachea, testigo fiel de esos años:

"Volver la vista hacia una década de la importancia y significación de la del sesenta en el panorama de México impone una reflexión, aunque a vuelo de pájaro, intensa. Como parte de esas generaciones en las que nos formamos profesionalmente y tuvimos una participación militante, esos años nos marcaron con el sino de la esperanza y el compromiso histórico que se vivía. Comenzamos esa década saludando el

⁹⁷ Entrevista realizada al grabador Jesús Martínez, 26 de mayo del 2006 en la ENAP, Xochimilco.



F. Moreno Capdevila. "Ira y violencia", aguainta, 1970.



F. Moreno Capdevila. "Los Guardianes", aguafuerte y aguainta, 1970.

triumfo de la Revolución Cubana que abrió las puertas del futuro de América Latina, y la terminamos con la amarga experiencia de la derrota del más significativo movimiento estudiantil en la historia del país, el de 1968. También brotó la cultura de las nuevas generaciones.

"En las artes plásticas, seguimos a quienes nos hablaron de un nuevo realismo. Logramos en particular, que el grabado dejara de ser epigónico de otras disciplinas artísticas, convirtiéndolo en una forma de expresión autónoma. Se ensancharon los límites para dar paso a los más variados procedimientos y especialidades. Comenzó el grabado moderno en México. "Las escuelas de arte enterraron definitivamente a la academia. Y la universidad fue generosa y comprometida con las aspiraciones de las nuevas generaciones."⁹⁸

⁹⁸ INBA. Sesenta de los sesenta, MAM, p. 27.

2.7 LOS GRUPOS Y LA GRÁFICA DE LOS SETENTA

Al término de la década de los sesenta en México, las posibilidades de una libertad de expresión quedaron reducidas al mínimo. Después de la masacre del 2 de octubre perpetrada por el ejército, la vida democrática parecía impensable.

En el ámbito artístico, la década de los años setenta está marcada sin duda alguna, por la emergencia de los grupos como Suma, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Taller Arte e Ideología, No Grupo, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos independientes, Peyote y la Compañía y otros más. Su conformación fue heterogénea, había desde artistas plásticos y teóricos del arte, historiadores, y hasta poetas. El asombro que suscitaron en el medio cultural de la época se debió a sus características atípicas como su propia constitución grupal, su propósito de reivindicación del arte social, la intervención artística de la ciudad de México y la utilización de lenguajes artísticos no tradicionales.⁹⁹

Si bien hasta este momento los artistas estaban habituados a trabajar de manera individual, es revelador el hecho que las condiciones sociales del momento, propiciaron la actividad grupal: surge como una necesidad el sentido gregario y se aprestan a salir a las calles e intervenirlas de manera artística.

La influencia del contexto histórico político de la década de los setenta se advierte en la constitución de los grupos y su propósito de reflexionar sobre el entorno social a través de sus obras.¹⁰⁰ Para Ricardo Rocha “La alternativa que hemos hallado para el artista novel es el trabajo colectivo, a manera de una plataforma de proyección ajena a las galerías y mercados de arte.”¹⁰¹

Para Arnulfo Aquino, cofundador del grupo MIRA, señala cómo era el proceso de trabajo: “El grupo MIRA -con gentes que nos conocíamos desde antes tiene como una confrontación

de ideas; tiene discusiones y asume proyectos como discusiones colectivas. Entonces un proyecto es una propuesta que se está creando y tiene varias funciones, varios objetivos que se van definiendo en el proceso...MIRA hizo todo el trabajo, desde conceptualizar, discutir cuestiones metodológicas, estratégicas, crear el objeto y luego promoverlo, difundirlo, llevarlo a las comunidades, exponerlo y discutir con las comunidades.”¹⁰²

Los medios que utilizaron la mayoría de los grupos fueron el mimeógrafo, la fotocopia, el estencil, la instalación y el performance.

El grupo Suma intervino las calles de la ciudad, haciendo pintas en las bardas apoyado en grafismos, con expresionismo abstracto o figurativo y abundancia de gestualidades.¹⁰³ Ricardo Rocha mencionaba que sus recursos

eran la fotocopia, la tipografía y materiales de deshecho, recursos muy baratos y fáciles de trabajar.

Juan Acha señala que Desde Marcel Duchamp hasta Yves Klein, John Cage, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, etcétera, en Europa y Estados Unidos, se confrontó al objeto artístico tradicional a través de la experiencia y el sentido conceptual de la obra. Con ello, las prácticas artísticas adquirieron un estatus conceptual y efímero a través de los fundamentos del “arte como idea” y el “arte como acción”. En la década de los sesenta la emergencia del performance “arte acción”, el body art “arte del cuerpo”, el mail art “arte correo” confirmaron el proceso de deconstrucción del objeto artístico convencional y el auge de la hiperpluralidad de los lenguajes artísticos.¹⁰⁴

⁹⁹ Alma Sánchez. La Intervención Artística de la Ciudad de México, México, CONACULTA, p. 25.

¹⁰⁰ Ibid. p. 26.

¹⁰¹ Ibid. p. 26.

¹⁰² Ibid. p. 29.

¹⁰³ Ibid. p. 44.

¹⁰⁴ Ibid. p. 48.

2.8 LA NEOGRÁFICA

Felipe Ehrenberg, fundador del Grupo Proceso pentágono, inicia en 1976 un curso que impartía en el patio trasero de la antigua Academia de San Carlos, para aprender a usar el mimeógrafo de manera casera, un equipo hecho totalmente de madera llamado “pinocho” por el propio Ehrenberg. Y los artistas participantes aprendieron a realizar gráfica con este medio. Es así como surgen diversas editoriales que recurren al mimeógrafo y la fotocopia.

“En 1972 por primera vez se aceptaron en una exposición internacional de gráfica unas mimeografías suyas. Él fue el primero en aplicar esta forma de reproducción para fines propiamente artísticos. La aceptación de las mimeografías de Ehrenberg en la III Bienal Internacional de Gráfica de Bradford, Inglaterra, estuvo precedida de un rechazo por el comité seleccionador.

La impresión de múltiples a partir de un estencil mimeográfico nunca se había previsto en los reglamentos de los salones de gráfica de país alguno (...). Finalmente, la aceptación de las mimeografías de Ehrenberg en la mencionada Bienal dio constancia de que el aporte de un mexicano a los procedimientos contemporáneos de estampación, cuyo amplísimo repertorio, en constante cambio y perfeccionamiento, entra en una relación dialéctica con las técnicas

consideradas tradicionales, debido a que éstas también se actualizan al adoptar nuevos materiales, nuevas herramientas y nuevos mecanismos”.¹⁰⁵

Tibol señala que “Bajo la denominación de neográficas englobamos en México los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo. Ehrenberg -precursor-, la define “Como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo”.¹⁰⁶ Y en cuanto al inventario de herramientas de la neográfica, Ehrenberg cita a la cámara fotográfica de instantáneas, impresoras de lito-offset, el mimeógrafo y el reproductor electrónico de plantillas o estenciles, las máquinas fotoelectrostáticas y las termoelectrostáticas y la máquina heliográfica de luz actínica. Prácticamente son lo que se conoce como “equipo de oficina”.¹⁰⁷

Para el artista, Jorge Pérez Vega, miembro del grupo MIRA, hace una definición del concepto neográfica: Sin pretender una definición acabada, la gráfica alternativa o neográfica como la producción independiente de obras visuales a partir de contenidos alternativos, mediante nuevos lenguajes y técnicas generalmente no tradicionales, cuya reproducción comúnmente de bajo costo puede ser limitada o masiva.

¹⁰⁵ Raquel Tibol. Gráficas y neográficas en México, México, UNAM/SEP, 1987, p. 267.

¹⁰⁶ Ibid. p. 268.

¹⁰⁷ Ibid. p. 297.

2.9 FRANCISCO MORENO CAPDEVILA Y LA EXPERIMENTACIÓN: MONTE ALBÁN

Aunque la materialización de estas propuestas plásticas se da en un espacio plano y bidimensional, se diferencia de la gráfica tradicional al manejar otros códigos formales que contienen no solamente información estética, sino también información práctica, así como el hecho de moverse en otros contextos “no artísticos.”¹⁰⁸ De igual manera sus soportes y materiales (que fueron usados profusamente por el grupo MIRA), son papeles económicos, cartón, tela, acetatos, plásticos, etcétera. Las técnicas utilizadas van desde el linóleo, la serigrafía, el mimeógrafo, el offset, el multilith, la heliografía, etcétera.¹⁰⁹

Podemos mencionar a manera de conclusión que la década de los setenta es característica el surgimiento de los grupos que respondían a una necesidad no solamente estética sino a un cuestionamiento del entorno social y cultural. Dentro del aspecto social y político aun se vive una política represiva y de injusticia social: no está lejana la fecha donde una vez más-, el gobierno reprime y masacra estudiantes en el famoso “halconazo” del 10 de junio de 1971.

El surgimiento de los grupos tampoco es ajeno al entorno latinoamericano, de países subdesarrollados, donde priva la pobreza. Es a esos cuestionamientos que los grupos se alejan del circuito tradicional de las galerías, intervienen las calles de la ciudad en un ejercicio estético emancipador; tomar la urbe se convierte así en una prioridad como un ejercicio de libertad.

Los años setenta también representan el auge del cartel cubano, del tercer cine latinoamericano en 16mm y super 8, de la plástica chicana, del arte correo, del evento, del performance, las ambientaciones, las ediciones marginales, la poesía y narrativa visual, y del libro de artista de bajo costo.

En suma, una década intensa, que individual y colectivamente, cuestiona, discute, propone, proyecta y exhibe, se aleja del circuito de galerías y participa en la toma de los espacios públicos, los interviene, abriendo cauces para la gráfica tradicional y alternativa.

El maestro Moreno Capdevila, quien, poseedor de una sólida trayectoria como pintor y grabador, nació en Barcelona, España el año de 1928. Fue por la guerra civil española que Francisco Moreno Capdevila salió de España en 1938. Llegó a México con los refugiados políticos y, como casi todos ellos, tiempo después obtuvo la nacionalidad mexicana. Sus primeros estudios de arte los hizo en la Escuela Nocturna con el pintor Santos Balmori. A partir de 1948 grabó en el taller de Alvarado Lang. De 1956 a 1979 fue profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (antigua Academia de San Carlos), de dibujo y pintura y estuvo a cargo del taller de grabado en hueco que dejara su maestro Alvarado Lang.

Ha expuesto en México, Estados Unidos, Suiza, Brasil, Cuba, Noruega, Polonia, Suecia, Italia, Bélgica, Francia, Puerto Rico, República Democrática Alemana, Holanda. Domina la xilografía, litografía, huecograbado, talla dulce en metal y madera, pintura de caballete, pintura mural. En 1972 gana medalla de Oro en la III Bienal Internacional de la Gráfica de Arte, Florencia, Italia. En 1974 medalla de plata en Premio Ciudad de Ancona.

En el año de 1972 Capdevila realizó un viaje a la ciudad de Oaxaca, particularmente a Monte Albán, el contemplar las ruinas lo impactaron y ello lo motivó para producir su serie. Para ello se basó en un objeto de oro macizo, encontrado en las excavaciones que llevó a cabo don Alfonso Caso, quien descubrió la Tumba 7 en Monte Albán, Oaxaca.



Este objeto fue el “Pectoral con Fechas de la Tumba 7 de Monte Albán”, bautizado así por su descubridor. Este pectoral de oro macizo, está compuesto de una sola pieza, mide 11.5 centímetros, tiene la forma de un rostro ovalado con un penacho cuadrado, y la base está formada por otro rectángulo que parece ser los hombros que sostienen el rostro.

¹⁰⁸ Jorge Pérez Vega. Experiencias y espacios de la comunicación gráfica alternativa, fotocopia del autor, sin fecha.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Raquel Tibol. Gráficas y neográficas en México. México, UNAM/SEP, 1987, p. 232.

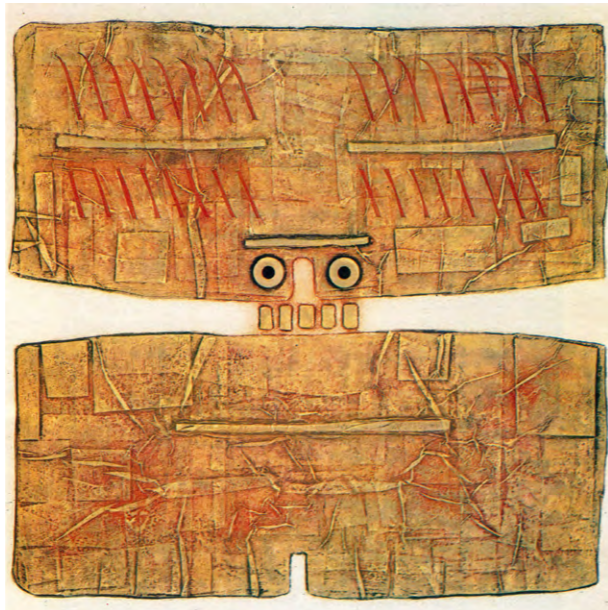
¹¹¹ Alfonso Caso. El tesoro de Monte Albán, México, INAH-SEP, 1969, p. 83.

¹¹² Ibid. p. 83.

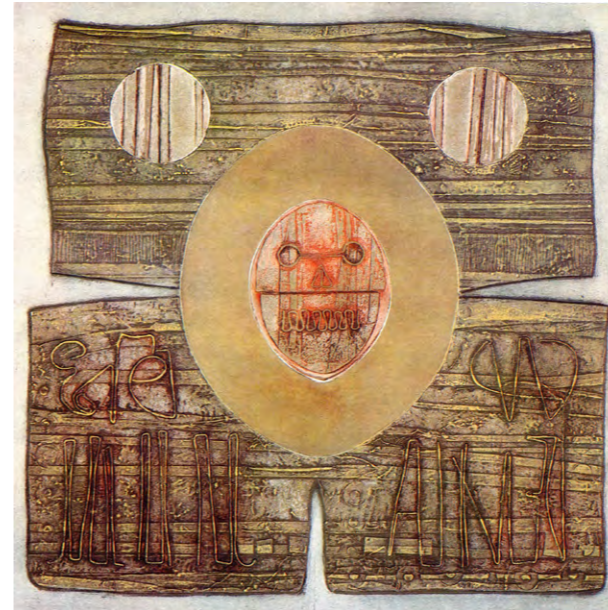
¹¹³ Ibid. p.83.



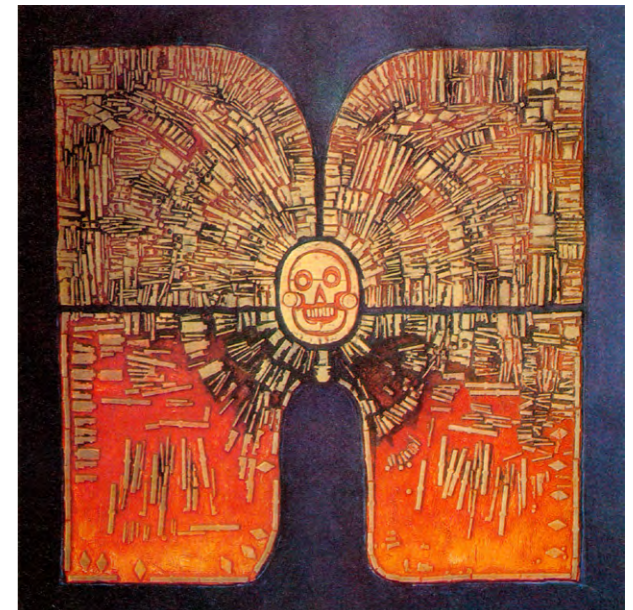
F. Moreno Capdevila. "Monte Albán I", resina plástica sobre aluminio y talla directa, 38.5x38.5 cm. 1972



F. Moreno Capdevila. "Monte Albán II", resina plástica s/aluminio, 38.5x38.5cm. 1972.



F. Moreno Capdevila. "Monte Albán IV", resina plástica, alambre, resina plástica, 1973

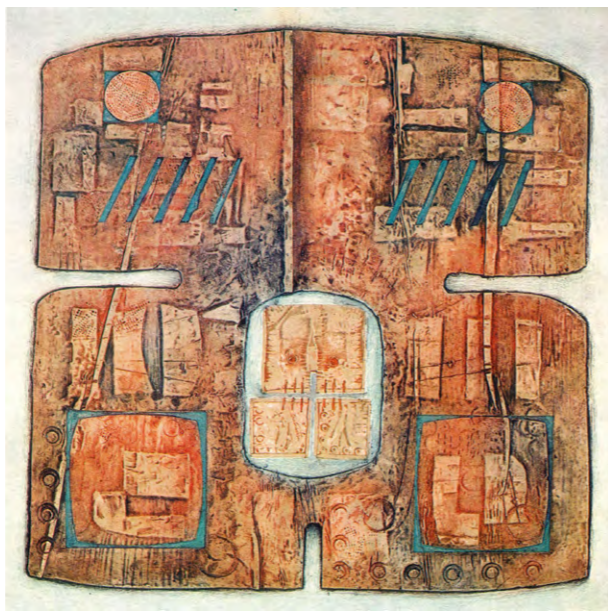


F. Moreno Capdevila. "Metamorfosis", variante de color, 1974.

"Representa un personaje cubierto con un yelmo de tigre o serpiente, que lleva una máscara bucal, en forma de mandíbula descarnada, sostenida por un doble cordón que pasa por debajo de la nariz" La serie es inusitada y algo novedoso en su momento: Capdevila realiza un estudio a conciencia del color; recorta, ensambla y pega lámina de cobre, latón y aluminio: el resultado es una serie llena de dramatismo, sin efectismos.

El artista nos entrega una serie donde parte de la forma del pectoral, y en el proceso la va transformando, buscando las más variadas soluciones sin dejar la forma central; en aquella es un rey descarnado, en ésta es la muerte, con colores que nos remiten a los colores usados por los antiguos mexicanos.

El resultado es una imagen de la calavera llena de dramatismo, con recursos que no habían sido utilizados anteriormente en el grabado mexicano, con profundos relieves y texturas, que dan por resultado una imagen muy expresiva, con fuerte influencia prehispánica. Dándole un nuevo significado al pectoral de oro, podríamos decir que Capdevila solamente



F. Moreno Capdevila. "Monte Albán III", ensamble de aluminio y cobre s/aluminio., 1973.

utilizó como pretexto la estructura compositiva de dicho pectoral para incursionar en el uso de nuevos materiales, logrando nuevas soluciones formales a partir de un objeto prehispánico.



F. Moreno Capdevila. "Metamorfosis II", ensamble de aluminio y recortes de latón, y resina plástica, 1974.

Para Teresa del Conde. "Por otra parte la serie de grabados inspirados en la Tumba VII de Monte Albán, y expuestos en 1974 en el Salón de la Plástica Mexicana, con fuertes efectos de relieve y textura "ensamblan" el color, que va definiendo planos, taludes, escalonamientos de espacios definidos con rigidez, cual conviene al tema. En ocasiones la impresión de la plancha sobre el papel remite a la forma de "objeto" de la que parten los motivos que le sirvieron de inspiración, pero una vez más no se trata de reproducir la apariencia de algo, sino de transmitir sus características esenciales".¹¹⁴

Y para la investigadora del CENIDIAP del INBA, Maru Garmendia escribe: "Capdevila es sin lugar a dudas, el grabador que más ha experimentado y por tanto el que cuenta con mayores recursos expresivos en el grabado(...). Capdevila inicia una nueva etapa con su serie Monte Albán, hueco-relieves en color. No es exagerado afirmar que ésta sea tal vez la obra técnica más compleja realizada en la historia del grabado en México".¹¹⁵

¹¹⁴ Capdevila visión múltiple. México, INBA, 1987, p. 19-20.

¹¹⁵ Ibid. p. 27.

2.9.5 ADOLFO MEXIAC

De 1944 a 1946 estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de Morelia. En 1947 se inscribió en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, Antigua Academia de San Carlos, en la Ciudad de México. Sus maestros fueron José Chávez Morado, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins. Fue miembro del Taller de Gráfica Popular de 1950 a 1960.¹¹⁶

De 1953 a 1954 se celebró una convención en Chiapas, donde fue responsable de los dibujos para el Instituto Nacional Indigenista (Instituto Nacional de Población, INI). En Chiapas también fue su primera exposición individual. Mexiac creó diversos dibujos para periódicos y los libros de texto.¹¹⁷

De 1958 a 1978 participó en numerosas Bienales de diferentes lugares, incluidos Yugoslavia, Chile, Cuba e Italia. En 1957, 1958 y 1969 ganó el primer premio en el Salón de gráfica México, el primer premio en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Viena y en 1964 el primer lugar otorgado por la Casa de las Américas en Cuba.

Su mural grabado sobre la historia de las Constituciones lo realizó en 1981, en colaboración con el maestro pintor y grabador Antonio Trejo y un equipo de colaboradores, donde se encontraban José Manuel García Jesús Valverde, Salvador Herrera, Tiburcio Ortiz, Guadalupe Herrera, Cuauhtémoc Trejo, Antonio Carbajal y Yury Mexiac.¹¹⁸ Ubicado en el Palacio Legislativo en la Ciudad de México.

Este mural se repitió en 1992 debido a un incendio en el Palacio Legislativo. En este segundo mural-grabado, ubicado en el vestíbulo, realizó una nueva versión, donde trabajó otro equipo de colaboradores: Patricia Salas, Lucila Santiago, Angélica Carrasco, Raúl Méndez, Gustavo Bermúdez, Juan Ramírez, Arturo León y Tzunun Mexiac.

Formalmente, el mural responde a un lenguaje ampliamente utilizado por el maestro Mexiac, que es el realismo de la llamada escuela mexicana tan usado por el Taller de la Gráfica Popular y del cual formó parte el maestro. Este mural-grabado fue realizado sobre placas de caoba traída de Brasil exprofeso y tiene un tamaño de 280 metros cuadrados.



Detalle del mural-grabado, 1992.



Detalle del mural-grabado, 1992.

El aporte de este segundo mural consistió en la utilización de martillo neumático, router normalmente lo usan los carpinteros-, moto tool neumático, además de las tradicionales gubias. Este hecho fue fundamental ya que se grabó sobre placas de caoba de 8 centímetros de grueso aproximadamente, lo que permitía grabar con cierta profundidad a nivel de relieve, incluso hay zonas sin color donde se crearon texturas que hacen juego con la luz ambiente.

¹¹⁶ Patricia Salas (coordinadora). La impronta de los años, México, Delegación Coyoacán, 2008, p.90

¹¹⁷ Ibid. p. 92.

¹¹⁸ Entrevista con el maestro José Manuel García, el 26 de mayo de 2016, Ciudad de México.



Raúl Méndez grabando con gubia en el mural, 1992, (foto: Patricia Salas)



Raúl Méndez grabando con router. (Foto: Patricia Salas, 1992).

De 1986 a 1987 creó murales en la Universidad de Colima. Ha hecho alrededor de 80 exposiciones individuales en todo el mundo. Mexiac es desde 1976 miembro de la Academia Mexicana de Artes. Actualmente vive en la Ciudad de México y Cuernavaca. En el año 2008, se abrió el centro cultural MEXIAC, donde se expone su obra permanentemente en Colima, México.¹¹⁹

Junto con la delegación política de Coyoacán, (México, D.F.) publicó su último libro "La impronta de los años". Ochenta años de vida y sesenta de trabajo gráfico, contiene obra de cada época, además del reconocido grabado "libertad de expresión".



El equipo de Adolfo Mexiac grabando el mural, 1992, (Fotos: Patricia Salas).



Fragmento del mural "Las constituciones", Adolfo Mexiac. 1992. (foto: Patricia Salas)

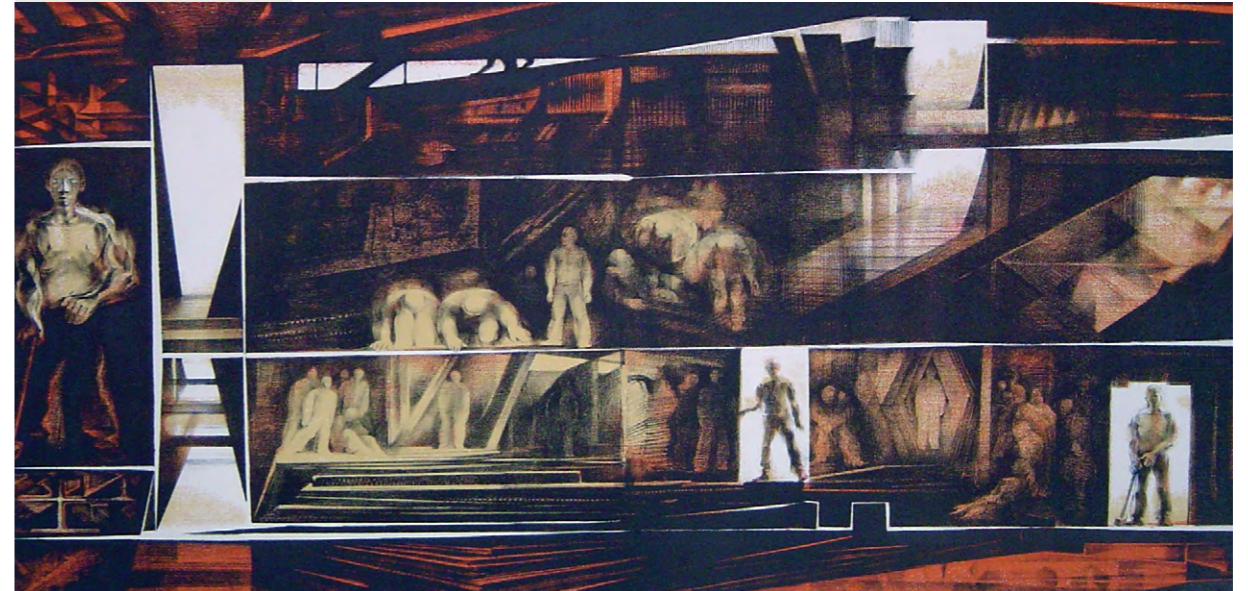


Otro detalle del mural "Las Constituciones", 1992, (foto: Patricia Salas).

¹¹⁹ Patricia Salas (coordinadora). La impronta de los años, México, Delegación Coyoacán, 2008, p. 15.

CAPITULO III

TALLERES DE PRODUCCIÓN GRÁFICA





Introducción

A principios de los años sesenta, no existía en México algún taller de grabado donde los artistas pudieran realizar una edición de sus grabados, si dejamos de lado al TGP ya que por esos años ya se buscaban nuevos rumbos como lo hemos anotado más arriba, entonces adquiere suma importancia la labor desempeñada por talleres como KYRON ediciones limitadas, y posteriormente los esfuerzos de instituciones como la ENAP por promover este tipo de talleres a un nivel profesional como los existentes en Estados Unidos o Europa.

Aunque en la actualidad existe un gran número de talleres de grabado por todo el país, particulares y de universidades, que editan sus propias carpetas, me interesa dejar constancia de aquellos que tienen una trayectoria y una importancia en la historia reciente del grabado en el panorama nacional.

3.1 KYRON EDICIONES GRÁFICAS LIMITADAS

Fundado en la Ciudad de México en 1972 por el maestro litógrafo Andrew Vlady y Beatriz su esposa, el taller Kyron Ediciones Gráficas Limitadas. Reunió pintores y escultores del periodo de más innovación del arte de la estampa mexicana (1972-2004) como Tamayo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, Juan Soriano y muchos más. Quienes trabajaron técnicas gráficas múltiples como litografía, grabado y serigrafía; obras que alcanzaron su mayor difusión en el extranjero, su importancia en la historia del arte como un taller innovador y modernizador de las técnicas gráficas tradicionales.¹²⁰ Los esfuerzos colaborativos realizados por Kyron con los artistas e impresores rinden una cantidad de obras excepcionales, diversas en estilo y contenido.¹²¹ Vlady, un impresor norteamericano que venía de haber aprendido en el Taller GEMINI, llegó a México con la intención de abrir un taller litográfico.

Kyron imprimía con gran parte de las figuras del momento y también abría sus puertas para artistas menos conocidos, alimentando así una amplia comunidad de creadores que sostenía la larga tradición mexicana de la estampa como una forma artística importante.

Vlady contrató a jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), entre ellos a Raúl Cabello¹²² y Raúl Mora, quienes más adelante abrirían el Taller de producción Litográfica de San Carlos.

3.2 TALLER DE LITOGRAFÍA LEO ACOSTA

Nació en Alfajayucan, Hidalgo, en el año de 1932. A mediados de los años cincuenta, comienza su aprendizaje en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” del INBA; a partir de 1960 cursó la carrera de Maestro Grabador en la Escuela Nacional de Artes del Libro y viaja a París a perfeccionar sus conocimientos de litografía en el taller de Henri Deprest, becado a finales de esa década por el OPIC, organismo de promoción internacional de la cultura.¹²³

En 1973 funda su taller de litografía en la ciudad de México en la colonia Roma en la calle de Tlacotalpan. Al año siguiente inicia sus actividades con un tiraje de obras de Francisco Corzas; es uno de los talleres más importantes de Litografía en nuestro país. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y cuenta con más de 20 colectivas en México y en el extranjero, en Francia, Japón, Bélgica, Italia, Inglaterra, Puerto Rico, Estados Unidos, entre otros países. Ha formado parte del grupo “Nuevos Grabadores”, y la Sociedad Mexicana de Grabadores.¹²⁴

Entre los certámenes de gráfica más importantes en los que ha tomado parte, figura la Onceava Bienal de Gráfica de Tokio, efectuada en 1979. Por su experiencia profesional, ha colaborado y asesorado en la instalación de varios talleres de litografía, entre ellos el de Julio Prieto, el del OPIC y el de la Universidad Veracruzana, en Xalapa.

Fue catedrático del Taller de Litografía en la Academia de San Carlos de la ENAP de 1975 a 2005, año en que se retiró.

Su estilo ha variado con el paso de los años, partió de la escuela mexicana para transformarse en un lenguaje abstracto. En la actualidad continúa trabajando en su taller de producción litográfica, tanto para otros grabadores y pintores, como para su producción personal.

El litógrafo hidalguense realizó parte importante de su gráfica en los años sesenta, “la hice cuando estaba en un taller que hacía relaciones exteriores, que se llamaba OPIC, era un centro donde iban varios jóvenes a hacer pintura, escultura, gráfica y poesía en los años 50; de aquella generación nació Alejandro Jodorowsky y varios poetas famosos”¹²⁵

Leo Acosta fue el impresor de Roberto Montenegro, Santos Balmori, Juan O’ Gorman, Julio Prieto, Luis Ortiz Monasterio, José Chávez Morado, Margarita Orozco, Enrique Climent, Raúl Anguiano, Luis Aragón, Francisco Corzas y Shinzaburo Takeda, entre otros.

La influyente crítica de arte Raquel Tibol escribió en 1983, en el tríptico de una exposición del litógrafo, que “las modalidades gráficas de Leo Acosta, artista creador, pueden clasificarse de inconfundibles”.



Mtro. Leo Acosta, Pachuca, Hidalgo, 2015.
(Foto: Raúl Méndez)

“Acosta agregó al repertorio gráfico contemporáneo su propio lenguaje de formas orgánicas sin referencias reconocibles. Este referirse a la naturaleza sin citarla, le da a su quehacer gráfico una gran libertad, plataforma en la que el antiguo impresor puede lucir todas sus habilidades”.¹²⁶

En 2009 el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo organizó un homenaje al más importante artista hidalguense, con una gran exposición de su obra y la publicación de un libro Leo Acosta Pintor y Litógrafo, que recoge una muestra significativa de su trabajo que destaca por su madurez técnica y la vitalidad de su quehacer artístico.¹²⁷

¹²⁰ www.min.hn/arte-contemporaneo-mexicano-2011/ Consultada el 10 de junio de 2016.

¹²¹ Ibid.

¹²² Entrevista al maestro Raúl Cabello, el 24 de abril de 2015 en su taller.

¹²³ Entrevista al maestro Leo Acosta a finales de mayo de 2016 en un viaje a Hidalgo.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ <http://bcehricardogaribay.wordpress.com>

¹²⁷ Ibid.

3.3 TALLER DE PRODUCCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN GRÁFICA ENAP 1976-79.

Siendo director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), el pintor Antonio Ramírez Andrade, impulsó la apertura del Taller de Producción Profesional de Litografía. Se inicia en el año de 1976 bajo la dirección de Raúl Cabello y Raúl Mora como impresor.

“Raul Cabello Ingresa como profesor del taller de litografía a la Academia de San Carlos en 1974, en donde la enseñanza de esta técnica se practicaba únicamente en piedra litográfica que eran de pequeño y mediano formato e incluía cuatro procesos durante el programa de clase.

Durante el periodo del Maestro Antonio Ramírez como director en 1976, recibió el apoyo para la creación del Taller de Producción y Experimentación Gráfica-ENAP, teniendo como objetivo la docencia, producción y edición de obra artística en litografía a nivel profesional, para este proyecto se contaba con una prensa de madera del siglo XIX y se adquirió en Nueva York, una máquina litográfica nueva Charles Brand, de formato grande y rodillos de poliuretano para la impresión a color.

Ante la necesidad de incrementar formatos más grandes y la carencia de piedras grandes, implementa el uso de la lámina litográfica de aluminio, de fácil adquisición en México y del formato que se requiera, es muy ligera y se puede maniobrar de manera sencilla, además de que es posible regrearla y volver a utilizarla. En la impresión se obtienen las mismas calidades de imagen que en la piedra litográfica.

En este taller se realizaron por primera vez nuevos procesos litográficos, empleando matrices en piedra o lámina de aluminio, la aplicación de dibujo directo e indirecto en papel transporte, la impresión por separación de color

a varias tintas y la fotolitografía, los materiales de dibujo no se limitaron a lápices litográficos especiales para la litografía, se incluyeron los marcadores de cera Mirado realizando pruebas y adaptaciones de los procesos litográficos para obtener todas las calidades de dibujo que son posibles en piedra o lámina y en la impresión se utilizaron tintas litográficas nacionales e importadas y papel de algodón.

Destacando la edición de dos carpetas: “La construcción y el espacio” del Maestro Francisco Moreno Capdevila en 1976, integrada por cuatro estampas en litografía y serigrafía impresas a cuatro tintas cada edición, tres piezas de 61x61 cm y una de 61x120cm, con una edición de 200 copias en papel Arches de 300 gramos.

“Maestros de la ENAP” esta carpeta se realizó en 1978 con la participación de: Gilberto Aceves Navarro, Héctor Ayala, Luis Nishizawa, Elizabeth Catlett, Xavier Iñiguez, Jesús Martínez, Ricardo Rocha y Raúl Cabello, tamaño 60 x 80 cm, a una y dos tintas, edición de 100 copias, más pruebas de taller y pruebas de autor, impresas sobre papel Arches de 300 gramos.

También se imprimieron estampas diversas de los maestros Trinidad Osorio, Elizabeth Catlett y de alumnos que se encontraban en los últimos semestres de la licenciatura.¹²⁸

Se termina la producción de este taller ante la falta de interés de la nueva dirección hacia la gráfica, coincidiendo con la muerte del Maestro Xavier Iñiguez que daba clase de litografía y el cambio de la escuela a Xochimilco en 1980.

Cabello se integra al nuevo plantel impartiendo clases para alumnos de licenciatura, llevándose una prensa de litografía de madera y dejando en el plantel de San Carlos la prensa de metal Charles Brand y los rodillos adquiridos para el Taller de Producción y Experimentación Gráfica que más tarde utilizará el Maestro Leo Acosta.¹²⁹

En 1987 durante el periodo del director José Antonio Madrid Vargas se adquiere otra prensa litográfica Charles Brand traída de Nueva York del MARA Atelier del Maestro Luis Mazorra quién decide venderla a la UNAM y que a la fecha sigue utilizándose para imprimir litografía en lámina y diversos formatos en el Taller Vespertino 117-B.

Raúl Cabello imparte clases de litografía en la ENAP durante 38 años, incluye la litografía en húmedo en nuevas matrices litográficas como: piedra alemana, mármol, acetato y aluminio, así como los procesos especiales para cada matriz. A partir de 2001 incluye la litografía en seco, “Waterless Litho” técnica desarrollada y aplicada a las Artes Gráficas por Nick Semenov en Canadá.



Héctor Ayala, “Los subconscientes”, litografía, 1978.



Javier Iñiguez, Mujer romántica de la fertilidad, litografía, 1978.



Elizabeth Catlett, “Red leaves”, litografía, 1978

¹²⁸ Tomado del texto “Taller de Producción y Experimentación Gráfica”, escrito por Raúl y Anita Cabello, 2019.

¹²⁹ Ibid.

En 1974 adquiere una prensa Charles Brand nueva y piedras litográficas alemanas y funda de manera independiente el Taller Gráfica Espiral donde hasta la actualidad sigue trabajando en su obra personal e impartiendo cursos incrementando la difusión de la litografía como expresión gráfica. Ha incrementado la producción de litografía en nuevos talleres, utilizando el tórculo en lugar de la prensa litográfica la cual por su alto costo es de difícil adquisición.

Es un hecho importante ya que se inicia una labor profesional de edición de carpetas litográficas con dos litógrafos que habían pasado por el taller de Andrew Vlady, Ediciones Kyron, donde se producían litografías para artistas de renombre como Tamayo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Manuel Felguérez y otros artistas.¹³⁰

Con esta experiencia profesional, imprimen dos carpetas en el Taller, la primer carpeta es la realizada por Moreno Capdevila para ICA, una asociación de ingenieros civiles mexicanos que tuvieron el buen tino de encargarle al maestro la serie de litografías con el tema “La construcción y el espacio”, donde hace un alarde de sus dotes de gran dibujante y combina con la ayuda de los impresores, la litografía con serigrafía y el offset.¹³¹

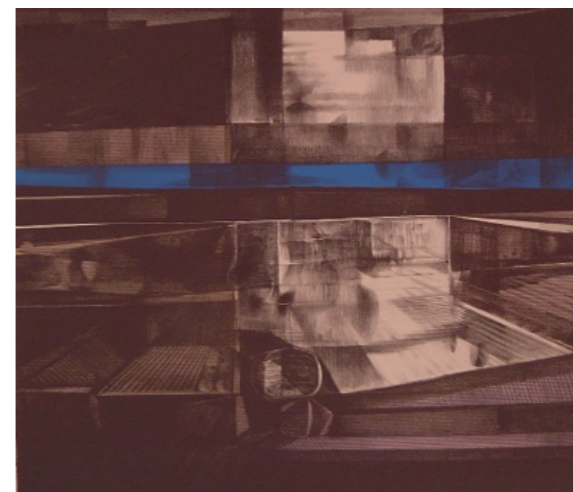
A propósito, una anécdota que ilustra el profesionalismo del maestro Capdevila en la cual estuve presente como alumno; (yo había sido invitado por el maestro para ver el proceso de la serie). Después de varios días de dibujar sobre la piedra litográfica, -los impresores iniciaban la impresión de una copia -, y al pasar la piedra por la prensa, el exceso de presión hizo que la piedra se rompiera por la mitad; ante el azoro de los impresores y del maestro (yo estaba presente). Después de un silencio tenso, -nadie hablaba-



De izquierda a derecha: Raúl Cabello, Raúl Méndez y José Manuel García. 2003. (foto de José Manuel García Ramírez)

Raúl Cabello le sugirió al maestro que ellos -los impresores-, pegarían la piedra, le tomarían una fotografía y realizarían una fotolitografía, para evitarle volver a dibujar todo nuevamente. Para sorpresa de todos, -ya que esto implicaría más días de trabajo-, el maestro respondió: “no importa, son gajes del oficio, prepárenme otra piedra y la vuelvo a dibujar”.

El resultado fue una excelente carpeta de 4 litografías a color que se imprimieron entre 1976 y 1977.



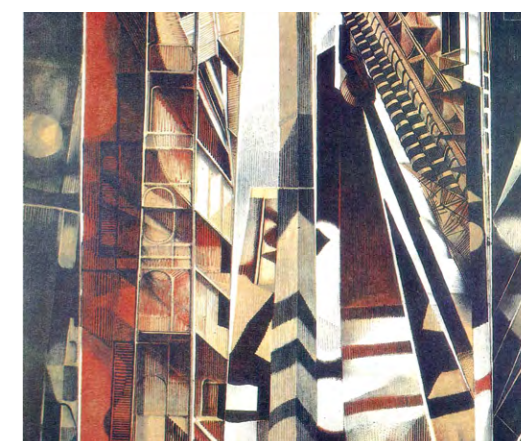
F. Moreno Capdevilla. “Espacios I”, litografía y serigrafía, 1976.



F. Moreno Capdevilla. “Espacios II”, litografía, 1976



F. Moreno Capdevilla. “Espacios III”, litografía, 1976



F. Moreno Capdevilla. “Espacios IV”, litografía y serigrafía, 1976.

Para 1978 se imprime la carpeta “Maestros de la ENAP” con obra de los maestros Elizabeth Catlett, Gilberto Aceves Navarro, Javier Íñiguez, Luis Nishizawa, Héctor Ayala, Ricardo Rocha, Jesús Martínez, y Raúl Cabello. Posteriormente se editaron litografías de la maestra Catlett de manera aislada.

Desgraciadamente, el Taller cerró sus puertas poco antes de desplazarse la escuela hacia sus nuevas instalaciones al sur de la Ciudad de México en el año de 1979.

En el año de 1978, el director de la ENAP, inaugura un taller de producción de grabado en hueco, en el que trabajaban Oliverio Hinojosa, Alfonso Moraza y Rosalba Huerta, donde imprimieron entre otros trabajos, una carpeta de grabados de 10 alumnos por haber ganado el concurso “Jóvenes Grabadores de la ENAP”, auspiciado por el entonces director Antonio Ramírez Andrade y habiendo sido jurados, Francisco Moreno Capdevila y Armando Torres Michúa; desgraciadamente no consta en archivos la formación de este taller ni la edición completa de la carpeta.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

3.4 TALLER DE GRABADO, PRODUCCIÓN- INVESTIGACIÓN Y CURSOS ESPECIALES DE LA ENAP-UNAM

En este apartado, es inevitable dedicar un espacio al maestro José Carlos Olachea Boucsiguez, pintor mexicano sudcaliforniano, nacido en Santa Rosalía, Baja California Sur, el 4 de noviembre de 1940. Estudió artes plásticas en la Escuela de San Carlos de la UNAM (1962-1966), siendo alumno de artistas como Antonio Rodríguez Luna, Roberto Garibay, Santos Balmori y Francisco Moreno Capdevila.¹³²

En 1967-1968 Viajó a las ciudades de Nueva York, Montreal y Quebec, de los Estados Unidos y Canadá, para conocer museos y galerías.

En 1968-69 viaja a París, Francia junto con su esposa Susana Campos, como becario del gobierno francés y de la UNAM, hizo estudios de posgrado en el Taller 17 de S. W. Hayter y cursos de diseño gráfico en L'Ecole de d'Arts Decoratives de la ciudad de París.¹³³

En París vivieron en la casa de México de la ciudad universitaria y estaban aprendiendo, la técnica de impresión simultánea a varias tintas (roll-up), en el prestigiado atelier 17 de S. W. Hayter. En ese taller trabajaron varios artistas mexicanos, como Rodolfo Nieto, Francisco Toledo, y Carlos García Estrada entre otros; Raquel Tibol narra que ellos fueron contagiados por ese espíritu de experimentación que ahí se vivía. En el atelier 17 los mexicanos adquirieron gusto por el color, por las complejas combinaciones técnicas. Hayter los impulsó a crear un vocabulario expresivo, abstracto y surrealista, a cultivar un nuevo tipo de grabado, fruto del juego de formas audazmente expresivas y de elocuencia poética.¹³⁴



Carlos Olachea en su estudio de Tepepan, Ciudad de México. 1989. (Foto: Aníbal Angulo).

En largas charlas que he sostenido con el gran artista José Luis Cuevas, en su espléndido estudio de la calle de Galeana, sale de vez en vez el tema sobre Carlos Olachea De aquella época José Luis Cuevas lo recuerda como un joven artista entusiasta, talentoso, una joven promesa; se conocieron en París.¹³⁵ Al saber sobre su deceso, Cuevas me preguntaba todavía intrigado por cómo había muerto Olachea, yo le comentaba que la versión oficial es que fue un accidente en su propia casa, él me respondía “es una lástima porque Olachea estaba destinado a las filas mayores del arte mexicano, reunía todas las cualidades”. El litógrafo Leo Acosta también rememora sus encuentros con Olachea en París; se encontraba Leo trabajando por esa época en el taller de Henri Deprest, por lo que se visitaban con frecuencia.¹³⁶

Olachea viajó por algunos museos de Europa y viajó a España, donde conoció al pintor informalista Antoni Tapies, de quien recibiría una gran influencia que se puede observar en la obra pictórica que produjo a su regreso a México. Pinturas matéricas, algunas monocromas de rica textura, fueron exhibidas en la galería “Edward Munch” en 1970.¹³⁷

En 1975 el director de la ENAP le asignó un taller para que diseñara los carteles de los eventos de la escuela. Artista inquieto, diseñó dos revistas independientes, realizó diseño monumental para la industria automotriz, así que también se distinguió como diseñador, además de impartir clases de grabado.

En febrero de 1986, en una declaración previa a una muestra pictórica que se desarrolló en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el artista sudcaliforniano expresó “Al principio de mi desarrollo profesional me afilié a las tendencias de la nueva figuración, el neo expresionismo que marcó en gran medida el derrotero de la pintura de los años setentas. No he sido fiel a ninguna tendencia artística, he transitado de una a otra, he trabajado de nuevo en aquellos lenguajes que me dicen algo, con los que puedo dialogar, de la figuración de la abstracción matérica, pero siempre en un espacio cargado de significación humana: He intentado ser yo mismo frente al misterio que ello implica”.¹³⁸

¹³² “CARLOS OLACHEA 1940-1986”. Muestra retrospectiva, México, catálogo, Museo del Chopo, 1987.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Raquel Tibol. Gráficas y neográficas, México, UNAM/SEP, 1987,

¹³⁵ Entrevista con el maestro José Luis Cuevas en su estudio de San Ángel, 20 de Junio, 2010.

¹³⁶ Entrevista con el maestro Leo Acosta en San Carlos, el mes de mayo de 2014.

¹³⁷ “CARLOS OLACHEA 1940-1986”. Muestra retrospectiva, México, catálogo, Museo del Chopo, 1987.

¹³⁸ www.proceso.com.mx/144160/muere-asesinado-carlos-olachea-tras-supremio-en-la-bienal-tamayo/.

El 21 de julio de 1986, Carlos Olachea muere en la Ciudad de México. El sentido deceso conmocionó al mundo de las artes plásticas, puesto que tuvo lugar tres días después de haber expuesto parte de su obra en el Palacio Nacional de Bellas Artes en la colectiva “Confrontación ‘86”, que reunió la producción de los artistas plásticos más destacados de México; dos días después de que Olachea había obtenido el segundo lugar nacional de pintura en la bial “Rufino Tamayo”, celebrada en Oaxaca.¹³⁹

Dentro de los múltiples homenajes que Carlos Olachea ha recibido después de su desaparición física, el Taller de Grabado, Producción e Investigación y cursos Especiales de la ENAP, cambió al de “Taller de Producción e Investigación Gráfica Carlos Olachea”. El maestro Juan Antonio Madrid Vargas, Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, al inaugurar dicho taller declaró: “La decisión de imponer el nombre del distinguido sudcaliforniano es un homenaje póstumo a su trayectoria de maestro y productor de alta calidad, así como por haber sido impulsor de talleres de esta naturaleza”.¹⁴⁰

El Taller de Grabado, Producción y Cursos Especiales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, abrió sus puertas el año de 1984, bajo la coordinación del maestro Carlos Olachea, y Raúl Méndez Cerqueda como impresor, un año más tarde se integraría al equipo de trabajo Mario Rangel Faz, quien hasta ese momento era ayudante del maestro Jesús Martínez.

El Taller, nació como una alternativa para los artistas que quisieran realizar ediciones gráficas con calidad profesional. Recordemos que por esos años, eran escasos los talleres de grabado donde los artistas pudieran realizar obra gráfica. Encontrar un tórculo hecho en México era imposible y los de importación eran prácticamente inaccesibles por su alto costo.

Durante la gestión del maestro Gerardo Portillo—director de la ENAP—, se contó con la adquisición de un magnífico tórculo de grandes dimensiones fabricado en Rhode Island, Estados Unidos, de la marca French Tool. Su labor profesional se inició con muchos esfuerzos ya que lo único que tenía el Taller era el tórculo y un salón vacío; el mobiliario se fue adquiriendo, se modificaron muebles viejos que habían desechado de otras instalaciones universitarias. Así estuvimos el año de 1984 adecuando el Taller para empezar a trabajar invitando a jóvenes artistas de la entonces ENAP que empezaron a producir grabados al interior del Taller.

Dos aportes importantes del Taller a la gráfica que se hacía en esos momentos, lo son sin duda, la producción de grabado de gran formato y el uso de lámina de fierro (lámina negra) aporte éste último del doctor Daniel Manzano, quien se encontraba en ese momento realizando la producción de su obra.

En 1986 se realiza la edición del grabado del reconocido artista mexicano José Luis Cuevas, titulado “Intolerancia” de gran formato; dos placas de zinc recortadas de 80 cm de alto x 180 cm. De largo. Impreso en papel velin arches de 300gramos, en bobina, traído de Francia exprofeso.

El proceso fue el siguiente:

Tradicionalmente en los talleres de grabado en hueco, nos enseñan a utilizar una bola de barniz duro, el cual se aplica con una muñeca de cuero, previo calentamiento de la placa en una parrilla eléctrica. Debido a las grandes dimensiones de las dos placas, diluí el barniz duro con esencia de trementina para darle una consistencia líquida y aplicarlo con una brocha de pelo suave: esta opción no era usada en ese entonces en los talleres de grabado de la ENAP. Para el mordido de las dos planchas de grandes dimensiones teníamos otro problema: improvisé un marco de madera de 20 cm de altura y lo forré con plástico resistente al ácido nítrico. Para el trabajo de aguatinta que normalmente se utiliza la resina de colofonia, se espolvorea sobre la plancha y se calienta para fijarla a la superficie de la placa, teníamos el problema de las grandes dimensiones de la dos secciones del grabado; para solucionar el problema utilicé—por iniciativa propia—, pintura negra de esmalte en aerosol; sumergimos las placas en ácido unas tres veces para lograr diferentes tonos de aguatinta, lijamos algunas zonas hasta que el artista quedó satisfecho con el resultado. Imprimimos la copia a color llamada bon a tirer y Cuevas autorizó al fin la edición que fue de 70 ejemplares. Se imprimió a tres tintas (tintas nacionales para tipografía) y tardábamos una hora en imprimir una copia; el equipo estaba conformado por Raúl Méndez Cerqueda, Mario Rangel Faz y Arnulfo Olvera Olvera como ayudante. Los tres realizamos todo el tiraje. Jesús Martínez fungió como asesor técnico y Juan Berruecos como el enlace entre el equipo de impresores y José Luis Cuevas y los editores.



Vista del “Taller de Producción y Experimentación Carlos Olachea”, 2010. (foto: Raúl Méndez).



El maestro Carlos Olachea secando papel para imprimir el grabado de José Luis Cuevas. (foto tomada del video de Juan Berruecos, 1986).



José Luis Cuevas. “Intolerancia”, aguafuerte y aguatinta, 2 placas, 1986. (detalle)

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Taller de Producción e Investigación Gráfica Carlos Olachea



Carlos Olachea y Raúl Méndez imprimiendo el grabado "Intolerancia" de José Luis Cuevas, 1986 (foto tomada del video de Juan Berruecos, 1986).



Carlos Olachea colocando papel en el tórculo, 1996. (foto del video de Juan Berruecos, 1986).



Raúl Méndez imprimiendo el grabado "Intolerancia" de José Luis Cuevas, 1996. (foto del video de Juan Berruecos, 1986).



Carlos Olachea "Prisioneros",
aguafuerte, 1966.



Carlos Olachea "6M-5T-A-1",
aguafuerte a color, 1970.

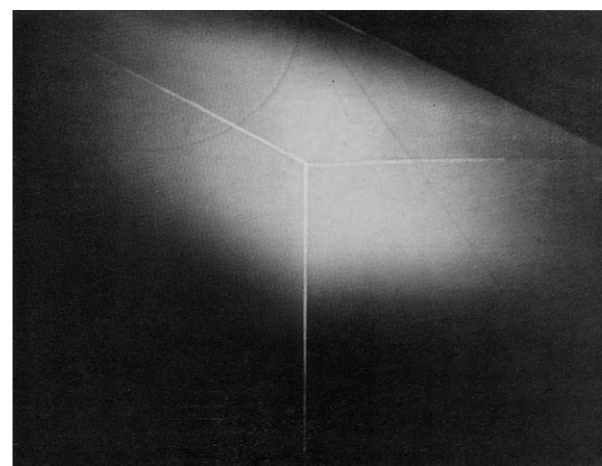


Raúl Méndez C. "Adán y Eva",
aguafuerte, 1986

En el año de 1986 Fallece el maestro Carlos Olachea en un accidente en su casa, Este lamentable hecho fue muy sentido por la comunidad de la ENAP y la comunidad artística en general. El entonces director de la ENAP, Juan Antonio Madrid, organiza una exposición en homenaje al maestro Olachea y en una sencilla ceremonia devela el nuevo nombre que llevará en adelante el Taller; Taller de Producción y Experimentación "Carlos Olachea".



Mario Rangel F. "Y la serpiente dijo...", aguafuerte, 1985



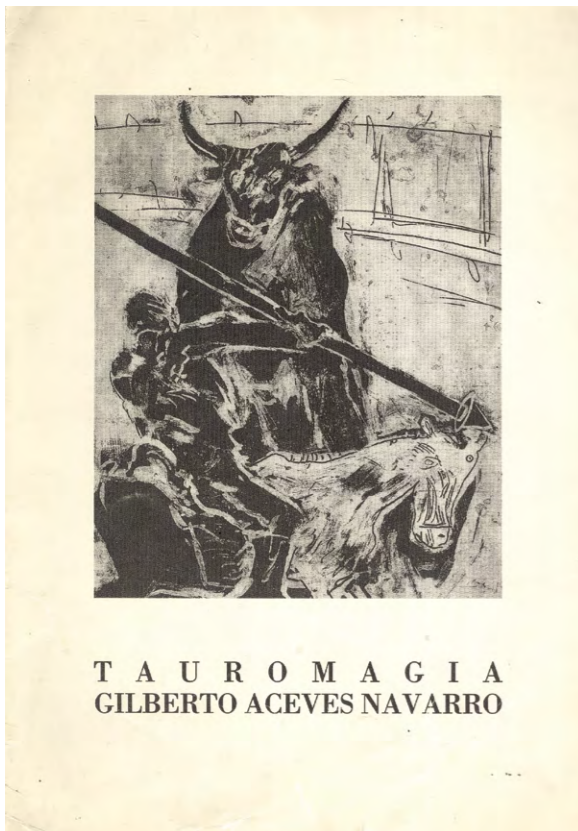
Antonio Díaz Cortés "Tema del 78", xilografía, 1978

El arquitecto Ramón Carballo, quien era uno de los editores responsables del proyecto de Cuevas, realiza las gestiones en la ENAP, para que en el año de 1988 se realizara el grabado de gran formato en lámina de hierro de Gilberto Aceves Navarro titulado "Los Genitores", edición impresa también por Raúl Méndez y Mario Rangel a una tinta en papel Arches.



Gilberto Aceves Navarro. "Los genitores", aguafuerte, aguainta sobre lámina negra, 1988.

Otro proyecto desarrollado en el Taller Carlos Olachea, (bajo la coordinación del fotógrafo Aníbal Angulo), fue el tiraje de la serie de aguafuertes sobre fierro del maestro Gilberto Aceves Navarro, titulada "Tauromagia", dedicada al torero David Silveti, cuya edición estuvo al cuidado de Raúl Méndez y Mario Rangel.



Portada del catálogo de "Tauromagia", de Gilberto Aceves Navarro, 1990.

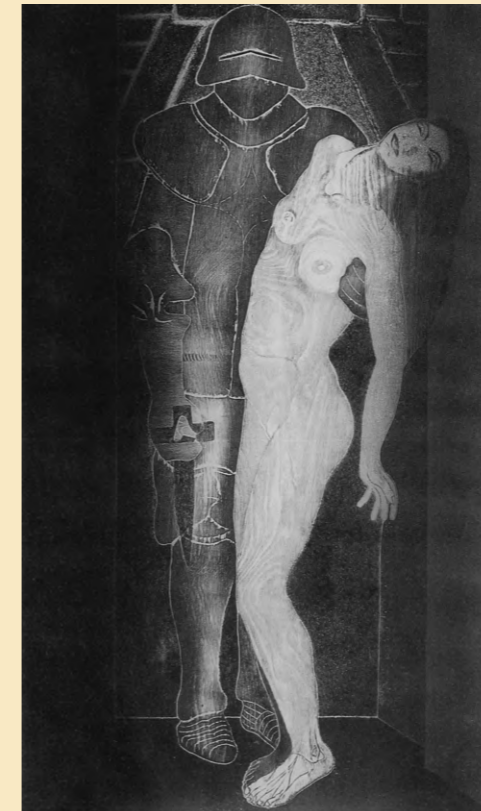
El siguiente proyecto de gran formato era realizar un grabado del maestro Francisco Toledo, pero debido a problemas burocráticos se suspendió. Este detalle es importante destacar ya que particularmente los proyectos artísticos de esta naturaleza siempre dependen de la administración académica y están a expensas del interés o falta de él de las altas autoridades: aquí no contamos con presupuestos o con becas, no existen fundaciones u organizaciones interesadas en desarrollar este tipo de proyectos como sucede en los talleres de grabado en Estados Unidos.

Hemos hablado de la importancia del proceso colaborativo del grabado, por eso es esencial elogiar el trabajo que desarrolló el maestro Carlos Olachea, durante los tres años que asumió la dirección del taller. Fue una persona que debido a su formación de artista y su vinculación al medio artístico, su sensibilidad, su carácter, su profundo conocimiento del grabado, hizo del taller el mejor entorno para aprender a experimentar e investigar. Todas las personas que trabajaron con él fueron testigos de su gran compromiso y dedicación con este proyecto, así como su

carismática personalidad para interactuar con los artistas y los impresores -egresados de la ENAP-, que compartieron con él esos años de incesante actividad.

La muerte lo sorprendió repentinamente en 1986, pero su legado lo continúan los artistas -jóvenes en ese entonces-, que estuvieron cerca de él, grabando y dedicando sus esfuerzos por enseñar a las jóvenes generaciones este noble arte del grabado calcográfico.

Es de suma importancia señalar que en sus inicios, se estableció una relación de impresor-artista, donde el impresor servía de asesor, sugiriendo procesos, técnicas, tintas, papeles de impresión, etcétera. Los impresores Raúl Méndez y Mario Rangel, que habían realizado estudios de licenciatura en la misma escuela, fue crucial, ya que esto permitió que no fueran meramente técnicos sino que tenían una formación profesional, -particularmente en el grabado-, desarrollando una interacción muy importante con los artistas que acudían en ese momento al Taller.



Antonio Díaz Cortés, "América e Ibero", xilografía a color, 155 x 90 cms. 1992

En el año de 1992, por medio de las gestiones del entonces director de la ENAP, el maestro José de Santiago, se llevó a cabo una exposición en España con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América. Esa exposición se llamó "ENCUENTRO DE DOS MUNDOS". Lo peculiar de esa exposición es el hecho que se enviaron grabados de gran formato, la mayoría realizados en lámina de fierro, también llamada lámina negra. Como podemos observar inició y se generalizó más tarde en otros talleres el uso de este material alternativo. Abajo vemos algunos de los grabados que se exhibieron en España.



Gilberto Aceves Navarro, "Acevespantli", aguafuerte s/ fierro, 66x90 cm. 1992



Pedro Ascencio, "Cuchillo de piedra", xilografía, 120 x 77 cms. 1992



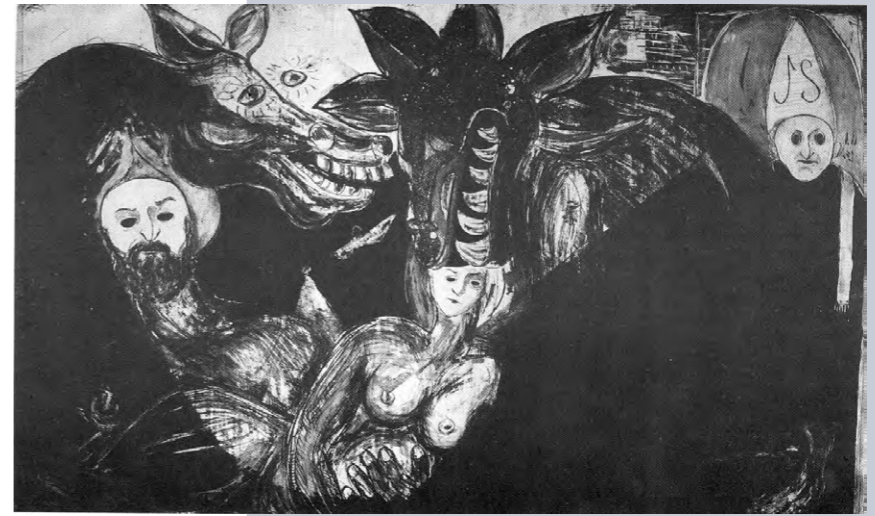
Ma. Eugenia Figueroa, "Estandarte de calaveras..." y "El hacha de la noche...", aguafuerte y aguainta, 1992



Javier Guadarrama, "De cabeza", aguafuerte s/ferro, 80 x 145 cms. 1992



José Miguel González Casanova, "La guerra de los mundos", aguafuerte s/ferro, 80 x 132 cms. 1992



Daniel Manzano "El rapto de las hijas de Quetzalcóatl", aguafuerte s/ferro, 80 x 132 cms. 1992



Gerardo López Padilla, "La pirámide incendiada", técnica mixta, 64 x 86 cms. 1992



José de Santiago Silva, "Fiesta brava", aguafuerte s/ferro, 132 x 80 cms. 1992



Jesús Martínez, "Atravesio con espinas de maguey", xilografía, 81 x 1-46 cms. 1992



Raúl Méndez C. "Ira y violencia", xilografía, 60 x 80 cms, 1992



Eduardo Ortíz Vera, "Espejo de humo", Aguafuerte s/ferro, 90 x 60 y 60 x 90 cms. 1992



Ma. Eugenia Quintanilla, "Aguas quemadas, aguafuerte y aguainta s/ferro, 1992



Fernando Ramírez, "La mujer mestiza", xilografía, 80 x 60 cms. 1992



Arturo Miranda Videgaray, "Va de vuelta su barquito, y "Réquiem por un mundo nuevo", 120 x 80 cms. c/u, xilografía, 1992



Santiago Ortega Hernández, "Ha llovido en Tenochtitlan", xilografía, 100 x 70 cms. 1992



Mario Rangel Faz, "Nosotros somos hijos..." aguafuerte s/ferro, 91 x 132 cms., 1992



Rubén Maya, "Silalmáhuatl", aguafuerte s/ferro, 90 x 154 cms. 1992.



Gerardo Ruíz, "Paso de Cortéz", aguafuerte s/ferro, 90 x 69 cms. 1992.



Raúl Méndez con el Mtro. Gilberto Aceves Navarro en su estudio, 2010
(Fotografía: Vicente Jurado).



Alejandro Pérez Cruz, "Como la verdadera fé...el calvario", xilografía, 130 x 60 cms. 1992.



Patricia Soriano Troncoso, "Nahual de conquista", xilografía, 81 x 122 cms. 1992.



Ingrid Reinhold Chévez, "Al sol vivo", xilografía, 82 x 122 cms. 1992.



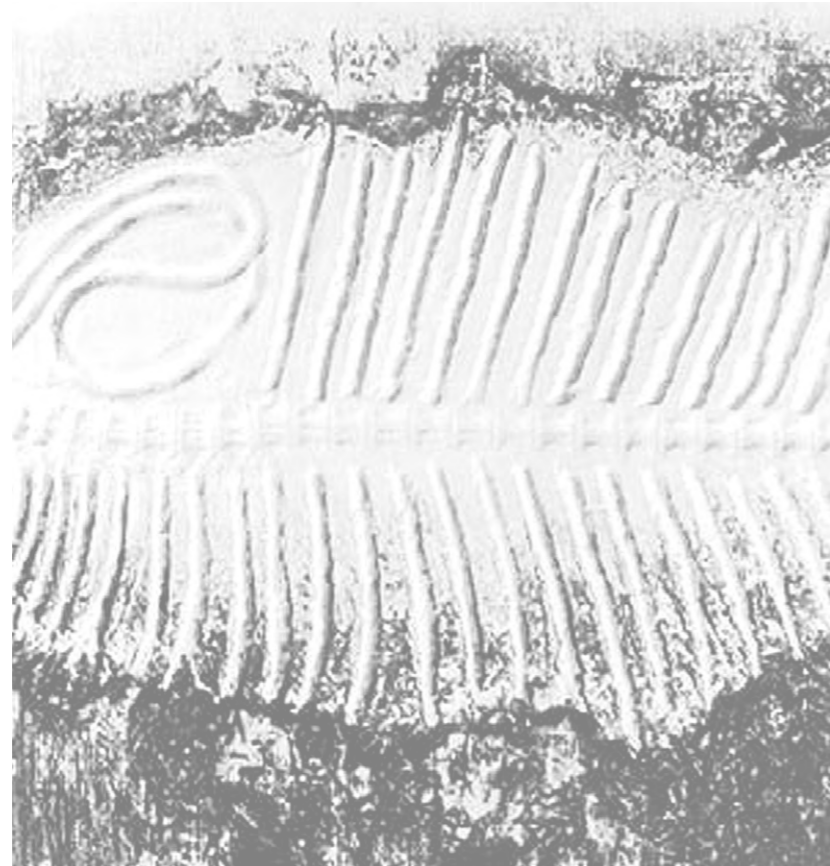
José Luis Cuevas. "Intolerancia", aguafuerte y aguatinta, 2 placas, 1986.

En la actualidad (con 32 años de actividad), el Taller se llama Taller de Producción e Investigación Gráfica "Carlos Olachea" lleva el nombre del maestro, y por sus instalaciones han pasado jóvenes artistas produciendo obra gráfica que ha enriquecido el panorama nacional e internacional.

CAPITULO IV

**PROCESOS ADITIVOS
EN EL GRABADO
CONTEMPORÁNEO**





Introducción

A principios de los años sesenta, no existía en México algún taller de grabado donde los artistas pudieran realizar una edición de sus grabados, si dejamos de lado al TGP ya que por esos años ya se buscaban nuevos rumbos como lo hemos anotado más arriba, entonces adquiere suma importancia la labor desempeñada por talleres como KYRON ediciones limitadas, y posteriormente los esfuerzos de instituciones como la ENAP por promover este tipo de talleres a un nivel profesional como los existentes en Estados Unidos o Europa.

Aunque en la actualidad existe un gran número de talleres de grabado por todo el país, particulares y de universidades, que editan sus propias carpetas, me interesa dejar constancia de aquellos que tienen una trayectoria y una importancia en la historia reciente del grabado en el panorama nacional.

4.1 LA COLLAGRAFÍA

Actualmente son llamadas técnicas aditivas a los procesos técnicos en los que la imagen de la estampa se crea a partir de la adición de materiales sólidos a un soporte rígido. Estos materiales son muy variados; acetato de polivinilo, caucho sintético, poliéster, resinas poliéster o epóxica, arena, carborundum, gesso, etcétera.

También las matrices pueden ser de naturaleza múltiple: metal, madera, cartón, vinilo, plástico y otros. La superposición de materiales diversos sobre la superficie del soporte permite crear diferentes niveles que facilitan la retención de tinta y, en consecuencia, resultan susceptibles de ser estampados.

El término collagraph fue primeramente usado por Glen Alps, maestro de la Universidad de Washington en 1956, él lo describe de esta manera:

“ALGUNOS DE LOS EXPERIMENTOS INCLUYERON LA IMPRESIÓN DE TEXTURAS NATURALES, SUPERFICIES CORTADAS, Y LAS FORMAS ENTINTADAS A RODILLO EN RELIEVE Y HUECO. LA MAYORÍA FUERON IMPRESOS COMO PIEZAS INDIVIDUALES EN COMPLEMENTOS ARREGLADOS. ADEMÁS LAS IMPRESIONES FUERON EVALUADAS, SELECCIONADAS, CORTADAS. RECOMPUESTAS, Y ENCOLADAS PARA FORMAR COLLAGES ÚNICOS.

El siguiente paso fue obvio. Sentimos la necesidad de componer esas impresiones en el más sustancial arreglo permanente. Para completar esto, engrapamos o encolamos todo en una madera, un panel de cartón o masonite. Hicimos una prueba y la técnica improvisada, nos dio la convicción de que el potencial de nuestro experimento tendría una fuerza vital en la gráfica contemporánea.

Durante este período de experimentación el grupo pensó que deberíamos tener un nombre o filosofía para esta nueva aplicación. Después de entusiastas discusiones fue unánime que a este proceso aditivo para desarrollar una matriz la llamaríamos “collagrafía”.¹⁴¹

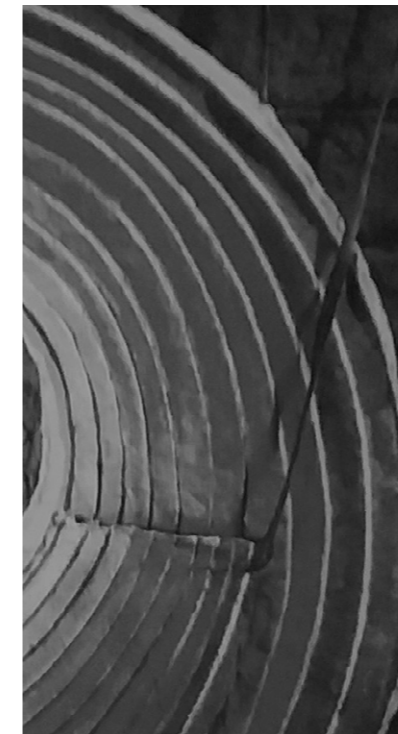
¹⁴¹ Jules Heller. Printmaking today. USA, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1972, p. 178-79. (Traducción mía).

Del manual de grabado que publicaran John Ross y Clare Romano¹⁴², extraemos parte del texto -traducido al español por mí-, relacionado a la collagrafía:

4.1.2 DESARROLLO

Una nueva forma de grabado ha surgido, llamada frecuentemente collagrafía, ha aparecido en exhibiciones, con gran regularidad en los últimos años. La collagrafía, como generalmente es definida, es una impresión de un collage de varios materiales encolados sobre masonite, cartón o placa de metal. Un material bastante rígido como lucite o plexiglass puede ser usado.

EL TÉRMINO COLLAGRAFÍA NO DEBE CONFUNDIRSE CON EL TÉRMINO COLLOTIPO (COLLOTYPE). UN COLLOTIPO ES UNA IMPRESIÓN MECÁNICA, PROCESO DESARROLLADO A FINALES DEL SIGLO XIX, QUE USA UNA GELATINA FOTOGRÁFICA PARA SU REPRODUCCIÓN.



Varios términos han sido usados para este medio, como un collage de intaglio, impreso de collage, “collagraph o collagraphy”. Nosotros preferimos el término “collagraph”, como lo acuñó Glen Alps, porque este parece ser el que describe mejor la técnica. La derivación en el mundo dice mucho de ello. La palabra collagraph viene del griego colla, que significa cola, o el francés coller, para cola, y del inglés la palabra graphic pertenece al material escrito o dibujado. La función significativa de cualquier palabra descriptiva es para clarificar un proceso para el público en general.

El desarrollo histórico de la collagrafía puede ser difícil de trazar. Así como en el temprano y tardío siglo XIX, han aparecido grabados que indican que los adhesivos fueron aplicados en cobre o zinc y fueron entintados e impresos.

Los experimentos innovadores a principios del siglo XX con collage y ensamblado por artistas franceses como Picasso, Matisse y Gris, abrieron el camino para que después los grabadores usaran materiales no ortodoxos. Esta libertad de concepto y uso de materiales tuvo una influencia directa sobre muchos grabadores contemporáneos. Rolf Nesch, el grabador noruego fue uno de los primeros artistas que usó una placa ensamblada en 1930. Su material fue primeramente metal, y su trabajo es descrito como un collage de metal con algunas formas soldadas y otras formas cortadas y ensambladas juntas para imprimir.¹⁴³

¹⁴² John Ross and Clare Romano. The Complete Printmaker, Nueva York, A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. 1972. (Traducción del texto al español fue realizada por mí).

¹⁴³ Clare Romano y John Ross. “The complete printmaker”, USA, Macmillan Publishing Co., Inc., 1972.

La collagrafía parece tener su desarrollo directamente de los conceptos de Nesch, con el agregado de materiales más flexibles. Numerosos artistas han desarrollado métodos personales en su aplicación, Glen Alps, grabador y profesor en la Universidad de Washington en Seattle, fue un temprano innovador con la collagrafía. Sus experimentos con collage en grabado con sus estudiantes le permitieron un uso creativo del medio. Él fue el primero en usar el término collagrafía como significado para describir la técnica. James Steg, un profesor del Newcomb College de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, y Dean Mecker, en la Universidad de Wisconsin, han desarrollado personales propuestas, a través de la collagrafía.

Para John Ross y Clare Romano lo describen así: **“NUESTRO PROPIO DESARROLLO DE LA COLLAGRAFÍA HA SIDO EL RESULTADO DE NUESTRO USO DEL CARTÓN E IMPRESOS DE RELIEVE EN PAPEL. POR UN NÚMERO DE AÑOS EN LOS 50, ENCONTRAMOS LA FLEXIBILIDAD DEL CARTÓN UN VEHÍCULO EXCELENTE PARA LARGAS TIRADAS EN COLOR. NOSOTROS PEGAMOS VARIOS GROSORES Y TEXTURAS DE CARTÓN Y PAPEL SOBRE CADA CARTÓN O MASONITE PARA NUESTRAS IMÁGENES. ALGUNAS VECES USAMOS TRIPLAY AGLOMERADO Y LO CORTAMOS CON NAVAJA X-ACTO, UNA NAVAJA DE RASURAR TANTO COMO SE NECESITARA CORTAR. ENCOLAMOS UNA VARIEDAD DE MATERIALES COMO PAPELES TEXTURADOS, ROPA, CORDÓN, OBJETOS DE METAL, Y ARENA PARA LAS PLACAS EN RELIEVE PARA OBTENER DIVERSAS SUPERFICIES. LOS -MATICES- TONALES FUERON INTERESANTES Y COMPENSADOS DESPUÉS, COMO EMPEZAMOS A TRABAJAR CON AGUAFUERTE, SENTIMOS LA NECESIDAD DE USAR EL AGUAFUERTE DE UNA MANERA MÁS FLEXIBLE.**

Cuando el artista John Ross estaba en residencia en 1964 con la United State Information Agency, la exhibición “Graphic Arts USA” en Rumania, él comenzó a experimentar con placas hechas de cartón, papel, ropa y cualquier objeto encontrado que pudiera imprimir relacionado a la imagen. La respuesta al medio experimental por los artistas rumanos fue muy entusiasta y el uso del medio ha sido realizado más ampliamente dentro del concepto tradicional.¹⁴⁴

La placa grabada es procesada a través del procedimiento substractivo de grabar la imagen con ácido en cobre o zinc. Puede ser un largo proceso minucioso. Su alcance es tremendo, el rango de desarrollos tonales únicos. La collagrafía no desplaza la imagen al aguafuerte pero introduce posibilidades para una clase diferente de planteamientos a través de los materiales accesibles, y lo fácil y la flexibilidad en procesar una placa de collage”.¹⁴⁵

¹⁴⁴Ibid.
¹⁴⁵Ibid.

4.1.3. IMAGEN, MATERIAL, TÉCNICA

El actual ensamblado y creación de una placa de collage es físicamente simple, pero tiene sus escollos. El mayor es evitar una dependencia del material. Es fácil ser atrapado por las ricas cualidades de la superficie y texturas que se obtienen de un simple pedazo de ropa, tarlatana o cordón pegado sobre una superficie firme, además entintada, limpiada e impresa como un aguafuerte. El mismo escollo es que el artista espera usar en su primer inicio el barniz blando para aguafuerte. El material impreso en su estado natural puede empezar a dominar al artista en vez de ser usado por él como un vehículo para expresar una personal propuesta.¹⁴⁶

Hay numerosas sugerencias que nos pueden ayudar en este punto. Si el artista tiene alguna experiencia con el grabado y conoce las posibles tonalidades a través del uso de aguafuerte, texturas del barniz blando y desentrapado, él estará más seguro y será capaz de planear y visualizar en relación a un conjunto de experiencias anteriores. Si el artista ha hecho algún trabajo con el método de relieve, en color y blanco y negro, aguafuerte en relieve, o collage en relieve, será capaz de usar el medio como una combinación de hueco y relieve de una manera más creativa y personal.¹⁴⁷

4.1.4. MATERIALES PARA LA COLLAGRAFÍA

Los materiales que se sugieren aquí son fáciles de conseguir para cualquiera, y los mismos son económicos. Esos materiales les hemos encontrado un uso particular. Usted encontrará otras cosas relacionadas a sus propias necesidades de expresión.

Cartón de dos o tres capas, o contrachapado, cartón delgado puede ser usado para encolar en paquetes cortos.

1/8” o 1/4” de masonite templado, cartón de 2 capas, o placa de zinc, acetato grueso o lucite (acrílico) para ser usado como bases para encolar.

Papel (para cortar, no para imprimir imágenes), en una variedad de grosores y texturas, de papel grueso para acuarela, a delgados pañuelos de papel, a papel de hojas blondas.

Ropa en todas las texturas, de fina seda hasta arpillera (gruesa).

Novedades fabricadas, como cordón, cintas de ropa, o bordados de fábrica.

Alambre, malla de metal, colador de metal, una extensa variedad en tiendas para ello, son medios significativos para su imagen.

Objetos encontrados, como juntas (de auto), tapas de botella, monedas o viejos contenedores, tapaderas, a veces con letreros en relieve, el rango es amplio, siempre que el objeto pueda ser imprimible.

Lija, de la fina a la rugosa, arena de playa y de construcción, granos de café, desperdicios de metal, rebaba, arena para gatos se ha usado, cáscara de nogal triturada también ha sido usada para obtener tonos negros por Glen Alps en algunos de sus grabados.

Se pueden usar placas fotograbadas, placas de portavasos de papel, guesso acrílico, y pegamento Elmer (Elmer’s glue) para encolar, medios de polímero, pasta para modelar, acrílico en spray también se usa.

Navajas de rasurar sencillas de un filo se consiguen en la mayoría de las tiendas.

Navajas X-acto, con pequeñas hojas intercambiables, son excelentes para el trabajo fino.

Tijeras grandes y pequeñas.

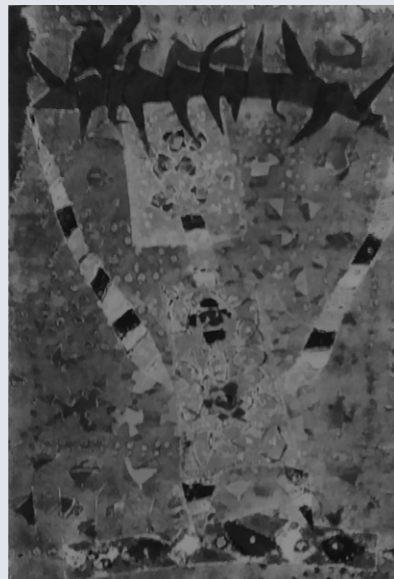
Cualquier herramienta que sirva para marcar y rascadores.

Brochas de todos tamaños, paleta y espátula para pintura.¹⁴⁸

¹⁴⁶Ibid., p. 128.
¹⁴⁷Ibidem.
¹⁴⁸Ibid. p. 128.



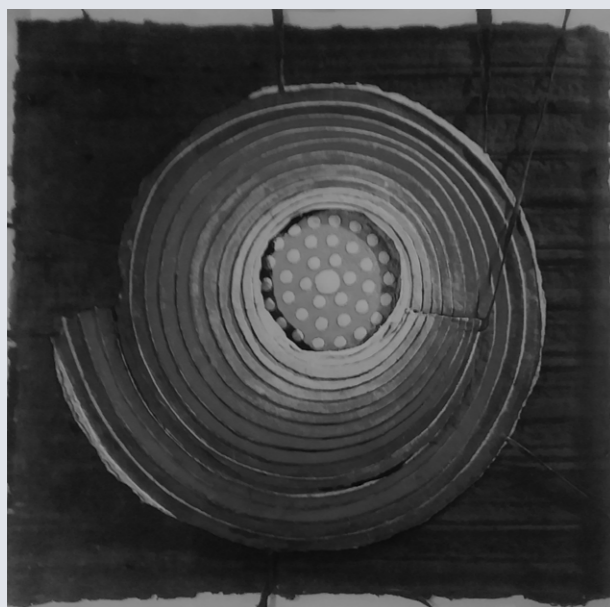
Glen Alps. "The Color Duel",
Collagraph printed in intaglio and relief, 1971.



Rolf Nesch. "Pharaoh's Baker", 1956.

4.1.5. ENSAMBLANDO LA PLACA

Hasta aquí parte del texto de los artistas arriba citados; el ensamblado de la placa, su composición y materiales utilizados dependerá de la creatividad del artista; hecho esto, los materiales se pegan con cualquier pegamento que se encuentra en el mercado ya que existe una gran variedad de ellos en la actualidad, en lo personal utilizo los pegamentos epóxicos por ser fáciles de usar y por su dureza ya que resisten el paso por el tórculo.



Michel Ponce de León. "Succubus", Collage intaglio, 1966
(Foto: Printmaking Today, de Jules Heller)



Michel Ponce de León con su prensa hidráulica.
(Foto: Printmaking Today de Jules Heller)



Henri Goetz, Composition, grabado al carborundo

4.2 EL CARBORUNDUM Y SUS POSIBILIDADES GRÁFICAS



Carborundum en polvo (carburo de silicio).

Técnica de las llamadas aditivas. Descubierta por Henri Goetz, un americano en París; publicó a finales de los años sesenta un manual titulado "Gravure au Carborundum", a partir del cual se generalizó el uso de esta técnica, ampliando las posibilidades del grabado contemporáneo.¹⁴⁹

Henri Goetz (Nueva York, 1909- Niza, 12-8-1989). Artista nacido en EE UU, tomó la nacionalidad francesa. Estudió en Boston y Harvard. Se instaló en París en 1932 para estudiar en las academias Colarossi, Julian y Grande Chaumière, y. Se hizo amigo de Miró, Picasso y Hartung, y participó en el movimiento surrealista.



Joan Miró, grabado al carborundo.

¹⁴⁹ www.tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-au-carborundum/. Consultada el 30 de mayo de 2016.

Inventó la técnica gráfica del carborundo, que consiste en reemplazar el grabado en hueco por un grabado en relieve con una superestructura dura instalada sobre la superficie del cobre, lo que favorece la realización de grandes formatos; uno de sus primeros seguidores fue Miró, aconsejado por Robert Dutrou.

Estuvo casado con la pintora holandesa Christine Boumeester (desde 1935 hasta su fallecimiento en 1971). Goetz se suicidó antes de someterse a una grave operación. Cuenta con un museo en Villefranche-sur-mer.¹⁵⁰



Antoni Clavé, aguafuerte y carborundo, 1968.

El carburo de silicio es el abrasivo más duro que existe en el mercado (9 en la escala Mohs de dureza, cuyo máximo es 10) motivo quizá por el que fue elegido al resistir adecuadamente la presión del tórculo. En estado natural existe bajo la denominación de moissanita, pero es muy escaso, por lo que se obtiene mediante un proceso artificial en el que se quema cuarzo y carbono a 3000-centígrados en un horno eléctrico. Si se muele retiene su estructura punzante por mucho tiempo usándose para el graneado de piedras litográficas y es tan hermoso de aspecto, que aparece también en pintura para conseguir distintos acabados. Se presenta en color rosáceo, verdoso y negro brillante, siendo este último el más extendido y duro. Andy Warhol lo utilizó mucho para la estética pop de sus cuadros. El rango de molienda es muy amplio, lo que permite desarrollar una amplia gama de texturas: la numeración que utilizó Goetz va desde el 80 (más grueso), 120, 180, 220, 320 400, 800 y 1200, aunque aún es más exhaustiva. Los cuatro últimos son muy finos y difíciles de conseguir en sitios no especializados.¹⁵¹

Este procedimiento permite lograr efectos pictóricos o lineales según quiera el artista grabador. En su manual Goetz explica la manera en que se trabaja con este material y podemos decir que el procedimiento básicamente consiste en aplicar un adhesivo a un soporte, ya sea metal, madera, cartón o plástico y enseguida espolvorear el carburo de silicio o carborundum que se pega y produce efectos similares a una resina; a mayor saturación de polvo de carborundum obtendremos un negro intenso aterciopelado. Una vez seco se puede trabajar con punta, rascar, lijar, entintando en hueco con pincel y pasándolo por el tórculo se logran calidades interesantes muy peculiares de este material.

¹⁵⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/henri_goetz. Consultada el 30 de mayo de 2016.

¹⁵¹ Ibid.

4.3. LA MIXOGRAFÍA

Se incluye en este capítulo este novedoso procedimiento que si bien se desarrolló en un taller particular a principios de los años sesenta, no deja de tener su importancia en el grabado mexicano. Este sistema de impresión generalmente se le atribuye al pintor mexicano Rufino Tamayo, aunque no hay que olvidar que a un lado del pintor oaxaqueño se encontraba el ingeniero Luis Remba, quien ideó y diseñó en 1972, la maquinaria para imprimir en este sistema peculiar en su Taller de Gráfica Mexicana y lo patentó.

El siguiente es un texto tomado de la página de la galería “Mixografía”,¹⁵² traducido por mí:

“LUIS PADRE TENÍA UN NEGOCIO DE IMPRESIÓN COMERCIAL, A TRAVÉS DEL CUAL EL REMBA SE HIZO AMIGO DE PABLO O’HIGGINS EN 1969. O’HIGGINS ERA UN ARTISTA Y UNO DE LOS CO-FUNDADORES DEL TALLER DE GRÁFICA POPULAR (TGP), QUE ABRIÓ EN 1937. QUEDÓ IMPRESIONADO CON LA CALIDAD DE IMPRESIÓN DE REMBA POR LO QUE LOS ANIMÓ A ABRIR UN TALLER DE LITOGRAFÍA.”¹⁵³

El uso de los conocimientos y habilidades que obtuvo de su padre, Luis tomó la sugerencia de O’Higgins y abrió Taller de Gráfica Mexicana (TGM), un estudio de arte de impresión de litografía. Durante ese tiempo, Luis y su esposa Lea invitaron artistas al taller, proporcionándoles un espacio de estudio y un entorno para explorar sus ideas creativas.

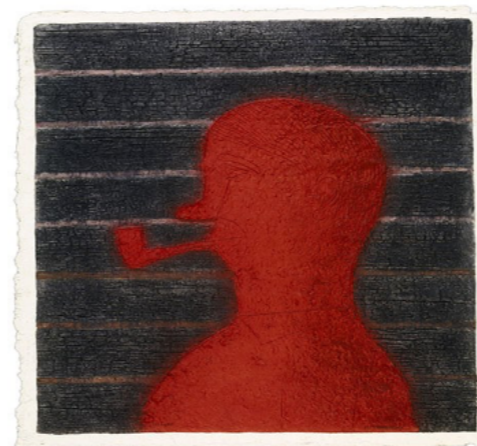
En 1973, Remba invitó a Rufino Tamayo para crear una serie de grabados en TGM. Esta colaboración fue lo que llevó a la invención de la técnica de impresión Mixografía. Tamayo estaba buscando para cambiar el aspecto de sus grabados mediante la incorporación de la textura y dimensión a su obra y estuvo de acuerdo en colaborar con TGM bajo la condición de que el estudio desarrollara una técnica que le permitiría producir sus grabados en relieve. Luis hizo frente al desafío con la invención de un proceso que no sólo permitió a Tamayo para crear impresiones en relieve, sino también registró la textura de la obra de arte y detalles de la superficie muy fina. No se puede utilizar papel comercial para este nuevo tipo de impresión, el hijo de lui y Lea, Shaye Remba diseñaron y construyeron la maquinaria de fabricación de papel a utilizar en el estudio. El nombre de la imprenta fue cambiado para reflejar el nombre del medio para el que se haya conocido: “Mixografía.”



Luis Remba, en su taller “Gráfica mexicana”, 1973, (publicada por el MUNAE)
Luis Remba muestra a Tamayo la



maqueta final, 1979. (foto publicada por el Museo Nacional de la Estampa, 20 / oct/2020)



Tamayo, “Hombre con pipa”, mixografía, 1979a

¹⁵² Texto traducido al español de la página: <http://mixografia.com>.

¹⁵³ Ibid.



Francisco Toledo. "Grillo", mixografía, 1978.



Rufino Tamayo. "Dos personajes atacados por perros", Mixografía, 151.4 x 240.8 cms. x1983.

Mixografía publicó más de 80 ediciones con Tamayo, incluyendo el mural de 1983 "Dos Personajes Atacados Por Perros", que fue impreso usando la más grande piedra litográfica convencional en el mundo, que mide 103 x 63 pulgadas. Esta piedra, en el que el dibujo original del artista es aún visible, está en exhibición permanente en la galería Mixografía. (En Los Ángeles, Estados Unidos de Norteamérica).

Mixografía quería expandir sus límites más allá de la técnica del grabado es así, en 1982 produjo su primera escultura, una edición de fundición de cobre bajorrelieves realizados en colaboración con Henry Moore. La escultura, "Alivio Wall N-10," se hizo mediante la replicación de un relieve de yeso que el artista creó en la década de 1950. Esto abre un nuevo campo de posibilidades para los artistas que trabajan con Mixografía. Hasta la fecha, el taller ha producido esculturas usando una variedad de materiales, tales como cobre, madera, bambú, papel, resina y tierra.

Durante 1980, los Remba fueron abordados por Robert Gray, el entonces decano de la facultad de bellas artes de la Universidad de California, Los Angeles. Gray quería organizar una exposición de grabados de Mixografía en la galería de arte Wright de la UCLA. Con el éxito de la exposición, Gray sugirió que los Remba abrir un estudio en Los Ángeles. Este espacio permitiría a los artistas que visitan y enseñan en la UCLA la oportunidad de colaborar con Mixografía y una oportunidad para Mixografía para ampliar su alcance. Así, en 1984 Luis y Lea se mudaron a Los Ángeles para abrir una segunda ubicación. Poco después, Shaye se unió a su familia en California, y Mixografía comenzó a funcionar en el centro de Los Ángeles. Mixografía todavía funciona y ha atraído a grandes figuras del arte de este siglo. Como los artistas continuaron acercándose al estudio con ideas cada vez más creativas para Mixografía, Shaye construyó nueva maquinaria y desarrolló técnicas innovadoras para adaptarse a las necesidades de cada proyecto.



Tamayo. "Interior con sandías", mixografía, 1975.



Henri Moore. "Wall relief", n°10, mixografía, 1983.



Piedra litográfica de Tamayo. (Publicado por letter press, subido en febrero 28, 2012).

Debido a la calidad y la capacidad de adaptación de los procesos, las ideas del artista no se ven limitados en la forma en que serían mientras se trabaja con un medio estrictamente bidimensional. Los artistas tienen el potencial para pensar de una manera totalmente innovadora con la opción de hacer diferentes materiales en una impresión en papel.

Hoy en día el taller, dirigido por Shaye Remba, sigue atrayendo a importantes artistas nacionales e internacionales. A través de su dedicación, la perseverancia y el deseo de establecer nuevos estándares de artes gráficas, Mixografía ha enriquecido a la comunidad artística de Los Angeles y llegó a las audiencias de todo el mundo.

Mixografía ha producido más de 600 ediciones únicas de 89 artistas y ha expuesto piezas en instituciones de todo el mundo, incluyendo Staatliche Kunsthalle, Berlín; Instituto de Arte Contemporáneo, Lima; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; Georgia Museum of Art, Atenas; Museum of Modern Art, Nueva York; Museo de Arte Moderno, París; Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Seúl; Museo Nacional de Arte de Tokio; Graphische Sammlung Albertina, Viena; y, la Galería Nacional de Arte, Washington, DC.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ibid.

Consiste en elaborar un molde de cera y después hacer un vaciado del mismo para pasarlo a una placa de cobre por medio de una prensa hidráulica y posteriormente pasarlo a la impresión; se entintaba a pincel y recogía todas las texturas que se habían dejado en la cera; se utilizaba un papel grueso que pudiera resistir el grosor de las texturas.

Por desgracia este sistema novedoso de impresión cayó en desuso cuando Remba emigró a los Estados Unidos. Aunque este procedimiento se reemplaza haciendo un molde con resina plástica agregándole texturas antes de endurecer; una vez seco se entinta y se imprime en tórculo a la manera tradicional.

Su importancia radica que en aquellos años dio cabida a la experimentación y muchos de los artistas que figuraban en la escena nacional, pasaron por ese taller para producir su obra, como es el caso de Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Francisco Zúñiga, Manuel Felguérez, y muchos más.

En la actualidad Luis y Lea Remba cuentan con una galería, la Mixografía Gallery, ubicada en Estados Unidos, donde radican y han pasado por su taller innumerables artistas como Tamayo, Toledo, Felguérez, Henry Moore, Edward Ruscha, Fernando de Szyszlo, Chillida, Susana Sierra, Ignacio Salazar y muchos más.



Impresión de litografía "dos personajes atacados por perros", Tamayo. (foto: letterpress, febrero 28, 2012).

4.5. GRABADO EN RESINA POLIÉSTER¹⁵⁵

Otro caso es el de la grabadora mexicana Esther González, quien en la década de los ochenta se dedicó a investigar en su taller con otros materiales, y produjo una serie, utilizando la resina poliéster para hacer una matriz que sería entintada a pincel e impresa en tórculo a la manera tradicional. Usaba papel que ella hacía a mano con suficiente grosor, logrando una calidad rica en texturas.



Esther González. "Sin Título", grabado en resina poliéster, 1978.

4.6. ESMALTOGRAFÍA



Esmalte epóxico en polvo sobre plancha de hierro.

El esmaltado tradicional que conocemos, se remonta a los tiempos de antiguas civilizaciones como los asirios y egipcios para el decorado de metales. Su proceso consiste en aplicar sobre un metal un polvo vítreo que será sometido al calor de un horno con una temperatura que va de 750 a 850-Centígrados.¹⁵⁶

En el año de 2004, durante mis estudios de posgrado en la Academia de San Carlos de la UNAM, hice mis primeras pruebas con este material, en el taller de esmaltes de la maestra Aurora Zepeda Roldán, quien me proporcionó la información básica de este novedoso material, no dijo mucho ya que formaba parte de su investigación. A la par, la maestra Silvia Rodríguez venía utilizando este esmalte en su clase de grabado en hueco en la misma institución.

¹⁵⁵ Catálogo de la exposición "Grabados de Esther González", Academia de San Carlos, sin fecha.

Sin embargo, en el año de 2013, se acercó a mi clase de grabado que imparto en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, el ingeniero Jesús Cadena, quien me explica que él fue quien llevó el esmalte a la Academia de San Carlos y les compartió a las maestras Aurora Zepeda y Silvia Rubio, su descubrimiento del esmalte de baja temperatura. Hicimos unas prácticas con este material junto con un grupo de alumnos y nos ofreció su libro acerca de la esmaltografía, término que el acuñó de acuerdo a su dicho. A partir de allí es cuando empiezo a experimentar con más amplitud con este tipo de material.

Para la maestra Aurora Zepeda Guerrero, -con más de 30 años de ejercer la docencia en el Taller de Esmaltes de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM-, nos explica en su tesis: "Una propuesta de renovación en el esmalte: esmaltografía y pintura electrostática":

"EN EL CURSO DE MI EXPERIENCIA PROFESIONAL HE TRABAJADO CON DIVERSOS MATERIALES, UNO DE LOS CUALES ES LA PINTURA EN POLVO EPÓXICA, CONOCIDA COMO FBE, LA CUAL ME HA DADO EXCELENTES RESULTADOS. LA PINTURA EN POLVO EPÓXICA SE HA ENCONTRADO DISPONIBLE EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS 50."¹⁵⁷



Horno para esmaltar.

¹⁵⁶ Jesús Iglesias. Introducción a la esmaltografía, México, ed. del autor, 2008. P. 1.

Más adelante nos explica las cualidades de este material:

“EN CUANTO AL COLOR, HAY QUE TENER EN CUENTA SUS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. EN EL CASO CONCRETO DEL ESMALTE DE BAJA TEMPERATURA SU APLICACIÓN REQUIERE LA FORMA PULVERIZADA SIN NINGÚN SOLVENTE.

Sin embargo, sus propuestas se traducen en múltiples combinaciones. Por ejemplo, sus tonos metálicos ofrecen gran variedad de brillos, matices y texturas. Al respecto, cabe decir que estos efectos pueden aprovecharse para lograr composiciones o diseños en los que se use esta condición de sugerir atmósferas o texturas arenosas de la pintura en polvo epóxica”.¹⁵⁸

Por cierto, el origen del término nos lo explica la maestra Aurora cómo surgió:

“ESMALTOGRAFÍA-ESMALTEGRAFÍA. TÉRMINOS QUE ACUÑÉ, COMO RESULTADO DE MIS TRABAJOS E INVESTIGACIONES. EN CUANTO A SU ORTOGRAFÍA, CUALQUIERA DE LAS DOS PALABRAS ES CORRECTA,



Esmalte de baja temperatura se calienta sobre la parrilla eléctrica.

EN EL PRIMER CASO POR RAZÓN DE EUFORIA SE OYE BIEN MIENTRAS QUE EN EL SEGUNDO CASO, SE RESPETA LA RAÍZ DE LA PALABRA ESMALTE Y POR CONSIGUIENTE TAMBIÉN ES ACEPTADO”.¹⁵⁹

Para el maestro Alejandro Flores Horta, quien también es docente en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, con 32 años de experiencia impartiendo clases en el Taller de Esmaltes, señala que “Un esmalte se vitrifica por acción del calor a una temperatura de 750 a 850 grados centígrados. Por lo que el polvo epóxico que se utiliza para una esmaltografía es un plástico que se funde con la acción del calor a baja temperatura; se funde, no se vitrifica, por lo que es erróneo denominar esmalte a una resina plástica”.¹⁶⁰

En pleno siglo XX, durante la década de los años cincuenta, el desarrollo de la tecnología nos ha ofrecido otro tipo de esmaltes a base de resina poliéster, que es muy utilizado en la industria de electrodomésticos como pintura de recubrimiento.



Texturas con esmalte epóxico (foto: “Introducción a la esmaltografía” de Jesús Iglesias).

SE CONSIGUE EN EL MERCADO EN FORMA DE POLVO, EN UNA AMPLIA GAMA DE COLORES. LA VENTAJA DE ESTOS MATERIALES, ES QUE NO REQUIEREN UN HORNO DE ALTA TEMPERATURA; SÓLO SE NECESITA UNA PARRILLA DOMÉSTICA PARA SU CALENTAMIENTO, POR LO QUE SON CONOCIDOS COMO “ESMALTES DE BAJA TEMPERATURA”.¹⁶¹

En otra parte de su libro nos dice: el empleo de polvos híbridos, mezcla de resinas epóxicas y poliésteres, es el más extendido para usos comunes, como el recubrimiento de enseres domésticos, muebles, juguetes, etc. Los polvos híbridos poseen ventajas económicas, y su ciclo de curado es de 10 a 15 minutos a 180° C, lo que permite su empleo para fines artísticos sin necesidad de recurrir al horneado a altas temperaturas. Es precisamente este tipo de materiales híbridos los que se utilizan en la elaboración de esmaltografías.¹⁶²

Para nuestros fines, utilizamos el esmalte de color gris (existe una gran variedad de colores), ya que nos permite una mejor visualización de la imagen dibujada sobre este material. Su calentamiento en la parrilla es de 10 a 15 minutos y, de un color gris conforme se va calentando, va adquiriendo un color gris plateado.

Se deja enfriar y el esmalte ha quedado adherido al metal; la dureza que alcanza el esmalte es bastante como para soportar la presión del tórculo y realizar un tiraje normal como el de un aguafuerte, que puede ser de 50 o 100 ejemplares si se requiere y la superficie esmaltada permanece intacta.

Lo curioso de este material es que si se le golpea, se puede resquebrajar y se desprende de la superficie donde se calentó.

Soportes: se pueden utilizar diversos soportes de metal, ya sea cobre, zinc, aluminio, latón o fierro. Se recomienda el uso de lámina de fierro también llamada lámina negra por su bajo costo.

Herramientas: se pueden utilizar puntas de acero para esgrafiar, pinceles, brochas, espátulas, en fin, todo lo que se le ocurra al grabador; se pueden aplicar texturas de tela, metálicas, orgánicas, plásticas, etcétera. Todo depende de la creatividad del artista y de lo que tenga en mente realizar por este medio.

Papel: el papel para la impresión de una esmaltografía debe ser más o menos grueso, de 250 a 300 gramos para que resista la presión del tórculo y no se rompa debido a las texturas obtenidas.

La tinta se recomienda usar con cierta viscosidad para que penetre mejor en las texturas y se aplica con pincel o brochas de cerda dura. Se puede entintar en negro o a color según las necesidades del artista grabador.

¹⁵⁷ Zepeda Guerrero Aurora. Tesis “Una propuesta de renovación en el esmalte: esmaltografía y pintura electrostática, pág. 46. México, FAD/UNAM, 2013.

¹⁵⁸ Ibid. Pág. 49

¹⁵⁹ Ibid. Pág. 53.

¹⁶⁰ Entrevista realizada al maestro Alejandro Flores Horta el 10 de diciembre de 2019 en la Ciudad de México.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

CAPÍTULO V

**PROPUESTA GRÁFICA
20 GRABADOS AL
CARBORUNDUM CON
RESINAS PLÁSTICAS**





Introducción

Dentro de las múltiples posibilidades que nos ha dado la historia del arte en relación a los procesos creativos de los artistas plásticos, me interesa particularmente el “Automatismo”, procedimiento que fuera muy utilizado por el movimiento surrealista y fuera asimismo, uno de los hallazgos fundamentales del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Siendo Médico, Breton estaba familiarizado con las teorías de Freud, como lo menciona en el Primer Manifiesto surrealista publicado en 1924.

Una serie de procedimientos nos ha legado este movimiento, que a su vez retomó otros del dadaísmo -movimiento literario que surge como rechazo de la primera gran guerra-.

Su importancia, su influencia y afinidades en artistas y corrientes subsecuentes como es el caso del artista mexicano David Alfaro Siqueiros y la corriente del expresionismo abstracto, -la llamada escuela de Nueva York-, son algunos de los ejemplos que queremos hacer notar para acentuar la vigencia del “Automatismo” como un proceso que surge del inconsciente pero muy válido como método del proceso creativo para la investigación, experimentación y producción de obra plástica.

Para este propósito, nos interesa el período en que David Alfaro Siqueiros se instala en Nueva York y abre un taller, el “Siqueiros Experimental Workshop”, y por otro lado, sus investigaciones ópticas con la fotografía en relación a su obra mural.

5.1 La serie se compone de 20 grabados realizados con resinas plásticas, carborundum y esmalte de baja temperatura.

Somos conscientes de que el uso de los materiales propuestos para esta investigación, se han utilizado con mucha frecuencia en todas las latitudes, muchos artistas lo han utilizado antes que nosotros, sin embargo, estamos convencidos de lo que hace peculiar a una investigación de estas características, es que se parte de una visión personal y en esto radica su importancia, ya que es la visión particular de un artista en el uso de ciertos materiales y en ella va implícita, su visión del mundo, y nos dará un acercamiento a sus inquietudes formales y técnicas.

De lo procesual:

De esta corriente surgida en los años sesenta, se retoma la idea de trabajar con materiales no tradicionales; nos interesa trabajar de manera intuitiva sin bocetos previos tal como preconizaba el automatismo surrealista; nos interesa el proceso para trabajar de una manera más libre en cada etapa de la placa, buscando una impronta gestual y espontánea. A partir de estos lineamientos se aborda la realización de la serie de grabados. Como dice Marchan Fiz:

“A TRAVÉS DEL <ASSEMBLAGE>, AMBIENTES <POP>, <HAPPENING>, Y OTRAS MANIFESTACIONES HEMOS OBSERVADO CÓMO EL MATERIAL SE CONVIERTE EN EL PROTAGONISTA PRINCIPAL DE LA OBRA. LO QUE EN EL ARTE TRADICIONAL ERA UNA COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURACIÓN DE LA OBRA, AHORA DEVIENE UN ACTO DE ELECCIÓN DE MATERIALES ENCONTRADOS. EL ORDEN FORMALES SUSTITUIDO POR UNA TOPOGRAFÍA DEL AZAR”.¹⁶³

Para comprender con más claridad este proceso de lo figurativo a lo abstracto, considero necesario incluir algunos grabados realizados con anterioridad, que muestran la etapa figurativa con la que me expresaba en mi obra gráfica.



Adán y Eva”, Aguafuerte, 1982.

Siendo discípulo en los años setenta del maestro Moreno Capdevila en el taller de grabado de la Academia de San Carlos, la influencia del maestro sería muy determinante; esa predilección por la temática figurativa, que habla de una preocupación por el drama humano, con tintes expresivos, fue de mi predilección y constituyó la manera en que me expresara por medio del grabado durante muchos años.

Desde luego, mi contacto con la obra de José Luis Cuevas y de Carlos Olachea, y de otros expresionistas que formaban parte del grupo de los “interioristas”, fueron conformando una inclinación y un gusto por afiliarme a ese estilo que Margarita Nelken llamaría un “expresionismo muy a la mexicana”.



“El final”, punta seca/aluminio, 1985.



“Un quijote moderno”, aguafuerte, 1985.



“El grito”, aguafuerte, 1985.

¹⁶³ Simon Fiz Marchan. Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Alberto Corazón, 1972 p. 199.



“El grito”, punta seca/aluminio, 2005.



“Hasta cuándo?”, aguafuerte, 2006.



“Ángel caído”, punta seca/aluminio, 1985.

Para la realización de este estilo de grabado, requería siempre elaborar bocetos, implicaba por lo tanto, la práctica del dibujo y saber lo que quería lograr, antes de grabar la placa.

De manera que el desarrollo del proyecto de investigación para trabajar con materiales no tradicionales en el grabado, ha resultado algo difícil, pues ha implicado un cambio radical en el proceso creativo para realizar un grabado con diferentes características técnicas y formales.

5.2. DESARROLLO FORMAL

ANTECEDENTES

Mi formación profesional en la antigua academia de San Carlos a partir del año de 1975, fue de grabador y pintor; y me he desenvuelto en estas dos áreas a lo largo de más de cuatro décadas. En esos años era muy fuerte la influencia del expresionismo abstracto en la Academia de San Carlos, y más aún, la influencia del artista español Antoni Tapies. Por lo me ubiqué como pintor, dentro del expresionismo abstracto y la práctica de la pintura dentro de esta corriente, me permitió desarrollar la serie gráfica, aunque fue difícil, lento, cambiar de un estilo a otro.

En este sentido, la serie gráfica desarrollada la ubico dentro del estilo del abstraccionismo.

REFERENCIAS PLÁSTICAS

Me apoyo en referencias iconográficas de algunos pintores del expresionismo abstracto como Jackson Pollock; pero sobre todo, del pintor informalista español Antoni Tapies, quien ha despertado para mí, inquietudes formales por su método de trabajo y su obra en sí. De ahí que exista una referencia muy clara en la serie propuesta por mí, sobre todo en el uso de colores tierra, con algunos acentos de color rojo, y el gusto por las texturas que son muy recurrentes en la obra de este pintor.

Aquí muestro algunas obras de Antoni Tapies, cuatro pinturas donde se observan dos características de su obra: el aspecto matérico y la gestualidad. Se trata de una época en la que Tapies dio lugar a unas obras que tenían una apariencia de muro, y que se caracterizaban por la densidad de las texturas y por el uso de una gama de colores limitada en la que destacaban el gris, el marrón y el ocre. Con estas obras Tapies logró el reconocimiento nacional e internacional, sobre todo a partir de finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta.



A. Tapies. “Pintura ocre”, arena s/tela, 1954.



A. Tapies. “Cruz y tierra”, óleo y arena s/panel, 1975.



A. Tapies. “Pequeña materia roja”, mixta s/panel, 1977.



“Blanco con manchas rojas”, mixta s/tela, 1954.

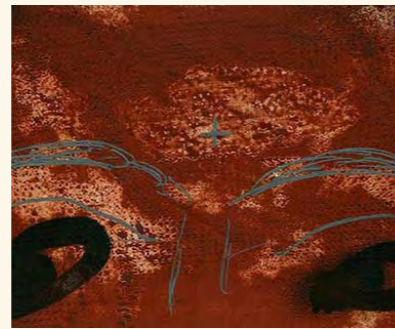
A continuación, muestro tres ejemplos de grabados realizados por Antoni Tapies con la técnica de aguafuerte y carborundum:



A. Tapies. "Variació", aguafuerte y carborundum, 1964.



A. Tapies. "Le huit", aguafuerte y carborundum, 1969.



A. Tapies. "Miradas", aguafuerte, aguaintinta, carborundum, 1969.

Algunos de los pintores del expresionismo abstracto que tomo como referencias



Robert Motherwell, "España", grabado, 1990.



Cy Tombley, "Ritual", óleo s/tela, 1949.

EL MÉTODO

Para el desarrollo de la serie gráfica, me propuse partir del concepto "automatismo", como método creativo para la investigación y experimentación de la serie que se presenta;

Pocos grabados de la serie tienen títulos, la intención es que el espectador no tenga una referencia textual sino visual.

Gastón Bachelard habla del concepto de "resonancia" -tomado de la música-, para explicar ese efecto que provoca un poema y una obra de arte en el espectador cuando es capaz de conmovirlo; dice: "Es, pues, en la inversa, de la causalidad, en la repercusión, en la resonancia,

tan finamente estudiada por Minkowsky, donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser."¹⁶⁴

Del mismo modo, me apoyo en el concepto "resonancia", para provocar ese efecto de "resonar" en el espectador, que provoque una reacción emocional, que le agrade. Esta ha sido la intención al realizar cada uno de los grabados que conforman esta serie, de manera que vayan más allá de un simple proceso técnico y sean capaces de provocar una reacción, una emoción, en el espectador.

¹⁶⁴ Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México, FCE., p.8. Ed. XIV. 2013.

5.3 DESARROLLO TÉCNICO

Para esta parte del proceso he recurrido al uso de soportes como lámina de hierro, aluminio, madera, cartón y acrílico; recortes de metal, rondanas y alambre.

Una vez que se tiene el soporte, se recurre al uso de la resina plástica que se esparce sobre él y, como es de secado rápido, se trabaja sin boceto previo, -aunque se podría hacer-, teniendo texturas a la mano para esgrafiar sobre la resina aun fresca, antes de terminar, se espolvorea carborundum para lograr zonas tonales que pueden ser grises o negras, según la concentración del mismo.

Se deja secar 24 horas para que alcance mayor dureza y, si se quiere se puede esgrafiar con punta de acero, moto tool, lijar o retocar con más resina.

El entintado se ha realizado con brochas de pelo duro para que penetre en todos los surcos logrados con este material; el entintado se lleva a cabo con tinta adelgazada; la viscosidad es muy importante para lograr una transparencia en el color y hacer más visible las texturas.

El papel es de suma importancia; en este caso se ha utilizado papel guarro super alfa de 250 gramos que ha resistido bastante bien la presión del tórculo sin llegar a romperse.

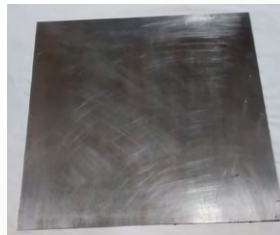
La edición: de algunos grabados se ha hecho un tiraje corto de tres ejemplares, con la finalidad de tener un registro del proceso, ya que cada placa grabada es susceptible de volverse a imprimir variando el color, su colocación en el tórculo, etcétera, para lograr una imagen diferente con la misma placa.

Pocos grabados de la serie tienen títulos, la intención es que el espectador no tenga una referencia textual sino visual: Gastón Bachelard en su libro "poéticas del espacio," habla del concepto de "resonancia" tomado de la música, para explicar ese efecto que provoca una obra de arte en el espectador cuando es capaz de conmovirlo.

LA FORMA

En esta serie he dejado la figuración que he trabajado durante años para trabajar de una manera más libre, más espontánea, apoyándome en el automatismo, el azar y la intuición. Por ello, recorro a la abstracción, ya que me permite cierta gestualidad y espontaneidad; donde me apoyo también en el expresionismo abstracto que tuvo mucha influencia en México durante los años 50 y 60.

PROCESO CREATIVO



Utilizamos una placa de hierro



La placa de metal se cubre con esmalte en polvo.



Imprimiendo textura sobre esmalte en polvo.



Pasando textura de tela sobre esmalte en polvo.



Así queda la textura en el esmalte.



Aplicando carborundum sobre el esmalte en polvo I.



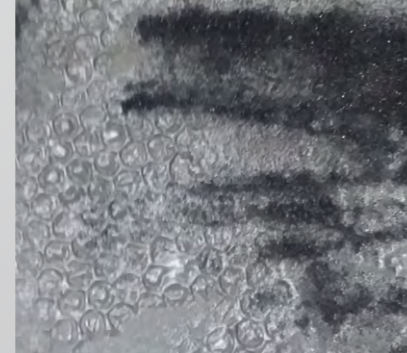
Carborundum sobre el esmalte en polvo.



Calentando en parrilla el esmalte y carborundum.



El calor fija esmalte y carborundum a la placa de metal.



Adquiere una brillantez con el calor.

EL ENTINTADO



Entintando la placa.



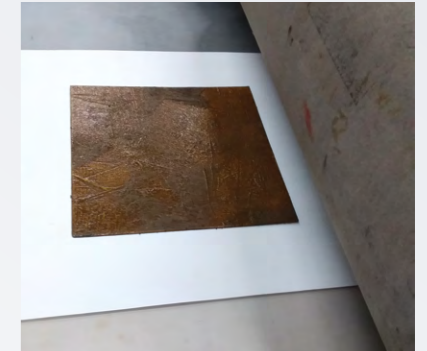
LA IMPRESIÓN



Mojado de papel de algodón.



Secado de papel.



Placa entintada sobre el tórculo.



Sacando la impresión.



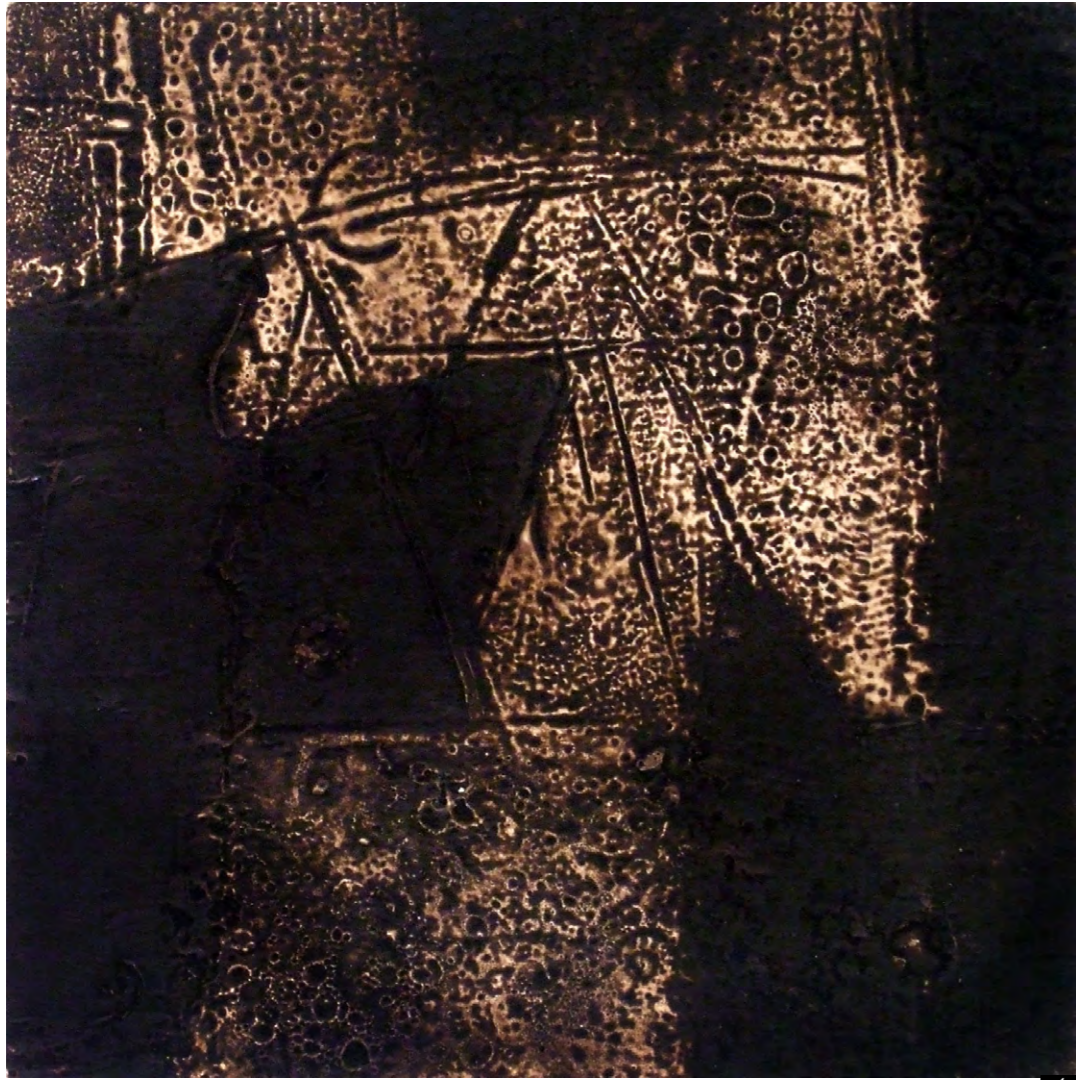
5.4 LOS GRABADOS

Se agregan en este apartado, 20 imágenes de grabados para este proyecto, realizados con resinas epóxicas, agregando carborundum (carburo de silicio es un metal de gran dureza) y esmalte de baja temperatura sobre lámina de fierro, aluminio y zinc, impresos a color y blanco y negro en papel guarro de 250 gr.

La serie no tiene título, ya que se ha priorizado la investigación- experimentación con materiales no tradicionales.

OBRA GRÁFICA:





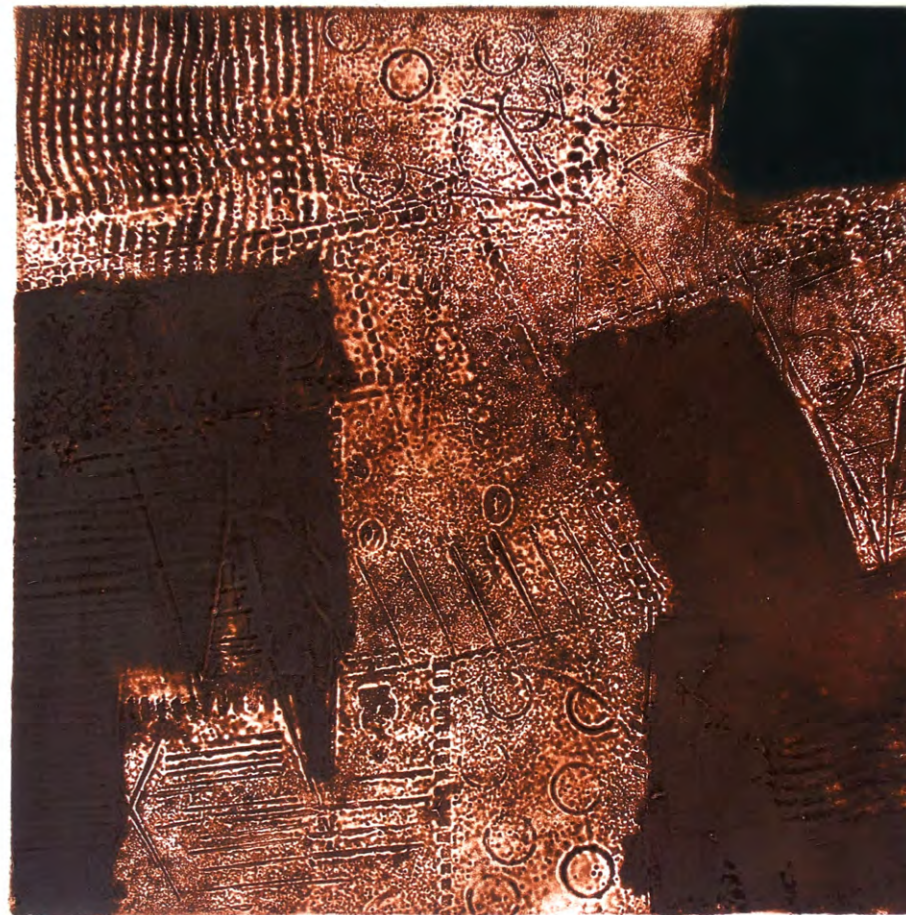
4



5



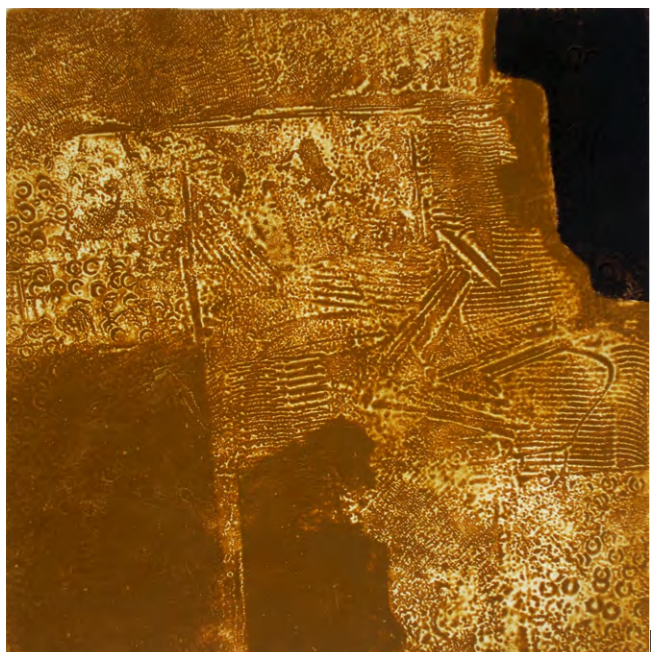
6



9



7



8



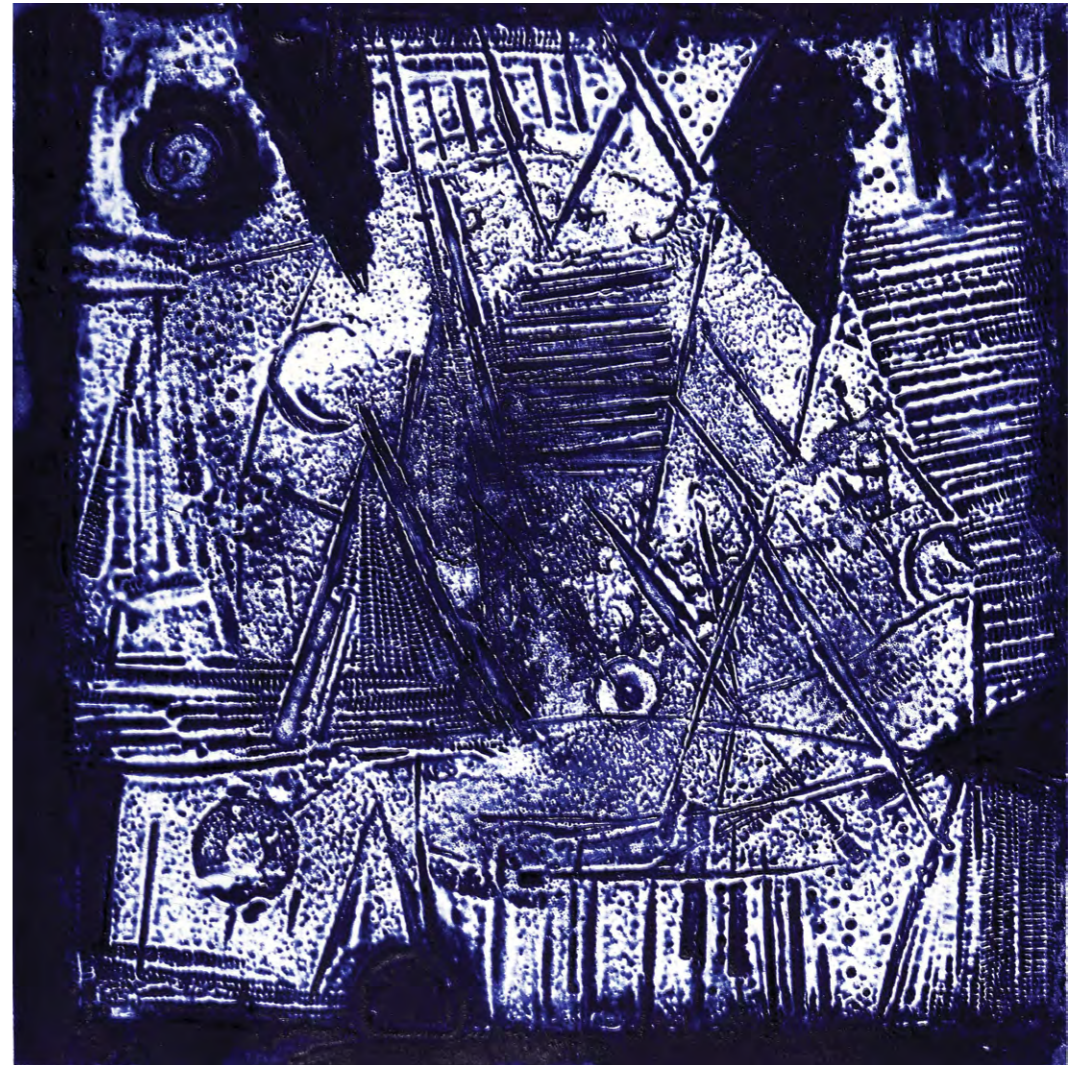
10



11



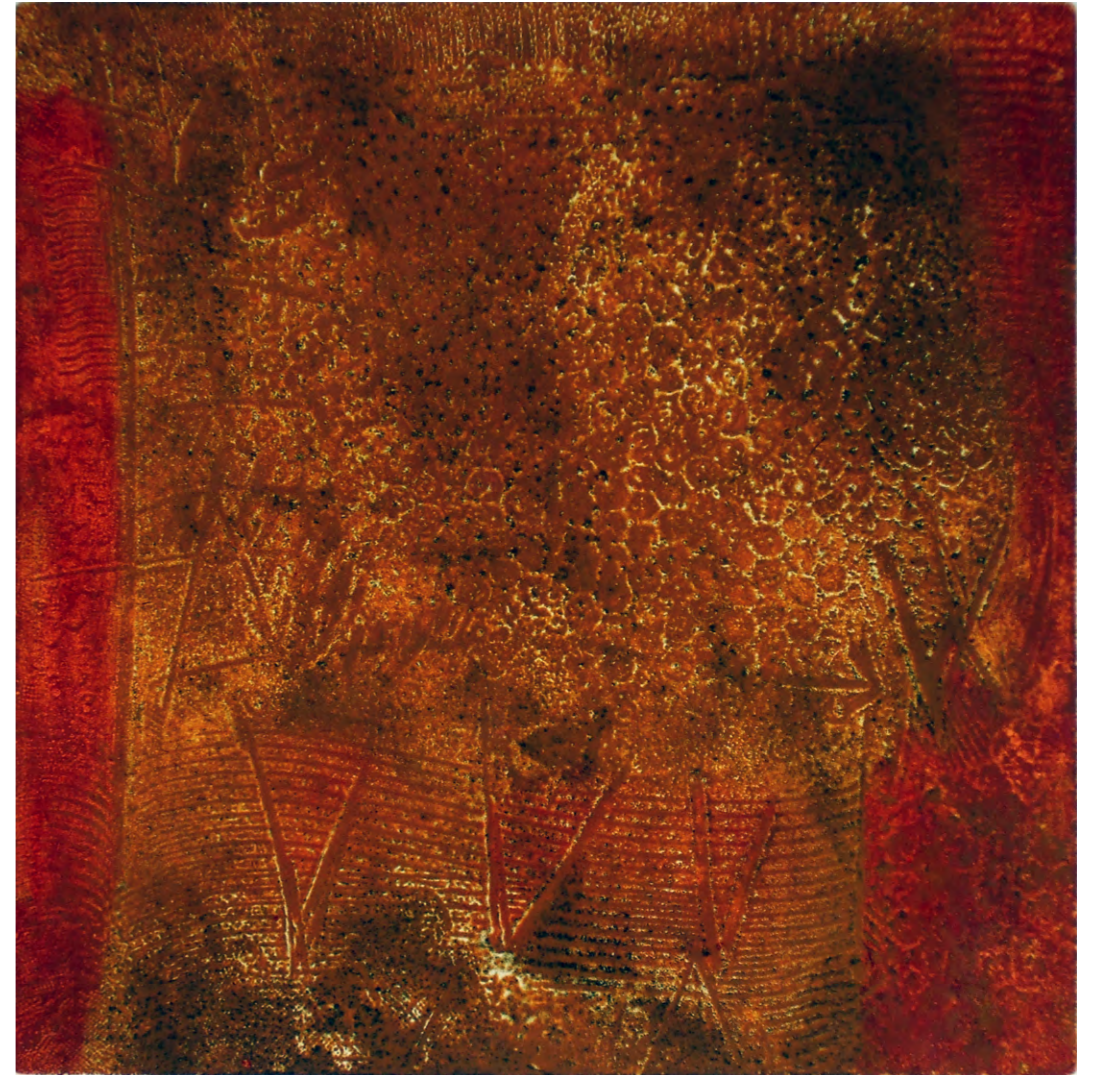
12



13



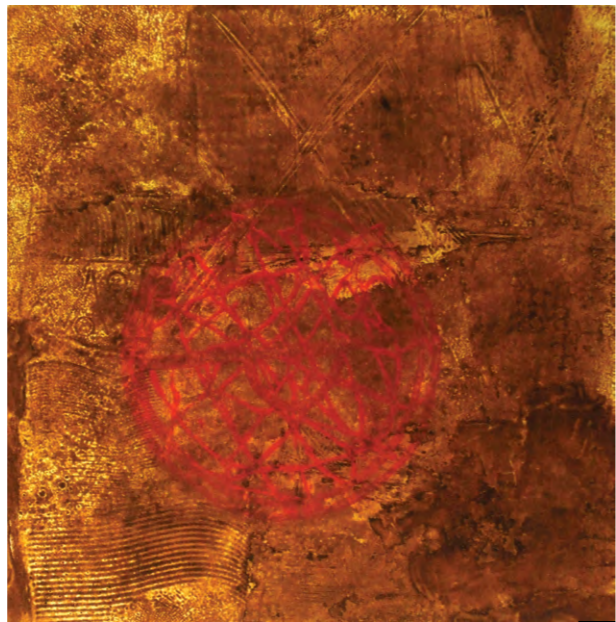
14



15



16



17



18



19



LISTA DE OBRA

1. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte s/ fierro
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2010
2. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte s/ fierro
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2010
3. Título: "Sin título"
Técnica:
Medidas:
Año: 2012
4. Título: "Sin título"
Técnica: resina, carborundum y esmalte s/fierro
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2012
5. Título: "Sin título"
Técnica: carborundum y esmalte s/zinc
Medidas: 35 x 35 ccm.
Año: 2009
6. Título: "Sin título"
Técnica: resina, carborundum y esmalte s/fierro
Medidas: 34 x 35 cm.
Año: 2014
7. Título: "Sin título"
Técnica: resina, carborundum y esmalte s/fierro
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2014
8. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 35.2 x 35 cm.
Año: 2010
9. Título: "Sin título"
Técnica: carborundum y esmalte sobre fierro
Medidas: 39.5 x 39 cm.
Año: 2014
10. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 35 x 35 cm.
Año: 2016
11. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 35 x 35 cm.
Año: 2016
12. Título: "Sin título"
Técnica: sin titulo
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2012
13. Título: "Pasado y presente"
Técnica: carborundum y esmalte sobre aluminio
Medidas: 34.6 x 34.4 cm.
Año: 2015
14. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 34.5 x 34 cm.
Año: 2012
15. Título: "Sin título"
Técnica: resina, carborundum y esmalte
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2012
16. Título: "Interiores II"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte s/ fierro
Medidas: 34.6 x 34.6 cm.
Año: 2015
17. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte s/ fierro y zinc
Medidas: 34 x 34 cm.
Año: 2016
18. Título: "Sin título"
Técnica: carborundum y esmalte
Medidas: 34.5 x 39 cm.
Año: 2016
19. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 34.3 x 34 cm.
Año: 2010
20. Título: "Sin título"
Técnica: resina plástica, carborundum y esmalte
Medidas: 34.5 x 34 cm.
Año: 2016

CONCLUSIONES

Tras efectuar este análisis documental y crítico de toda la actividad gráfica desarrollada, y dejar constancia de las importantes aportaciones realizadas en este ámbito. Podemos concluir que en los años 60 y 70 y 80 se desarrolla una labor importante en el desarrollo del grabado mexicano que continúa vigente en la actualidad.

A lo largo de toda la investigación se ha puesto especial énfasis en la justificación de que, una de las causas fundamentales por las que la obra gráfica ha adquirido una nueva dimensión, ha sido la constante investigación y experimentación de nuevos materiales ya sea en Estados Unidos o en otros países incluyendo a México. Es por eso que concluimos que diversos esfuerzos fueron un importante precedente para la producción, investigación y experimentación dentro del campo de la gráfica.

La influencia a nivel internacional de Talleres que se han destacado en la escena por su investigación y experimentación, como el Taller 17 de Hayter en París, Nueva York y nuevamente París; el Tamarind Workshop; el GEMINI, GEL, el ULAE,- entre otros-, de Estados Unidos, ha sido muy importante.

Destacamos la aportación de diferentes talleres particulares e institucionales, particularmente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy FAD), de la UNAM, destacando la decisiva aportación que hace el Taller de Producción e investigación Gráfica "Carlos Olachea" proporcionando un entorno favorable para que los artistas con conocimiento del grabado o sin él se iniciaran y experimentaran en el grabado calcográfico.

La ausencia de un taller en el que trabajara con buenos técnicos y materiales, obstaculizaba de forma determinante la incorporación de los artistas al grabado, en una época caracterizada por el creciente interés en la búsqueda de nuevos lenguajes y medios de expresión.

La importancia de estos artistas no sólo reside en sus aportaciones en el campo de la pintura o la escultura, sino por haber desarrollado una parte muy importante de su carrera artística empleando distintos procedimientos gráficos como otro medio más de expresión, repercutiendo en el prestigio que ostenta el arte gráfico en la actualidad.

Todas estas aportaciones marcaron nuevos caminos sobre los que después se sustentaría buena parte del medio que cuarenta años más tarde sigue definiendo el panorama gráfico mexicano. En México, El Taller Kyron de Andrew Vlady, el taller de mixografía de Luis Remba, la promoción y difusión de la gráfica que realizó Cartón y Papel de México, así como instituciones oficiales como la Escuela Nacional de Artes Plásticas –hoy Facultad de Artes y Diseño-, el CIEP del INBA, son algunos ejemplos de promoción, difusión, investigación y producción de la gráfica en México.

Del mismo modo, muchos de los artistas que han aportado con sus trabajos esta visión contemporánea de la estampa, realizaron obra en sus talleres y han continuado desplegando su actividad mediante esta disciplina, desarrollando una actividad importante, editando, investigando en su propia obra o colaborando con otros artistas.

Y esta investigación es una pequeña muestra de ello.



FUENTES DE CONSULTA

1. Acha, Juan. INTRODUCCIÓN A LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA, México, Trillas, 1992.
2. Acha, Juan. LOS CONCEPTOS ESENCIALES DE LAS ARTES PLÁSTICAS, México, Coyoacán, 1999.
3. Acha, Juan. TEORÍA DEL DIBUJO Su sociología y su estética, México, Coyoacán, 1999.
4. Alfaro, Siqueiros David. ME LLAMABAN EL CORONELAZO, México, Grijalbo, 1977.
5. Arnheim, Rudolf. EL PODER DEL CENTRO Estudio Sobre la Composición en las Artes Visuales, España, Akal, 2001.
6. Artaud, Antonin. VAN GOGH EL SUICIDADO POR LA SOCIEDAD, (trad. Marco Antonio Campos), México, Factoría, 1999.
7. Bachelard, Gastón. EL DERECHO DE SOÑAR, México, FCE. 1997.
8. Bachelard, Gastón. LA POÉTICA DEL ESPACIO. México, FCE, 2013.
9. Báez Macías, Eduardo. FUNDACIÓN E HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS. México, DDF, 1974.
10. Báez Macías, Eduardo. HISTORIA DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910, México ENAP-UNAM, 2009.
11. Báez Macías, et al. LIBROS Y GRABADOS EN EL FONDO DE ORIGEN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, México, UNAM, 1988.
12. B. Sánchez, Alma. LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, México, CONACULTA y otros, 2003.
13. Barbosa, Sánchez Alma. LA ESTAMPA Y EL GRABADO MEXICANOS Tradición e identidad cultural, México, UAM, 2015.
14. Barthes, Roland. MITOLOGÍAS, México, Siglo XXI, 2010.
15. Baudrillard, Jean. EL SISTEMA DE LOS OBJETOS, México, Siglo XXI, 1980.
16. Baudrillard, Jean. CRÍTICA DE LA ECONOMÍA POLÍTICA DEL SIGNO, México, Siglo XXI, 1977.
17. Bayer, Raymond. HISTORIA DE LA ESTÉTICA, México FCE. 1986.
18. Bayón, Damián. AMÉRICA LATINA EN SUS ARTES, México, siglo XXI, 1974.
19. Benavides, Adán et al. INDEPENDENT MÉXICO IN NEWSPAPERS THE 19TH CENTURY, USA, University of Texas Libraries, 2005.
20. Berger, J. MODOS DE VER, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
21. Beuchot, Mauricio y Pereda, Carlos coord. HERMENÉUTICA, ESTÉTICA E HISTORIA, Memoria. Cuarta Jornada de Hermenéutica, México, UNAM, 2001.
22. Beuchot, Mauricio. PERFILES ESENCIALES DE LA HERMENÉUTICA, México, FCE, 2008.
23. Borrás, María Luisa. FERNANDO GARCÍA PONCE, México, Fomento Cultural Banamex, 1992.
24. Bourdieu, Pierre. LA FOTOGRAFÍA UN ARTE INTERMEDIO, México, Nueva Imagen, 1979.
25. Bozal, Valeriano. MARX-ENGELS TEXTOS SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, Madrid, Comunicación, 1976.
26. Buckland-Wright, John. ETCHING AND ENGRAVING TECHNIQUES AND THE MODERN TREND, New York, Dover Publications, 1973.
27. CPM. ACTUALIDAD GRÁFICA- PANORAMA ARTÍSTICO, México, Cartón y Papel de México, 1979.
27. Cardoza y Aragón, Luis. OROZCO, México, UNAM, 1974.
28. Cardoza y Aragón, Luis. PINTURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO, México, ERA, 1974.

29. Casas, Antonio M. EL ARTE DE HOY Y DE AYER, Barcelona, Labor, 1971.
30. Cassirer, Ernst. FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS, México, FCE. 2003.
31. Cassirer, Ernst. ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, México, Ed. FCE. 1969.
32. Calabresse, Omar. LA ERA NEOBARROCA, España, Cátedra, 1989.
33. Calabrese, Omar. EL LENGUAJE DEL ARTE, España, Paidós, 1987.
34. Covantes, Hugo. EL GRABADO MEXICANO EN EL SIGLO XX 1922-1981. México, Ed. Del autor, 1982.
35. Culverwell, Geoffrey. (trad.). LITHOGRAPHY 200 YEARS OF ART, HISTORY & TECHNIQUE, New Jersey, The Wellfleet Press, 1982.
36. Cuevas, José Luis. CUEVAS POR CUEVAS. México, ediciones era, 1966.
- Chamberlain, Walter. MANUAL DE GRABADO EN MADERA, (trad. Fernando Borrajo C.) Madrid, Blume, 1988.
37. Chamberlain, Walter. ETCHING AND ENGRAVING, London, Thames and Hudson, 1981.
38. Dahl, Svend. HISTORIA DEL LIBRO, México, Conaculta-Alianza editorial, 1991.
39. Danto, Arthur C. DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE EL arte contemporáneo y el linde de la historia, Barcelona, Paidós, 1997.
40. De Micheli, Mario. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX, Cuba, ICDL., 1972.
41. De la Torre Villar, Ernesto. BREVE HISTORIA DEL LIBRO EN MÉXICO, México, UNAM., 1987.
42. Della Volpe, Galvano. HISTORIA DEL GUSTO. Madrid, Comunicación, 1971.
43. Dorfles, Gillo. EL DEVENIR DE LAS ARTES, México, FCE. 1982.
44. Dorfles, Gillo. ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY. España. Labor.S. A., 1973.
45. Wolf, Bertram. LA FABULOSA VIDA DE DIEGO RIVERA, México, DIANA-SEP, 1986.
46. Eco, Umberto. OBRA ABIERTA, España, Ariel, 1979.
47. Eco, Umberto. LA DEFINICIÓN DEL ARTE, Barcelona, Destino, 2005.
48. Echeverri Correa, Ana María. ARTE Y CUERPO, México, Porrúa, 2003.
49. Everitt, Anthony. EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO, Barcelona, Labor, 1984.
50. Collingwood, G.R. LOS PRINCIPIOS DEL ARTE, México, FCE., 1978. Combalia, Dexeus Victoria. TÁPIES, España, Ed. Polígrafa, 1989.
51. Figueras, Ferrer Eva. EL GRABADO NO TÓXICO: Nuevos procedimientos y materiales. España, U. de Barcelona, 2004.
52. Focillon, Henri. LA VIDA DE LAS FORMAS, México, ENAP/UNAM, 2010.
53. Foster, Hal et al. LA POSMODERNIDAD, México, Kairós, 1988.
54. Foster, Hal. EL RETORNO DE LO REAL La Vanguardia a Finales de Siglo. Madrid, Akal, 2001.
55. Foucault, Michel. LA ARQUEOLOGÍA DEL SABER, México, Siglo XXI, 2007.
56. García Canclini, Néstor. LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA, México, Siglo XXI, 1979.
57. García -Viñó, M. PINTURA ESPAÑOLA NEOFIGURATIVA, Madrid, Guadarrama, 1968.
58. Gardner, Howard. INTELIGENCIAS MÚLTIPLES. México, Paidós, 2008.
59. Gombrich, E. H. ARTE E ILUSIÓN, Londres, Phaidon, 2008.
60. Gimpferrer, Pere. MAX ERNST O LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD, Barcelona, Polígrafa, 1977.
61. Goldman, Shifra M. PINTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA EN TIEMPOS DE CAMBIO, México, . Domés - IPN, 1º edición 1989.
62. Greenberg, Clement. LA PINTURA MODERNA Y OTROS ENSAYOS, Madrid, Siruela, 2006.
63. Giraud, Pierre. LA SEMIOLOGÍA, México, Siglo XXI, 1979.
64. Gutiérrez, José. DEL FRESCO A LOS MATERIALES PLÁSTICOS, México, Domés, 1986.
65. Gili, Gustavo. PICASSO, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
66. Hayter, S. W. ABOUT PRINTS, Londres, Oxford University Press, 1962.
67. Hauser, Arnold. HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE I, Barcelona, Labor, 1978.
68. Hauser, Arnold. HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE 2, Barcelona, Labor, 1978.
69. Hauser, Arnold, HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE 3, Barcelona, Labor, 1978.
70. Hauser, Arnold. TEORÍAS DEL ARTE tendencias y métodos de la crítica moderna, Madrid, Guadarrama, 1975.
71. Hauser, Arnold. FUNDAMENTOS DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE, Madrid, Guadarrama, 1975.
72. Hauser, Arnold. SOCIOLOGÍA DEL ARTE 4 Sociología del público, Madrid, Guadarrama, 1977.
73. Heidegger, Martin. ARTE Y POESÍA, México, FCE, 2014.
74. Heller, Jules. PRINTMAKING TODAY, Nueva York, Ed. Holt, Rinehart and Wiston, 1972.
75. Herner, Irene. SIQUEIROS, DEL PARAÍSO A LA UTOPIA, México, CONACULTA, 2004.
76. Herrero, Ángel. SEMIÓTICA Y CREATIVIDAD LA LÓGICA ABDUCTIVA, Madrid, Palas Atenea, 1977.
77. Hogg, J. PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
78. Iglesias Jesús. INTRODUCCIÓN A LA ES-MALTOGRAFÍA, México, ed. del autor, 2008.
79. Instituto de Investigaciones Estéticas. GUERNICA 50 AÑOS, México, UNAM. 1989.
80. IIE. ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS número 88, México, 2006.
81. Ivins, Jr. IMAGEN IMPRESA Y CONOCIMIENTO, España, G. Gilli, 1975.
82. Jung, Carl Gustav. SIMBOLOGÍA DEL ESPÍRITU. México, F C E. , 1994.
83. Juanes, Jorge. POP ART Y SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO, México, ENAP/UNAM, 2009.
84. Juanes, Jorge. ARTE CONTEMPORÁNEO Del arte cristiano al arte sin fronteras, México, BUAP, Universidad michoacana, 2010.
85. Kandinsky. PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO, Barcelona, Barral, 1975.
86. Kandinsky. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, Barcelona, Barral, 1977.
87. Klee, Paul. BASES PARA LA ESTRUCTURACIÓN DEL ARTE, México, ediciones Coyoacán, 2007.
88. Krauss, Rosalind. LO FOTOGRÁFICO por una teoría de los desplazamientos, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
89. Lipovetsky, Gilles. LA ERA DEL VACÍO, España, Anagrama, 2009.
90. Marchan, Fiz Simon. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO, LAS ARTES PLÁSTICAS DESDE 1960, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
91. Marnat, Marcel. KLEE, París, ed. Fernand hazan, 1985.
92. Martínez, Moro Juan. UN ENSAYO SOBRE GRABADO (a principios del siglo XXI), México, ENAP/UNAM, 2008.
93. Martínez, Miguélez Miguel. EL PARADIGMA EMERGENTE, México, Trillas, 2da. Ed. 1997.
94. Martínez, Miguélez Miguel. LA NUEVA CIENCIA, su desafío, lógica y método, México, Trillas, 2009.
95. Marnat, Marcel. KLEE, París, Fernand Hazan, 1985.
96. Mejía, Prieto. Molachino, Justo. EN TORNOS A CUEVAS, México, Panorama editorial, 1985.
- Mira, Grupo (comp.). LA GRÁFICA DEL 68 –Homenaje al Movimiento Estudiantil-, México, Grupo Mira, 1982.
97. Morín, Edgar. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO COMPLEJO, España, Gedisa, 1998.
98. Moreno Villarreal, Jaime. JOSÉ LUIS CUEVAS: EL MONSTRUO Y EL MONUMENTO, México, FCE., 1996.
99. Mossi, Alberto Facundo. EL DIBUJO Enseñanza Aprendizaje, México, Alfa Omega-Universidad politécnica de Valencia, 2001.
100. Munari, Bruno. ¿CÓMO NACEN LOS OBJETOS?, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
101. O' Gorman, Edmundo, Justino Fernández, et al. CUARENTA SIGLOS DE PLÁSTICA MEXICANA: ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO, vol. 3, México, Ed. Herrero, 1971.
102. Panofsky, Erwin. ESTUDIOS SOBRE ICONOLOGÍA, España, Alianza Editorial, 1977.
103. Panofsky, Erwin. EL SIGNIFICADO DE LAS ARTES VISUALES, España, Alianza Editorial, 1987.
104. Pérez Escamilla, Ricardo. GABINETE DE ESTAMPA, INBA-MUNAL, 1995.
105. Picazo, Gloria et al. INDIFERENCIA Y SINGULARIDAD, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
106. Ragon, Michel. EL ARTE ¿PARA QUÉ? México, Extemporáneos, 1977.
107. Ramírez, Juan Antonio. MEDIOS DE MASAS E HISTORIA DEL ARTE, Madrid, Cátedra, 1976.
108. Ramos, Samuel. EL PERFIL DEL HOMBRE Y LA CULTURA EN MÉXICO, México, Espasa-Calpe Mexicana S. A., 1994.
- Rau, Bernd. PABLO PICASSO OBRA GRÁFICA, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
109. Read, Herbert. IMAGEN E IDEA, México, FCE, 1983.
110. Reed, Alma. OROZCO, México, FCE, 1983.
111. Rodríguez, Estrada Mauro. MANUAL DE CREATIVIDAD, México, Trillas, 2006.
112. Rodríguez Prampolini, Ida. EL ARTE CONTEMPORÁNEO, México, Pormaca, 1964.
113. Rodríguez Prampolini, Ida. DADÁ, México, UNAM, 1977.
114. Rothenstein, Michael. RELIEF PRINTING, New York, Watson Guptill Publications, 1970.
115. Rubio, Martínez, M. AYER Y HOY DEL GRABADO Y SISTEMAS DE ESTAMPACION, España, 1977.
116. Rubio, Carracedo José. ¿QUÉ ES EL HOMBRE?, Madrid, Ricardo Aguilera, 1971.
117. Salas, Patricia Coord. ADOLFO MEXIAC: LA IMPRONTA DE LOS AÑOS, México, Delegación Coyoacán, 2008.

118. Sandblom, Philip. ENFERMEDAD Y CREACIÓN, México, FCE, 1995.
119. Scherer García, Julio. SIQUEIROS LA PIEL Y LA ENTRAÑA, México, FCE, 2005.
120. Tíbol, Raquel. GRAFICAS Y NEOGRAFICAS EN MEXICO, México, SEP/UNAM, 1987.
121. Toussaint, Manuel. LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO, México, Biblioteca Nacional, 1934.
122. UNAM. LAS ACADEMIAS DE ARTE, México, UNAM, 1985.
123. UNAM. EL NACIONALISMO Y EL ARTE MEXICANO, México, UNAM, 1986.
124. Vattimo, Gianni. EL FIN DE LA MODERNIDAD Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Barcelona, Gedisa, 1998.
125. Vicary, Richard. MANUAL DE LITOGRAFÍA, (trad. Catalina Martínez), Madrid, Blume, 1986.
126. Vigotskii, L. S. LA IMAGINACIÓN Y EL ARTE EN LA INFANCIA. México, Ediciones Coyoacán, 1997.
127. Westheim, Paul. EL GRABADO EN MADERA, México, FCE, 1967.
128. Westheim, Paul. LA CALAVERA, FCE, 1983.
129. Worringer, W. ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA, México, FCE, 1966.
130. Zeidler, Sigrum Paas. GOYA Caprichos- Desastres- Tauromaquia- Disparates, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- <https://masdemx.com/2017/06/influencia-david-alfaro-siqueiros-jackson-pollock-pintura-expresionismo-abstracto/>
- https://www.google.com/search?q=CARLOS+OLA-CHEA&tbm=isch&ved=2ahUKEwiP9pSbgcjzAhX-Be6wKHci1DpIQ2-cCegQIABAA&oq=CARLOS+OLA-CHEA&gs_lcp=CgNpbW
- https://www.google.com/search?q=MICHEL+PONCE+DE+LE%C3%93N+COLLAGRAF%C3%8DAS&rlz=1C1CHBF_esMX913MX913&oq=MICHEL+PONCE+DE+LE%C3%93N&aqs=chrome
- <https://tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-au-carborundum>
- <https://artdaily.cc/news/4126/carborundum-printmaking--henri-goetz#.YWchWRrMLIU>
- <https://artcontemporanigeneral.blogspot.com/2015/07/el-artistafranco-estadounidense-henri.html/>
- https://www.google.com/search?q=MIXOGRAF%C3%8DA&tbm=isch&ved=2ahUKEwimu5bH_sfzAhUIUKwKHZxVBnUQ2-cCegQIABAA&oq=MIXOGRAF%C3%8DA&gs_lcp=CgNpbWc

TESIS CONSULTADAS:

- Gener, Frigols Mónica. “La actividad gráfica del grupo quince”. Madrid, Universidad Complutense de Madrid/ tesis doctoral, 2013.
- Zepeda, Guerrero Aurora. “Una propuesta de renovación en el esmalte: esmaltografía y pintura electrostática”, México, UNAM/posgrado, 2013.

PÁGINAS WEB CITADAS

- <https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2016/workshop-and-legacy-stanley-william-hayter/>
- <https://tamarind.unm.edu/about/history/>
- <https://www.geminigel.com/>
- <https://www.geminigel.com/page/history/>
- <https://ifpda.org/user/ulae/>
- <https://www.rauschenbergfoundation.org/>
- https://www.facebook.com/pg/CraigStarrGallery/posts/?ref=page_internal
- <https://www.nga.gov/exhibitions/2007/states.html>
- <https://historia-arte.com/movimientos/expresionismo-abstracto>
- <https://www.candelavizcaino.es/arte/expresionismo-www.artelista.com/expresionismo-abstracto.htm>
- <https://www.wikiart.org/es/jackson-pollock>
- <https://culturizando.com/10-datos-imprescindibles-para-comprender-la-obra-jackson-pollock/>
- <https://www.pinterest.com.mx/>

