

**LA ESTAMPA Y EL GRABADO MEXICANOS.
TRADICIÓN E IDENTIDAD CULTURAL**

ALMA BARBOSA SÁNCHEZ

INDICE

Introducción.....	3
I.- La estampa mexicana, tradición e identidad cultural.....	5
II.- El arte del grabado	
El color en la estampa.....	72
III.- Dualidad gráfica: composición y ejecución	82
IV.- El protagonismo de los impresores.....	91
V.- El ámbito de las ediciones.....	101
VI.- Técnicas gráficas	111
VII.- La obra de arte: atribución de valor y mercado.....	122
VIII.- Bibliografía.....	135
IX.- Ilustraciones.....	143

INTRODUCCIÓN

Históricamente la estampa mexicana ha constituido, un vehículo de comunicación social y un valioso testimonio de la representación y documentación de la vida social, a través del filtro del imaginario artístico. Con distintos lenguajes y cánones estéticos, ha dotado de rostros y actitudes a los protagonistas de la sociedad mexicana, en lo que mejor los define: su diversidad étnica, cultural territorial, dentro de agudos contrastes políticos y económicos. De ahí, la pertinencia de aportar, desde la sociología del arte, una perspectiva analítica sobre la tradición cultural de la estampa artística mexicana, considerando su función de ilustrar la vida social y la identidad de sus protagonistas. Particularmente, se plantea la trayectoria histórica de la estampa artística, así como la constitución de comunidades gráficas, los diversos procesos técnicos del grabado tradicional, el papel de los impresores, las convenciones que rigen las ediciones gráficas, la valoración cultural y comercialización de la estampa en el mercado del arte.

El primer capítulo planta los antecedentes de la gestación de la estampa en el ámbito académico de finales del siglo XVIII y su sometimiento a los cánones de representación del arte europeo durante el siglo XIX. Posteriormente se examina el periodo posterior a la Revolución Mexicana que favoreció la emergencia de las vanguardias gráficas y el renacimiento de la estampa artística, con un carácter político, social y testimonial. En este contexto la imagen gráfica cumplió una función pedagógica, ideológica y de comunicación social que contribuyó a la construcción visual de la identidad social nacionalista, a través de la praxis de distintas agrupaciones artísticas: Estridentismo, Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL, 1920), Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (CPEAU, 1927), ¡30-30! (1928), Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SOTPEGR, 1922), Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934) y Taller de Gráfica Popular (TGP, 1937). Cada una de estas agrupaciones reivindicó las cualidades de comunicación social de la estampa, para ilustrar sus postulados estéticos y premisas ideológicas (textos, manifiestos, autodefiniciones). Su praxis gráfica se fundamentó en: la apropiación simbólica e intervención artística de la ciudad de México mediante carteles/volantes/manifiestos y obras gráficas (Estridentismo, ¡30-30!, LEAR, TGP); la novedosa articulación del texto lingüístico y la estampa en el diseño editorial de revistas e ilustración de libros (Estridentismo); el vínculo sin precedentes entre la pedagogía artística y la producción de estampa popular (EPAL y CPEAU); la modalidad inédita de ocupar espacios populares, para llevar a cabo exposiciones y comercializar la estampa, promoviendo la formación de públicos, a través de la gestión de los propios artistas (¡30-30!); la circulación de la estampa en volantes, carteles y revistas con una iconografía testimonial de las movilizaciones populares, el costumbrismo y el ideario político (socialista, antifascista, sindicalista) de sus autores (LEAR, TGP). Excepcionalmente, el TGP se caracterizó por la constitución de un taller autogestionario y el trabajo colectivo en la producción de la estampa.

El discurso visual de estas vanguardias gráficas ilustró facetas de la identidad social, en su diversidad, complejidad, aspiraciones y demandas colectivas; ya sea, la perspectiva idealizada de la modernidad dentro de su dinámica urbana y tecnológica (Estridentismo); la autorrepresentación de los actores populares mediante su aprendizaje del grabado (EPAL y CPEAU); la problemática académica del arte y de la difusión de la cultura artística (¡30-30!); las demandas de la población (movilizaciones sociales, condiciones laborales de los trabajadores) y los conflictos internacionales de la época: fascismo, guerra civil española (LEAR, TGP). Por las modalidades novedosas de su praxis gráfica, todas estas agrupaciones representaron las vanguardias gráficas del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

En la segunda mitad de este siglo, la renovación de las técnicas y los temas de la representación gráfica, es resultado de la emergencia de nuevas vanguardias gráficas representadas por el movimiento estudiantil de 1968 y los Grupos de la década de los años setenta, que se

caracterizaron por la apropiación simbólica e intervención artística de la ciudad de México, su vinculación a los públicos populares y los discursos gráficos que ilustraron las contradicciones del sistema político del país y las desigualdades sociales y económicas.

Actualmente, la producción gráfica se fundamenta en la coexistencia de diversas comunidades gráficas y de la pluralidad de lenguajes artísticos; así como de los casos excepcionales de artistas que, con sus obras, han dotado de identidad al arte mexicano.

Así también, la reflexión sociológica del primer capítulo incluye el papel de la estampa popular y la aportación de su propio imaginario estético sobre la vida social, en tanto que no sólo ha formado parte de la cultura visual, sino también ha constituido un referente de la estampa artística, ya sea como antagonista o fuente de inspiración para el arte nacionalista posrevolucionario, como se advierte en la influencia de los caricaturistas del siglo XIX y de la obra de José Guadalupe Posada.

El segundo capítulo expone la actualización de la estampa mexicana, a partir de la aplicación del color, como resultado de la influencia de las tendencias internacionales de los años sesenta. El tercer capítulo está referido a la dinámica de la producción gráfica dentro de la división y especialización del trabajo mediante dos actividades complementarias: la composición y la ejecución. La primera involucra la concepción de las imágenes o invenciones del artista; y la segunda, la colaboración de grabadores e impresores en el proceso de elaboración de las estampas. De ahí, que el cuarto capítulo se dedique a la relevancia del papel de los impresores, como co-protagonistas del proceso de producción gráfica y sus particulares aportaciones. El quinto capítulo plantea una reflexión epistemológica sobre el campo del arte y sus agentes (artistas, críticos, historiadores, galeristas, coleccionistas, funcionarios culturales), examinando la dinámica del mercado del arte y la valoración simbólica y económica de las estampas, a partir de la convención de las ediciones limitadas. El sexto capítulo plantea una reflexión sobre las particularidades de las técnicas dentro de la producción de artistas mexicanos y el séptimo capítulo está referido a los procesos simbólicos de atribución de valor y consagración de la obra de arte, en función de los intereses del mercado del arte.

Finalmente, agradezco a los artistas y especialistas en arte sus testimonios para la realización de esta investigación.

La estampa mexicana: tradición e identidad cultural en el siglo XX

Sin duda, la antigua Academia de San Carlos constituye el epicentro de la tradición, producción y cultura de la estampa artística mexicana que ha aportado identidad y relevancia al arte mexicano. Desde su constitución en 1781, y la publicación de su reglamento en 1785, su génesis está signada por la enseñanza y difusión de las técnicas del grabado gráfico. Justino Fernández afirma: “Es indudable que gran parte del prestigio de la Antigua Academia de San Carlos se apoya en esta rama del arte y no hay que olvidar que de la Escuela de Grabado de la Casa de Moneda surgió aquella nobilísima institución y que fue un grabador de gran estilo, Jerónimo Antonio Gil, uno de sus fundadores, su primer director general”.¹

Sin embargo, la producción de la estampa académica planteó un problema de origen: su subordinación a los cánones artísticos europeos inhibió la expresión plástica que delatará su singularidad formulada en el universo cultural mexicano de la época. Así, desde la primera mitad del siglo XIX, la producción de la estampa se afilió a la tendencia del barroco dieciochesco, mientras que en la segunda mitad de la centuria, a la “tendencia romántica”.² El hecho de que la estampa académica estuviese dominada por el eurocentrismo artístico y la ausencia de inventiva singular que la dotara de una identidad cultural en su expresión gráfica, no se explica sin considerar que la Academia de San Carlos heredó la poderosa influencia de la cultura colonial y sus principios de regulación y organización de las prácticas de representación artística; mismos principios que legitimaron la hegemonía del arte europeo y sancionaron toda iniciativa de expresión plástica gestada en el contexto nacional. De ahí, que el aparato académico se esforzara en consolidar la hegemonía estética europeizante entre su alumnado, al instituir el procedimiento pedagógico de copiar sistemáticamente las obras gráficas de artistas europeos,

En el ámbito europeo, el recurso de copiar las obras gráficas de artistas sobresalientes impulsó el desarrollo de la estampa artística, no sólo por constituir un procedimiento pedagógico privilegiado en la transmisión del conocimiento dentro de la formación de grabadores, sino también por difundir el estilo del artista que, asociado a su identidad y originalidad de su pensamiento visual, “se convertía en un nuevo paradigma a imitar”.³ Con este antecedente, se justifica que en los centros de enseñanza americanos se instituyera la praxis de imitar y copiar obras precedentes, tanto para el caso de la enseñanza del grabado como para el desarrollo de la pintura colonial que se fundamentó en la imitación de estampas europeas.⁴ De ahí, que desde su fundación, la Academia de San Carlos contara con uno de los acervos más importantes de estampas europeas, que incluyó “obras originales de Callot, Durero, Rembrant, ‘El Españolito’ y una interminable lista de los más famosos grabadores”.⁵ Acervo que cumplió la función de proporcionar modelos gráficos para la enseñanza del grabado. Con este tipo de pedagogía se formaron hábiles grabadores, pero también se frenó todo intento de expresión plástica autónoma por parte del alumnado criollo. González Polo ilustra: “Los prejuicios con que se manejó el gobierno institucional de la Academia en su afán de fiscalizarlo todo como un tribunal de la inquisición del arte, no dejaron ver la belleza alguna fuera de las formas clásicas, y por ello fueron proscritas las demás, especialmente aquellas que más se apartaban de las que proclamaba el espíritu ilustrado academicista de origen francés”.⁶

¹ Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1928, p. 5.

² *Idem.*

³ Zalamea, Patricia, “Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia” en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, No. 30, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 2008, p. 61.

⁴ Véase Ruiz Gomar C., José Rogelio, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 50-1, México, 1982, pp. 87-101.

⁵ Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, *op. cit.* p. 6.

⁶ González Polo, Ignacio, “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)”, en *Arte y coerción. I Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Comité Mexicano de Historia del Arte *et al.*, 1993, p. 165.

La estampa decimonónica incrementó su debilidad creativa, cuando también asumió la función secundaria de imitar las obras escultóricas y pictóricas. De ahí, que se afirme que “los artistas graduados en San Carlos en su mayoría eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores”.⁷ Si bien se reconoce su virtuosismo en la ejecución técnica del grabado, es patente su falta de aportaciones creativas a la estética gráfica. Justino Fernández describe:

No cabe duda de que, en cuanto a la técnica, se llegó a una perfección extraordinaria; los maestros enseñaron el oficio con dedicación y empeño, y sus enseñanzas perduraron en sus discípulos; lástima que la época haya dejado obras tan escasas de emoción artística, reproducciones de estatuas y pinturas en muchos casos mediocres, ejecutadas por manos hábiles en extremo. Parece que se olvidó que el medio de abrir láminas en metal o cortarlas en madera, sirve y había servido en sus tiempos anteriores para trabajar composiciones originarles, y se relegó el grabado a un papel digamos mecánico y secundario de medio de reproducciones casi exclusivamente.⁸

En general, la producción de la estampa académica se caracterizó por el dominio de la excelencia técnica del grabado y su rigurosa dependencia a los cánones artísticos europeos.⁹ Por ende, no se formuló en la conjunción de los dos procesos que dan origen y sentido a la gráfica artística: por una parte, la experimentación creativa de las técnicas de ejecución; y por otra, la innovadora composición de sus imágenes o invenciones del artista. A su vez, la vida académica se caracterizó por la discordia entre el grupo constituido por los profesores peninsulares aliados a la Junta Superior de Gobierno de la Academia de San Carlos, y el grupo de profesores y alumnos criollos, ya que el primer grupo inhibió toda iniciativa creadora del segundo. La pugna entre ambos grupos “amenazó con resquebrajar la Academia desde sus cimientos, antes de que hubiera comenzado a funcionar”.¹⁰ En la enseñanza gráfica, dentro del canon neoclásico, el alumnado se supeditó a los particulares métodos de Jerónimo Antonio Gil —profesor de grabado en hueco— y Joaquín José Frabegat —profesor de grabado en lámina—. El primero, sometió a sus alumnos a un largo proceso de instrucción, durante tres años, antes de permitirles ejercitar sus habilidades en el grabado. El segundo, utilizó a sus alumnos para realizar las ediciones de estampas que vendía a sus clientes, por ende, “consideró a los pensionados más como asistentes que como alumnos. Le ayudaron con sus encargos privados, preparando las tintas y tirando estampas en la imprenta”.¹¹ Consecuentemente, el descontento del alumnado se manifestó en la exigencia de calidad en la actividad pedagógica de sus profesores.

Después de una trayectoria de once años en la enseñanza del grabado, los egresados de la Academia de San Carlos no lograron convencer a los académicos españoles de sus competencias profesionales. Durante la exposición de sus obras, en la Sala de Funciones de la Academia de San Fernando de Madrid (1796), los jurados, Manuel Salvador Carmona y Pedro González de Sepúlveda dictaminaron la ausencia de dominio en la composición visual, dado el “mal gusto, la falta de proporciones, la pesadez, la poca elegancia en los ornatos, la pobreza del dibujo y otros

⁷ *Idem.*

⁸ Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, *op. cit.* p. 6.

⁹ En el Renacimiento temprano, el aprendizaje artístico se desarrolló en el taller mediante la instrucción de un maestro. El entrenamiento era muy riguroso y se sustentó en el método de copiar obras maestras, modelos y piezas antiguas, así como modelos vivos. El énfasis pedagógico se centraba en el dominio de la técnica no en la originalidad. Véase, Bailin, Sharon, “Invenzione e Fantasia: The (Re) Birth of Imagination in Renaissance Art” en *Interchange* 36, no. 3, 1 de septiembre, 2005, pp. 257-273.

¹⁰ González Polo, Ignacio, “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)”, *op. cit.*, p. 163.

¹¹ Donahue-Wallace, Kelly, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, en *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, Castellón, España, No. 11, Centro de Investigaciones de América Latina, 2004, p. 54.

tantos defectos”.¹² Particularmente, Manuel Salvador Carmona recomendó que los alumnos “conocieran las obras del célebre Edelinck, ‘pues nadie ignora que es el Rafael del grabado a buril’; y Pedro González de Sepúlveda aconsejó que “continuasen copiando estampas antiguas”.¹³ No obstante este hecho, profesores y alumnos continuaron esforzándose en la praxis del grabado y estampación. A la muerte de Gil (1798) el valenciano Tomás de Suria ocupó el puesto de Grabador Mayor. Justino Fernández relata:

y aunque sus trabajos nunca superando al del Maestro, conservó su estilo y el mismo espíritu de enseñanza, en que siguieron trabajando los discípulos que habían sido de Gil: Francisco Gordillo, José María Montes de Oca, Manuel Carmona, José Mariano Torreblanca, José Molina y Garrido, José Mariano del Águila y Julián Marchena, además figuraban los propios hijos de Gil: Manuel y Gabriel”.¹⁴

A la muerte de Fabregat (1807), el cargo de Director de grabado en lámina lo ocupó Pedro Vicente Rodríguez (1812-1822).¹⁵ En 1821, la Academia de San Carlos se vio forzada a interrumpir sus actividades que se reanudaron precariamente tres años después; es entonces que Manuel Araoz, ocupó el cargo de Subdirector de Grabado en Lámina, de 1824 a 1842.¹⁶ En 1853, el inglés George Austin Periam fue contratado para ocuparse de la enseñanza del grabado en lámina y madera, aportando: “todos los elementos necesarios para el aprendizaje de sus alumnos, así como numerosos grabados, entre los cuales hay que mencionar tres en madera”.¹⁷ En opinión de Erasto Cortés Juárez: “La enseñanza formal del grabado en madera comenzó en 1853; impartió la clase el grabador inglés George Periam”.¹⁸ Durante su estancia académica:

formó a un grupo de discípulos compuesto por Luis G. Campa, Ventura Enciso, Miguel Pacheco y otros, a quienes transmitió sus amplios conocimientos técnicos y produjeron excelentes grabados con temas románticos. Pero debido a los problemas que tenía Juárez para mantener su gobierno y a la mala situación por la que la Lotería atravesaba, fue necesario suspenderlo junto con otros dos profesores.¹⁹

Al finalizar la contratación de Periam, su cátedra la ocupó Luis G. Campa, en 1861. A través de más de cuatro décadas de actividad docente, impartió las técnicas de xilografía, aguafuerte, grabado al humo, al buril y topográfico; entre sus estudiantes se encuentran: “Tomás de la Peña, Miguel Castillo, Agustín Ocampo, Jacinto Enciso, Valeriano Lara, Miguel Portillo, Francisco Bustamante, Ambrosio Tirado, José Troncoso, Eusebio Lezama José, R. Pedraza y Emiliano Valadez”.²⁰

Claudio Linati de Prévost (1790-1832) fue pionero en la enseñanza de la técnica litográfica en la Academia de San Carlos, desafortunadamente la formación de alumnos no prosperó, dada la brevedad de su estancia en el país, como “el abandono en que quedaron las prensas utensilios, más el poco interés de la Academia de San Carlos por impulsar el taller de litografía impidieron que los ayudantes de Linati, José Gracida e Ignacio Serrano, desarrollaran la técnica de manera más

¹² Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, op. cit. p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 7

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, p. 195.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, op. cit. p. 8.

¹⁸ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, México, Ediciones Mexicanas, 1951, p. 12.

¹⁹ Sánchez Arreola, Flora Elena, “Estudio introductorio”, en *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, IIE-UNAM, 1996, p. XIII.

²⁰ Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, op. cit., p. 197.

amplia”.²¹ Por ende, la producción litográfica entró en un *impasse*, aun cuando en 1831, se reabrió el taller litográfico bajo la dirección de Ignacio Serrano y contó con la asistencia de los alumnos Vicente Montiel, Hipólito Salazar y Diódoro Serrano. Sin embargo, la existencia y actividades de este taller no prosperaron.²² Manuel Toussaint menciona que en el periódico *Registro Trimestre* (1832) “figuran algunas litografías hechas en el taller de la Academia”.²³ Lo cierto es que “Después del ensayo fugaz del taller establecido en la Academia, y de otros trabajos esporádicos hechos en el mismo instituto, la litografía languidece en la enseñanza artística de México, la litografía tendrá que alcanzar sitio elevado, como ayuda para las artes del libro y como manifestación propia”.²⁴

Claudio Linati “no sólo introdujo dicha técnica de estampación en nuestro país (1826), sino que también fue el primero en realizar una obra destinada a dar a conocer las costumbres de México”,²⁵ a través de su serie de estampas *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique. Dessinés d’après nature*, publicadas en Bruselas (1828). En esta colección de estampas destacan las representaciones de personajes históricos, como la del emperador Moctezuma Xocoyotzin, Miguel Hidalgo y Costilla, José María Morelos, Guadalupe Victoria, entre otros. En opinión de Inmaculada Rodríguez Moya, estas representaciones se caracterizan por:

una visión romántica, de un gusto por lo popular que ofrece una particular imagen de los personajes. Además, las litografías fueron realizadas en Bruselas a partir de los apuntes que había tomado Linati, suponemos que algunos del natural y otros a partir de diversas fuentes o de su propia imaginación. Esta visión costumbrista de los tipos y trajes mexicanos se completaba con un breve texto explicativo, que contribuía aún más a dar una visión pintoresca de ellos, si bien a la vez son un testimonio etnográfico de primera mano sobre las costumbres y modos de vida de los mexicanos de principios del siglo XIX.²⁶

A su vez, José Gracida, alumno y ayudante de Linati, fue “autor del primer retrato litográfico de don Miguel Hidalgo y Costilla”.²⁷

Cuando Linati abandonó el país transcurrieron diez años de difícil adopción de la técnica litográfica en el país, Arturo Aguilar Ochoa señala: “Definitivamente, después de su introducción, la estampación en piedra no se difundió tan amplia y rápidamente como algunos han asegurado, sino que sufrió una etapa de transición hasta cierto punto difícil”.²⁸ Por tanto, durante este periodo, el estudioso advierte la ausencia de estampas relevantes, con temáticas propias del país, dentro de la producción de los litógrafos mexicanos:

Entre 1827 y 1837, aunque se realizaron algunas litografías en nuestro país, e incluso se perfilara el aprendizaje del oficio para varios litógrafos como fue el caso de figuras clave como Hipólito Salazar, resulta evidente la pobreza y el débil desarrollo de los dibujantes litógrafos. Es difícil encontrar manifestaciones importantes que trasciendan al ámbito de las

²¹ *Ibid.*, p. 213.

²² Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. T. 1, México, Editorial Hermes, 1981, p. 166.

²³ Toussaint, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX*, México, Ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional, Estudios Neolitho M. Quezada B., 1934, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ Pérez Salas C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2005, p. 145.

²⁶ Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos *et al.*, 2006, p. 391.

²⁷ Macías, Pablo G., “Introducción de la Litografía en México”, en *Artes del Libro* No. 2, México, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1956, p. 32.

²⁸ Aguilar Ochoa, Arturo, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXIX, No. 90, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 70.

revistas ilustradas, los periódicos o los álbumes con asuntos del país que serán comunes en las décadas siguientes.²⁹

A principios del siglo XIX, llegaron al país artistas de diversas nacionalidades, como Claudio Linati (1790-1832), Elizabeth Ward (1797-1860), Johann Friedrich Waldeck (1776-1875), Carl Nebel (1805-1855), Frederick Catherwood (1799-1854), John Phillips (-1868), Alfred Rider, Daniel Thomas Egerton (1800-1842), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Octaviano de D'Alvimar, (1808-1857), Pedro Gualdi (1808-1857), Adela Breton (1849-1923), Johann Salomon Hegi (1814-1896). A través de sus pinturas, dibujos y estampas, los artistas viajeros plasmaron su mirada sobre México, dejando constancia de la riqueza del patrimonio arquitectónico y arqueológico, la diversidad del paisaje, la heterogeneidad de los pobladores en su dimensión identitaria, étnica, regional, social, laboral, así como su indumentaria, festividades y actividades cotidianas. Cuando las composiciones visuales de los dibujos, pinturas y acuarelas de los artistas viajeros se reportaron a las planchas de metal o piedra para transformarse en estampas, se incrementó notablemente la difusión del descubrimiento artístico de la realidad mexicana decimonónica, que impactó favorablemente en el mercado del arte y en el ámbito cultural internacional y nacional. Sobre la conversión de las composiciones visuales al lenguaje de la estampa, baste mencionar algunos ejemplos, como los dibujos que realizó Elizabeth Ward. Gisela Von Wobeser señala:

Como parte de la estrategia para fomentar las relaciones entre México e Inglaterra Henry George Ward escribió el libro *México en 1827*, que incluyó trece litografías basadas en dibujos de Emily, realizados por los grabadores J. Clark y John Pie, éste último un conocido por los grabados que había hecho para el renombrado paisajista inglés William Turner. Un año más tarde, a instancias de Ward, Henry Colburn editó un álbum con seis de esas trece litografías sobre distintos distritos mineros, grabadas por Pie, que apareció bajo el título *Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts*.³⁰

Las composiciones pictóricas de Rugendas se reportaron a las planchas de piedra y metal, como apunta Romero de Terreros:

En 1855, apareció en Alemania una obra de Christian Sartorius, cuyo título puede traducirse así: *México, sus paisajes y sus tipos*, ilustrada con diez y ocho litografías de cuadros de Rugendas; y cuatro años más tarde, se editó en Londres la versión inglesa de dicha obra, esta vez con láminas en acero por buenos grabadores, según los mismos dibujos originales de Rugendas.³¹

De igual forma, las composiciones pictóricas de Daniel Thomas Egerton se reportaron a las planchas litográficas. Romero de Terreros señala: “En 1840, durante una corta estancia en Inglaterra, publicó Egerton en Londres un portafolio de vistas mexicanas, que consiste en una serie de doce litografías a colores, con retoques a la acuarela, que reproducen otros tantos óleos originales, ejecutados por el pintor. Están estas litografías magistralmente ejecutadas”.³² Tanto Friedrich Waldeck como Pedro Gualdi poseían la formación de litógrafos, que les permitió ejecutar sus propias estampas en México. Manuel Toussaint consideró que Waldeck utilizó el tórculo que perteneció a Linati, para editar sus estampas.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ Von Wobeser, Gisela, “Testimonios escritos y pictóricos de viajeras extranjeras en México. Siglo XIX”, en *Viajeras entre dos mundos*, (edición y compilación Sara Beatriz Guardia), Perú, Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, 2011, p. 163.

³¹ Romero de Terreros, Manuel, “México visto por pintores extranjeros del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. VII, No. 28, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 35.

³² *Ibid.*, pp. 37-38.

Yo creo que el gobierno compró a Linati y a Franchini esa imprenta, dando al primero lo que necesitaba para su viaje a Europa y que, como supone Núñez Ortega, en esa imprenta litografió Federico Waldeck, el año 1827, la *Colección de las Antigüedades Mexicanas que existen en el Museo Nacional*. La obra fue anunciada el 25 de agosto por don Ignacio Isidro de Icaza, director del Museo, y por don Isidro Rafael Gondra, miembro de la junta de antigüedades, y se publicó en entregas periódicas de cuatro láminas cada una, de las cuales solo llegaron a salir tres, con doce láminas, y su texto explicativo en seis páginas.³³

De la misma manera, Pedro Gualdi ejecutó en litografía sus propias composiciones pictóricas. Romero de Terreros describe: “Pedro Gualdi, italiano de quien poco se sabe, se distinguió más que nada como litógrafo, en el conocido álbum de *Los Monumentos de México*, y otras estampas, en sepia y en colores, de cuadros que había ejecutado previamente al óleo, y algunos de los cuales expuso en la Academia en 1855”.³⁴ Sobre la actividad simultánea de Gualdi, como pintor y litógrafo, Roberto L. Mayer agrega:

Pedro Gualdi no era consistente en cuanto a firmar y fechar sus obras: de hecho, no todas las litografías están firmadas y sólo dos de la primera y una de la segunda ediciones llevan fecha, 1840 en la primera, 1842 en la segunda. Casi todas las estampas llevan en la parte inferior una indicación de que Pedro Gualdi era el litógrafo. Curiosamente, dos obras de la segunda edición, *La catedral de Méjico e interior de la catedral*, dicen "Pintor y litógrafo", lo cual confirma que en ese tiempo Gualdi estaba pintando las mismas vistas. Con frecuencia, Gualdi hizo versiones al óleo de sus litografías, o viceversa. Uno de los misterios que rodean a Gualdi es precisamente saber si hacía litografías basándose en sus óleos o si le eran encargados óleos por gustar sus litografías. Es probable que se dieran ambas circunstancias.³⁵

Particularmente, las estampas de los artistas viajeros documentaron el patrimonio arqueológico, incrementado los estudios científicos sobre el tema, en el ámbito nacional e internacional, como ejemplifican las obras de Carl Nebel (*Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*); Friedrich Waldeck (*Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*); y Frederick Catherwood (*Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan; Incidents of Travel in Central America; Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*).

Si bien, se afirma que las obras de los artistas viajeros asumieron el propósito de “descubrir y explotar lo exótico, lo desconocido, lo diferente que, para la mayor parte del Viejo Continente, había permanecido oculto durante 300 años de dominación española”,³⁶ ciertamente, cumplieron la función de descubrir el país a los propios mexicanos que se reconocieron en su heterogeneidad étnica, regional, cultural y costumbrista, así como dentro de sus agudos contrastes sociales y económicos; “pues era la primera vez que se veían retratadas en litografía las costumbres mexicanas, enaltecidas además por una visión romántica. Recordemos que el álbum de Linati no fue conocido en México en estos años, al menos de manera amplia, y para los tipos populares en México sólo se tenían las figuras de cera y los cuadros de castas”.³⁷ Sin duda, los artistas viajeros aprovecharon la

³³ Toussaint, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX*, op. cit., 1934, p. 3.

³⁴ Romero de Terreros, Manuel, “México visto por pintores extranjeros del siglo XIX”, op. cit., p. 39.

³⁵ Mayer, Roberto L., “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XVIII, No. 69, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 83-84.

³⁶ Pérez Salas C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, op. cit., p. 154.

³⁷ Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXII, No. 76, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 131.

riqueza plástica que ofrecía la diversidad identitaria y costumbrista del país; y, con sus obras, llenaron el vacío dejado por los artistas nacionales en la representación de esta temática. Su documentación artística de la realidad social, cultural y geográfica mexicana invocó un sentido de identidad nacional, al vindicar estéticamente la alteridad connotada en la multiplicidad de comunidades culturales que la sociedad colonial sistemáticamente negó y desvalorizó. A la vez, su praxis artística, implícitamente, evidenció las limitaciones creativas de la Academia de San Carlos y la intolerancia de sus docentes peninsulares a la representación de temáticas propias del país. La postura de la academia se explica por la vigencia de la cultura colonizada, durante el siglo XIX, y por la dependencia de las elites al arte europeo. Consecuentemente, la crítica de arte de la época afirmaba que los artistas nacionales debían apartarse de las descripciones costumbristas del país y centrarse exclusivamente en los temas religiosos y universales.³⁸ De ahí, que Cardoza y Aragón destaque la resistencia de la cultura dominante a identificarse con la realidad mexicana:

Si evaluamos el arte moderno a partir de la Independencia hasta la Revolución (1810-1910), nos damos cuenta de que vivía precariamente, como el propio país. El orden feudal, consolidado durante el virreinato, perdura después de la independencia, y aun se agrava por luchas intestinas y contiendas internacionales. Una minoría latifundista centralizaba el poder absoluto. El país arrastraba una existencia trágica, oprimido por el feudalismo y por el imperialismo que forjaban su estructura semicolonial. El arte se redujo a serviles imitaciones de escuelas extranjeras. Se olvidaban los motivos nacionales. Se huía de la realidad. La clase dominante vivía superficialmente en México, con los ojos en Europa. El pueblo, la nación, lo nuestro, se diría que le era extraño y hasta odioso.³⁹

En este contexto cultural, la relevancia de la praxis de los artistas viajeros radicó en legitimar la percepción artística de la identidad y costumbrismo nacionales, desafiando al régimen académico de la representación visual decimonónica. Sus estampas representativas de la vida cotidiana y social de México constituyeron referentes para la producción gráfica de los artistas mexicanos, tanto académicos como populares, y su influencia estética contribuyó a cuestionar la hegemonía europeizante en el campo⁴⁰ del arte mexicano.

A partir de 1848, se realizaron las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos, donde participaron artistas extranjeros y, particularmente Pingret (1808-1875), con obras que reivindicaron el costumbrismo mexicano, alentando el interés de los artistas mexicanos por sumarse a la representación de esta temática. Romero de Terreros describe:

En la tercera exposición de la Academia de San Carlos, celebrada en el año de 1851, el inglés Carlos Bowes presentó una vista de Guanajuato y otra de Acapulco y su bahía, (...). En la exposición de 1852, Eduardo Pingret, francés, buen retratista al pastel, presentó varios óleos de cuadros de costumbres mexicanas, con tipos como el de *El aguador*, entre otros; y en la de 1854, Carlos Byrne, exhibió una *Vista de hacienda* y sendos paisajes de *La Sierra Madre* y *Chapultepec*, cuadros que no deben de haber sido superiores a los de Bowes.⁴¹

³⁸ Pérez Salas C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, op. cit., p. 158.

³⁹ Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1988, p. 98.

⁴⁰ Bourdieu asume el campo cultural en que se sitúa al artista y su obra, a partir del sistema de relaciones que establecen los agentes sociales, ya sean los mismo artistas, comerciantes de arte, críticos, público, funcionarios, etcétera, que intervienen y determinan las condiciones de la producción, distribución, consumo y legitimidad artística. Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, tr. Martha Pou, Grijalbo, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 137.

⁴¹ Romero de Terreros, Manuel, "México visto por pintores extranjeros del siglo XIX", op. cit., pp. 38-39.

En opinión de María Dolores Ballesteros: “Pingret fue un conflictivo extranjero en el México del XIX que denunció la falta de cuadros costumbristas de temas nacionales y criticó la mitología indígena que los miembros de la Academia de San Carlos estaban creando”.⁴²

Si bien, en un principio, los artistas nacionales se limitaron a copiar obras costumbristas de autores extranjeros, lentamente, desarrollaron sus propias composiciones visuales. Aunque la estampa no se apartó de la imitación de obras pictóricas y escultóricas, de la copia de estampas previas ni de las temáticas religiosas o de la mitología, historia y literatura europeas; tímidamente, se gestaron composiciones originales, como se constata en las exposiciones anuales de la Academia San Carlos, donde se exhibieron obras gráficas descriptivas del acontecer social y cultural de la época, a través del retrato, la cartografía, el paisaje, las escenas cotidianas e ilustraciones para publicaciones periódicas. Algunos ejemplos son las obras de Antonio de Orellana (retratos de Maximiliano y Carlota, 1862); Miguel Portillo –*Retrato original de Manuel Acuña*, (1875), *Retrato original del Sr. Lic. Ignacio Ramírez* (1879), *Mi madre* (“un joven obrero al regresar de un paseo se encuentra con el sepulcro de su madre”, 1879), *Retrato del Barón de Humboldt* (1879), *La piedra azteca encontrada en el atrio de la Catedral* (1873, comisión de los editores del periódico *La Nación*), *Sor Juana Inés escribiendo sus obras en el interior de su celda* (1880), *Hernán Cortés quita los grillos a Moctezuma II* (1881), *Paisaje* (1881)–; Luis G. Campa –*La estrella de la mañana* (1879) y *Guardia Tlaxcalteca* (1886) –; Eusebio Lezama –retrato de Ignacio Zaragoza (1891) –; y Emiliano Valadez –*Cauhtémoc* (1881) y *Mendigos* (1898).

Las autoridades de la Academia de San Carlos clasificaron todas estas estampas con el término de “originales”, con el fin de acreditar que el artista había concebido las imágenes y ejecutado su proceso de grabado y estampado. En otros casos, se aplicó a las estampas el término de “reproducción”, para indicar que las imágenes no eran de la autoría de quien las había grabado o estampado, sino que constituían imitaciones de pinturas o esculturas. Este sistema de clasificación de las obras permitió diferenciar dos actividades complementarias en la producción gráfica, esto es, la concepción creativa de las imágenes y su ejecución técnica (grabado y estampación). Toda vez que el artista no siempre se ocupó de grabar y estampar sus obras, por delegar estas tareas a los grabadores e impresores, se instituyó la convención de consignar tanto la autoría conceptual de las imágenes como el crédito a los grabadores o impresores que participaron en su elaboración. De esta manera, el sistema de certificación de la estampa artística acreditó la propiedad intelectual de las composiciones visuales, con el fin de evitar conflictos por plagio.

Gracias a la documentación existente en la Academia de San Carlos, se tiene constancia de la participación femenina en el aprendizaje del grabado, algunos de sus nombres son: Hesiquia Valdes (sic), Señorita Elisa Riveroll, Carlota Camacho, Señorita N. N.⁴³ Algunas de ellas participaron en la exposición anual de la Academia San Carlos de 1898, ya sea, con dibujos realizados a pluma como estudios preparatorios para su grabado o con estampas grabadas sobre lámina de cobre, como el de la Señorita N. N. que se tituló *Pollos*, “grabado original de un estudio del natural”. Más allá de las pretensiones artísticas de la academia, se elaboraron estampas que cumplieron la función de proporcionar un testimonio inmediato del contexto nacional mediante el retrato de personajes políticos y religiosos de la época, la descripción de eventos y del patrimonio arquitectónico. Baste mencionar la *Vista de la Plaza Mayor de México* –dibujada por Rafael Ximeno y grabada por Frabegat (1797)–; el Plano de la Ciudad de México (1807), donde se simbolizó el poder colonial mediante las figuras de las armas de España y el águila posada sobre una nopalera;⁴⁴ el Plano del Distrito de México (1864) de la autoría de Buenaventura Enciso. Así también, se realizaron ilustraciones gráficas para el periódico *El Nacional*.

⁴² Ballesteros Páez, María Dolores, “Los ‘otros’ mexicanos. Las representaciones visuales de la población de origen africano de México en la pintura costumbrista europea”, en *Representaciones y prácticas sociales. Visiones desde la historia moderna y contemporánea* (coord. Rodrigo Laguarda), México, Instituto Mora, 2012, p. 28.

⁴³ Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, op. cit., pp. 12-13.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 6-7.

Paralelamente, el ingenio gráfico aportó los símbolos, imágenes y significados a los mitos de la ideología política en turno. Así, por ejemplo, ilustró los distintos emblemas que significaron la ciudad de México, donde se reiteradamente se adoptó la figura del águila posada sobre una nopalera, connotando el relato mítico de la fundación de Tenochtitlan. De esta manera, el poder colonial se vinculó al pasado mesoamericano. Un caso singular, son las estampas de José María Montes de Oca que, en 1801, editó con el título *Vida de San Felipe de Jesús Protomartir de Japón, y patrón de su patria México*. Este reconocido artista grabador, egresado de la Academia de San Carlos, simbolizó la colonización religiosa en la estampa que describe la figura del santo Felipe de Jesús sobre el lomo de una imponente águila posada sobre una nopalera.

Clementina Díaz y de Ovando resume la intensa actividad de los grabadores e impresores de esta época que aprovecharon la experiencia que dejaron los artistas viajeros, para ilustrar el costumbrismo nacional:

La tarea por dar a conocer a México de los impresores y editores de mediados del siglo pasado, entre otros, M. Murguía, Decaen, Lara, Cumplido, García Torres, y de sus extraordinarios litógrafos Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte, Joaquín Heredia, Plácido Blanco, J. Campillo, Casimiro Castro, para no citar más, culmina en dos obras: *Los mexicanos pintados por si mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores* (1854-1855) con litografías de Iriarte y Campillo salida de la imprenta de M. Munguía, y *México y sus alrededores*. (...) Y así, mientras en la Academia de San Carlos los alumnos siguiendo a Pelegrín Clavé, se deleitaban (...) en los temas bíblicos, mitológicos y en otros temas considerados como más dignos de atención, en las publicaciones periódicas, los litógrafos artistas independientes que sin embargo, tuvieron –asegura Justino Fernández– “el refinamiento de un arte académico”, amorosamente se demoraron en la vida cotidiana y retrataron fielmente la vida de la nación.⁴⁵

En general, la emergencia y lento desarrollo de la estampa académica, durante el siglo XIX, se inscribió dentro del *habitus* artístico⁴⁶ que dictaba el arte europeo. Y cuando los artistas nacionales se orientaron a la representación del costumbrismo nacional fue resultado de la influencia de los artistas viajeros y extranjeros. Por ende, la ortodoxia del *habitus* artístico decimonónico determinó las características no sólo de la producción gráfica, también de la formación de los artistas mexicanos, esto es, la construcción histórica cultural del artista que tiende a producir determinadas obras y no otras. Un ejemplo representativo, a finales del siglo XIX, es Julio Ruelas (1870-1907). A decir de Raquel Tibol: “Su humor negro y pesado y su individualismo orgulloso hacen de Ruelas el más europeo de los artistas mexicanos”.⁴⁷ Octavio Paz opina: Ruelas “fue un artista de innegable distinción, pero que no fue más allá de sus maestros europeos”.⁴⁸ Villagomez describe:

Por eso, apenas puede, siguiendo lo establecido por la Dictadura, escapa a viajar por Europa, donde se cosmopolitiza. Y a su retorno, se desubica de la realidad nacional fincando todo su horizonte en regresar a Francia. Por ello es singular que en toda su obra no aparezca el color local ni un tema –salvo retratos–, de índole mexicano. Aparte dos pequeñas viñetas (un

⁴⁵ Clementina Díaz y de Ovando “Comentario”, en *Las academia de arte*, México, VII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987, p. 155.

⁴⁶ Bourdieu plantea que “Los *habitus* se conceptualizan como productos de condicionamientos asociados a una forma particular de existencia, aún cuando poseen un carácter arbitrario, se presentan para los sujetos no sólo como necesarios, sino hasta naturales. Producto de la historia los *habitus* producen prácticas, individuales y colectivas. Conforme a los principios [*schèmes*] engendrados por la historia; aseguran la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositan en cada organismo bajo la forma de principios [*schèmes*] de percepción, pensamiento y acción, aseguran con más precisión que las reglas formales y normas explícitas la consecución de las prácticas a través del tiempo”, en Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, pp. 94-95.

⁴⁷ Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. T. 1, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁸ Paz, Octavio, *Sombras de obras*, México, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1985, p. 184.

guerrero azteca en *Espectros heroicos* (1903) y otra sin nombre y fecha en que aparecen tres chinacos alanceando a un cachorro empistolado, nada.⁴⁹

Después de formarse en la Academia de San Carlos (1887) y en la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe, Alemania, Ruelas se especializó en la técnica del aguafuerte en el taller parisino del grabador francés J. M. Cazin. Su filiación al simbolismo europeo consta en sus dibujos, viñetas, ornamentaciones y estampas que ilustraron las páginas de la *Revista Moderna* (1896), donde se publicaban textos de escritores y filósofos. La actividad gráfica de Ruelas también abarcó la ilustración de libros de poetas. Durante el periodo de 1906 y 1907, elaboró nueve estampas de factura virtuosa que dan cuenta del imaginario de su subjetividad atormentada. José Clemente Orozco describe: “era un pintor de cadáveres, sátiros, ahogados, fantasmas de amantes suicidas (...) había hecho un magistral autorretrato al aguafuerte y encima de la cabeza se había grabado un insecto monstruoso que le clavaba en el cráneo un agujijón colosal: era la crítica. Y otros grabados que representaban demonios bajo la apariencia de súcubos sorbiendo los sesos de un pobre hombre”.⁵⁰ Ruelas ejemplifica que es hijo del *habitus* artístico de su época, y también de la cultura del arte mexicano fincada en la constante aspiración a emular la modernidad europea. De ahí, que el régimen de Porfirio Díaz proporcionara becas a los artistas mexicanos para su formación académica en Europa. Entre los becarios mexicanos cabe mencionar a Ángel Zárraga, Diego Rivera y Roberto Montenegro; quienes se involucraron en la técnica del grabado, durante su estancia europea:

Los tres mexicanos, Montenegro, Rivera y Zárraga, se iniciaron en la técnica del grabado con Ricardo Baroja, maestro también en esta faceta del propio Picasso, quien ejercía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y que fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1908, con la serie de estampas titulada *Escenas españolas*.⁵¹

A principios del siglo XX, el triunfo de la Revolución Mexicana gestó una nueva cultura artística que se orientó a la construcción de una identidad estética propia, renegando de la tutela del arte europeo. Es entonces que la estampa popular fue objeto de vindicación artística por constituir un referente para el arte nacionalista y muralista posrevolucionarios. En las obras gráficas de Picheta, (Gabriel Vicente Gahona, 1828), Manuel Manilla (1839-1890) y José Guadalupe Posada (1852-1913) se celebró la originalidad de su expresión formal y el descubrimiento de la anatomía de vida social y sus imaginarios. Tibol concluye: “La caricatura del porfirismo irá a desembocar directamente en el arte contemporáneo; su expresividad explosiva y contundente, de claro y firme contenido político, aparece con frecuencia no sólo en las estampas sino también en la pintura monumental”.⁵² Por ende, el arte nacionalista encontró un fundamento de representación de la vida social y sus imaginarios no en el seno de la propia academia, sino en un ámbito paralelo: la estampa popular.

Este vínculo entre la producción artística y la estampa popular no resulta excepcional, ya que ambas integran la totalidad de la cultura visual. Desde sus particulares estéticas, han dado cuenta de la representación de la vida social y sus imaginarios; y su coexistencia ha estado marcada por la influencia mutua. Monserrat Galí plantea que durante el periodo novohispano la estampa destinada al consumo de las elites asumió el pragmatismo formal de la estampa popular, atenuando las diferencias entre ambas:

⁴⁹ Adrián Villagómez, “Palabras para explicar a Ruelas”, en Justino Fernández, “Catálogo de las Exposiciones de Arte en 1965”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Suplemento No. 35, UNAM, 1966, p. 42.

⁵⁰ Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, México, Ediciones Era, 1990, p. 19.

⁵¹ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXV, No. 82, UNAM, 2003, p. 95.

⁵² Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. T. 1, *op. cit.*, p. 211.

Cómo algunos grabados destinados a ilustrar obras de circulación restringida, es decir, para las elites religiosas y civiles, adoptaron formas de representación comunes al grabado popular; formas arcaicas en la representaciones de los planos y los volúmenes, trazos gruesos y esquemáticos, falta de unidad en el manejo del tiempo y el espacio, etcétera. El hecho de que se tratara de copias o adaptaciones de grabados más antiguos de origen europeo no acaba de explicar el fenómeno. En nuestro entender estos casos serían más bien una prueba de que los límites entre el grabado popular y el grabado culto no sólo eran imprecisos sino que tanto para los impresores como para el público lector novohispano, la coexistencia entre ambas formas de expresión gráfica no causaba extrañeza ni contradicción.⁵³

A su vez, la producción de la estampa popular no estuvo exenta de cierta familiaridad con los cánones artísticos de su época, pues, no todos los grabadores carecían de instrucción formal; algunos de ellos habían recibido capacitación gráfica en instituciones públicas. “Aún antes de la fundación de la Academia y del principio de instrucción formal de talla dulce en la ciudad de México, futuros impresores de estampas Francisco Silverio y Antonio Moreno aprendieron en la Real Fábrica de Naipes y la Casa de Moneda respectivamente”.⁵⁴ Así también, Manuel López y José María Montes de Oca formaron parte del alumnado de la Academia de San Carlos, sin embargo, desertaron para instalar sus propias imprentas. Para Donahue-Wallace, catorce grabadores decimoterceros formaron parte de una élite de artistas empresarios. Si bien su praxis de ilustración se supeditó a “la necesidad de expresar claramente las ideas de un autor o los atributos de una figura”⁵⁵ mediante recursos formales de “especial economía y claridad narrativa”,⁵⁶ estos grabadores encontraron una actividad de creatividad personal en la ornamentación de los espacios marginales de las estampas devocionales y heráldicas. De esta manera, “solían emplear elementos en los marcos alrededor de sus figuras para incluir motivos decorativos comunes en retablos y la arquitectura”.⁵⁷ Por ende, Donahue-Wallace afirma que “las construcciones fantásticas y detalladas de los marcos ornamentales testificaron a la creatividad y el virtuosismo del artista”,⁵⁸ dentro de los estilos del barroco mexicano.⁵⁹ Cuando la Real Academia de San Carlos enarbó el neoclasicismo, los grabadores paulatinamente disminuyeron la densidad ornamental de sus estampas, significando que estaban al tanto de los estilos artísticos de su época, ya fuese, el barroco o el neoclásico:

Se nota la transición primero en los esfuerzos de los estudiantes de la Academia, José María Montes de Oca y Manuel López, y más tarde en los trabajos de grabadores no asociados con esa institución, como José Simón de la Rea y Francisco Agüera Bustamante. No cabe duda de que la lentitud de la conversión al nuevo estilo reflejó la demanda del mercado ya que la mayoría de los mexicanos encontraban más atractiva a la imaginería ornamentada que a las formas frías del neoclasicismo académico hasta bien entrado en el siglo diecinueve. La clientela esperaba ciertas formas en sus grabados, identificables y ornamentados, y estaban dispuestos a pagar por lo que querían.⁶⁰

⁵³ Galí Boadella, Monserrat, *La estampa popular novohispana*, México, Museo Taller de Grabado Erasto Cortés *et al*, 2008, p. 88.

⁵⁴ “De hecho, Silverio operaba su imprenta en la calle de las Escalerillas mientras era simultáneamente empleado como grabador e inspector de naipes”, en Donahue-Wallace, Nelly, “Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos”, en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España, 2001, p. 292.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

Por tanto, para Donahue-Wallace la producción de la estampa popular no ignoró los cánones artísticos de su época y se apoyó en las competencias estéticas e intelectuales de los grabadores:

El impresor de estampas no era, entonces, solamente un artesano talentoso. Era además un hombre de negocios y miembro de la clase mercantil. Como tal, es preciso que re-evaluemos la manera en que apreciamos sus esfuerzos en el contexto de la sociedad y cultura virreinal, no como meros artesanías reflejando discursos coloniales, sino en términos de los productos de un intelecto que los formaba. Esta reconsideración es de urgencia especial ya que los libros y artículos pasan por alto a los grabados mexicanos como arte popular producido por artesanos con poca instrucción formal y aún menos involucración intelectual.⁶¹

Tradicionalmente, la gráfica popular ha sido valorada como una producción de imágenes de segunda calidad, por ser poco elaboradas, ingenuas o denotar el desconocimiento de “las reglas de la perspectiva así como los escorzos y representaciones naturalistas; dando prioridad a la expresión por encima de la precisión naturalista”.⁶² Como estética dominada⁶³ ha constituido un referente de contraste negativo, esto es, todo aquello por lo cual no se define la estampa académica, ya sea la imperfección de las imágenes o la pragmática descriptiva. Sin embargo, su dinamismo estético se fundamentó en la capacidad de ilustrar la vida social y sus imaginarios. Desde siglo XVI, cumplió la función de satisfacer la demanda de imágenes de índole religiosa, literaria, profana, lúdica, así como destinadas a la difusión del conocimiento, la expresión de la filosofía popular y la crítica social.⁶⁴ En opinión de Genaro Estrada:

El primer grabado propio y característicamente mexicano es el publicado en la Doctrina cristiana en lengua mexicana, de fray Pedro de Gante, por 1547, en el cual hay un niño con traje indígena y una inscripción en lengua tarasca. Este mismo grabado se publicó en otros libros de la época. La observación sobre las características mexicanas de este grabado fue hecha por don Joaquín García Icazbalceta.⁶⁵

A su vez, José Julio Rodríguez atribuye a Pedro Ocharate, la impresión de una estampa con el tema de la conquista:

Un poco más tarde imprime Ocharate la primera estampa devota, con una figura del conquistador arrodillado a los pies de la madre de Jesús. La conservación de dicha estampa se debe a un proceso inquisitorial y fue dada a conocer en 1938 por la revista *Mexican Art & Life*. Sería inútil buscar, a lo largo de la discutida época colonial, otras estampas de la calidad de ésta. No obstante, la bibliografía poblana del siglo XVI aparece ricamente decorada con xilografías de gran belleza y no escaso refinamiento.⁶⁶

Mediante las hojas volantes, con textos en verso, la gráfica popular se ocupó de narrar “historias, relaciones, noticias, romances, trobos y coplas”,⁶⁷ además de eventos trágicos, como

⁶¹ *Ibid.*, p. 291.

⁶² Galí Boadella, Monserrat, *La estampa popular novohispana*, *op. cit.*, p. 67.

⁶³ Bourdieu señala que: “La estética popular es una estética dominada que incesantemente está obligada a definirse en relación con las estéticas dominantes”, Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002, p. 38.

⁶⁴ La estudiosa Monserrat Galí ha clasificado las temáticas de la estampa popular como sigue: “a) juegos y pasatiempos; b) humorísticos; c) amorosos, d) cancioneros y villancicos; e) calaveras y temas relacionados con la muerte; f) pedagogía (por ejemplo, silabarios y cartillas); g) ciencia (astronomía, zoología); h) religiosos (el grupo mayormente conservado); i) filosofía popular y moral; j) astrología y adivinanzas; k) jeroglíficos y heráldica; l) literatura y acrósticos; m) retratos; n) crítica social y, o) temas históricos”, Galí Boadella, Monserrat, *La estampa popular novohispana*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁵ Estrada, Genaro, *Obras completas*, (compilación de Luis Mario Schneider), México, Siglo XXI, 1988, Vol. 11, p. 271.

⁶⁶ Rodríguez, José Julio, “El grabado en México”, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

“crímenes, apariciones monstruosas o castigos ejemplares”.⁶⁸ Su pragmatismo no sólo atendió la descripción inmediata de las temáticas y eventos, también la ilustración de imaginarios, con composiciones audaces, como ejemplifica un tarot excepcional y clandestino del siglo XVI, documentado por María Isabel Grañén Porrúa⁶⁹ y localizado en el archivo General de Indias de Sevilla. Mediante la xilografía se elaboró la iconografía de complejas alegorías simbólicas, que resulta sumamente interesante por connotar el sincretismo cultural, a través de la representación de dos emperadores nahuas: Moctezuma II y Cuauhtémoc. La figura de Moctezuma II se acompaña con el glifo azteca que connota una casa (calli), así como el escudo de Tenochtitlán (tuna que sale de la piedra). Otros personajes representados son: indígena en estado de trance, músico ataviado para la fiesta de Quetzalcóatl, indígena malabarista, un macehual que lleva un noble a cuestas, el monstruo de Tulancingo, danzas nahuas, y los “voladores”. Las imágenes también ilustran figuras del imaginario mitológico griego (Hermes, las quimeras, Hércules, el rapto de Europa, entre otras) y de animales (el mono y el ave denominada ibis).

Otra función de la estampa popular fue la ilustración del imaginario católico que promovió la elaboración de composiciones visuales inéditas, a partir de las leyendas aparicionistas de índole local, como la de la Virgen de Guadalupe o la de la Virgen de Ocotlán, Tlaxcala. Paralelamente, algunos ex-alumnos de la Academia de San Carlos elaboraron composiciones religiosas de su autoría, cuando instalaron sus propios talleres a fin de producir estampas de consumo popular. Un ejemplo, es la estampa que ilustra a: “San José en su taller con María Santísima y su hijo Jesús, en medio pliego de papel marquilla, inventada, dibujada, grabada e impresa por José Molina con el esmero correspondiente a la obra”.⁷⁰ José Molina promovió la venta de esta estampa de su autoría en la publicación *Gazeta de México* (18 de noviembre de 1800).⁷¹ El pragmatismo de los grabadores aseguró la continuidad histórica de su producción iconográfica, a través de la preservación y reutilización de las planchas a lo largo del tiempo, ya que: “circulaban originando series, con sus cambios y sus transformaciones. Una misma imagen se utilizaba para diversas ediciones, pasaba de un impresor a otro y se combinaba para ilustrar diferentes impresos”.⁷² De esta manera, la estampa popular se adaptó a las necesidades visuales de una generación a otra; y su carácter anónimo y colectivo evitó los conflictos por derechos de autor o plagio, toda vez que las imprentas del siglo XIX siguieron “ilustrando sus impresos con xilografías antiguas”.⁷³ Durante este periodo, el lenguaje litográfico encontró un ámbito favorable de desarrollo en la ilustración de revistas literarias, periódicos e impresos populares. A su vez, el género de la caricatura aportó el imaginario iconográfico del debate político y la crítica periodística de la época. Con el recurso de la hipérbole visual, los caricaturistas retrataron la identidad social que se manifestaba en la polémica de las ideas políticas y sociales. Al reivindicar la libertad de expresión, encontraron una veta de creatividad que aprovechó críticamente la riqueza temática que ofrecía, tanto la problemática del país como las cualidades deconstructivas del humor para desacralizar el poder político.

José Guadalupe Posada constituye un caso excepcional de originalidad creativa, a través de su pensamiento visual y el virtuosismo de su ejecución del grabado. Sin duda, no puede considerarse un grabador empírico o autodidacta, sino un artista formado en la Academia Municipal de Dibujo de Aguascalientes. Cuando llegó a la ciudad de México, poseía: “un prestigio académico y una excelente reputación como dibujante, ilustrador, caricaturista, litógrafo. Tal era su fama que

⁶⁸ *Ibid.*, p. 84

⁶⁹ Grañén Porrúa, María Isabel, “La quimera y los voladores, un tarot mexicano del siglo XVI”, en *El Alcaraván*, México, Vol. V, No. 16, IAGO, enero-febrero-marzo, 1994, pp. 28-35.

⁷⁰ Donahue-Wallace, Kelly, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, *op. cit.*, p. 59.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Galí Boadella, Monserrat, *La estampa popular novohispana*, *op. cit.*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*, p. 45.

fue invitado a trabajar con Ireneo Paz, abuelo del poeta Octavio Paz”.⁷⁴ El hijo de éste, Arturo Paz escribió⁷⁵ en el periódico *La Juventud Literaria* (28 de octubre de 1888) su beneplácito por la colaboración de Posada mediante sus ilustraciones. Francisco Díaz de León documentó:

Nuestros lectores pueden admirar cuánta idea, cuánta imaginación tiene el apreciable joven Posada, quien en sus ratos de ocio ha dibujado cosas pequeñas que son ciertamente lo mejor que él hace. Mucho nos complace en dirigir elogios a quien lo merece. Adivinamos en Posada al primer caricaturista, al primer dibujante que tendrá México. Próximamente esperamos dar una obra maestra de él, la que esperamos merezca los elogios de la prensa y de los inteligentes. Por ahora felicitamos cordialmente, al Sr. Posada, deseando siga adelantando en el divino arte a que se ha dedicado.⁷⁶

En la producción de la estampa popular, Posada encontró el escenario para el ejercicio de su libertad creativa, así como la tarea de ilustrar cotidianamente los hechos de la vida social. Su obra deviene testimonio histórico y anatomía de la vida pública mediante una fórmula doblemente elocuente: el imaginario iconográfico y el realismo temático. Con su descripción gráfica de los hechos cotidianos, de cada noticia, de cada evento festivo, trágico, inédito o político, exhibió los hábitos, pasiones, dramas, afanes, creencias, conflictos individuales o colectivos de los actores sociales; e ilustró el imaginario social que se fundamentaba en los dichos populares, los corridos musicales, los mitos, la caricaturización de los actores sociales y el humorismo crítico de los versos concebidos por varios autores que acompañaron sus imágenes. Con maestría formal, Posada aportó una significación inédita de las arquetípicas figuras esqueléticas, al evocar el protagonismo de la dualidad vida/muerte en la dinámica social y connotar la identidad de los actores sociales no sólo desde su diversidad económica, cultural y política, sino desde la universalidad de la condición humana. Su visión lúdica y profana de la figura esquelética encontró condiciones favorables para expresarse gracias a la cultura laica que se gestó durante el siglo XIX, así como a la ausencia de restricciones formales que ofrecía la elaboración de la estampa popular; todo esto aunado a la genialidad de su inventiva artística.

Hasta entonces, en la tradición iconográfica funeraria del arte novohispano, la figura del esqueleto humano significó a la muerte, con un propósito moralizante dictado por la ideología católica. Sin embargo, se registran algunas excepciones de representación del esqueleto humano con una significación *sui generis* de la muerte, como ejemplifican las 18 estampas elaboradas por Francisco Agüera Bustamante, para ilustrar el libro de Joaquín Bolaños, titulado *La portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, Vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*.

Las ilustraciones describen los diversos temas que Bolaños concibió sobre la “vida” de la muerte; baste mencionar algunos de los títulos de los capítulos del libro: “la patria y padres de la muerte” (capítulo I); el “estado en que se hallaba el mundo cuando nació la muerte” (capítulo II); “Se bautiza la muerte, y se dice quien fue su padrino que le imprimió su verdadero nombre y carácter (capítulo III); “Se da razón quien fue la abuela de la muerte” (capítulo IV); “Decreto imperial que manda publicar la muerte en todos sus estados y señoríos” (capítulo V); “Toma la muerte posesión de su imperio, y comienza a ejercitar su jurisdicción (capítulo VI); “Celebra la muerte una especie de contrato matrimonial, y engaña traidoramente a los maridos” (capítulo VII); “Celebra la muerte un conciliábulo para deliberar sobre la materia de poblar cuanto antes las colonias de la tierra adentro” (capítulo VIII); “Pesadumbre que tuvo la muerte en el fallecimiento de

⁷⁴ Sánchez González, Agustín, “Las huellas de Don Lupe”, México, *Suplemento Cultural de Reforma. El Ángel*, 20 de enero de 2013, p. 3.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Francisco Díaz de León citado en Rodríguez, Antonio, *Posada, el artista que retrató una época*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2009, pp. 14-15.

un médico que amaba tiernamente” (capítulo X); “Senectud de la muerte y principio de sus agonías” (capítulo XI).

Así por ejemplo, Agüera representa el poder soberano de la muerte mediante la figura del esqueleto humano ataviado con un manto real, la corona y el cetro. Para describir su nacimiento, sitúa el esqueleto humano dentro de un ataúd, como metáfora de la cuna, y dentro del escenario del paraíso bíblico, con la presencia de Adán y Eva. En este caso, la novedad de la representación gráfica no radica en un tratamiento innovador en lo formal, sino en la descripción de la figura simbólica de la muerte, desde la perspectiva humorística que plantea Bolaños, quien advierte a sus lectores:

Hallaras en las Bibliotecas muchos Libros místicos muy superiores, que por diversos modos tratan de la Muerte, mas como la materia no es nada gustosa á quien está muy hallado en el mundo, nos portamos en esta vez como se porta el Médico con su enfermo, que le dora las pildoras, para que aún siendo tan desabridas las tome con menos repugnancia. Desabrida es la Muerte, mas para que no te sea tan amarga su memoria, te la presento dorada ó disfrazada con un retazo de chiste, de novedad o de gracejo. Va en forma de historia, porque quiero divertirte: lleva su poquita de mística, porque también pretendo desengañarte; separa lo precioso de lo vil, aprovéchate de lo serio, y riéte de lo burlesco.⁷⁷

En la estampa popular también se encuentra un antecedente del sentido humorístico en la significación de la muerte. Monserrat Galí documenta una antigua estampa xilográfica con la representación del esqueleto humano, que forma parte de un devocionario del periodo novohispano titulado *Nueva Relación, y curioso Romance, devoto y contemplativo, en que se escribe el Juicio Final, escrito por Lucas del Olmo, vecino de la Ciudad de Xerez de la Frontera* (Colección Lafragua de la Biblioteca Nacional, UNAM). Esta figura esquelética fue objeto de apropiación e intervención iconográfica, al ser reimpressa años más tarde, con ligeras variantes, para ilustrar un pasquín titulado: *Las calaveras borrachas claman por el chinguirito*⁷⁸ (1836).

La cultura impresa decimonónica consolidará las imágenes y versos satíricos funerarios de los personajes políticos de la época, que se conocen como “calaveras”. Gabriel Fernández Ledesma señala: “las litografías políticas de Escalante y Hernández, publicadas en el bisemanario *La Orquesta*, hacen tímida alusión al 'calaverismo' mexicano que se desarrolla a través de otras publicaciones festivas para culminar, en forma y en esencia, en las hojas volantes que editaron los Vanegas Arroyo. Nuestros entrañables corridos se ilustraron con 'calaveras' de los Manilla y de Posada”.⁷⁹ A su vez, Jean Charlot describe:

Cada año, para la fiesta de los Muertos, cuando niñitos afilan sus dientecitos sobre calaveras de azúcar, las prensas de VANEGAS ARROYO celebraban con sus propias calaveras de papel. Bien sabía Posada conjurar los esqueletos de políticos con sombreros de alta copa y gruesos anteojos, símbolo y ornamento de los científicos; huesos de dictadores cuyas costillas curvan bajo el peso metálico de sus gloriosas medallas; momias de coquetas escondiendo sus calvas debajo de las funerales flores artificiales de sombreros chic.⁸⁰

En este contexto, la aportación de José Guadalupe Posada fue reinventar en forma, tema y significación las figuras esqueléticas y calavéricas dentro del rigor de la anatomía humana y de

⁷⁷ Joaquín Bolaños, *Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, Vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*, México, La matraca segunda serie, Dirección de literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Premia editora de libros, S. A. 1983.

⁷⁸ Galí Boadella, Monserrat, *La estampa popular novohispana, op. cit.*, p. 58.

⁷⁹ Fernández Ledesma, Gabriel, “El triunfo de la muerte”, en *México en el Arte*, México, No.5, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre 1948, p. 11.

⁸⁰ Charlot, Jean, “José Guadalupe Posada”, en *100 Grabados en madera por Posada*, México, Ediciones Arsacio Vanegas Arroyo, 1947, p. 7.

complejas composiciones visuales, para ilustrar la realidad e identidad de los mexicanos. De ahí, que su imaginario gráfico no encuentre precedentes en el arte académico ni en el popular. Si el 20 de enero de 1813, en el barrio de Tepito, Posada falleció en el anonimato y la soledad, la muerte lo reivindicó como icono del arte mexicano; no sólo lo dotó de trascendencia histórica en el arte muralista y en el renacimiento de la estampa artística mexicana del siglo XX, también lo perpetuó en el arte popular y en el imaginario social funerario. A su vez, su figura fue asimilada al imaginario artístico, cuando Diego Rivera lo retrató en el mural *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda*; Leopoldo Méndez lo representó gráficamente, mientras trabajaba y observaba, desde la ventana de su taller, los acontecimientos sociales de su época; y Siqueiros lo retrató en la barda mural del Polyforum Cultural Siqueiros.

Con el triunfo de la Revolución Mexicana, las aportaciones de la estampa popular y, en particular las de Posada, constituyeron referentes para el arte nacionalista. Las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios contribuyeron a la valoración de los artistas populares y la gestación del arte nacionalista. En este contexto, José Vasconcelos concibió un modelo de política cultural que asumió la misión de identificar al incipiente Estado con el principio de unidad nacional y la cultura de la mexicanidad. Mediante su estrategia de mecenazgo y alianza con los intelectuales, generó las condiciones necesarias para el desarrollo del arte nacionalista. Para Octavio Paz: “La Revolución había descubierto al pueblo de México y a sus artes tradicionales; a su vez, los gobiernos revolucionarios necesitaban la consagración, por decirlo así, de los artistas”.⁸¹ Con esta política se instituyó un nuevo *habitus* artístico,⁸² es decir, una nueva lógica en las prácticas de representación del arte institucional que se orientó a la exaltación de la identidad nacionalista, las artes populares y las raíces históricas de México. Para la comunidad artística, la institución del nuevo *habitus* artístico significó cancelar su dependencia de los cánones del arte europeo y forjar la identidad del arte mexicano en función de las temáticas propias del país. En esta visión, el arte académico procedió a la valoración artística de la gráfica popular, a través de los caricaturistas decimonónicos y de la obra de José Guadalupe Posada. Raquel Tibol afirma: “Con las caricaturas, el arte de México salió del gabinete individualista para expresarse en el ámbito superior de la solidaridad humana. Los caricaturistas no refutaron el arte académico, lo sustituyeron por otro más bello y más fuerte. No fueron las suyas imágenes utópicas ni vacilaron al abordar la realidad: al contrario, se hundieron en ella”.⁸³ Sin duda, la cultura posrevolucionaria permitió a los artistas mexicanos el reconocimiento de los méritos de la obra gráfica de Posada, de ahí, que Jean Charlot afirme: “Aunque casi toda su obra data del reinado de Don Porfirio, Posada necesitaba del consumo de la Revolución para lograr la plena justificación de sus asuntos y de su estilo”.⁸⁴

En 1921, el Dr. Atl publicó el texto “Literatura-Poesía-Estampería Popular” (*Las artes populares en México*, que acompañó con varias imágenes grabadas por Posada, pero sin consignar el respectivo crédito a su autor, connotando el carácter anónimo de las mismas. Un año después, en la segunda edición de este texto, Atl, citó un fragmento del artículo publicado, en 1917, por Nicolás Rangel, donde se elogiaba la relevancia de la editorial Vanegas Arroyo y se mencionaba la labor de Posada. Correspondió al artista francés, Jean Charlot aportar el primer texto de la vindicación artística de Posada, a través de la publicación, en 1925, de su artículo “Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas” (sic), donde celebra su iconografía y aportaciones estéticas:

⁸¹ Paz, Octavio, *Sombras de obras*, op. cit., p. 165.

⁸² “El motor del cambio de las obras culturales, lengua, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes: estas luchas que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida en el campo de producción tienen evidentemente el efecto de conservar o de transformar la estructura del campo de las formas que son instrumentos y envites en estas luchas”, en Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 63.

⁸³ Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, T. 1, op. cit., p. 171.

⁸⁴ Charlot, Jean, “José Guadalupe Posada”, en *100 Grabados en madera por Posada*, op. cit., p. 5.

Independiente su arte, su profesión, libre de las pretensión de quienes “no hacen arte por tener la necesidad de ganar el pan”. Sin embargo, tenía el admirable artífice una idea justa de su valor, en el lugar prominente de su pequeño taller, situado muy cerca de la Academia de San Carlos, tenía Posadas (sic) una reproducción del Juicio Final de Miguel Ángel: reproche incisivo al supuesto dibujo exacto de la enseñanza académica, él que tan bien sabía, como el Maestro italiano, que la belleza no proviene sino de las mil imponderables deformaciones que las leyes plásticas a través del temperamento del artista imponen al modelo.⁸⁵

En 1929, el cineasta ruso S. M. Eisenstein se sumó a la vindicación artística de Posada, en su película “Que Viva México” donde exhibió imágenes del artista grabador dentro de la sección dedicada al Día de los Muertos, en México. En Europa, Posada fue presentado por André Breton dentro de la filiación al surrealismo y al humor negro (1940). Con estos antecedentes procedió: la institucionalización artística de la iconografía de Posada; su influencia en la obra de los muralistas y los artistas gráficos nacionalistas; y su difusión y reconocimiento de su obra a nivel internacional, con la publicación de innumerables textos de análisis de su obra y biografía. En 1930, Frances Toor, Paul O’Higgins y Blas Vanegas Arroyo editaron *Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada, Grabador Mexicano* (1930). Diego Rivera escribió el texto de la introducción, con su traducción en inglés, para su mejor difusión entre el público anglosajón. Ahí señaló la coexistencia histórica del arte mexicano colonizado por los cánones extranjeros y el arte popular, esencialmente puro. Al primero le atribuyó valores negativos y al segundo, valores positivos. A la vez, caracterizó a Posada como un genial representante del arte popular:

En México han existido siempre dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas, una de valores positivos y otra de calidades negativas, simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de modelos extranjeros para proveer a la demanda de una burguesía incapaz, que fracasó siempre en sus intentos de crear una economía nacional y que ha concluido por entregarse incondicionalmente al poder imperialista. La otra corriente, la positiva, ha sido obra del pueblo, y engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se ha dado en llamar “arte popular”. Esta corriente comprende también la obra de los artistas que han llegado a personalizarse, pero que han vivido, sentido, trabajado expresando la aspiración de las masas productoras. De estos artistas el más grande es, sin duda, José Guadalupe Posada, el grabador de genio.⁸⁶

En 1943, el *Art Institute of Chicago* organizó una magna exhibición de la gráfica de Posada; y en México se realizó la primera exposición de su obra dentro de un proceso de consagración institucional, en el Palacio de Bellas Artes. Para Justino Fernández: “marca un punto culminante en la historia de las exposiciones en México con la presentación, en Bellas Artes, de una soberbia colección de grabados del gran artista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), bien organizada y presentada con máximo decoro, tan amplia y variada que contenía todo lo necesario para formarse cabal idea de la obra del artista”.⁸⁷ Desde entonces, historiadores, críticos de arte y ensayistas han consagrado la obra de Posada como un baluarte de independencia ante el arte europeo: Rodríguez, Antonio describe: “El grabador de Aguascalientes vivió en una época despersonalizada durante la cual los artistas y las elites intelectuales parecían vivir de rodillas ante todo lo que se hacía y venía del extranjero”.⁸⁸ Tibol señala: “Posada marca el rompimiento con el

⁸⁵ Charlot, Jean. “Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas” (sic) en *Revista de revistas. El semanario nacional*, México, 30 de agosto, 1925, p. 25.

⁸⁶ Rivera, Diego, “José Guadalupe Posada” en *Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada, Grabador Mexicano*, México, Editores Frances Toor, Paul O’Higgins, Blas Vanegas Arroyo, Mexican Folkways, Talleres Gráficos de la Nación, 1930, p. 4.

⁸⁷ Fernández Justino, *Catálogo de exposiciones 1943*, México, Vol. III, No. 11, IIE-UNAM, 1944, p. 95.

⁸⁸ Rodríguez, Antonio, *Posada, el artista que retrató una época*, op. cit., p. 25.

colonialismo cultural; su obra es el precedente más importante de la Revolución Artística”.⁸⁹ Alvarado Carreño afirma: “Los artistas del siglo XIX, eran de levita y bombín, el campesinado y la gente del pueblo no formaban parte de los grabados, jamás. La obra de Posada es la primera que expresa una identidad de México que no existía”.⁹⁰

Para los artistas nacionalistas, el legado de Posada constituyó un testimonio de la libertad creativa, en la experimentación formal y en la concepción de un imaginario iconográfico eficaz en la representación de la identidad social de los mexicanos, dentro de su diversidad y contrastes económicos, políticos y culturales. En su obra, advirtieron todo aquello que el régimen académico decimonónico había proscrito: la libertad de creación, la perspectiva crítica y las temáticas nacionales. Por ende, la obra de Posada simbolizó referentes afines a las premisas conceptuales y programáticas del arte nacionalista, ya sea, la reivindicación de la identidad y cultura de la mexicanidad o la independencia de los cánones del arte europeo. Tibol afirma: “Posada aportaría con su obra una originalidad abrevada en el alma misma del pueblo; impulso generoso que tendría su culminación en el arte monumental de los muralistas contemporáneos”.⁹¹ En esta perspectiva, el arte nacionalista proclamó su independencia del arte europeo, y se dio a la tarea de construir la singularidad de su identidad estética en la representación de las identidades sociales en México, así como en la visión idealizada de la cultura de la mexicanidad. Si bien recurrió a la vindicación de la tradición de la gráfica popular, Tibol advierte: “Posada no es un precursor; quienes plantearon la rebeldía dieron una base programática y concretaron en sus obras objetivos, es decir, los precursores y autores de la Revolución Artística fueron todos hijos, más o menos legítimos, de la Academia de San Carlos”.⁹² Sin duda, el *habitus* artístico posrevolucionario no se formuló únicamente con la adopción del paradigma del arte nacionalista, también fue consecuencia de la conjunción de intereses de los agentes del campo del arte, esto es, instituciones, museos, funcionarios, artistas, críticos de arte, comerciantes de arte que pactaron asumir un nuevo sistema de relaciones entre sí, y definir las nuevas condiciones de la producción, distribución, consumo y legitimidad artística en la era cultural posrevolucionaria. La participación concertada de estos agentes, contribuyó a definir la identidad del arte nacionalista de ésta época y a colocarla en una posición de reconocimiento y relevancia dentro del país y a nivel internacional.

Es patente que el contexto histórico posrevolucionario contribuyó a anular la distancia entre la gráfica popular y la artística, ya que, hasta entonces su coexistencia se había mantenido distante, por reproducir las diferencias de clase social, toda vez que la primera, se destinó al consumo de los sectores populares mientras que la segunda, a los sectores elitistas y pudientes, económicamente. Aun con sus diferencias de pensamiento visual, producción, circulación y consumo social, la coexistencia de la estampa popular y la artística no han estado exentas de interacción histórica. Si bien la gráfica popular ha sido objeto de subestimación cultural, no ha dejado de constituir un referente para la gráfica académica, ya sea, como antagonista durante el periodo de finales del siglo XVIII al siglo XIX, o como aliada y fuente de inspiración para el arte nacionalista de las primeras décadas del siglo, así como para el renacimiento de la producción de la gráfica artística en varias agrupaciones de artistas que conformaron las vanguardias gráficas del siglo XX.

Vanguardias Gráficas

La efervescencia cultural y social del periodo posrevolucionario favoreció el renacimiento de la estampa artística, con un carácter político, social y testimonial. Su producción, distribución, consumo se inscribió dentro de la praxis de distintas agrupaciones artísticas: Estridentismo,

⁸⁹ Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, T. 1, *op. cit.*, p. 223.

⁹⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista, impresor y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁹¹ Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, T. 1, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁹² *Ibid.*, p. 223.

Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL, 1920), Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (CPEAU, 1927), ¡30-30! (1928), Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SOTPEGR, 1922), Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934) y Taller de Gráfica Popular (TGP, 1937). Cada una de estas agrupaciones reivindicó las cualidades de comunicación social e impacto estético de la estampa, para ilustrar sus postulados estéticos y premisas ideológicas (textos, manifiestos, autodefiniciones). Su praxis gráfica se fundamentó en: la apropiación simbólica⁹³ e intervención artística de la ciudad de México⁹⁴ mediante carteles/volantes/manifiestos y obras gráficas (Estridentismo, ¡30-30!, LEAR, TGP); la novedosa articulación del texto lingüístico y la estampa en el diseño editorial de revistas e ilustración de libros (Estridentismo); el vínculo sin precedentes entre la pedagogía artística y la producción de estampa popular (EPAL y CPEAU); la modalidad inédita de ocupar espacios populares, para llevar a cabo exposiciones y comercializar la estampa, promoviendo la formación de públicos, a través de la gestión de los propios artistas (¡30-30!); la circulación de la estampa en volantes, carteles y revistas con una iconografía testimonial de las movilizaciones populares, el costumbrismo y el ideario político (socialista, antifascista, sindicalista) de sus autores (LEAR, TGP). Excepcionalmente, el TGP se caracterizó por la constitución de un taller autogestionario y el trabajo colectivo en la producción de la estampa.

En general, el discurso visual de las vanguardias gráficas ilustró facetas de la identidad social, en su diversidad, complejidad, aspiraciones y demandas colectivas; ya sea, la perspectiva idealizada de la modernidad dentro de su dinámica urbana y tecnológica (Estridentismo); la autorrepresentación de los actores populares mediante su aprendizaje del grabado (EPAL y CPEAU); la problemática académica del arte y de la difusión de la cultura artística (¡30-30!); las demandas de la población (movilizaciones sociales, condiciones laborales de los trabajadores) y los conflictos internacionales de la época: fascismo, guerra civil española (LEAR, TGP). Por las modalidades novedosas de su praxis gráfica, todas estas agrupaciones representaron las vanguardias gráficas del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Estridentismo

El estridentismo nació como aspiración a la modernidad en el campo del arte mexicano. Su primer manifiesto, que se publicó como hoja volante titulada *Actual*, número 1 (1921), consignó el imperativo: “Cosmopoliticémonos”. El manifiesto se adhirió a los postes de luz y muros de las edificaciones de la ciudad de México, como un acto pionero de apropiación e intervención artística del espacio urbano; y sus planteamientos detonaron “una explosiva carga estridentista que atentaba contra los intocables y sacrosantos mitos nacionalistas, el sentido religioso y las ‘estáticas-estéticas’ del pasado”.⁹⁵ Manuel Maples Arce, fundador y vocero estridentista, describe:

⁹³ En términos generales, la *apropiación simbólica del espacio público urbano* designa la ocupación del espacio público con fines ideológicos, estéticos, contraculturales, rituales, etcétera ajenos a la legislación institucional. Por una parte, los actores sociales le atribuyen a este espacio público valores: ideológicos, estéticos, rituales, etcétera que justifican su utilización para estos fines. Por otra, contravienen las convenciones y lógica gubernamental que reglamentan las actividades y usos del espacio público, al apropiárselo para otras funciones distintas a esta lógica y asignarle significaciones diversas. En este caso, los artistas se apropian del espacio público mediante obras gráficas o carteles que resignifican el espacio público, de esta manera opera su apropiación simbólica. Véase, B. Sánchez, Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA-INBA, México, 2003.

⁹⁴ La *intervención artística de la ciudad de México*, como categoría de análisis, designa la incorporación sistemática de códigos artísticos al espacio público urbano con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes que, por lo general, asumen un carácter efímero. Mediante lenguajes y discursos artísticos opera la resignificación estética y cultural del espacio público.

⁹⁵ Barbosa, Araceli, “Estridentexto”, en *Revistas Culturales Latinoamericanas 1920-1960*, Lydia Elizalde (Coord.), México, CNCA et al. 2008, p. 48.

Los que formamos el reducido grupo de la vanguardia actualista de México, decidimos lanzar un manifiesto explicativo, haciendo un llamamiento a todos los poeta a. pintores y escultores de la nueva generación para que vinieran a sumar sus energías dinámicas al esfuerzo pugnaz del movimiento estridentista –verdadera expresión revolucionaria–, que venía a proclamar un ideal desinteresado, que era necesario imponer sobre todas las consecuencias opresivas.⁹⁶

Consecuente con su autodefinición vanguardista, el estridentismo siguió la ruta de las vanguardias europeas del siglo XX, e instauró un debate con las prácticas artísticas ortodoxas del arte mexicano. Para Luis Mario Schneider, el estridentismo constituyó: “un movimiento híbrido porque de las escuelas europeas aprovechó todo lo que le sirviera para narrar y cantar los primeros vértigos del siglo que se iniciaba”.⁹⁷ Arqueles Vela opinó: “El comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, publicado en la primera hoja de “ACTUAL”, no hace expectativas sobre un arte estridentista. Excita a los intelectuales jóvenes a hacer un arte personal y renovado, fijando las delimitaciones estéticas”.⁹⁸ La praxis estridentista asumió la vocación de empresa editorial, a través de la publicaciones de libros y las revistas: *Actual* (10 números), *Irradiador* (3 números) y *Horizonte* (10 números). El concepto y diseño editorial se caracterizaron por la perspectiva multidisciplinaria, a través de la colaboración de literatos, pintores, grabadores, escultores, fotógrafos y músicos.⁹⁹ Ramón Alva de la Canal¹⁰⁰ y Leopoldo Méndez se ocuparon del diseño editorial de la revista *Horizonte*. Germán List Arzubide narra cómo se forjó la revista, en la ciudad de Jalapa, Veracruz:

Así nació “Horizonte” que ha sido escrito por mí y por Arqueles Vela, nuestro corresponsal en Europa, y ha sido ilustrado por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; tiene un fotógrafo: Pedro S. Casillas y hasta un Administrador y un Jefe de distribución, Salvador Lajud Chebel y Teodoro Mario Ronzón. Esto forma la planta formal del periódico; después los colaboradores ocasionales y alguno más resuelto que envía regularmente trabajos. Los hay escritores y de artes plásticas y entre estos últimos Tina Modotti, la gentil e inteligentísima fotógrafa italiana-mexicana, es la primera en nuestro afecto; cuánto nos ha ayudado y en qué forma de gracia y de desinterés, luego Diego Rivera y Gabriel Fernández Ledesma que nos tiene en contacto con los pintores de vanguardia y continuamente nos surten de fotografías de los últimos cuadros, dibujos, etc., etc.¹⁰¹

En el diseño gráfico estridentista están presentes las influencias del futurismo, Dadá, cubismo, expresionismo, constructivismo; toda vez que estas vanguardias europeas, ejemplificaron, sobre el soporte del papel, la libertad de articular de manera inédita el texto lingüístico y el

⁹⁶ Maples Arce, Manuel. “El movimiento estridentista en 1922”, en *El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular* 6, México, No. 294, diciembre, 1922, p. 25.

⁹⁷ Schneider, Luis Mario, “El estridentismo a vuelo de pájaro”, en *El estridentismo gesto irreversible*, Catálogo, México, CNCA-INBA-Museo de la Estampa, 1998, p. 11.

⁹⁸ Vela, Arqueles, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en Zurián, Carla, *Fermin Revueltas constructor de espacios*, México, Editorial RM, INBA, 2002, pp. 50-51.

⁹⁹ El grupo estridentista fue integrado por los literatos: Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Francisco Orozco Muñoz, Salvador Novo y Humberto Rivas; y los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas. Schneider, Luis Mario, “El estridentismo a vuelo de pájaro, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁰ “Nació el 29 de agosto de 1892 en Tacubaya. D. F. En 1922, interesado por el pintor y grabador francés Jean Charlot, comenzó a grabar en la Ciudad de México. Su primer grabado salido a la luz pública fue una carátula para el libro ‘Plebe’, de Germán List Arzubide, editado en Puebla en 1925. En 1926 llega a Jalapa, capital del Estado de Veracruz, para colaborar en la revista ‘Horizonte’, fundada y dirigida por los escritores Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide”, en Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950, op. cit.*, p. 41.

¹⁰¹ List Arzubide, Germán. “En el primer aniversario: Así se hizo Horizonte”, en *Horizonte: Revista mensual de actividad contemporánea*, Jalapa, Veracruz, México, No. 10, abril-mayo, 1927, p. 11.

iconográfico mediante la combinación de distintos recursos, como la estampa, la fotografía, la tipografía, el collage y el fotomontaje. Con estos antecedentes, el estridentismo forjó su propio lenguaje gráfico y editorial, contando con la colaboración de artistas, como Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Guillermo Ruiz, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Diego Rivera, Fernando Leal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Edgar Weston y Tina Modotti. Arqueles Vela describe: “Las innovaciones del grupo estridentista: la figura indirecta compuesta y las imágenes dobles –no dobles a la manera creacionista– han revolucionado no sólo, la forma que es lo menos importante en una renovación, sino la ideología, la manera de interpretar la armonía del universo”.¹⁰²

A Jean Charlot se le atribuye despertar el interés de los estridentistas por la estampa dentro de su concepto editorial: “El pintor francés Jean Charlot, recién llegado a México, muestra a sus amigos, futuros estridentistas, las 14 xilografías de su autoría con el tema del Vía crucis, estimulándolos a usar la estampa como un medio expresivo autónomo, (...) su uso se propagará de inmediato entre los artistas”.¹⁰³ Es así que el renacimiento de la estampa artística, se originó con el ímpetu estridentista que estimuló, dentro de sus publicaciones, la producción de la xilografía, el grabado sobre linóleo y, excepcionalmente, la litografía. Con lenguajes abstractos, expresionistas, constructivistas y figurativos, la gráfica estridentista consignó la confianza incondicional en la modernidad que se identificó en el progreso técnico, los medios de comunicación y el ámbito urbano, como su epicentro de espacialidad y temporalidad particulares. La idealización del contexto urbano está representada en las xilografías de Jean Charlot para la portada e ilustraciones del poemario *Urbe*, de Maples Arce (1924); así como en *New York* (xilografía, 1922) de Fernández Ledesma; y *Edificio Estridentista* (xilografía, 1926). La exaltación de los medios tecnológicos de comunicación remite a la obra *Estación de Radio para estridentópolis* (linóleo, s/f) de Ramón Alva de la Canal. Con el lenguaje abstraccionista se concibieron las estampas: *Motivo abstracto* (xilografía, 1928) de Fermín Revueltas; y *Retrato estridentista* (linóleo, s/f) de Ramón Alva de la Canal. Así también destacan los retratos de distinguidos estridentistas de la autoría de Jean Charlot: *Germán List Arzubide* (tinta sobre papel, 1923) y *Manuel Maples Arce* (carbón sobre papel, 1923); y de Ramón Alva de la Canal: *Manuel Maples Arce* (linóleo s/f), *Xavier Icaza* (xilografía, s/f) y el *Dr. Gallardo* (xilografía, s/f).

Las temáticas costumbristas no estuvieron ausentes en el discurso gráfico estridentista, como ejemplifican las obras: *El tallador* (xilografía, 1926, Gabriel Fernández Ledesma); *Cilindrero* (xilografía, 1930, Fernando Leal); *La rumba* (xilografía, s/f, Ramón Alva de la Canal). Las temáticas de índole político se ilustraron en las obras: *El machete* (xilografía, 1924, Xavier Guerrero) que se acompañó del siguiente texto: “Después de 12 años de lucha la tierra debe ser de quienes la trabajan con sus manos”; *Soldado herido* (xilografía, 1926, Gabriel Fernández Ledesma) y *La canalla intelectual* (linóleo, s/f, Leopoldo Méndez). A decir de Reyes de la Palma “Méndez introdujo en el repertorio visual estridentista el asunto obrero, campesino y las escenas revolucionarias”.¹⁰⁴ El tema de la Revolución Mexicana fue objeto de interés editorial, como describe List Arzubide: “Con estas dificultades. ¿Cómo hacer una Revista? Y sin embargo la hemos hecho y allí están números tan completos como el que dedicamos al trabajo el año pasado y nuestro gran número de la Revolución -noviembre de 1926- reproducido en página especial por uno de los diarios de Buenos Aires y presentado como un exponente del México reconstructivo e idealista que es signo precursor en el Sur”.¹⁰⁵

¹⁰² Vela, Arqueles, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁰³ Ortiz Castañares, Alejandra, “Abren muestra de los archivos Kyron en el Instituto Cervantes, en Atenas”, en *La Jornada*, México, 18 de enero, 2011, p. 5.

¹⁰⁴ Reyes Palma, Francisco, *Leopoldo Méndez: el oficio de grabar*, México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1994, p. 14.

¹⁰⁵ List Arzubide, Germán. “En el primer aniversario: Así se hizo Horizonte”, *op. cit.*, p.12.

En general, el estridentismo reivindicó la función estética y de comunicación de la estampa, dentro de la audacia del diseño editorial de sus publicaciones que ilustraron la modernidad en sus rasgos idealizados y en las particularidades que asume dentro de la problemática no resulta de un país periférico o subdesarrollado. Su activismo cultural incluyó la organización de exposiciones y conciertos. En opinión del estudioso Luis Mario Schneider:

Puede decirse que es, en conjunto, una síntesis gráfica, ilustrativa, una semblanza apasionada, una fe lúcida en la subversión que, desde el primer momento, representó el estridentismo como fuerza de vanguardia revolucionaria. En *El movimiento estridentista* se documenta también el estilo antiacadémico, el lirismo que al anular el simulacro descriptivo tiende a crear, en una prosa retórica, el imperio de la emoción. Fotografías, grabados, reproducciones de cuadros, facsímiles de algunos manifiestos, programas de exposiciones y anuncios, hacen que este libro sea una especie de Biblia estética del estridentismo; aunque, en realidad, carezcamos ahora de todas las “claves” secretas que toda sociedad poética presupone, y por ello muchos de sus elementos nos son inaccesibles.¹⁰⁶

A través del estridentismo, una parte de la intelectualidad mexicana afirmó su adhesión a los postulados de la cultura de la modernidad artística de principios del siglo XX. De ahí, que se gestara el impulso para su movilización dentro de su empresa editorial que constituyó un medio de renovación del discurso literario y gráfico. Desafortunadamente sus afanes renovadores no encontraron continuidad histórica, dada la ausencia de apoyo de políticas culturales afines, ya que éstas sólo se centraron en la politización del nacionalismo como un medio de exaltación de los gobiernos posrevolucionarios.

Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) y los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (CPEAU)¹⁰⁷ ocuparon una posición inédita en el campo del arte mexicano, al instaurar un vínculo sin precedente entre la pedagogía artística y el arte popular. En su espléndido texto para presentar la exposición: *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (Museo del Palacio de Bellas Artes, 4 de noviembre de 1965), Francisco Díaz de León deja constancia de la historia de los artistas que impulsaron un movimiento pedagógico, entre la población de niños, jóvenes y adultos pertenecientes a los sectores indígenas y marginados socialmente, con la función de ofrecer un acceso a la experimentación de la pintura, el grabado y la escultura. Por primera vez, artistas de la Academia de San Carlos se involucraron en el desarrollo de la estampa popular, a través de su praxis docente y la fundación de talleres de grabado en las EPAL y CPEAU. La consecuencia de su empresa de socialización del conocimiento artístico fue la producción de una iconografía *sui generis* e inédita, ya que no era resultado de la mano del artesano grabador, describiendo la vida social, sino que era concebida y ejecutada por los mismos actores populares, describiéndose así mismos en su cosmovisión y subjetividad. Vindicando la estampa popular, los artistas llevaron esta iconografía hasta los escenarios de su valoración cultural y legitimación artística dentro de exposiciones en recintos nacionales e internacionales.

Como director de la Academia de San Carlos, Alfredo Ramos Martínez promovió en 1913, la fundación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL), en Santa Anita, Ixtapalapa, donde se arrendó una casa de campo, como sede de las prácticas estéticas de los alumnos de la Academia de San Carlos, dentro del contexto de la naturaleza. Esta institución evocó la praxis

¹⁰⁶ Schneider, Luis Mario, “Introducción y nota a la edición”, en *El Estridentismo: México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 26.

¹⁰⁷ Véase González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, México, CENIDIAP, Colección Artes Plásticas, 1987, p. 9. El periodo de actividades de estas escuelas abarco de 1913 y 1920-1937.

artística de los pintores que, a mediados del siglo XIX, se reunieron en la aldea de Barbizon (Francia), para representar directamente al aire libre la naturaleza.¹⁰⁸ En opinión de José Clemente Orozco, la fundación de esta institución: “era la reacción natural contra la Academia, ya en completa descomposición. Porque los buenos métodos académicos de orden y disciplina habían desaparecido y solo quedaban la ineptitud y la rutina”.¹⁰⁹

En 1920, se inauguró la segunda EPAL, ubicada en Chimalistac. Francisco Díaz de León rememora: “Nos encontramos instalados los fundadores en Chimalixtac: Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cahero y Francisco Díaz de León. Posteriormente se unieron al grupo Fermín Revueltas y Ramón Cano, así como Leopoldo Méndez, que asistiría esporádicamente”.¹¹⁰ En 1921, la EPAL se ubicó en Coyoacán; y en 1924, en el Convento de Churubusco. En 1925, se fundan otros tres centros educativos: “en Xochimilco, a cargo de Rafael Vera de Córdoba; en Tlalpan, dirigido por Francisco Díaz de León, y el último en Guadalupe Hidalgo, al cuidado de Fermín Revueltas”.¹¹¹ En 1930, se cuentan nueve escuelas, como señala Díaz de León: “Conviene saber quiénes figuraban como directores de éstas, en vista de ciertos cambios operados: Coyoacán, Jorge Enciso; Cholula, Puebla, Rosario Cabrera; Ixtacalco, Joaquín Clausell; Los Reyes, Coyoacán, Ramón Cano; Nonoalco, Fernando Leal; San Ángel, Gonzalo Arguelles Bringas; San Antonio Abad, Gabriel Fernández Leclezma; Tlalpan, Francisco Díaz de León y Xochimilco, Rafael Vera de Córdoba”.¹¹² Asimismo, se fundaron otras escuelas en las poblaciones de Cholula, Puebla; Cuernavaca, Morelos; Taxco. Guerrero; Monterrey, Nuevo León; y Guadalajara, Jalisco.¹¹³

En 1927, se fundaron los dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (CPEAU), con el propósito de:

que, unidos a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, viniesen a fortificar las finalidades pedagógicas y sociales del experimento en marcha. Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal fueron nombrados directores de estos centros, y escogieron los barrios populosos y característicos para sus actividades; el primero por San Pablo, en el callejón del Hormiguero; y el segundo en el corazón de Nonoalco, al borde de intrincada maraña de vías férreas, lo que ocurrió a principios de 1927.¹¹⁴

En 1931, se fundó una revista dedicada a difundir las actividades de las EPAL, como atestigua Díaz de León: “La dirección de la revista fue confiada a (Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León; y en el mes de junio apareció el primer número de *El Tlacuache. Cuaderno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, título pintoresco y de tono significativo.”¹¹⁵

Como sucedió con los estridentistas, la intervención de Jean Charlot fue decisiva en la institución de talleres de grabado en las EPAL y CPEAU. “Vino a compartir nuestra vida de trabajo un joven pintor francés, Jean Charlot, un poco antes del regreso de Diego Rivera al país. Charlot dio a conocer a Leal y a Díaz de León la técnica del grabado en madera que volvía a incorporarse de nuevo al libro europeo de la pos-guerra. Fue participe Charlot del entusiasmo de Ramos Martínez, y también del nuestro”.¹¹⁶ Ciertamente, “A Charlot se le debe el establecimiento en México de las bases para una producción gráfica de nuevo tipo”,¹¹⁷ así como el proceso de iniciación, en las

¹⁰⁸ La Escuela de Barbizon se considera un prelude del impresionismo.

¹⁰⁹ Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, op. cit., p. 33.

¹¹⁰ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, en Fernández, Justino, “Catalogo de las exposiciones de arte en 1965”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Suplemento No. 35, UNAM, 1966, p. 147.

¹¹¹ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, op. cit., p. 148.

¹¹² *Ibid.*, p. 153.

¹¹³ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., p. 14.

¹¹⁴ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, op. cit., p. 151.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 147-148.

¹¹⁷ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP-UNAM, 1987, p. 17.

técnicas gráficas, de artistas, como Gabriel Fernández Ledesma, Alva de la Canal, Emilio Amero, Fernando Leal, entre otros.¹¹⁸ Gracias a Charlot, los artistas mexicanos conocieron las estampas expresionistas de autores franceses que representaron un modelo a seguir, durante los años veinte.¹¹⁹ Con la técnica de la xilografía se iniciaron los primeros artistas gráficos en México de esta época. Carlos Mérida relata: “A esta técnica humilde, si así puede llamarse, se sujetaron todos los grabadores de la primera hora: Charlot, Leal, Francisco Díaz de León, Carlos Orozco Romero, David Alfaro Siqueiros, Tamiji Kitagawa, Gabriel Fernández Ledesma, Revueltas, Alva de la Canal”.¹²⁰ En la EPAL de Churubusco, Díaz de León “trabajó los primeros grabados en linóleo que se hicieron en México”, durante el año de 1924.¹²¹ Con esta técnica, publicó una estampa en la revista *Antorcha* que dirigía José Vasconcelos.¹²² En 1925, Díaz de León dirigió la EPAL de Tlalpan, donde impartió la enseñanza del grabado en metal y recibió la colaboración, como ayudante, del artista japonés Tamiji Kitagawa. “En lo que a xilografía respecta, el ayudante fue maestro del maestro en el uso de instrumentos, materiales y papeles japoneses”.¹²³ Posteriormente, Tamiji Kitagawa fue director de la EPAL que se fundó en Taxco, Guerrero. Díaz de León rememora: “se creó en Taxco, Guerrero, otro centro destinado a la enseñanza de la pintura, encomendado a Tamiji Kitagawa, que por siete años fue ayudante en la Escuela de Tlalpan”.¹²⁴ Rosario Cabrera (1901-1975), alumna en el taller de grabado de Emiliano Valadez, colaboró en un centro de enseñanza de las EPAL en Cholula, Puebla.

Los jóvenes de los barrios indígenas y de zonas urbanas aprovecharon la oportunidad de recibir instrucción artística en las EPAL y los CPEAU,¹²⁵ dado el contexto social que les negaba cualquier opción educativa o adquisición de capital escolar, confinándolos a la marginalidad. Díaz de León describe la asistencia de alumnos a la EPAL de Coyoacán: “Acudieron muchachos que venían de los barrios del pueblo, y otros más que llegaban de la ciudad de México atraídos por reseñas periodísticas y por la generosidad con que se les proporcionaban materiales para que ejecutasen sus trabajos”.¹²⁶ A su vez, Cortés Juárez describe la población estudiantil de estos centros de enseñanza:

El Centro Popular de Pintura ‘Santiago Rebull’, arraigó en los barrios eminentemente populares, allí donde el México viejo proclamaba su poder de evocación. Inscribiéronse en las clases los hijos de los locatarios del Mercado de San Lucas, así como la prole de enfermeras y empleados del Hospital Juárez. Tampoco faltaron los obreros de la fábrica de ácidos cuya fachada miraba a la tradicional Calzada de la Viga; de las numerosas vecindades adyacentes concurrían niños y artesanos, los cuales aprovechaban así las horas de asueto.¹²⁷

El proceso pedagógico les proporcionó las competencias necesarias para la actividad gráfica mediante el conocimiento de los fundamentos del color, la línea y las técnicas del grabado. “Es verdad que sólo fueron escuelas de estímulo vocacional; pero con vigilante atención para cada uno de los alumnos, y no ‘entregado a la pura anarquía de sus instintos’”.¹²⁸ Díaz de León ejemplifica:

La Galería de Arte Moderno dirigida por los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, instalada en el Teatro Nacional, presentó en el mes de noviembre de ese año una

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, INBA, 1992, p. 220.

¹²⁰ Mérida, Carlos, “A propósito de la Exposición de Isabel Villaseñor”, en *Nuestra ciudad* 1, No.7, México, octubre, 1930, p. 10.

¹²¹ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, *op. cit.*, p. 49.

¹²² *Idem.*

¹²³ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, *op. cit.*, p. 19

¹²⁴ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁵ Para el año de 1929, las EPAL y CPEAU constituyeron nueve escuelas, en conjunto: Coyoacán, Ixtacalco, Los Reyes, Coyoacán, San Ángel, Tlalpan, Xochimilco, Cholula, Puebla, Nonoalco, San Antonio Abad, González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁶ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁷ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 156.

exposición de óleos y grabados en madera de la Escuela de Tlalpan. En esa ocasión dije algo que aún puede tener vigencia, a pesar de treinta y seis años que han transcurrido: "... deseo aclarar que nuestras Escuelas no son centros de experimentación infantil en donde una seráfica ingenuidad todo lo resuelve; sino que la reflexión y el estudio serio de los adolescentes y hombres maduros ha culminado en verdaderas obras plásticas, inspiradas fuertemente por elementos estéticos que los rodean".¹²⁹

Díaz de León subraya que la prioridad de las EPAL fue proporcionar una educación estética, antes que técnica, dado el contexto de iniciación de los alumnos en la expresión plástica:

En este aspecto la Escuela de Bellas Artes trata de realizar más bien al principio educación estética que propiamente educación técnica. Despertar en el espíritu de los alumnos—que casi todos son muchachos del pueblo menores de quince años—una primera emoción artística frente a la misma naturaleza en que viven y de cuya belleza no se han dado cuenta, esta es la idea con que el Maestro Ramos Martínez nos manda a las Escuelas al Aire Libre y con la que él mismo gobierna a su grupo de Churubusco. La perfección técnica vendrá después, a medida que el alumno iniciado continúe y persevere en la tarea; es obra lenta y que pide estudios y una cultura que no puede improvisarse en corto tiempo.¹³⁰

La oportunidad que recibieron los estudiantes de desarrollar plásticamente su sensibilidad indígena y popular, resulta excepcional, dado que ninguna política gubernamental posterior se ha ocupado de proporcionar una alternativa de educación artística a este sector de la población, tradicionalmente confinada a la marginación social. Díaz de León afirma "con el esfuerzo de iniciación que estamos logrando, y que produjo tan maravillosos resultados, hemos demostrado a todo el mundo que en cualquier niño de las escuelas foráneas, por pobre que sea, por separado que esté de la cultura de nuestras clases superiores, hay materia para formar un artista, porque todos son capaces de sentir la belleza y de exponer de algún modo sus concepciones".¹³¹ El escritor catalán, Martí Casanovas, elogia la pedagogía de las EPAL:

Nunca se produce ni existe un desacuerdo entre la mentalidad y la visión del muchacho y la técnica y recursos pictóricos de que vale para traducirlas: es decir, que su visión al ser expresada por medio de elementos plásticos, no es traicionada ni entorpecida por un augüicismo técnico, manual, procesal, que no tiene relación ni vinculación alguna con su manera de ver y de sentir, y por lo mismo de expresarse. Una visión infantil requiere un léxico expresivo infantil; así ocurre en las escuelas libres de pintura y es por ello que, afortunadamente, no surgen ni es posible que surjan de ellas niños prodigios, como así acostumbra a ocurrir en las academias.¹³²

Particularmente, los talleres de grabado instalados en la EPAL de Tlalpan, el Centro Popular de Pintura "Santiago Rebull" y el Centro Popular de Pintura "Saturnino Herrán" proporcionaron la enseñanza de las técnicas del grabado, que permitieron a los alumnos desarrollar su creatividad dentro de la libre expresión de su subjetividad y cosmovisión cultural. Es así que por primera vez, no eran los artistas los que se ocupaban de representar a los actores populares, sino que eran éstos los que se auto-representaban gráficamente, en función de su identidad, subjetividad y contexto cotidiano y social. De esta manera, se gestó un vínculo inédito entre la labor pedagógica

¹²⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁰ Díaz de León, Francisco. "La teoría de nuestra labor docente puede muy bien fundarse..." en *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, editada por Alfredo Ramos Martínez, Editorial Cultura/Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, p. 61.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Casanovas, Martí, "Las escuelas libres de pintura" en *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, No. 1, México, julio, 1928, p. 6.

de los artistas y la producción de arte popular identitario. En la exposición retrospectiva de la producción gráfica de las EPAL y CPEAU (Museo del Palacio de Bellas Artes 1965), se exhibieron estampas de pequeño formato con temáticas identitarias y con títulos que reiteraban la intención descriptiva de las imágenes grabadas en madera, linóleo, metal, y, excepcionalmente, elaboradas con el recurso del monotipo. No todas las estampas consignaron el nombre de su autor; y otras, sólo acreditaron las iniciales de su nombre. La mayor parte de las obras expuestas pertenecía a la colección de Gabriel Fernández Ledesma.

Entre las preferencias temáticas de las estampas destaca la representación de la naturaleza y de especies de animales familiares (pájaro, gato, perro, caballo, coyote, guajolote, tapir, ciervo, conejo, zorrillo, tortuga, vaca, tejón, armadillo, loro). Los personajes adultos son descritos en sus actividades cotidianas o laborales, como se consigna en las obras: *Hombre leyendo* (Anónimo, xilografía); *Hombre con pala* (B. M., grabado en metal); *Hombre en la banquetta* (C. A., xilografía); *Canteros* (G. A., xilografía); *Vendedor* (J. J., xilografía); *Carpintero* (E. G., grabado en metal); *Peluquero* (Anónimo, xilografía); *Vendedores de flautas* (C. G., grabado en madera). Los personajes femeninos están representados en el escenario de sus actividades cotidianas: *Mujer lavando* (Anónimo, grabado en metal); *Mujer con cántaro* (B. M., grabado en metal); *Mujer campesina* (García, Defino, xilografía. Col. Amador Lugo); *Mujer tejiendo* (M. R. R., grabado en metal); *Mujer con leña* (E. G. grabado en metal); *Mujeres con chiquihuites* (Amador Lugo, xilografía. Col. del autor). La descripción de los niños acusa su origen indígena y campesino, así como sus actividades laborales o de colaboración familiar: *Niña planchando* (Anónimo, grabado en metal); *Niño con azada* (Anónimo. xilografía); *Niña* (Anónimo, xilografía); *Niño pintando* (Anónimo, xilografía); *Peinando a la niña* (B. M., grabado en metal); *Niño con palo* (E. G. grabado en metal); *Niña campesina*, (E. G., grabado en metal); *Niños campesinos* (E. G., grabado en metal); *Niños luchando* (E. G., grabado en metal); *Niño con cántaro* (F. L. C., grabado en metal).

Feliciano Peña, formado en la EPAL de Tlalpan, presentó la obra titulada *En la cocina* (Col. Francisco Díaz de León) que destacó por el excepcional procedimiento técnico, al realizarse en aguatinta en color. Otro caso, es el de Isabel Villaseñor, formada en el CPEAU (San Antonio Abad), de quien no sólo se expone las xilografías: *Muchacha sentada* y *Corrido de la guerra Chabela*, sino también los monotipos: *Maternidad* y *Descanso*.

Un mérito de los docentes de las EPAL y CPEAU fue facilitar la transición de algunos de sus alumnos hacia su profesionalización dentro del arte institucional, ya sea, en pintura, grabado o escultura. Díaz de León menciona:

Los pintores, cuando sus condiciones vocacionales los impele a entregarse de lleno a la producción –y se sabe que a nuestras escuelas concurren mujeres, estudiantes, obreros y campesinos; gentes de escasos recursos que no pueden pensar en carreras artísticas–, su pintura vuelve realidad. Ejemplos: Ramón Cano, Luis Martínez, Jacobo Rojas, Fermín Martínez Mardonio Magaña, Ricardo Jiménez, Feliciano Peña, Andrés Torres y Manuel Echauri.¹³³

Nombres a los que habría que agregar el de Isabel Villaseñor, Jesús Escobedo y Amador Lugo, Everardo Ramírez, entre otros. Carlos Mérida consignó la decisiva influencia de los artistas en la formación de grabadores: “Leopoldo Méndez, discípulo de Gabriel Fernández Ledesma es ahora dueño de una personalidad bien definida, Jerónimo Flores, Feliciano Peña, Manuel Echauri y Antonio Torres, se han formado a la vera de Díaz de León, en Coyoacán”.¹³⁴ A la vez, celebró la obra gráfica de Isabel Villaseñor, expuesta en 1930: “El arte en México, y en especial el grabado, tienen ya en la señorita Villaseñor un nuevo y valioso exponente y su exposición de la Biblioteca

¹³³ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, *op. cit.*, p. 152.

¹³⁴ Mérida, Carlos, “A propósito de la Exposición de Isabel Villaseñor”, *op. cit.*, pp. 10-11.

Nacional arreglada con buen gusto la ha colocado entre los artistas de mayores posibilidades futuras”.¹³⁵

Cabe mencionar otro ejemplo de profesionalización artística, en la disciplina de escultura, a través del asombroso caso de Mardonio Magaña formado en la escuela de Coyoacan. Diego Rivera relata:

Magaña era el portero del mozo de esa escuela; cuando empezó a tallar la piedra y la madera tenía cincuenta y dos años de edad; había sido peón y más tarde mayordomo de hacienda; en Coyoacan, devino el escultor mexicano contemporáneo, único, cuyas obras están dentro de la tradición y sostienen perfectamente la comparación con las del arte maravilloso precortesiano. Hasta hoy Mardonio no tiene ni par ni equivalente en la escultura mexicana.

Particularmente, las EPAL constituyeron centros de retroalimentación de los propios artistas. Diego Rivera relata:

Pasaron por esa escuela de Coyoacan valores que continúan siendo de consideración en nuestra pintura; ahí cuajó el talento de Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal. Ahí descargó, echando sobre la borda el lastre de Montparnasse, y descubrió las riquezas de nuestra plástica antigua y moderna el franco-mexicano Jean Charlot. Ahí acabaron de formarse Fernández Ledezma (sic) y Pancho Díaz de León a quienes tanto deben la gráfica y las artes del libro contemporáneas. Ahí acabaron de cuajar Fernando Leal, Dolores Cueto, Isabel Villaseñor y otros valores de nuestra plástica.¹³⁶

Un aporte fundamental de los artistas fue valorar y legitimar la producción de la estampa popular, en el circuito institucional del arte mediante su exhibición en recintos nacionales e internacionales. Durante las exposiciones nacionales, la iconografía popular fue objeto de una entusiasta recepción por parte de la crítica y el público, como consignan las reseñas periodísticas de la época.¹³⁷ De la misma manera, recibió un gran reconocimiento en las exposiciones realizadas en Berlín, París, Madrid. El consagrado Picasso y otros artistas, como Raoul Dufy, Hermann-Paula Forjita, entre otros, celebraron las obras expuestas en Francia.¹³⁸ Díaz de León ejemplifica, el éxito alcanzado en Sevilla:

Al efectuarse la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1930, a la que concurrieron trabajos de alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, obtuvieron medallas de oro, plata y bronce; recompensas por demás simbólicas, ya que el agraciado debería pagar su importe, fijado en mil, cuarenta y veinticinco pesetas por ellas; y esto en el momento en que todo faltaba en las Escuelas: abandonadas y carentes de subsidio para adquirir hasta los mas elementales recursos de trabajo.¹³⁹

En 1946, Margarita Nelken documentó el éxito de la exposición en España:

La Exposición de aquellas pinturas infantiles alcanzó un éxito, de la crítica y de público, al que tuvimos el orgullo de contribuir en no escasa medida. La Sala de Exposiciones de la planta baja del Museo de Arte Moderno, aunque de dimensiones muy amplias, en las semanas que duró la exhibición de los cuadros de niños mexicanos, se vio de continuo repleta de una muchedumbre atenta a la lección que esa manifestación, de por sí, le brindaba. Sucediéronse allí mismo varias conferencias. Los maestros, en particular; los alumnos de la Escuela Normal, acudían a ellas con verdadero fervor. Fue, indiscutiblemente, aquella Exposición de pinturas de niños mexicanos, traída a España –primero a Madrid, después a

¹³⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁶ Rivera, Diego, “Papel de la Escuela al Aire Libre”, en *Así* 5, México, No. 220, enero, 1945, p. 60.

¹³⁷ González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, op. cit., pp. 130-142.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁹ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, op. cit., p. 153.

Barcelona-, uno de los actos "de propaganda" mejor atendidos: por igual por sus organizadores, que por los sectores intelectuales, y las masas en general.¹⁴⁰

Cabe mencionar que el éxito de las exposiciones se inscribió en un contexto histórico, donde las vanguardias artísticas de principios del siglo XX habían reivindicado la estética de las culturas no occidentales. Octavio Paz señala que esta postura del arte moderno europeo: “nos ha enseñado a ver las artes y las tradiciones de otros pueblos y civilizaciones, desde las orientales y africanas hasta las de la América precolombina y Oceanía”.¹⁴¹ A la vez, las exposiciones de las EPAL contribuyeron los objetivos propagandísticos de gobierno mexicano, que se proclamó heredero del patrimonio histórico de la civilización mesoamericana. Sin embargo, estos esfuerzos por valorar y legitimar la producción de la estampa popular de las EPAL y CPEAU encontraron resistencias en el campo del arte mexicano, como describe Díaz de León:

Entonces se trabaron en agria y pintoresca disputa dos de nuestros grandes muralistas: José Clemente Orozco y Diego Rivera. Ridiculizaba el primero a los muchachos pintores de las Escuelas al Aire Libre, de palabra y en las caricaturas de la revista L'ABC. Para él todo era infantilismo nauseabundo; en tanto que Diego proponía que la Academia de Bellas Artes fuese incendiada, y la desintegración de ciertos “tlaconetes” entre “sal y su propia bilis”.¹⁴²

A su vez, Siqueiros se pronunció por la eliminación de las EPAL, ya que juzgó que las obras producidas en estos centros carecían de todo valor, por ser producto del espontaneísmo y la ausencia de oficio; más aún, no podían considerarse como representativas de un pueblo y de una época.¹⁴³ La descalificación de esta estampa popular obedeció al hecho de que su emergencia, existencia y visibilidad confrontó a una parte de los artistas ocupantes de posiciones hegemónicas dentro del campo del arte institucional. Artistas promotores de la imposición de un estilo artístico, representado por ellos mismos. De ahí, que su postura fuese rechazar la pretensión del reconocimiento artístico para este tipo de estampa popular y sus autores, con el criterio de que constituía un mal arte.¹⁴⁴ La descalificación remite a la necesidad de anular la competencia de los autores populares y asegurar el disfrute exclusivo de la legitimidad artística. En contraste, artistas, como Diego Rivera y el Dr. Atl, apoyaron la producción gráfica de las EPAL y CPEAU.

Ciertamente, estas instituciones promovieron la popularización de la enseñanza artística y constituyeron un ámbito propicio para la producción de la estampa popular. Más aún, mediante su experiencia docente y contacto con la sensibilidad indígena, los artistas se plantearon:

crear un arte nacional, olvidar las influencias europeas y dedicarse de lleno a realizar toda una gama de obras que hablaban de lo nuestro. Aparecieron los paisajes con nopaleras, los maizales, los volcanes. El retrato del indígena fue un tema que se repitió constantemente, plasmado con su indumentaria característica: el calzón blanco, los huaraches, el sombrero de palma y la tez morena.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Nelken, Margarita. “Junto a la tumba de Ramos Martínez”, en *El Nacional: Órgano oficial del gobierno de México*, México, 24 de noviembre, 1946, s/p.

¹⁴¹ Paz, Octavio, *Sombra de obras*, op. cit., p. 165.

¹⁴² Díaz de León, Francisco, “Escuelas de Pintura al Aire Libre”, op. cit. p. 151.

¹⁴³ González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, op. cit., p. 162.

¹⁴⁴ Bourdieu, Pierre, “Concretamente, esto significa que la aparición de un artista, de una escuela, de un partido o de un movimiento como posición constitutiva de un campo (artístico, político u otro) está marcada por el hecho de que su existencia “plantea, como se dice, problemas” para los ocupantes de las demás posiciones, que las tesis que éste afirma se convierten en objeto de luchas, que proporcionan uno de los términos de las grandes oposiciones en torno a las cuales se organiza la lucha y que sirven para concebir esta lucha (derecha/izquierda, claro /oscuro, cientificismo /anti-cientificismo, etcétera)”. Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*, Tr. Martha Pou, México, Grijalbo-CONACULTA, 1990, p. 165.

¹⁴⁵ González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, op. cit., p. 84.

De ahí, que la temática del primer grabado de Díaz de León, en 1922, fuese la representación de dos mujeres indígenas de la comunidad de Coyoacán. Desde entonces, sus temas se centraron en la percepción del mundo indígena, los personajes populares y los ambientes arquitectónicos de las poblaciones de provincia, así como de la ciudad capital. Posteriormente, desarrolló su actividad en la ilustración de libros.

Finalmente, las EPAL y los CPEAU se enfrentaron al embate de sus críticos, entre los cuales se encontraba una parte de la comunidad de profesores y estudiantes de la Academia de San Carlos, quienes promovieron restricciones de edad y escolaridad para permitir el acceso de los estudiantes indígenas a la instrucción artística. Diego Rivera opinó: “un pequeño grupo de individuos, anda queriendo pedir requisitos y marcar cortapisas para las escuelas de tan admirables resultados como nunca los obtendrán en su propio trabajo quienes las atacan y pretenden legislarlas”.¹⁴⁶ Ciertamente, la falta de apoyo institucional canceló las actividades de las EPAL y los CPEAU, como relata Díaz de León: “De hecho, la Secretaria de Educación Pública pasó por alto los ocho años fructíferos que gastó el maestro Ramos Martínez como fundador y sostén de los centros de experimentación pedagógica que había revolucionado la enseñanza artística en México. Todo fue olvidado; desaire inmerecido para quien labró en el extranjero un alto concepto de México y su arte”.¹⁴⁷ Diego Rivera denunció los esfuerzos de aquellos que se oponían a la creación de un organismo centralizador de las actividades de las EPAL:

La creación de ese organismo centralizador, por primera, vez en 1921, fue impedida por la atmósfera literaturizada y la carencia de verdadera conciencia nacional y del sentido de acción revolucionaria de José Vasconcelos y el grupo que lo rodeaba. Esta misma escuela central de artes plásticas que se intentaba crear, fue aplastada por segunda vez por los intereses de clase de los arquitectos de San Carlos, alumnos, profesores y ex-alumnos confabulados para impedir la educación eficaz de los pintores y escultores.¹⁴⁸

Las actividades de las EPAL y CPEAU resultan excepcionales y vanguardistas por instituir una interacción directa entre la producción de la gráfica popular y el ámbito de la creación artística. Al contribuir a la democratización de la enseñanza artística, estimularon la producción de la estampa popular, valorando y legitimando su iconografía, en el circuito institucional del arte. Para los artistas involucrados, representó una instancia de revelación de las potencialidades creativas que ofrecía la riqueza cultural del país y su representación identitaria.

¡30-30!

La imagen gráfica constituyó un recurso privilegiado en la comunicación de las posturas y activismo cultural del grupo ¡30-30! (1928), integrado por treinta artistas plásticos y literatos, entre los cuales se encontraban Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Rafael Vera de Córdova, entre otros. El nombre del grupo connotó tanto la pistola más utilizada en la Revolución Mexicana (carabina 30-30), como el número de sus miembros fundadores. ¡30-30! publicó su primer manifiesto, en forma de cartel, donde consignó la problemática educativa en la Academia de San Carlos y la insurgencia estudiantil que denunciaba la incompetencia de profesores y de obsoletos métodos pedagógicos. A la vez, que demandó la actualización académico, reivindicó los logros pedagógicos de las EPAL y Escuela de Talla Directa. Como ocurrió con los estridentistas, el cartel manifiesto se adhirió a los soportes urbanos para información de todo público. Díaz de León rememora:

¹⁴⁶ “No quieren que se modifique los planes en las escuelas”, *El Universal. El gran diario de México*, México, 12 de enero, 1927, p. 5.

¹⁴⁷ Díaz de León, Francisco, “*Escuelas de Pintura al Aire Libre*”, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁸ Rivera, Diego, “Papel de la Escuela al Aire Libre”, *op. cit.*, p. 60.

El año de 1928 fue pródigo en trastornos para la tranquila Academia de Bellas Artes, llenando de zozobra al director Ramos Martínez. Un día amaneció la ciudad tapizada de carteles multicolores con encabezados, textos y graficas que eran una formidable requisitoria para los métodos académicos. El tono escandaloso, hiriente de los conceptos allí vertidos no tenía precedente; causa estupor en el público y cólera tremenda al personal docente y a los alumnos del establecimiento momificado. Todo aquello era obra de un grupo que se llama "¡30-30!", integrado por directores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, pintores y escritores que se unieron al ataque, y también, lo mejor de alumnos de nuestras escuelas. Ramos Martínez estaba cogido entre dos fuegos; y el Rector, sobre ascuas. El léxico empleado para la clasificación de maestros y alumnos contrarios era, en los tres o cuatro carteles que se publicaron, el de "asaltantes de puestos públicos..., sapos, atepocates, ajolotes, tlaconetes, piojos" y otras lindezas, en tanto que se pedía el saneamiento de métodos de enseñanza, urgiendo que fuesen en el tono de las Escuelas al Aire Libre y la de Talla Directa. Al mismo tiempo publicose la revista "¡30-30!", para explicar la trayectoria del grupo; ideario artístico y técnicas; noticias de actualidad, como la de una exposición colectiva que celebraron los artistas agremiados; o relativas a trabajos de las Escuelas solidarias.¹⁴⁹

El diseño editorial del manifiesto se caracterizó por las viñetas para ilustrar las demandas insurgentes. Una de éstas describe la figura de un envase de cristal que contiene un feto humano y remite al texto: "Proponemos se guarden en un frasco para asegurar su conservación, todos aquellos abortos y fetos artísticos que día tras día, salen de la cloacas inmundas de la madre academia y proponemos que el conservador de la galería, sea el encargado de renovar los caldos de cultivo y formar el catálogo de aquellos, empleando de este modo relativamente útil, su pestilente erudición". Con la figuración de diversos insectos y animales se connotó la incompetencia de los profesores de la Academia de San Carlos; así la figura de un piojo se acompañó con el texto: "Piojos son los que pululan por los corredores de la madre academia, masturbadores de las clases de desnudo". A su vez, la figura del sapo se acompañó con el señalamiento: "Sapos de sangre fría y croar destemplado, son los politicoides disfrazados de artistas, muñequeros fabricantes de títeres, pintores del domingo que asaltan los puestos públicos". Destinado a "Los académicos. Los covachuelistas. Los salteadores de puestos públicos. En general contra toda clase de sabandijas y zánganos intelectualoides", el segundo manifiesto treintatrentista contenía dos imágenes gráficas de orientación abstraccionista, en correspondencia con los postulados de sus autores, que consideraban obsoleta la producción académica y reiteraban los logros de las EPAL:

Las declaraciones nuestras que salieron en los periódicos han sido leídas por todos y seguramente que se encuentra la opinión de nuestra parte: nadie discute ahora, si no es por cretinismo, que la producción de la Escuela de Bellas Artes es de una calidad pésima y pequeña, tanto en pintura como en escultura, y también es una afirmación incontrovertible que las escuelas de pintura al Aire libre, tanto como la de Talla Directa, han producido en el tiempo que llevan de fundadas una cantidad enorme de verdaderas obras de arte más baratas, más perfectas y más populares que las acedías académicas

A la vez que ¡30-30! demandó la creación de una Escuela de Artes y Ciencias de las Artes y solicitó la clausura de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos por imponer la imitación de los cánones artísticos europeos:

Nosotros no estamos con lo que han llamado a ultima fecha "tradición académica" eso que se lleva como tradicional en la Academia no es sino importación y la parodia de las obras de peor gusto europeizante; el derecho de Europa se nos quiere presentar como bueno, insuperable por algunos escritorzueros pero si hablamos de culto a la tradición debemos

¹⁴⁹ Díaz de León, Francisco, "*Escuelas de Pintura al Aire Libre*", *op. cit.*, pp. 151-152.

mencionar mejor que los sectores burgueses de la Academia, a los trabajadores de las Escuelas al Aire Libre: ellos no están contaminados, tienen un profundo sentido proletario, son humildes y no se acercan por moda a nuestro sentimiento popular. Entre los pintores de las Escuelas al Aire Libre, con su profunda y enérgica tradición, y los pintorcillos de la Academia, con su por mal nombre llamada "cultura tradicional", hay tanta diferencia como entre los campesinos armados de la revolución mexicana y sus enemigos los idoamericanistas, (sic) desde el propagandista del imperialismo inglés, Haya de la Torre, hasta los últimos arpistas vividores de la pobreza de las masas indígenas.

En su tercer manifiesto, ¡30-30! publicó fotograbados de pequeño formato que caricaturizaron al profesorado de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Una de las imágenes describe dos figuras masculinas vestidas, con toda corrección; su particularidad radica en sus cabezas de asnos. Reiterando la connotación visual, se adjuntó el título: "Profesores".

Es patente que aun con la emergencia del arte nacionalista (muralismo), los afanes vanguardistas del estridentismo, la libre experimentación pedagógica de las EPAL, la Academia de San Carlos seguía manteniéndose como un coto cerrado de intransigencia eurocentrista. El testimonio de Rufino Tamayo describe el contexto académico de la época que provocó la insurgencia estudiantil:

En cuanto llegué a la escuela percibí su pobreza, su mediocridad. No era el único en sentir esa repulsión, así que pronto se formó un grupo de muchachos rebeldes al que pertenecíamos, entre otros, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León. Nuestra rebeldía estaba dirigida contra un sistema de enseñanza que sostenía que el arte debe ser copia servil de la naturaleza. Nos rebelamos contra los principios impuestos por los académicos, para quienes la perspectiva lo era todo. Textualmente decían: "La perspectiva es el arte de reproducir las cosas tal y como se ven". Esos señores no se dieron cuenta jamás de que el artista, precisamente por serlo, ve las cosas de una manera diferente. Todos juntos hicimos ruido, protestamos, atacamos a las divinidades del momento entre las cuales estaba el maestro Germán Gedovius, un sordomudo que nos daba clases a base de señas. Estaba también el maestro Leandro Izaguirre, profesor de una materia ridícula llamada "clase de colorido". Sí, en esa clase nos mostraban los colores, pero jamás nos dijeron lo más importante: cómo mezclarlos.¹⁵⁰

Sin duda, ¡30-30! dio voz al añejo descontento estudiantil, con el anquilosamiento burocrático y pedagógico de la Academia de San Carlos. Su movilización fue representativa de la conciencia estudiantil que fue capaz de dotarse identidad (autodefinición) y objetivos en su organización cultural y praxis artística, que abarcó la producción gráfica y la actividad editorial mediante la publicación de cinco manifiestos y tres números de la revista *¡30-30! Órgano de los pintores de México*. En el primer número de la revista (julio de 1928), los editores reivindicaron la emergencia de nuevas expresiones artísticas derivadas del impacto cultural de la Revolución Mexicana, como el muralismo mexicano y las Escuelas de Pintura al Aire Libre:

La revolución produjo en la vida mexicana una honda conmoción, una subversión de valores, un nuevo orden de cosas, resultado, todo ello, de causas económicas, que trascendieron artísticamente con significativas y reveladoras manifestaciones. De esta subversión surgió el grupo de pintores de la Escuela de Chimalistac, verdadero inicio del movimiento pictórico mexicano postrevolucionario, (sic) y los muros que poco después se pintaron en la Secretaría de Educación y en la Nacional Preparatoria, entre el escándalo, las iras y las mofas de los fósiles académicos y de los contrarrevolucionarios de todos los sectores,

¹⁵⁰ Tamayo, Rufino, *Textos de Rufino Tamayo*, Recopilación, prólogo y selección de viñetas Raquel Tibol, México, UNAM, 1987, p. 127.

constituyendo, el grupo y esos muros, la testificación de vida de la nueva generación de pintores mexicanos.¹⁵¹

La argumentación se inscribió en un debate contra los agentes institucionales –pintores, críticos de arte y la prensa escrita– que impedían y descalificaban las nuevas expresiones artísticas posrevolucionarias:

Nuevos pintores han surgido y surgen, incesantemente, ahogados por la fanfarria de los encumbrados dispuestos a todo, menos a permitir la lucha abierta y la competencia franca. Ha variado, pues, el escenario, y esto nace necesario una revisión de valores. Revisión que la prensa mexicana, los grandes rotativos y las revistas para familias, han evadido, por su contrarrevolucionarismo sistemático, y por respeto a la “Caja”, deidad todopoderosa, permitiendo que se elevaran prestigios dudosos, que siguieran dándose prerrogativas a falsos valores, y que, por falta de crítica o ineptitud de los críticos, se estableciera un “status quo”, (sic) que ha impedido todo avance y todo progreso dentro del movimiento histórico mexicano.¹⁵²

A su vez, ¡30-30! planteó los objetivos de su movilización artística e ideológica:

“30-30” viene empeñado en hacer una labor de higienización, de saneamiento, de oxigenación, en el ambiente artístico mexicano. Pero lo que nos interesa, es por encima de todo, acabar con el ambiente enrarecido, viciado, que impera, e injertar a la pintura mexicana con nuevos bríos, revisando (sic) valores, clasificando como curiosidades históricas aquellos a quienes llegue la hora de esta consagración despojando de su máscara a los que viven de simulación, y haciendo la pugna lo suficientemente fuerte para que, en abierta y leal competencia, se impongan sólo los verdaderos valores.¹⁵³

Con estas premisas, ¡30-30! justificó el carácter de su publicación: “Como lo anticipa su nombre, “30-30”, será una hoja agresiva, destemplada y un tanto fanfarrona. Tiraremos con metralla, pero también, pues a veces con esto basta para abatir algunos fantoches encopetados, con pólvora”.¹⁵⁴

El activismo del ¡30-30! fue más allá de la protesta organizada, al aglutinar a una parte de la comunidad artística en la celebración de exposiciones colectivas que involucraron la asistencia del público popular, la venta de obras y las acciones inéditas de carácter festivo. Demostrando capacidad de autogestión, ¡30-30! organizó estas exposiciones, con una perspectiva novedosa, por llevarlas a cabo en espacios sumamente *sui generis* y alternativos al sistema institucional del arte, esto es, en la cervecería Carta Blanca, el ex-convento de La Merced, carpa Amaro, el Pasaje América, y el Café Uruapan. Ya, en su segundo manifiesto, los treintatristas habían planteado la necesidad de contar con otros mecanismos de comercialización de sus obras: “que los mercados de nuestra producción dejen de estar bajo el control de algunos comerciantes sin responsabilidad, para estar bajo el dominio de la pintura revolucionaria”. En todo caso, ¡30-30! ejemplificó otras vías de difusión y consumo de sus obras, en un contexto de inamovilidad o apatía de las políticas institucionales del arte.

En las instalaciones de la cervecería Carta Blanca (1928) se llevó a cabo la primera exposición, de carteles y xilografías, óleos, dibujos, acuarelas y pasteles de autores, como Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Tamiji Kitagawa, entre otros. Ese mismo año, en el ex-convento de La Merced, se exhibieron 300 obras de los integrantes de las EPAL y de la Escuela de Talla Directa, así como de algunos miembros del ¡30-30!

¹⁵¹ ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, México, No. 1, julio de 1928.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Idem.*

Una sección de la exposición se destinó a las estampas de la autoría de Isabel Villaseñor, Roberto Castellanos y Lorenzo Galván, entre otros.¹⁵⁵ Durante el acto inaugural y ante la sorpresa de los asistentes, hizo acto de presencia el payaso Pirrín montado sobre un elefante. En 1929, *¡30-30!* llevó a cabo la primera exposición que se destinó exclusivamente a la exhibición de la estampa (grabado sobre madera, linóleo y metal), en un lugar poco convencional y afín al ámbito circense: la carpa Amaro. El acervo de obras representó una década de producción gráfica de sus autores y las temáticas connotaron el clima cultural de la época, ya sea, en su dinámica social y política o dentro del costumbrismo popular. La representación de la población indígena constituyó una temática recurrente; y los títulos de las estampas enfatizaron su característica racial, con el término de “indio” o “india”. Excepcionalmente, la estampa de Justino Fernández aplicó el término de “inditos”. La distinción racial connota la distancia cultural con la otredad, inasible o exótica, aun cuando se le reivindique gráficamente.

Otra vertiente temática fue la representación de las actividades laborales, como ejemplifican las estampas: *Vendedor de elotes* (Francisco Díaz de León); *El dulcero* (Justino Fernández), *Cilindrero* (Fernando Leal), *Tlachiquero* (Feliciano Peña), *Huacalero* (Fernando Leal), *Carbonero* (Rufino Tamayo), *El cosechero* (Enrique A. Ugarte), *La molendera* (Isabel Villaseñor); así también se representó la diversidad de músicos populares. Las estampas de David Alfaro Siqueiros y de Xavier Guerrero se caracterizaron por sus temáticas políticas; el primero exhibió *Imperialismo, El campesino, el soldado y el obrero* y *Obrero*; el segundo, *Agrarismo, Frente Único* y *Comunismo*. En otros casos, se abordó la representación del paisaje, las poblaciones, las escenas urbanas, o el retrato, entre otros. Las estampas que se promocionaron para su venta, se incluyeron en ediciones de cincuenta ejemplares. En total, se exhibieron ciento setenta obras de veintinueve artistas. Posteriormente, se exhibió una selección de xilografías durante dos exposiciones realizadas en el pasaje América, donde participaron Rufino Tamayo y Xavier Guerrero.¹⁵⁶ La última exposición del *¡30-30!* se tituló “De la vida del Café” en concordancia con el espacio donde realizó: el café de chinos Uruapan (1930).

Ciertamente, *¡30-30!* ejemplificó su postura vanguardista mediante sus actividades artísticas y movilización cultural. Fue pionero en denunciar la problemática de incompetencia pedagógica en la Academia de San Carlos y la actitud de omisión y renuencia de docentes y funcionarios, para actualizar y mejorar sus métodos de enseñanza artística; a la par que cuestionó la fidelidad forzada a los cánones artísticos europeos. Con su constitución, proporcionó representatividad a la inconformidad estudiantil y de una parte importante de la comunidad artística de ese entonces. Sus publicaciones constituyeron un vehículo de identificación y comunicación entre los propios artistas y estudiantes, así como un escenario de la interpelación crítica ante la ineficacia de los agentes institucionales. Con su activismo, *¡30-30!* connotó la inamovilidad y pasividad de los mecanismos de difusión artística y cultural de su época. De ahí, que la publicación de sus revistas cumpliera la función de difundir y proporcionar una mejor comprensión de la cultura artística, a través de sus artículos sobre temas del grabado, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el teatro, entre otros. Así por ejemplo, en el ejemplar número 2, se publicó el artículo: “Apuntes sobre el grabado en México” donde se revisaron los principales periodos históricos de la producción gráfica mexicana. De esta manera y en ese momento, se cubrió la ausencia de revistas especializadas en arte, en función de las necesidades de la comunidad artística. Así también, se concibió la institución de un espacio a la manera de café-restaurante-cantina, que permitiría la reunión e interacción de los artistas, y contaría con una galería y un foro de discusión, a fin de realizar eventos escénicos y conciertos, así como promover la venta de las obras artísticas. Más aún, se planteó la fundación de un museo de arte nacional. Desafortunadamente, estos proyectos no se concretaron debido a los obstáculos que plantearon los funcionarios gubernamentales. Sin embargo, sus propuestas resultan

¹⁵⁵ González Matute, Laura, *et alt., ¡30-30! Contra la Academia de Pintura; 1928*, México, Museo Nacional de Arte *et alt.*, 1993, p. 68.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

innovadoras en la manera de concebir políticas culturales afines al impulso de la producción, difusión y consumo del arte; tarea que hasta la actualidad está pendiente. De ahí, que su activismo fuese resultado de la conciencia de los artistas sobre las limitaciones del aparato institucional (academia, circuito y mercado del arte); y la pertinencia de dotarse de alternativas autónomas a fin de garantizar su libre expresión y dar paso a sus iniciativas y aportaciones culturales o artísticas.

Mediante su autogestión, el ¡30-30! llevó a la práctica formatos novedosos y lúdicos en la organización de sus exposiciones artísticas, donde la estampa académica encontró un ámbito propicio para su valoración y estímulo, dentro de una pluralidad de temáticas, ideologías y aportaciones formales. La elección de los espacios de exposición contribuyó a promover la generación y formación de públicos mediante la asistencia de los sectores populares y de la clase media. Con esta perspectiva incluyente, brindaron un acceso al consumo visual y material de la estampa entre estos sectores. Como ocurrió con los estridentistas, las iniciativas culturales del ¡30-30! plantearon formas de actualizar la difusión de la cultura artística que desafortunadamente no encontraron apoyo por parte de las políticas culturales orientadas a la propaganda gubernamental.

Gráfica política

Con el auge del arte nacionalista, se gestó la producción de la estampa política en varias organizaciones de artistas: Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SOTPEGR), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP). La corriente del arte social encontró representatividad en la estampa de carácter testimonial, político, propagandístico y pedagógico, con la función de generar conciencia entre los trabajadores sobre sus injustas condiciones laborales, su sometimiento como clase social y la relevancia de su participación política. Con la convicción de la función social del arte, cada una de estas agrupaciones ilustró gráficamente las contradicciones sociales y políticas de su momento histórico: la crítica al capitalismo, la aspiración de la utopía socialista, la confianza en la organización de los trabajadores e intelectuales para promover cambios sociales. A partir de su autoorganización, declaración de principios y actividades, los integrantes de estas agrupaciones asumieron el papel de artistas orgánicos de la clase trabajadora. Mediante sus obras, socializaron sus perspectivas políticas consecuentes con el contexto histórico de fervor social, dado por el impacto de la Revolución Mexicana, la revolución socialista y los conflictos internacionales (Segunda Guerra Mundial, fascismo, nazismo, entre otros).

Los discursos gráficos contribuyeron a la construcción del imaginario visual sobre la historia social mexicana, dotando de rostros, actitudes y emociones a sus principales protagonistas, dentro de un feroz antagonismo de clase. Dieron cuerpo y exaltación al héroe histórico, desde Cuauhtémoc hasta Zapata, describiendo sus hazañas y liderazgo, en las demandas de las colectividades de trabajadores y campesinos. De la misma manera, catalogaron a los villanos históricos, enfatizando su ambición desmedida o afán de sometimiento político y económico. Narraron cada episodio relevante de la Revolución Mexicana y de los conflictos políticos posteriores, sin desatender las temáticas costumbristas, donde destacaron los actores sociales en sus espacios cotidianos y distintas actividades laborales o personales. Cada imagen gráfica reconstruyó los hechos significativos para la memoria colectiva, con una función eminentemente narrativa y simbólica; y los dotó de significaciones, con el recurso de la persuasión emocional por su alto impacto dramático. En suma, los artistas forjaron el imaginario gráfico de la representación de la identidad social mexicana desde la perspectiva de los acontecimientos de su época y desde sus respectivas ideologías políticas. De esta manera, la gráfica política posrevolucionaria forjó su propia identidad en el campo del arte mexicano.

Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México

Los artistas nacionalistas decidieron constituir el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SOTPEGRM, 1922), a fin de velar por sus derechos laborales: “el cual incorporó casi a la totalidad de los artistas comprometidos con la pintura mural y a muchos de los involucrados en las Escuelas de Pintura al Aire Libre que patrocinaba el gobierno. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Fernando Leal fueron los principales oficiales del sindicato”.¹⁵⁷ En opinión de José Clemente Orozco: “El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialista contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros y Xavier Guerrero”.¹⁵⁸

A fin de difundir sus posturas políticas y estéticas, los artistas fundaron el periódico *El Machete*, como órgano de propaganda del SOTPEGR. Sobre su formato y denominación, Siqueiros señala:

Lo imprimíamos a dos tintas, rojo y negro, lo que nos permitía darle una gran vivacidad de color. Su cabeza era roja, a todo lo ancho de la plana y mostraba una mano enérgica, el característico machete mexicano, que es también herramienta agrícola común a todos los trabajadores de la América Latina. Claro que también es herramienta de combate social en las manos de éstos, cuando las circunstancias así lo exigen.¹⁵⁹

Evocando el impacto de la prensa de centavo, ilustrada por José Guadalupe Posada, el diseño editorial de *El Machete* siguió la tradición de las hojas volantes, para su mejor difusión pública. Siqueiros relata:

El Machete era impreso en formato múltiple, esto es, de grandes proporciones. Mayor que los periódicos burgueses de gran circulación. Lo que entonces, época de semiilegalidad primero, y de ilegalidad después permitía fijarlos como *affiche* en los muros de las calles, y como periódico de pared en los centros de trabajo, lo mismo que en los locales sindicales y agrarios. Para que eso fuera posible lo imprimíamos, de derecha a izquierda, es decir, con la primera plana en la derecha y la segunda en la izquierda y en esa forma el resto.¹⁶⁰

Con la función de intervenir y apropiarse el espacio público urbano, el periódico se adhirió a los muros de las edificaciones, como rememora Xavier Guerrero: “Siqueiros y yo salíamos, cargados con periódicos, brochas y un bote de pegamento. En la oscuridad, pegábamos apresuradamente *El Machete* en paredes estratégicas y desaparecíamos antes del amanecer”.¹⁶¹

La estrategia de comunicación política y pedagógica del periódico privilegió la publicación de las imágenes gráficas como recurso primordial. Siqueiros describe:

Nuestro desarrollo político nos condujo normalmente, oígame funcionalmente, a experimentar por primera vez la gráfica multiejemplar, sin saber teóricamente que hacíamos tal cosa. Esa circunstancia fue la fundación del órgano periodístico del Sindicato: El Machete. El Machete nos iba a demostrar que la gráfica multiejemplar corresponde más a la época presente, obra de frecuentes periodos de ilegalidad en todos los países, que la pintura mural, como expresión de arte para las masas, como vehículo mejor de plástica de agitación

¹⁵⁷ Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, en *Signos Históricos*, México, No. 18, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, julio-diciembre, 2007, p. 116.

¹⁵⁸ Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, op. cit., p. 66.

¹⁵⁹ Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, México, Biografías Ganesa, 1977, p. 218.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶¹ Xavier Guerrero citado en Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, op. cit., p. 121.

revolucionaria. Casi sin plan previo, instintivamente y por razón de nuestra profesión, hicimos del órgano del Sindicato un periódico particularmente gráfico. “Nuestros dibujos y grabados no ilustrarán los artículos –nos dijimos– sino que los artículos ilustraran los dibujos”. Y éste fue el único pensamiento teórico de nuestro nuevo esfuerzo.¹⁶²

De esta manera, la prensa revolucionaria se enriqueció con la publicación de estampas xilográficas: “Naturalmente, El Machete es una experiencia muy embrionaria de gráfica multiejemplar revolucionaria, de publicidad tipo gráfica revolucionaria. Sus autores nos circunscribimos al cliché fotográfico en muy pocos casos y casi siempre al grabado tradicional de madera. Sus recursos de impresión fueron pobres y reducidos”.¹⁶³ En todo caso, el relato gráfico constituyó una táctica eficaz, para informar a los lectores sobre los eventos políticos de la época. En palabras de Siqueiros: “fue, pues, nuestra carta de presentación ante esas masas organizadas”.¹⁶⁴

José Clemente Orozco rememora que Siqueiros, proporcionaba las ideas generales de la política del periódico, con el consenso de los miembros del sindicato, pero Graciela Amador: “redactaba la mayor parte de los artículos y componía los magníficos corridos, que llegaron a ser la sustancia más importante de la publicación. Las ilustraciones fueron aportadas por los pintores, pero más especialmente por el mismo Siqueiros, Xavier Guerrero y Clemente Orozco. Eran grabados en madera o fotograbados”.¹⁶⁵

A través de sus imágenes gráficas, *El Machete* representó la identidad social, desde la perspectiva de la lucha de clases, describiendo la condición social de los trabajadores y de sus adversarios: “*el artesano, el trabajador* y, en menor medida, *el campesino o indígena*— y de sus enemigos —patrones, hacendados, extranjeros y caudillos— que fortalecieron con representaciones del imperialismo y de la burguesía nacional o extranjera claramente identificada”.¹⁶⁶ Paulatinamente, el discurso gráfico incorporó la temática de la historia nacional, reivindicando los principios y protagonistas de la Revolución Mexicana. Sin acreditar la autoría de José Guadalupe Posada, *El Machete* publicó algunas de sus estampas que ratificaron su impacto visual y social, ya que: “Fue aquí donde los grabados que Posada hizo de la revolución —un pequeño porcentaje de su producción total— tuvieron mucha influencia”.¹⁶⁷ Una de estas estampas publicadas, describía a un grupo de campesinos revolucionarios, arrollando al ejército federal. “Sin embargo, *El Machete* no le dio crédito a Posada al utilizar su grabado ni lo mencionó directamente”.¹⁶⁸

Sin embargo, *El Machete* fue pionero en aportar su imaginario gráfico al arte social mexicano. La persuasión de sus estampas se fundamentó en el realismo descriptivo, con el apoyo del texto lingüístico, como ejemplifica la obra de Siqueiros, que representó a “un trabajador de rodillas, con el torso desnudo y despojado de su contexto o herramientas de trabajo, muestra sus múltiples heridas y su condición de esclavo y víctima”.¹⁶⁹ La imagen se acompañó del texto: “Así, desarmado de rodillas, azotado e implorando caridad, es como los hacendados, los industriales, los petroleros y todos los ricos de México en general, quisieran ver para siempre a los trabajadores”.¹⁷⁰ Es patente la connotación trágica del discurso gráfico, enfatizando la deshumanización que imponen las condiciones laborales, al someter al trabajador a faenas que remiten a la premodernidad, pese al discurso oficial sobre el progreso posrevolucionario y la gestación de estructuras sindicales. Xavier

¹⁶² Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, op. cit., pp. 216-217.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹⁶⁵ Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁶ Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, op. cit., p. 37.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷⁰ *Idem.*

Guerrero aportó la representación de la figura de Emiliano Zapata, que rápidamente fue incorporada a la iconografía del arte social mexicano. John Lear describe:

El poderoso retrato que hizo Xavier Guerrero de Emiliano Zapata y que aparece acompañado de un corrido en el quinto aniversario de su asesinato (...), fue mucho más exitoso estéticamente, e incluso más importante para los discursos emergentes de la revolución (oficiales y opositores). Lo que domina la imagen es la figura de Zapata con un rifle en la mano y carrilleras en el pecho. Su sombrero forma una aureola alrededor de su cabeza con la leyenda “Tierra y Libertad” y un pequeño martillo y una hoz en el borde. Un machete y un martillo cuelgan de las esquinas superiores con hileras de hoces en cada lado. La simpleza primitiva de la imagen, su geometría centrada y las líneas contrastantes, así como la intensidad de la mirada de Zapata, hacen de ésta una de las imágenes más poderosas de *El Machete* y de toda la iconografía zapatista.¹⁷¹

Xavier Guerrero resignificó ideológicamente la figura de Zapata mediante los símbolos del martillo y la hoz, que lo involucraban en la utopía socialista y, con la figura del machete, connotó la vigencia de las demandas agraristas. En general el discurso gráfico de *El Machete* dejó constancia de las convicciones políticas de sus autores y ofreció testimonios de la problemática social de la época, ya sea, la situación de los trabajadores urbanos y rurales, el conflicto con la Refinería El Águila, la colusión de los líderes sindicalistas con empresarios y políticos (CROM), la lucha agraria, entre otros. Su representación de la identidad social otorgó protagonismo al actor colectivo y a sus movilizaciones sociales.

Con el fin de garantizar su libertad de expresión política, los integrantes del SOTPEGRM asumieron el compromiso de financiar *El Machete*, hasta su desaparición en 1924, ya que a partir del 1º de mayo de 1925 constituyó el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano.¹⁷² Sin embargo, su legado como pionero en la producción de la gráfica política constituyó un modelo a seguir por las generaciones de artistas afines al arte social:

Si las imágenes de *El Machete* nos parecen familiares en la actualidad, no es porque hayan sido ampliamente difundidas o reproducidas con frecuencia, sino porque influyeron en el muralismo y fueron influidas por él, además de que sirvieron de inspiración y modelo — para representar a los trabajadores y a los campesinos— a generaciones posteriores de artistas gráficos comprometidos políticamente, como los de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) o los del Taller de Gráfica Popular.¹⁷³

A través de *El machete*, los artistas reivindicaron la tarea emprendida por los artistas populares del siglo XIX, cuando incorporaron la estampa a la prensa revolucionaria, para ilustrar la problemática social y el ideario político de sus autores.

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹⁷² “Las ilustraciones eran básicamente de Guerrero, Orozco y Siqueiros, mediante grabados en madera o fotograbados. No faltó represión oficial contra el periódico, por ejemplo la de Obregón en 1924 a raíz de una caricatura de Orozco, y en 1926 nueva censura, esta vez de Calles por una lustración de Siqueiros. Orozco fue uno de los dibujantes permanentes de *El Machete*. La intransigencia de sus imágenes, su anticlericalismo, la crítica despiadada y mordaz contra la burguesía, llevó a que Vasconcelos se negara —por un tiempo- a incorporarlo en la realización de murales”, en Pini, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000, p. 109.

¹⁷³ Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”. *op. cit.*, pp. 146-147.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)¹⁷⁴ aglutinó a un sector de la intelectualidad mexicana consecuente con el clima de efervescencia política que se vivió en el sexenio de Lázaro Cárdenas y en el contexto de los conflictos internacionales. A principios de 1934, treinta escritores, artistas y músicos fundaron la LEAR –autodesignada sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios fundada en 1930, en la entonces Unión Soviética–, con el propósito de contribuir a la lucha contra el imperialismo, el fascismo y la guerra.¹⁷⁵ La revista *Frente a Frente* (1934) constituyó el órgano de difusión de sus posturas políticas que ilustraron con imágenes gráficas y otros medios, como el fotomontaje y la fotografía testimonial. “Los principales recursos visuales utilizados en las publicaciones fueron los fotomontajes y las xilografías, así como composiciones puramente tipográficas”.¹⁷⁶ Con el financiamiento de la Secretaría de Educación Pública, su tiraje alcanzó los 10 000 ejemplares, en 1937.¹⁷⁷ En 1939, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros plantearon fundar un taller cooperativo para producir obras, en diferentes técnicas y a un precio mínimo, destinadas al consumo de las colectividades obreras y campesinas: “Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas transportables, reproducciones por medios mecánicos, etc.”.¹⁷⁸

Con un sentido autogestivo, se fundó el Taller-Escuela de Artes Plásticas (TEAP) que también operó como escuela nocturna para obreros. Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Pablo O’Higgins, Rufino Tamayo, entre otros, se ocuparon de impartir los cursos de grabado, dibujo, pintura, escultura, escenografía e historia del arte, con perspectiva marxista. Leopoldo Méndez realizó el cartel de promoción e inauguración del TEAP (1935) “Quizá la aportación gráfica más sobresaliente del artista a la LEAR (...) El tema es simple, un llamado a los obreros para acudir a este centro. Gráfica de imperativos a la manera del cartel bélico, con una gran flecha que remarca la orden de inscribirse, a la vez que señala el camino”.¹⁷⁹ Aun cuando el objetivo del TEAP fue desarrollar la producción gráfica, Helda Prignitz-Poda señala que, dentro de las actividades de la LEAR, “lo que menos se hizo fue obra gráfica. Casi todos los artistas eran muralistas latentes, a pesar de los principios básicos del Taller-Escuela y de las prédicas de Siqueiros (quien tampoco había hecho obra gráfica en Nueva York, pues a lo sumo, reprodujo en offset fotografías de pinturas al óleo o piroxilina)”.¹⁸⁰ No obstante, la LEAR cumplió la función de promover exposiciones gráficas, en distintos escenarios. En 1936, la delegación que asistió al *American Artists Congress* (Nueva York) organizó tres pequeñas exposiciones de estampas y una subasta para su venta. Paralelamente, los delegados: David A. Siqueiros, Roberto Berdecio, Antonio Pujol, José Clemente Orozco, Luis Arenal, Rufino Tamayo y Juan Bracho se ocuparon de producir estampas para la *League Against War and Fascism* y para las revistas *New Masses* y *Art Front*.¹⁸¹ Ese mismo año, se realizó una exposición de la producción artística de la LEAR, en el ex-convento de Santa Clara que fue severamente cuestionada por la crítica, con excepción de la gráfica, dado los méritos de las litografías de José Clemente Orozco¹⁸² y las estampas de Leopoldo Méndez. En el

¹⁷⁴ Francisco Reyes Palma afirma: “Si bien la LEAR se ostentaba como organización independiente, sus miembros eran militantes del PCM y respondían a las necesidades más inmediatas del Partido”, en *Leopoldo Méndez: el oficio de grabar*, op. cit., p. 16.

¹⁷⁵ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁶ Reyes Palma, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, México, Catálogo de la exposición, MUNAL, 1994, p. 4.

¹⁷⁷ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 46.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁹ Reyes Palma, Francisco, *Leopoldo Méndez: el oficio de grabar*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁰ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 44.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸² En 1928, José Clemente Orozco incursionó en la litografía de manera autodidacta durante su estancia en Nueva York. La primera estampa litográfica se tituló *Vaudevil en Harlem*. Su estampa titulada *Réquiem* fue considerada, en Estados Unidos, como una de las mejores producidas en 1928.

mes de julio, la LEAR dedicó una exposición a la estampa (xilografía, aguafuerte, litografía), en la Biblioteca Nacional, que incluyó la participación de artistas no pertenecientes a la organización. La lista de expositores muestra el auge de la técnica del grabado entre los artistas de la época: David Alfaro Siqueiros, Carlos Alvarado Lang, Raúl Anguiano, J. Manuel Arellano, Luis Arenal, Emilio Amero, Santos Balmori, Ángel Bracho, Angelina Belfo, José Chávez, Morado, Jean Charlot, Julio Castellanos, Gilberto Crespo, Jorge Juan Crespo, Francisco Dosamantes, Francisco Díaz de León, Julio de la Fuente, Gabriel Fernández Ledesma, Jesús Guerrero Galván, Francisco A Gutiérrez, María Izquierdo, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Carlos Orozco Romero, Isidoro Campo, Gonzalo de La Paz Pérez, Antonio Pujol Feliciano Peña. Everardo Ramírez, Rufino Tamayo, Isabel Villaseñor, Rafael Valderrama, Fernando Gamboa, Pablo O'Higgins, Agustín Villagra, Agustín Lazo, Ignacio Aguirre, Alfredo Zalce. En 1937, durante la Guerra Civil Española, la LEAR llevó a cabo una exposición de 400 obras gráficas en Madrid y Valencia, contando con la colaboración de la Alianza Española de Intelectuales Antifascistas.

Por ende, la producción gráfica de la LEAR asumió un discurso testimonial de los conflictos políticos de la época. Un ejemplo fue la imagen impresa sobre una hoja volante que simbolizó el apoyo al destierro de Plutarco Elías Calles. Éste fue representado con un parche negro sobre el ojo izquierdo, una pierna vendada, el torso desnudo y el signo de pesos colocado sobre el estómago. A su alrededor se advierten múltiples calaveras y, en la parte inferior de la composición, un montón de monedas. La imagen se acompañó del texto: “El pirata sueña con sus tesoros amasados con sangre y duelo del pueblo” (diciembre, 1935). Otro ejemplo es la xilografía de Leopoldo Méndez titulada *Calaveras del mausoleo nacional* (noviembre, 1934), publicada en la primera portada de *Frente a Frente*, que ilustró el rechazo político al partido gubernamental (Partido Nacional Revolucionario) y a la Cuarta Internacional (troskismo). Méndez fundamentó el discurso visual en el esqueletismo legado por José Guadalupe Posada. Así, describió un escenario teatral, donde varios músicos esqueléticos interpretan una sinfonía. En primer plano, se ubican dos enormes esqueletos sentados; el primero, tiene las siglas PNR marcadas sobre la frente y sobre el respaldo de su silla se advierte la cruz gamada de los nazis; el segundo, tiene marcada sobre la frente el emblema “IV Internacional” y sobre el respaldo destaca el signo del dinero. Sobre el piso, un cartel anuncia: “Hoy. ‘El Sol’. Corrido proletario. Boleto \$25.00”. En la parte inferior de la composición, un policía expulsa de la función a una pareja de proletarios. La estampa se complementa con un pequeño texto que satiriza la inauguración del Palacio de Bellas Artes y la presencia de Diego Rivera, Carlos Riva Palacio –presidente del PNR– y Carlos Chávez. La significación gráfica identifica al partido gubernamental con el fascismo; y a la organización troskista, con la ambición monetaria o el capitalismo. Es patente la denostación simbólica y política de ambas organizaciones; la primera, por constituir el partido fundado por Calles; y la segunda, por remitir a León Troski y a la postura de sus seguidores, en contra de los campos de concentración y represión estalinistas. De la misma manera, fustiga a Diego Rivera por su filiación troskista, a Carlos Riva Palacio, por su identificación gubernamental y Carlos Chávez, por su participación musical. En 1935, la LEAR denunció gráficamente a los integrantes de la organización fascista Acción Revolucionaria Mexicanista –conocidos como camisas doradas–, por atacar el local del Partido Comunista. El enfrentamiento entre fascistas y comunistas dejó un saldo de varios heridos en la plaza de Santo Domingo. La escena gráfica describe el momento en el que varios individuos armados y portando las siglas “ARM” atacan a dos comunistas; uno de éstos, porta una bandera con la inscripción: “Abajo la explotación capitalista”. La estampa se acompañó, con la reseña indignada de los acontecimientos.

Cumpliendo con el encargo gubernamental, la LEAR ilustró los libros de texto, para las escuelas nocturnas de obreros. El gobierno de Lázaro Cárdenas editó un millón de libros, que once artistas de la LEAR ilustraron, con ciento y diez imágenes gráficas. La investigadora de Helga

Prignitz-Poda ha enfatizado la valoración de estas imágenes¹⁸³ en blanco y negro, que se caracterizaron por la pluralidad temática y formal, con un alto impacto visual y pedagógico. Un ejemplo, es la portada del Libro de Lectura de segundo grado que describe la figura de un personaje sentado, con un libro entre las manos y una actitud de suma concentración; a su lado, se encuentra una herramienta de trabajo. Es evidente que se trata de un trabajador que, al finalizar su faena, destina tiempo a la lectura. Gonzalo de la Paz Pérez ilustró un texto poético mediante la figuración de un ramillete de flores dentro de una canasta, sobre una mesa; alrededor se advierte un rostro femenino y el panorama natural, con una pequeña cabaña. Gonzalo E. Tello representó un paisaje con montañas, donde destaca, en primer plano, la figura imponente de un rayo de luz. Ezequiel Negrete describió a un campesino ubicado bajo la sombra de un gran árbol y frente al paisaje arbolado. Jesús Morales ilustró el espacio de un hogar campesino, dentro de un paisaje, con cuatro burros de labor. No faltaron las temáticas sociales, como ejemplifica, la representación de Emiliano Zapata de la autoría de Luis Arenal; y la escena urbana, que ilustra seis figuras femeninas, en el momento de dirigirse al local del Sindicato de Costureras, de la autoría de Rafael López Vázquez. La simbiosis entre la gráfica artística y el texto escolar resultó afortunada por constituir un vehículo de sensibilización artística y de iniciación de niños y jóvenes en el consumo visual de las imágenes gráficas.

Cuando se logró cumplir el objetivo fundar el taller de gráfica dentro de la TEAP, se precipitó la disolución de la LEAR (1937).¹⁸⁴ No obstante, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal y Pablo O'Higgins decidieron fundar el Taller Editorial de Gráfica Popular que inauguraría un periodo culminante en la producción de la estampa artística de contenido político y social.

Taller Gráfica de Popular

En junio de 1937, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano, Luis Arenal decidieron fundar el TGP. Un mes después, se integró Ángel Bracho¹⁸⁵ y, posteriormente, Xavier Guerrero, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce, Fanny Rabel, Alberto Beltrán, entre muchos otros.

En la LEAR se conocieron entonces todos los fundadores del TGP. Cuando, por la activa participación de muchos de sus miembros en la guerra civil española, se desintegra la LEAR, entre los artistas activos que quedan se produce el deseo de un nuevo centro colectivo de trabajo. Éste de debería corresponder a los ideales de Posada.¹⁸⁶

Con el fin de garantizar el pleno ejercicio de su libertad de expresión, los fundadores del TGP decidieron el autofinanciamiento de su producción gráfica mediante la aportación de una cuota monetaria. Así también, se decidió adoptar una lógica inédita en la praxis artística: la *identidad colectiva en el arte*, esto es la producción y autoría colectiva de las estampas, en función de principios ideológicos. Al firmar sus obras con las siglas TGP, cada uno de los artistas subordinó su identidad artística individual a favor de la *identidad colectiva en el arte*, que vindicó la identificación de los artistas entre sí, —a partir de intereses estéticos e ideológicos comunes—, y su acción concertada en la militancia gráfica. De esta manera, el TGP fue pionero en asumir una conciencia como comunidad gráfica, toda vez que sus integrantes consolidaron su cohesión y permanencia histórica, a través de la fundación de su propio centro de trabajo, que les aseguró la interacción y retroalimentación de sus competencias creativas y posturas estéticas.

¹⁸³ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 48.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁶ Prignitz-Poda, Helga, "Pablo O'Higgins: un cuarto de siglo en el TGP", en De la Fuente de O'Higgins, María de Jesús, *et alt., Pablo O'Higgins voz de lucha y de arte*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, *et alt.*, 2005, p. 114.

Mediante su organización y autogestión, la adopción de un nombre como autodefinición pública, la elaboración de pronunciamientos ideológicos sobre el papel social del artista y la producción gráfica colectiva, que respetó la expresión plástica individual de sus integrantes, el TGP utilizó los medios de su integración, para dar respuesta a sus circunstancias históricas; y cumplir, con sus propios objetivos de comunicación, reflexión y denuncia sociales sobre las injustas condiciones laborales de los sectores populares. Con la estrategia de su autogestión, los artistas garantizaron su control sobre el circuito de producción, distribución y consumo de sus estampas. El taller no sólo opero como centro de producción, también de exhibición anual de sus estampas. “Independientemente de algún concurso o certamen que accidentalmente se reunía en tal cual fecha, y aquel deber del concurso anual ha venido cumpliéndose con el mayor rigor, y con los más grandes éxitos para las artes de la estampación”.¹⁸⁷ Cuando en 1947, la sede del TGP cambio de domicilio, los artistas adoptaron la tradición de exhibir y vender sus obras dentro de una modalidad de festejo periódico. “La primera exposición en las nuevas instalaciones se había inaugurado con una fiesta tipo posada, la cual significó un éxito extraordinario tan sólo en esa noche se habían vendido gráficas con un valor de I 300 pesos. Los eventos de las posadas siguieron siendo un importante fuente de ingresos en los años siguientes”.¹⁸⁸

En 1949, el TGP editó *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, donde documentó su génesis y trayectoria. La prensa de la época consigno:

Se trata de un cuaderno editado y compuesto con un gusto extraordinario y con un caudal completísimo de pormenores en lo que se refiere al desarrollo del Taller (...) que comprende desde la fundación del centro hasta la fecha presente, enriquecido todo ello con reproducciones bellísimas de todo lo hecho por cuantos han laborado en esta lucha por crear y asentar en México con singularidades y características específicas, un arte tan apreciado y útil por su cualidad difusora.¹⁸⁹

El texto evocó las circunstancias de la fundación del TGP: “hinchidos de fe en los trabajos que se proponían realizar, no teniendo como elemento para su colaboración colectiva más que una compañera ... una prensa mecánica que, según nos dice el historial del TALLER DE GRAFICA POPULAR, lucía una placa con la inscripción: ‘París. 1871’, lugar y fecha que hacían evocar un movimiento glorioso de reivindicación social: ‘La Comuna’”.¹⁹⁰

La publicación del texto autobiográfico fue supervisada por el Arquitecto Hannes Meyer y Lena Meyer-Bergner, y ofrece el testimonio de la autodefinición y trayectoria artística del TGP, de su conciencia histórica, como comunidad gráfica y del sentido social de su empresa gráfica:

Dicho álbum fue editado por “La Estampa Mexicana”, bajo la dirección de Meyer, tanto en inglés como en español, y a lo largo de sus 162 páginas, que constituyen todo un alarde de diseño, así como de auténtica joya bibliográfica, se nos presenta un prólogo de Leopoldo Méndez; un estudio pormenorizado de Hannes Meyer; la producción colectiva del TGP, así como una copiosa información de sus miembros y de los llamados “artistas-huéspedes” o colaboradores del grupo. Más —por no proseguir— la edición se completa con espléndidas fotografías y con cinco grabados originales, firmados por Alberto Beltrán, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Francisco Mora y Alfredo Zalce.¹⁹¹

¹⁸⁷ Palencia, Ceferino. “La gran labor del Taller de Gráfica Popular”, México, *México en la cultura, Suplemento cultural de Novedades*, 15 de enero, 1950, p. 5.

¹⁸⁸ Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁹ Palencia, Ceferino. “La gran labor del Taller de Gráfica Popular”, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹¹ José Luis, Pano Gracia y Hernández Martínez, Ascensión, “El taller de la gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, N° 17, España, 2002, p. 43.

La edición de su biografía artística resultó estratégica en la documentación histórica de su legado iconográfico, desde su propio concepto y empresa editorial. “En 1948 se realizaron las series de tarjetas postales con las obras maestras de los pasados 10 años del TGP, que Hannes Meyer había sugerido”.¹⁹²

A través de sus estampas, el TGP legó su imaginario iconográfico de la vida social, política y costumbrista del país y aportó su producción de significaciones políticas en sus relatos gráficos. Describió la dinámica histórica, a través de arquetipos, como el héroe social, el actor colectivo (trabajadores y campesinos) y el enemigo de clase (burguesía, políticos corruptos, imperialismo, entre otros). Reivindicó la coexistencia de la estampa popular y la estampa artística, a través de la influencia de la obra de José Guadalupe Posada, que algunos de sus miembros actualizaron desde su particular identidad artística, como Leopoldo Méndez. A decir de Carlos Mérida: “Méndez, pues, ha llevado la tradición posadista a un punto completamente moderno, en el cual ya existe un perfecto balance entre la dosis emocional de la obra y el control intelectual”.¹⁹³ En 1963, Leopoldo Méndez en colaboración con Mariana Yampolsky y Adolfo Mexiac, rindió un homenaje a la obra de José Guadalupe Posada, al publicar sus ilustraciones para hojas volantes, carteles, libros, periódicos y folletos, cancioneros, juegos y ediciones infantiles, almanaques, estampas y plegarias religiosas; así como las emblemáticas rimas para las “calaveras” del Día de Muertos. (*José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963). Así también, el TGP adoptó el recurso de las hojas volantes, con noticias, “corridos” o “calaveras” que legó la tradición de la estampa popular de finales del siglo XIX.

Comprometida con la utopía social que animó la primera mitad del siglo XX, la militancia estética del TGP dio prioridad a la comunicación visual de sus posturas ideológicas, a través de la distribución y consumo masivos de sus estampas, folletos, volantes, tarjetas y mantas, entre los sectores de campesinos y trabajadores. “Solamente en los dos años anteriores (en la época Hannes Meyer) se habían impreso 1 500 litografías. 24000 tarjetas postales y 16375 gráficas”.¹⁹⁴ Periódicamente, el TGP publicó hojas volantes como propaganda política, en apoyo a distintas causas sociales. Un ejemplo fue la editada en 1938, a favor de la labor de los maestros rurales que enfrentaba la oposición de distintos adversarios, entre los cuales se encontraban los cristeros. El discurso gráfico ilustró cómo los maestros podían distribuir la hoja volante, deslizándola por debajo de las puertas de las viviendas o mediante su adhesión a las paredes, postes, árboles, rocas, entre otros soportes. Así también se recomendó su distribución en las reuniones campesinas. El texto que define su función propagandista, señala:

Compañero:

Adjunta enviamos a usted una muestra de la publicación mensual que se titula: "HOJA POPULAR ILUSTRADA" y otros trabajos diversos pero con un fin semejante al de aquella, como le será fácil apreciarlo. Creemos que esta Hoja es de gran ayuda a los maestros foráneos en general pero, principalmente, a los MAESTROS QUE TRABAJAN EN EL CAMPO, a menudo en lugares remotos y mal comunicados donde, con pocas o ningunas garantías se encuentran a merced de las fuerzas reaccionarias locales y nacionales que se oponen al desarrollo de su heroica misión, USANDO DE TODOS LOS MEDIOS, siendo la resistencia del maestro a los embates reaccionarios muy débil, pues el sólo no podría luchar con probabilidades de éxito sin contar con medios teóricos de propaganda: imprenta, grabados, etc.

El pequeño tamaño de la HOJA (23 x 34 cms.) permite repartirla o distribuirla con facilidad sin que pase desapercibida por ser de color llamativo, por su dibujo fuerte y también por su breve y clara redacción.

PUEDE USARSE EN LOS PERIODICOS MURALES.

SIN AUMENTO DE PORTE, PUEDE INCLUIRSE EN LA CORRESPONDENCIA ORDINARIA.

¹⁹² Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹³ Mérida, Carlos, “Grabadores mexicanos contemporáneos: Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce”, en Catálogo, México, Museo Nacional de Arte, 1946, p. 130.

¹⁹⁴ Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, *op. cit.*, p. 124.

SU TRANSPORTE PUEDE HACERSE POR LOS MEDIOS MÁS SENCILLOS Y NO OSTENTOSOS.
 AYUDESE CON NUESTRA PROPAGANDA Y AYUDENOS CON SUS SUGESTIONES PERSONALES A MEJORARLA.
 LA PROPAGANDA REVOLUCIONARIA DEBE LLOVER EN TODO EL PAIS.
 NUESTRA HOJA ES UN ARMA.
 EL ARMA ESTA FORJADA, EMPUÑELA!¹⁹⁵

La posición del maestro frente a sus adversarios fue planteada en otra hoja volante: “Maestro tú estás solo contra: las guardias blancas asesinas, los ignorantes azuzados por los ricos, la calumnia que envenena y rompe tus relaciones con el pueblo” (Leopoldo Méndez, linóleo, 1938). La estampa describe a un maestro, sosteniendo una silla, en actitud defensiva, que enfrenta la amenaza de cuatro personajes que lo rodean. Dos de ellos, ocultan el rostro y portan armas, con las que amagan al personaje principal. Una figura femenina y popular connota la ignorancia y una masculina connota al potentado. A raíz de los asesinatos de varios maestros rurales propiciados por sectores eclesiásticos y oligarcas, Leopoldo Méndez realizó siete litografías que se editaron en un cuadernillo de impresión rústica y con el patrocinio del Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes. Las estampas se publicaron en 1939, con el título *En nombre de cristo...han asesinado a más de 200 maestros*. Cada imagen consignó el nombre del maestro y las circunstancias de su asesinato. A la vez, un pequeño texto reproducía información de la prensa o instituciones oficiales y sindicales sobre los hechos ocurridos.

Con la influencia de la estampa popular, el TGP adoptó la praxis de confeccionar “corridos”, con su respectiva ilustración gráfica. Un ejemplo, es el *Corrido de Don Chapulín* (1940) que remite al acaparador de alimentos, como señala una parte del texto: Don chapulín, chapulón, compra y guarda mercancías y, cuando hay escasez comienza la carestía”. Desde un primer momento, el TGP desarrolló una perspectiva histórica que ilustró, con rostros, acciones y circunstancias los episodios relevantes de la biografía del país. Los temas de las primeras doce litografías realizadas por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal y Ángel Bracho, para la Universidad Obrera, remiten a la huelga de Río Blanco, la nacionalización de los ferrocarriles, la burguesía porfiriana, la amenaza fascista en España y México; así también representaron los retratos de Carlos Marx y José María Morelos y Pavón.¹⁹⁶ El arquetipo del héroe nacional ocupó un lugar preponderante, en el imaginario gráfico, como fundamento de las movilizaciones sociales y los cambios históricos; así se constata en las ochenta y cinco *Estampas de la Revolución Mexicana* (linóleo, 1947), que a decir de Prignitz-Poda, Helga: “Tanto el aspecto como el atractivo precio de solamente 50 pesos por toda la carpeta la convirtieron pronto en un hito entre el público”.¹⁹⁷ Alberto Beltrán describió, con espectacularidad, la figura de Francisco Villa, montando su caballo. Distintos aspectos de la vida de Emiliano Zapata fueron objeto de ilustración. Mariana Yampolsky lo representó durante su juventud, advirtiendo las condiciones de explotación de los campesinos durante el porfiriato. Ignacio Aguirre lo describió prisionero por soldados porfiristas dentro del paisaje campirano. Francisco Mora lo mostró sobre su caballo y acompañado de masas campesinas que portaban una manta con la consigna: “Tierra y Libertad”. Ángel Bracho retrató su rostro, con su característico sombrero, mientras las figuras de los potentados y militares porfiristas se apresuran a huir; en primer plano, se sitúa la figura de un personaje del pueblo que ha caído en combate, no obstante, eleva el brazo con una antorcha que simboliza la libertad. y en la parte superior izquierda, se advierte parte del cuerpo de un campesino ahorcado, con un letrero que dice: “zapatista”. Isidoro Ocampo describió la muerte de Zapata acribillado por múltiples rifles. La representación gráfica abarcó otros personajes históricos como: Francisco I. Madero, los Hermanos Serdán, Belisario

¹⁹⁵ Archivo de Francisco Reyes Palma.

¹⁹⁶ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 56.

¹⁹⁷ Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, op. cit., p. 123.

Domínguez, Venustiano Carranza, Abraham González, Álvaro Obregón, entre otros. En su papel de villanos históricos, se retrató a militares porfiristas, Victoriano Huerta, el embajador estadounidense Lane Wilson, Plutarco Elías Calles, entre otros.

En general, la narrativa gráfica dio cuenta de los episodios y personajes más relevantes de la Revolución Mexicana, como la huelga de Río Blanco, la decena trágica, la intervención estadounidense, el asesinato de Álvaro Obregón, las reformas cardenistas, entre otros. Alberto Beltrán ilustró la lucha antifascista mediante la figura de perfil de Lázaro Cárdenas, quien señala con el dedo índice el horizonte, donde se encuentra un conjunto de militares nazis de aspecto oscuro y siniestro, mientras acibillan a un combatiente republicano. En la parte inferior derecha de la composición, se ubica la pequeña figura caricaturizada de Franco, observando la escena. En la producción de significaciones gráficas, el TGP planteó que el origen de la dinámica histórica son las injusticias sociales dentro del antagonismo de clases sociales. Si bien, las colectividades campesinas y obreras se describen padeciendo abusivas condiciones laborales, connotan que mediante su movilización política y social opera sus conquistas políticas y económicas.

En 1947, el TGP colaboró en la ilustración del libro: *Contenido y trascendencia del pensamiento popular mexicano* de Vicente Lombardo Toledano. La narrativa gráfica planteó la relevancia de líderes como Miguel Hidalgo y Costilla y Benito Juárez, en la historia mexicana. Alfredo Zalce describió la figura de Miguel Hidalgo y Costilla rodeado por dos militares afines, chinacos e indígenas armados con machetes y antorchas. El título reiteró la significación de liderazgo: *El Cura Hidalgo llama al pueblo de México a luchar por la Independencia* (linóleo). Leopoldo Méndez tituló su estampa *El pueblo mexicano encabezado por Benito Juárez rechaza la invasión extranjera*. La escena gráfica describe la retirada de las tropas invasoras, subrayando de manera grotesca los rostros de los militares franceses. El liderazgo de Benito Juárez está simbolizado únicamente por su rostro que domina el extremo superior derecho de la composición, adyacente se encuentra la bandera de México y en la parte inferior, se muestran las tropas mexicanas con sus característicos sombreros campesinos. Arturo García Bustos refiere el heroísmo de los cadetes del Colegio Militar en su estampa: *Defendiendo a nuestra Patria mueres heroicamente en Chapultepec, los Cadetes del Colegio Militar en septiembre de 1847*.

En 1960, el TGP publicó *450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano* que planteó una visión histórica de México a través de sus luchas sociales. La edición incluyó 65 imágenes que ilustraron con anterioridad *Estampas de la Revolución Mexicana* (1947). “Sólo 82 de las 146 gráficas se realizaron en 1960”.¹⁹⁸ Este recuento histórico abarcó la representación del mundo indígena, los esclavos africanos, la sociedad colonial, las mujeres independentistas, entre otros temas. Baste mencionar *Cuauhtémoc* (Leopoldo Méndez, linóleo, s/f.), *La destrucción de México antiguo*, (Pablo O'Higgins, litografía en color, s/f), *La esclavitud de los indios* (Héctor Ventura, linóleo, s/f), *Los privilegiados de la Colonia*, (Antonio Pujol, linóleo, s/f), *Rebeliones de negros*, (Adolfo Quinteros, linóleo, s/f), *Jacinto Canek*, (Arturo García Bustos, linóleo, s/f).

La representación de los personajes indígenas fue recurrente en la estampa del TGP, ya sea, como actores sociales padeciendo las injusticias políticas y económicas o sumándose al liderazgo de sus héroes. Por ejemplo, Adolfo Mexiac en su estampa *El indio desde la Conquista* (1959) describió a un personaje indígena que, sobre el piso, yace con sus pies aprisionados dentro de una estructura de madera, mientras un extranjero lo enfoca con su cámara fotográfica; al fondo, varios personajes sentados a la mesa revisan múltiples textos. La significación visual remite a los intelectuales, políticos y turistas que se suman a la moderna opresión de la población indígena. Alberto Beltrán simbolizó la lucha del pueblo contra los grupos sociales retrógrados, mediante la figura de un campesino montado sobre una imponente águila que con sus garras amenaza la piel de la serpiente, bajo la cual se cobijan los personajes que simbolizan a la reacción. El título de la estampa reitera la significación visual *Alegoría contra la reacción* (1946).

¹⁹⁸ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., pp. 364-365.

La ilustración de libros constituyó otra vertiente de difusión y consumo de las estampas del TGP. Helga Prignitz-Poda, señala: “El primer encargo que recibió el TGP fue por parte de la Universidad Obrera de México de Vicente Lombardo Toledano Para el año 1937 se produjo un calendario con una litografía de dos colores para cada mes”.¹⁹⁹ Otros textos ilustrados son: *Libro negro del terror nazi*, (dibujos y grabados 1943), *Lázaro Cárdenas demócrata mexicano* (1954) y *El México de Benito Juárez* (1957).

Durante su larga trayectoria, el TGP representó la vanguardia en la producción de la estampa política y nacionalista. Particularmente, ilustró las ideas sociales de su época, como el nacionalismo, el cardenismo, el internacionalismo y la utopía social, como consta en el acervo de sus obras que remite a más de 10 000 estampas (3 obras de cada autor).²⁰⁰ En 1957, se consagró la trayectoria del TGP, con la exposición *Vida y Drama de México. Exposición 20 Años de Vida del Taller de Gráfica Popular* (Palacio de Bellas Artes), donde se celebró su legado iconográfico sobre la biografía política del país, que aportó de un sentido de unidad nacional e identidad social identificada en las agudas contradicciones y desigualdades sociales, así como en la dinámica de las movilizaciones y reivindicaciones de los sectores laborales y populares.

Sin embargo, el ciclo productivo del TGP sucumbió ante las contradicciones ideológicas y desacuerdos entre sus miembros; “perdía su empuje, en parte debido al gran aumento del número de miembros, por otra, por la pérdida de consistencia de contenidos. Existió discordia acerca de la nueva orientación política de Leopoldo Méndez, quien se había unido a las filas del Partido Popular. Hubieron demasiadas discusiones y muy pocas obras nuevas”.²⁰¹ Raquel Tibol describe el proceso de declinación del TGP, a través de las pugnas políticas entre sus miembros:

La lucha política intestina se agudiza al punto de que su fundador Leopoldo Méndez, junto con Pablo O’Higgins, Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Adolfo Mexiac e Iker Larrauri se alejan del TGP en 1960. A esta fractura gravísima se agregó en 1965 la “renuncia” que la directiva encabezada por Luis Arenal impuso a Francisco Moral, Elizabeth Cattlet, Xavier Guerrero, Octavio Bajonero, José Luis Franco, Mercedes Quevedo, Norberto Martínez, Celia Calderón, María Luisa Martín, y Alberto Rovira a causa de la protesta pública que estos artistas hicieron por el homenaje que el TGP rindió a López Mateos cuando fue nombrado coordinador de los Juegos Olímpicos a celebrarse en México en 1968. Con este motivo los “renunciados” publicaron una carta abierta.²⁰²

Después de la salida de Leopoldo Méndez y varios artistas más, en 1960, concluyó la etapa más representativa de la producción del TGP, pero también la época que de dio sentido. Tibol destaca que la ausencia de actualización formal y discursiva de sus estampas, llevó al TGP al anacronismo:

Las luchas intestinas no eran sino reflejo de la desfuncionalización de ese tipo de estampas. Para atender los mas profundos y ciertos intereses populares durante el gobierno de Díaz Ordaz hacía falta otro tipo de gráfica, como lo demostró con formidable eco multitudinario la tarea dibujística de Rius y de quienes como él continuaron con vivacidad la tradición sarcástica, crítica e independiente de José Guadalupe Posada.²⁰³

En 1977, se realizó la exposición conmemorativa de los 40 años de existencia del TGP, en el Palacio de Bellas Artes. En opinión de Tibol esta exposición connotó una falsa continuidad de las actividades del TGP, ya que: “el prestigio sumado durante los 28 años era tan grande, que de entonces al presente se produce una falsa continuación, la cual tiene del antiguo TGP sólo el

¹⁹⁹ Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁰ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, *op. cit.*, p. 201.

²⁰¹ Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, *op. cit.*, p. 125.

²⁰² Tibol, Raquel, “40 años del TGP: una exposición confusa”, en *Proceso*, México, No. 33, 18 de junio, 1977, p. 60.

²⁰³ *Ibid.*, p. 61.

nombre”.²⁰⁴ No obstante, durante su etapa más representativa, el TGP sentó un precedente de los movimientos grupales²⁰⁵ que se gestaron en los años setenta y que adoptaron la *identidad colectiva en el arte* y las premisas del arte social.

Sociedad Mexicana de Grabadores

La Sociedad Mexicana de Grabadores (SMG) dotó de representatividad a los artistas gráficos afiliados a la tendencia del arte por el arte y estrechamente vinculados al ámbito académico. Los antecedentes de lo que sería la SMG (1947) se remontan a la década de los años treinta, cuando la Academia de San Carlos constituyó el espacio privilegiado para la enseñanza de la gráfica mediante la docencia de Carlos Alvarado Lang (1905-1961), en el taller de grabado en metal; Emilio Amero (1901-1976) en el taller de litografía; y Francisco Díaz de León, en el taller de xilografía. El artista Alejandro Alvarado Carreño rememora:

Cuando termina el siglo XIX, empieza a gestarse problemas sociales en México. La escuela se abría y se cerraba. Viene la Revolución y también había muchos problemas. Todas las personas que entraban a estudiar aquí, a la escuela, en 1918 o 1920, entraban de la primaria, no tenían que hacer secundaria, aunque ya existía la secundaria. Mi padre entró en 1918 y su maestro Emiliano Valadez le pasa la clase y le dice: —Ahora, tú te vas a quedar en mi lugar. Yo ya me voy a jubilar. Y a partir de ahí, se siente como un parteaguas. Antes no hubo nada más que los maestros del siglo XIX. Entonces, en esa época, se forman tres talleres: el de grabado en hueco que lo daba Carlos Alvarado Lang; el de litografía, con la dirección de Emilio Amero; y el de relieve que lo dirigía Díaz de León. Todos ellos eran los que, relativamente, destacaron en aquella época. También estaba Alfonso Franco que era compañero de mi padre. Estudiaron juntos con Emiliano Valadez. Él sí fue de los más conocidos y se fue a los talleres de valores y estampillas a hacer las viñetas de los timbres postales. Después ahí, se formó el grupo de mi padre y tuvo como alumnos a José Arellano Fischer, Ernesto Jorajuria, Antonio Trejo Osorio —quien fue director de la Academia de San Carlos—, Guillermo Sánchez Lemus, José Clemente Orozco, Federico Cantú, Isidoro Campo, Abelardo Ávila, Capdevilla, Luis García Robledo, Fanny Rabel, Jesús Escobedo, Alberto Beltrán, García Bustos. De ahí, mi padre se retira en 1961. Pero antes de retirarse, como no había quien pudiera dar la clase de grabado industrial, él empezó a dar el primer año del taller de grabado industrial; es decir, un grabado como el de artes aplicadas. Porque en aquella época, en 1960, se formó la carrera de Artes Aplicadas. En esa época, llamaron a Horacio Duran quien fue el fundador de la carrera de Diseño Industrial en la facultad de Arquitectura y en la Universidad Iberoamericana. De ahí, mi padre se jubila y yo tomo su lugar.²⁰⁶

Carlos Alvarado Lang (1905, Piedad de Cabadas, Michoacán), discípulo de Emiliano Valadez, constituyó un representante del virtuosismo en la ejecución del grabado sobre metal y su estampa se orientó, principalmente, a la representación del paisaje. A través de su labor docente formó innumerables generaciones de artistas gráficos y publicó las carpetas de estampa: *Grabados Populares Mexicanos*, con prólogo de José Garcidueñas (1944, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México); *39 Estampas Populares* (1947, Instituto Nacional de Bellas Artes); *19 Xilografías de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX* (1949, Instituto Nacional de Bellas Artes).²⁰⁷ Emilio Amero (Ixtlahuaca, Estado de México, 1900) se especializó en las técnicas litográficas en talleres de Estados Unidos. En 1930 regresó al país e impartió el curso

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Véase B. Sánchez, Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*, México, CONACULTA, 2003.

²⁰⁶ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

²⁰⁷ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, *op. cit.*, p. 38.

respectivo que propició el renacimiento de la producción litográfica. Entre sus alumnos más sobresalientes se encuentran: “Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Dosamantes, Francisco Díaz de León, Alfredo Zalce, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida, Olga Costa y otros”.²⁰⁸

Cabe destacar la actividad de Francisco Díaz de León (1897-1975, Aguascalientes, Aguascalientes), como promotor de las exposiciones de la estampa artística mexicana, como la que se realizó en la Galería de Arte Mexicano, en 1935. Inés Amor relata:

La idea seguramente fue de Pancho Díaz de León, que se daba cuenta de que nunca se le había puesto atención al grabado en México. Se exhibieron las primeras litografías de Siqueiros, las primeras puntas secas de Orozco y algunas maderas de María Izquierdo y de Rufino Tamayo. (...) En esa exposición fueron importantes las litografías con los autorretratos de Diego Rivera, algunas impresas con el truco del “litomontaje” que en realidad son un solo grabado en el que quedan incluidas varias tintas; también las magníficas litografías de Castellanos y de Orozco, recién vuelto de Nueva York. Federico Cantú también acababa de regresar a México después de haber pasado un tiempo en París; creo que por primera vez figuró en esa exposición con uno de sus grabados iniciales, una punta seca.²⁰⁹

José Clemente Orozco ilustró la portada del catálogo, con un aguafuerte y el texto de la presentación fue elaborado por Francisco Díaz de León. Las técnicas de las obras remiten a:

litografía, litomontaje, madera, madera a color, punta seca, aguafuerte y aguatinta. Los primeros expositores fueron: David Alfaro Siqueiros, Federico Cantú, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, María Izquierdo, Agustín Lazo, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo y Carlos Orozco Romero.²¹⁰

Desde 1930, Díaz de León promovió varias exposiciones de estampa, en la Sala de Arte (Departamento de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública), que fundó y dirigió, con Gabriel Fernández Ledesma. Entre estas exposiciones destaca, la primera retrospectiva que se realizó sobre litografía mexicana: *100 años de Litografía Mexicana, 1830-1930*. “Tan valiosa exposición dedicada a la memoria del ilustre don Ignacio Cumplido, apóstol de la tipografía del siglo XIX”.²¹¹

Otro acierto de Díaz de León fue la revaloración de la obra del artista gráfico Gabriel V. Gahona “Picheta” (1828-1899). “En 1938 conoció la obra de Gabriel V. Gahona ‘Picheta’ grabador yucateco. Y en 1942 se trasladó a Mérida. Yuc. para estudiar más de cerca la producción de este gran artista. A partir de este mismo año, lo dio a conocer por medio de conferencias y artículos”.²¹²

La trayectoria docente de Francisco Díaz de León se inscribe en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y en la Academia de San Carlos, donde fundó el taller de Artes del Libro (1929), que vinculó la estampa a la ilustración de textos. La dirección de este taller la realizó “sin cobrar honorarios”.²¹³ Entre sus discípulos se encuentran: “Feliciano Peña, Manuel Echauri, Isidoro Ocampo, Mario Ramírez de Aguilar, Francisco Gutiérrez, José Chávez Morado, Agustín Villagra”,²¹⁴ Abelardo Ávila, José Julio Rodríguez, entre otros. A partir de 1925, Francisco Díaz de León incursionó en la ilustración de libros.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁹ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, p. 25.

²¹⁰ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950, op. cit.*, p. 25.

²¹¹ *Ibid.*, p. 50

²¹² *Ibid.*, p. 51.

²¹³ *Ibid.*, p. 49.

²¹⁴ Orozco Muñoz, Francisco, “Francisco Díaz de León. Grabador”, en *Artes del Libro*, México, No. 5, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1968, p. 30.

El primer libro que ilustra, con cincuenta y cuatro maderas, es *Campanitas de plata* de Mariano Silva. Esta obra inicia en México, en el siglo XX la ilustración con grabados en madera. Al año siguiente, en 1926, ejecuta dieciséis admirables camafeos en madera de pie, para *Oaxaca* del ilustre historiador Manuel Toussaint, y en 1928 imprime él solo tres mil grabados, que integrarán la edición de su libro *Treinta asuntos mexicanos*. (...) Y para no omitir nada de esencial en la vida de este grande y modesto maestro grabador, diré aún que en 1933 ilustró con aguafuertes el bello libro del poeta Enrique Fernández Ledesma. *Viajes al siglo XIX* que fue un acontecimiento literario y artístico.²¹⁵

Posteriormente, Díaz de León fundó la Escuela de las Artes del Libro (1938)²¹⁶ que se consolidaría como Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG, 1957). El 24 de agosto de 1962, en el Palacio de Bellas Artes, se efectuó la conmemoración del XXV Aniversario Escuela Nacional de Artes del Libro. Este evento abarcó una exposición de estampas de la autoría de: Leo Acosta, Arnold Belkin, Celia Calderón, Manuel Echaury, Fernando Castro Pacheco, Esperanza de Cervantes, Pedro Castelar, entre otros. Así también, entre los meses de agosto de 1962 y abril de 1963, se realizaron seis conferencias impartidas por: Francisco Díaz de León (“Una Escuela en mi recuerdo”, 27 de agosto, 1962); José Julio Rodríguez (“La estética del grabado en México”, 5 de octubre, 1962); Antonio Acevedo Escobedo “Cincuenta años del libro mexicano”, 6 de noviembre, 1962); Carolina Amor de Fournier (“La mujer en la tipografía mexicana”, 4 de marzo, 1963); Manuel Herrera Cartilla (“La encuadernación y decoración de libros”, 1 de abril, 1963); y Pablo G. Macías (“Ignacio Cumplido, impresor y periodista del siglo XIX”, 22 de abril, 1963). A estas actividades se sumó la realización de varias exposiciones de estampa en el puerto de Veracruz, Jalapa, Mérida, Morelia, Chihuahua, Monterrey, San Luis Potosí y Ciudad del Carmen.

Durante el periodo de 1956 a 1960, la ENAG editó la revista trimestral *Artes del Libro* donde el artista José Julio Rodríguez —profesor de grabado— publicó una serie de artículos sumamente interesantes y documentados sobre la historia y las técnicas del grabado. Entre éstos destaca el texto *Breve historia del grabado en la ilustración del libro*. Posteriormente, en 1965, la ENAG publicó *Anales de la Escuela Nacional de Artes del Libro*. En su texto editorial se señala:

Hoy reanudamos la publicación con otro nombre: en lugar de ARTES DEL LIBRO el título escogido es ANALES DE LA ESCUELA NACIONAL de artes GRÁFICAS. Nos proponemos que aparezca dos veces por año —en mayo y noviembre— y contendrá planes de estudio de las carreras establecidas, material pedagógico diverso, programas de materias, artículos de orientación técnica auxiliares de libros de texto, tan escasos en el país; así como noticias y descripción de los adelantos logrados en el extranjero en artes gráficas.²¹⁷

José Julio Rodríguez Carmona, Francisco Vázquez Castillo y Pedro Castelar Báez constituyeron los pilares de la enseñanza del grabado en la ENAG. A su vez, Francisco Gutiérrez (1906-1945, Oaxaca) se ocupó de la enseñanza de la litografía desde 1942.

En 1939, el destacado artista Koloman Sokol (Eslovaquia, 1902, Arizona, 2003), connotado expresionista y pionero en la modernización de la gráfica de su país, impartió clases de grabado, en la Escuela de las Artes del Libro. Gracias a las gestiones de Díaz de León:

se inicia un intercambio de artistas grabadores entre Checoslovaquia y México, y como primer artista llega a México, Koloman Sokol, quien inicia un taller experimental en la Escuela de las Artes del Libro. De este taller salieron: Pedro Castelar Báez, Abelardo Avila, Mariano Paredes, Gustavo Savín (fallecido), Francisco Vázquez y algunos norteamericanos,

²¹⁵ *Idem*.

²¹⁶ Colaboraron en la fundación: Koloman Sokol, Clara Ortiz Gómez, Alfonso Tovar y Portillo, Manuel Herrera Cartalla, Ángel Maldonado y Miguel Pérez Ontiveros.

²¹⁷ “Editorial”, en *Anales de la Escuela Nacional de Artes del Libro*, No. 1, México, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1965, p. X.

como Robert Mallory y Mary Walton; en años posteriores, Raúl Gamboa. Emilio Vera y Amador Lugo.²¹⁸

Alejandro Alvarado Carreño señala: “Yo creo que Sokol aportó bastante, porque la técnica que él traía era muy diferente a la de Díaz de León que era muy conservadora, muy cercana al *mexican curios*. La técnica de Sokol era muy libre, muy gestual, sus cortes, sus entallamientos. Él grababa sólo en madera y linóleo”.²¹⁹

Durante su estancia mexicana, Sokol desarrolló actividades gráficas, tanto en el TGP como en la Sociedad Mexicana de Grabadores. Con un lenguaje expresionista, sus temáticas se nutrieron del costumbrismo del país. “Los grabados de Sokol plantean temas muy cotidianos de la calle, el bolero, el perro, por ejemplo. Una parte de su obra está en Colorado, otra en Eslovaquia. Yo tengo dos grabados de él. Su obra la tiene su hijo en Arizona, tiene todas las planchas. Hace seis años se le hizo un homenaje en Eslovaquia; aquí, vinieron a hacer una filmación para un documental de su obra y trayectoria.”²²⁰

En 1942, la Escuela de las Artes del Libro recibió el apoyo institucional y:

Fue entonces cuando se crearon nuevos talleres, entre ellos el de dibujo decorativo, encargado por Díaz de León a Feliciano Peña. Posteriormente se abrió el de dibujo de ilustración del libro, del cual se hicieron cargo Feliciano Peña y Julio Prieto; éste (pintor, dibujante, ilustrador, escenógrafo, maestro, escritor) se formó como grabador junto a Díaz de León. A medida que la Escuela de las Artes del Libro fue creciendo, reunió en su seno, como profesores o estudiantes, a un numeroso grupo de grabadores en activo. Ellos querían divulgar sus trabajos y estimular tanto el conocimiento de la gráfica como el desarrollo de su producción. Animaron a otros colegas y en 1947 crearon la Sociedad Mexicana de Grabadores.²²¹

Entre los fundadores de la Sociedad Mexicana de Grabadores (SMG) se encuentran: Carlos Alvarado Lang, Erasto Cortés Juárez, Feliciano Peña, Abelardo Ávila, Mariano Paredes, Amador Lugo, Fernando Castro Pacheco, Celia Calderón, Ángel Zamarripa, e Isidro Ocampo, Francisco Díaz de León, Angelina Beloff, Manuel Echauri, Pedro Castelar, Lola Cueto, Leo Acosta, Francisco Moreno Capdevilla, entre muchos otros. La SMG aportó un sentido de comunidad e identificación a los artistas practicantes del grabado y afiliados a la tendencia del arte por el arte, que Ida Rodríguez Prampolin define: “La religión del ‘arte por el arte’ lleva consigo un misticismo artístico que en su formas elevadas pretende el ascetismo del artista, es decir, su separación de los problemas morales y sociales que lo rodean y el culto personal e íntimo a la nueva religión ‘estética’ (...) todas las preocupaciones de orden político, social o moral turban la entrega desinteresada a este nuevo culto”.²²² Las actividades de la SMG se orientaron a la promoción y organización de exposiciones de la obra de sus miembros, en distintos estados del país. La exposición *Dos siglos de grabado en México* (Castillo de Chapultepec, 1951) destacó por exhibir estampas de los siglos XVIII, XIX, y XX. Así también, desde 1951, la SGM publicó el boletín *Estampa* que se orientó a la divulgación de la cultura gráfica nacional.²²³ En 1957, conmemoró el décimo aniversario de su fundación con la exposición de obras en Galería del Instituto de Arte de México. La revista *Artes del Libro* consigna: “Las obras presentadas forman parte de un álbum que sobre la ciudad de México ha editado dicha Sociedad; el cual fue impreso y elaborado en los talleres de nuestra Escuela”.²²⁴ En 1968, la SMG

²¹⁸ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., p. 51.

²¹⁹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, septiembre de 2011.

²²⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, agosto de 2011

²²¹ Tibol, Raquel “La Escuela de las Artes del Libro”, en *Memoria*, México, No. 54, CEMOS, mayo de 1993, p. 4.

²²² Rodríguez, Prampolini, Ida, *Una década de crítica de arte*, México, No. 145, SepSetentas, 1974, p. 13.

²²³ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 153.

²²⁴ “X Aniversario la Sociedad Mexicana de Grabadores”, en *Artes del Libro* No. 4, México, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1957, p. 28.

conmemoró su fundación mediante la exposición *20 años de la Sociedad Mexicana de Grabadores*, (Palacio de Bellas Artes).

A través del Salón Nacional de Grabado (1954) y el Salón de la Plástica Mexicana (1955) se exhibieron de las estampas producidas por el TGP y la SMG. Artistas de ambas comunidades gráficas fueron premiados en los primeros tres años del Salón de la Plástica Mexicana.²²⁵ Es patente que la coexistencia de la SMG y el TGP connotó dos posturas distintas ante el sentido de sus respectivas producciones gráficas, que Manuel Echauri describe:

Claro que existen diferencias entre el TGP y la SMG. En primer lugar muchos del TGP son esencialmente artistas grabadores, mientras que nosotros somos pintores que grabamos; nosotros no trabajamos en equipo como ellos suelen hacerlo; nuestros trabajos no persiguen nunca determinados propósitos de propaganda; entre nosotros cada quien dice su mensaje a su manera, sin consultas previas.²²⁶

Tanto la SMG como el TGP privilegiaron distintos materiales y procedimientos gráficos en función de las necesidades de su discurso visual. José Julio Rodríguez describe: “También cabe señalar diferencias en los materiales que usamos habitualmente; los del TGP trabajan litografía y linóleo, en tanto que nosotros usamos, además, la madera de pie y de hilo, el plástico y los diversos procedimientos en metales, como buril, aguafuerte, aguatinta, mezzotinta”.²²⁷ Alberto de Trinidad Solís concluye: “Esa diferencia obedece a los fines que persigue cada grupo. La obra eminentemente publicitaria del TGP lo obliga a valerse de procedimientos más fáciles; mientras que nuestras preocupaciones, básicamente artísticas, nos llevan a cultivar técnicas tradicionales”.²²⁸

Durante sus respectivas trayectorias, el denominador común de ambas comunidades gráficas fue enfrentar el reto de la actualización, tanto en lo formal como en las técnicas de producción. Cuando el TGP cumplió 17 años de actividades, David Alfaro Siqueiros opinó que sus estampas se caracterizaban por la ausencia de dinamismo y novedad formal, la reticencia a utilizar el color, la mística medieval del blanco y negro y el mínimo impacto entre los sectores populares:

En lo que respecta a la manera gráfica, al estilo, no han sobrepasado el de sus antecesores inmediatos que fuimos los dibujantes y grabadores de *El Machete*, podría inclusive decirse que ha retrocedido hacia una expresión gráfica más religiosa. El dinamismo de Orozco, por ejemplo, no fue seguido ni mucho menos ampliado por los grabadores políticos posteriores; cuando más sus trabajos tienen mayor virtuosismo artesanal. (...) Nadie se atrevería a negar que la obra del TGP empieza a ser más conocida en el extranjero que en México. Su alcance entre las amplias masas de nuestro país, que constituye su cometido básico, es extremadamente mínimo.²²⁹

Juan O’ Gorman agregó que la narrativa gráfica del TGP carecía de la fuerza contundente de la sátira y el humor, pues connotaba un pesimismo constante:

Generalizando, se puede decir que el trabajo de TGP da una fuerte impresión de tristeza. Esa es una de las razones por las que el pueblo rechaza la obra del TGP. La obra de Posada es satírica, burlesca, da la impresión de una vacilada constante, y la obra del TGP, con todo lo excelente que es, da la impresión de que México es un país ahído de tristeza. Si los grabadores del TGP impregnaran sus críticas de burla, esa burla que da alegría a la vez que sensación de fortaleza, el pueblo buscaría sus obras.²³⁰

²²⁵ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p.140.

²²⁶ *Ibid.*, p. 154.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibid.*, pp. 154-155.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 86-87.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 87-89.

Durante la *I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado* (Palacio de Bellas Artes, 1958)²³¹ los artistas gráficos advirtieron que su producción gráfica se encontraba al margen de las innovadoras técnicas que se desarrollaban en otros países. Luis García Robledo señaló: “La I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado nos obligó a reconocer la pobreza de nuestras técnicas en relación a otros países”.²³² Feliciano Peña concluyó: “El interesante conjunto de estampas expuesto en la Bienal Interamericana sí vino a delatar nuestro estancamiento”.²³³ Francisco Moreno Capdevila opinó:

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 los que venía ocurriendo en México, se vio mucho grabado en metal. Para mucha gente la sacudida fue grande nos 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 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.²³⁴

Luis Cardoza y Aragón, jurado de la *I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, en el rubro de la gráfica, concluyó:

El grabado mexicano mal representado en conjunto y peor presentado. (...) Sentí en el conjunto del grabado mexicano monotonía en temas, formas, técnicas”.²³⁵ Juan Crespo de la Serna también integrante del jurado opinó: “La sección internacional de grabado es una lección para los mexicanos. ¡Qué técnicas, qué elegancia, qué gusto, y qué diversidad de temas advierte uno en los envíos de EE. UU., Chile, Brasil, Colombia, Cuba, Uruguay, y en parte Venezuela y Costa Rica!”.²³⁶

Si bien, a partir de su participación en la Bienal, los artistas de la SMG tomaron conciencia sobre el estado de desarrollo de su producción gráfica, no prosperó su actualización. Cuando en 1962, exhibieron 22 estampas, en la Galería Mexicana de Arte, Raquel Tibol concluyó: “Pero los impulsos de renovación eran tan débiles, tan lentos que casi no se percibían. Esa exposición evidenció que los grabadores de la SMG no sentían necesidad de actualizarse”.²³⁷

En este momento, la producción de la gráfica mexicana no sólo delataba su aislamiento de los progresos técnicos y formales que se experimentaban en otros países, también acusaba la inercia del campo del arte mexicano y de sus instituciones culturales. Toda vez, que el desarrollo de técnicas y lenguajes gráficos novedosos en el ámbito internacional fue resultado de una movilización de los intereses propios del campo artístico, que involucró la existencia de talleres especializados en la experimentación de técnicas y materiales, la constitución y actividad de vanguardias gráficas, el apoyo de las instituciones culturales, la promoción en las galerías y la dinámica del mercado del arte; en suma, condiciones de producción, circulación y consumo de la gráfica, con las que no contaban los artistas mexicanos de esa época.

²³¹ Participaron 478 pintores y grabadores de Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, Estados Unidos, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico y Venezuela. Alberto Beltrán obtuvo el Premio Panamericano; y Mauricio Lasansky obtuvo el Premio José Guadalupe Posada. El jurado que examinó la obra gráfica estuvo integrado por Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma y Jorge Juan Crespo de la Serna, Antonio Rodríguez Luna, Helmut Hungerland y Luis Cardoza y Aragón.

²³² Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 147.

²³³ *Ibid.*, p. 157.

²³⁴ *Ibid.*, p. 401.

²³⁵ Cardoza y Aragón, Luis, “Un eminente crítico de arte habla de la Bienal y de sus premios”, en *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, México, 29 de junio, 1958, p. 6.

²³⁶ Crespo de la Serna, Jorge Juan, “Los elogios y los desdenes a la Bienal son prematuros”, en *México en la cultura. Suplemento cultural de Novedades*, México, 8 de junio, 1958, p. 7.

²³⁷ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 162.

Fue hasta la década de los años sesenta, cuando la producción de la estampa mexicana procedió a la actualización de sus lenguajes gráficos mediante la constitución de nuevas comunidades de artistas que asumieron el paradigma del arte por el arte, siguiendo las tendencias del arte internacional. A la vez, la estampa política y social encontró su actualización formal y técnica, en el seno del movimiento estudiantil de 1968 y la actividad de los Grupos de los años setenta. En este contexto, la producción gráfica se involucró en la pluralidad de lenguajes.

Actualización gráfica

Dos circunstancias culturales contribuyeron a la renovación de lenguajes artísticos en la estampa; por una parte, el movimiento conocido como el de la *Ruptura*²³⁸ o *Contracorriente* que enarbó su adhesión a los lenguajes del arte internacional, siendo José Luis Cuevas el exponente emblemático en la estampa; por otra, la asistencia de los artistas mexicanos a los talleres gráficos europeos y estadounidenses, donde la litografía y el grabado se experimentaban con innovadores procedimientos de ejecución, estampación y aplicación de color. De esta manera, los artistas mexicanos se involucraron en la ejecución de las técnicas gráficas y en la experimentación de lenguajes gráficos que planteaban las tendencias internacionales. En 1960 y 1965, Francisco Toledo asistió a los talleres de Stanley William Hayter, Fernand Mourlot y Bramsen & Clot (1966); Rodolfo Nieto, al taller litográfico de Mourlot (1959), al de grabado con William Hayter (1959), y al taller de litografía de Michel Casse (1966). En 1962, José Luis Cuevas realizó las litografías para el álbum *Recolections of Childhood*, en el Taller Kanthos Press de Los Angeles, California; en 1964, Rufino Tamayo ejecutó 28 litografías para la Fundación Ford, en el Tamarind Lithography Workshop de Los Ángeles, California; en 1968, Susana Campos asistió al Atelier 17 de Stanley William Hayter. Así también al taller Clot, asistieron Francisco Toledo, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Pedro y Rafael Coronel; Luis López Loza, Raúl Anguiano, entre otros. Toledo rememora su experiencia en el legendario taller parisino de Fernand Mourlot:

Luego fui a París y allá, cuando hice mi primera exposición, el dueño me pidió que hiciera un poster o una serie de litografías para anunciar la exposición. Me llevó a un taller importante y reconocido donde habían trabajado Picasso y otros. Era el Taller Mourlot. Estaba muy entusiasmado pero no hice más allá de cuatro.²³⁹

A estos antecedentes se sumó el renovado impulso en la producción de la gráfica nacional, a través de la actividad de varios talleres, como el de la Escuela de Diseño y Artesanías (INBA) dirigido por Guillermo Silva Santamaría y dos más, en la Academia de San Carlos, a cargo de Alejandro Alvarado Carreño y Francisco Moreno Capdevila, respectivamente. A instancias del grabador Miguel Álvarez Acosta se constituyó el Organismo de Promoción Cultural Interamericana (OPCI), que auspició la fundación del Taller de Grabado de Fray Servando (Ciudad de México, 1964), con la participación de José Lazcarro Toquero, Rafael Zepeda, Valdemar Luna y Leo Acosta.²⁴⁰ A partir de entonces se fundaron varios talleres más, como el de grabado en La Esmeralda, con la dirección de Ignacio Manrique (1964); el Taller Libre de Grabado de Mario Reyes (1965); Centro Experimental de Arte Gráfico 1965 fundado por Teresa Morán y Gustavo Arias Murueta; el taller del Grupo Ballester (1968); el Taller de Gráfica Mexicana fundado por Luis Remba (1968). El Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo (1969), dirigido por Octavio

²³⁸ La galería Prisse fundada en 1952 por Vlady, Gironella y Héctor Xavier, constituyó un espacio para la exhibición de las obras de los artistas que se situaban al margen de la ortodoxia nacionalista, como José Luis Cuevas; así también para la reunión de intelectuales y del movimiento de la *Ruptura*.

²³⁹ Abelleira, Angélica, "Entrevista con Francisco Toledo. Yo soy los demás", en *La Jornada Semanal*, México, No. 243, 31 de octubre de 1999, p. 4.

²⁴⁰ Garmendía Carvajal, María Eugenia, *Taller de grabado del Molino de Santo Domingo*, México, INBA *et alt.*, 2005, p. 11.

Bajonero, y posteriormente, por José Lazcarro (1976-1977). Este taller permaneció activo durante once años,²⁴¹ en la edificación que albergó el primer molino de trigo en América (siglo XVI).

Durante la década de los años setenta, se fundaron: el Taller Kyrón Ediciones Gráficas Limitadas (1972), con la dirección de Andrew Vlady y el taller de litografía de Leo Acosta (1974).²⁴² En esta época, se consigna la existencia de varios talleres como el: Taller Bustos, fundado por Arturo García Bustos; Casa Estampa, fundado por Javier Campos. La diversidad y existencia de estos talleres son sintomáticas del auge que cobró la estampa en el campo del arte mexicano. A partir del impacto que provocaron las vanguardias gráficas internacionales con sus novedosas técnicas de aplicación del color, grabado y estampación, los artistas mexicanos se vieron estimulados a la actualización de sus lenguajes gráficos que incrementó la demanda del mercado del arte. Un caso relevante fue la colaboración de Rufino Tamayo y Luis Remba en la gestación de la mixografía, técnica que permitió conjugar el volumen y las texturas del papel. Desde entonces, la obra de los artistas mexicanos se incorporó al escenario y mercado internacional del arte, dentro de la tendencia del arte por el arte.

En este contexto, la obra gráfica de Rufino Tamayo y Francisco Toledo destacan por sus particulares fórmulas de apropiación de los lenguajes de la modernidad artística, para subordinarlos a los fines de sus imaginarios visuales, que evocan las ancestrales raíces de la cultura plástica del país. De ahí, que sus relatos gráficos posean una identidad artística inconfundible, en el escenario nacional e internacional del arte. En la retórica visual de Tamayo destacan la metáfora y el color, para revelar las atmósferas de la cotidianidad y los actos, el asombro, la expectación y la actitud de sus personajes. Su abstracción figurativa connota la universalidad de la condición humana. Para Octavio Paz, su iconografía responde a la esencia mexicana, pero con una vocación universal. De ahí, que afirme: “El artista que ha sabido llevar hasta sus últimas consecuencias tanto la lección del arte precolombino como la del arte popular ha sido Rufino Tamayo”.²⁴³ El imaginario gráfico de Toledo remite a la subjetividad que se apropia del mundo, lo disecciona y lo ofrece al goce visual, evocando la matriz del ancestral universo zapoteca, o más aún, del de México. Paz opina que es un artista de extrema modernidad y de extrema antigüedad. Con su narrativa gráfica, no cesa de asombrar, interpretando los personajes de la naturaleza; invocando el imaginario mítico zapoteca; y explorando la mismidad en su serie de autorretratos. Su reinención de la figura de la muerte juguetona, caprichosa y enigmática no tiene equivalente en la obra de los artistas que han reivindicado las visiones que legó José Guadalupe Posada. Con Tamayo y Toledo la actualización de la estampa mexicana es definitiva, aportando la conjunción afortunada de los lenguajes artísticos de la modernidad y del imaginario de la subjetividad anclada en la cosmovisión del México profundo.

Instituto de Artes Gráficas Oaxaca

Especial mención merece las aportaciones de Toledo a la cultura gráfica del país, a través de su intensa actividad como fundador del Instituto de Artes Gráficas Oaxaca (IAGO) y de la revista *El Alcaraván*. El IAGO se fundó en noviembre de 1988, gracias a la iniciativa del artista y la colaboración del INBA, el Gobierno del Estado de Oaxaca, y la Asociación Civil "José F. Gómez". La familia Toledo donó al INBA el inmueble del siglo XVIII en el que se ubica su sede²⁴⁴ y que ha constituido un centro primordial de acervo y exhibición de obras artísticas, así como de la colección de obras gráficas de Francisco Toledo. Contribuyendo al estudio y difusión de la cultura gráfica, la

²⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁴² Leo Acosta Falcón (Alfajayucan, Hidalgo, 1932) artista e impresor, representa uno de pilares de la producción de la litografía artística, además de la docencia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, donde ha formado innumerables generaciones de artistas.

²⁴³ Paz, Octavio, *Sombras de obras*, *op. cit.*, p. 166.

²⁴⁴ Calle de Macedonio Alcalá, frente al ex-convento de Santo Domingo y a un costado de la Plazuela del Carmen.

institución posee una biblioteca con un acervo de, aproximadamente, 50 000 volúmenes que se ha reunido mediante las donaciones de Toledo, de amigos, de lectores, de galerías y de museos e instituciones. Particularmente, la biblioteca “Jorge Luis Borges” se ha especializado en la atención a invidentes. En colaboración con la Asociación Civil “José F. Gómez”, el IAGO ha contribuido a la formación de públicos para el arte, al ofrecer conferencias magistrales, talleres y cursos que han permitido involucrar a la población en las artes plásticas y el quehacer cultural. De la misma manera, los servicios que ofrecen el “Cineclub El Pochote”, el “Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo” y la “Fonoteca Eduardo Mata” han asumido la función de generar y consolidar públicos para diversas disciplinas artísticas. Como empresa cultural que se gesta sin supeditarse al centralismo prevaleciente en el ámbito de la cultura nacional, el IAGO deja constancia de sus logros mediante su centro museográfico, la biblioteca, los servicios comunitarios y su actividad editorial que abarca la revista *El Alcaraván*, catálogos de exposiciones artísticas, carteles, postales y libros.

A principios de los años noventa, se publicó la revista trimestral *El Alcaraván* (1990-1994) que enriqueció el espectro editorial de la época, al instaurar un espacio de reflexión, análisis y difusión de las artes gráficas, en todas sus variantes técnicas: xilografía, aguafuerte, fotograbado, litografía y fotografía. Su publicación resulta excepcional por su pertinencia en el medio cultural mexicano carente de revistas especializadas en la difusión y análisis de la gráfica artística; por su gestación desde la ciudad de Oaxaca, al margen del centralismo cultural que prevalece en el país; por su identidad editorial que, acertadamente, aborda la estampa artística desde sus contextos históricos, sus aportaciones estéticas y sus autores; así como por su atractivo formato editorial, donde destacan las portadas ilustradas con estampas de artistas nacionales e internacionales, en concordancia con la reflexión temática de cada número. *El Alcaraván* aportó un sentido de valoración y reconocimiento de larga tradición de la estampa mexicana, internacional y de toda época, a través de la colaboración de su experimentado comité editorial integrado por estudiosos y especialistas del arte: Patricia Álvarez, Montserrat Galí, Gilda Castillo, Renato González Mello, Cuauhtémoc Medina, Jan Hendrix, Bernardo Recamier (diseño) y Francisco Toledo. Su novedoso formato editorial abarcó atractivas portadas, artículos, entrevistas y las secciones tituladas “Al margen”, “De papel”, “La casa del alcaraván”, “Impresiones” y “Documentos”, Particularmente, cumplió una función reproductiva,²⁴⁵ al ofrecer textos de poesía, de ensayo histórico, de análisis y de reseñas, a fin de contribuir a la mejor comprensión de la significación histórica y estética de la producción gráfica.

El Alcaraván afirmó el protagonismo de la estampa en las artes mayores, exponiendo la historia de su gestación en ancestrales civilizaciones; su vínculo natural con los libros; su servicio a la ilustración de textos religiosos, filosóficos, científicos, fantásticos; su supremacía como documento, hasta el advenimiento de la técnica fotográfica. A la vez, celebró la estampa liberada de cualquier otra función que no fuese la creatividad, la invención de las formas y lo que dicen esas formas, dentro de una mística experimental que ha explorado el color, las texturas, los relieves y la combinatoria de técnicas, para enriquecer la expresión gráfica. El repertorio temático de los artículos ofreció valiosa información sobre los materiales de impresión, las diversas técnicas de grabado y estampación y los talleres gráficos desde una perspectiva que remite a la complejidad y riqueza cultural e histórica de la estampa. Dedicó especial atención a las cualidades técnicas, formales y conceptuales de las obras de artistas gráficos clásicos y contemporáneos, como Francisco de Goya, Piranesi, Manet, Paul Klee, Alfred Kubin, Max Klinger, Max Beckmann, G. Lucian Freud, Erasto Cortés Juárez, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo, entre otros. Con el propósito de profundizar en la trayectoria y posición de cada autor en su contexto histórico y artístico, *El Alcaraván* publicó textos de historiadores y

²⁴⁵Jorge B. Rivera, define la producción reproductiva: como “la que contribuye a la difusión o divulgación tanto de patrimonios ‘tradicionales’, como de patrimonios incorporados al acervo”, en Rivera, Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2000, p. 16.

especialistas del arte, como Cuauhtémoc Medina, Montserrat Galí, Renato González Mello, Alejandro de Antuñano Maurer, Blanca González Rosas, Paul Westheim, entre otros.

La sección editorial “Al margen” cumplió la función de exponer breves episodios sobre la historia de la estampa, las técnicas de grabado y las obras de artistas destacados, por ejemplo, las marcas de agua en las obras de Durero, la documentación del grabado más antiguo, la estampa en la música, en la geografía, entre otras. “De papel” constituyó una breve sección editorial centrada en la historia cultural del papel que dio cuenta de su manufactura entre los mayas, los aztecas, los otomíes, los japoneses, así como sus técnicas de blanqueado o las premisas simbólicas que intervienen en su producción. Afirmando su identidad editorial, *El Alcaraván* reivindicó el patrimonio cultural de Oaxaca, a través de la sección “Lidxi-Bere-Lele” o La Casa del Alcaraván que abordó el estudio, difusión y defensa del acervo arquitectónico y artístico oaxaqueños, como consta en sus postulados:

El Alcaraván es, ante todo, una revista sobre artes gráficas. Sin embargo, una de sus preocupaciones esenciales ha sido difundir la historia del patrimonio histórico, artístico y cultural de Oaxaca. (...) Oaxaca, todos lo sabemos, sufre todos los días los embates de la destrucción de sus monumentos coloniales y prehispánicos, de la devastación ecológica y la pérdida de su fisonomía cultural y humana. No obstante que su ciudad capital ha sido declarada *Patrimonio Cultural de la Humanidad*, es una de las urbes que en tiempos recientes ha visto desaparecer ante la incuria o la abierta barbarie muchas de sus casas y palacios, para convertirlos en ejemplo dudoso de modernidad o simple escaparte del turismo.²⁴⁶

Esta sección editorial planteó la reflexión sobre la conservación y revitalización del patrimonio histórico y arquitectónico oaxaqueños. A la vez, examinó las características y grados de conservación o deterioro de edificaciones emblemáticas. La sección editorial “Impresiones” proporcionó información sobre las múltiples actividades del IAGO, como exposiciones, adquisiciones, donaciones, noticias, convocatorias para artistas y datos sobre el funcionamiento del museo y la biblioteca. De esta manera, contribuyó a crear un sentido de comunidad, al consignar datos sobre el número de visitantes al IAGO, la recaudación de donativos, la venta de publicaciones del IAGO, los cursos para niños, así como los nombres de cada uno de los donantes de libros, documentos y obras gráficas, otorgando reconocimiento a todos aquellos que se sumaron a los postulados y actividades del IAGO. Los especialistas y estudiosos del arte enriquecieron esta sección editorial, con reseñas de libros y de las exposiciones artísticas representativas del clima cultural de la época de los años noventa. Por último, la sección “Documentos” ofreció testimonios visuales y textuales de la historia oaxaqueña.

Gracias al generoso impulso de Francisco Toledo y al esfuerzo colectivo que involucró a artistas y especialistas del arte, *El Alcaraván* marcó un hito dentro de las revistas mexicanas de arte, tanto por su calidad editorial, selección temática y estudio de la gráfica artística como por su pertinencia en el contexto cultural mexicano. Hasta la fecha, constituye un caso excepcional dentro de las revistas artísticas, por su especialización en el campo de estudio y divulgación de la gráfica artística, a través de la eficaz selección de su repertorio temático que dio cuenta de los procesos técnicos, los talleres, los artistas y los estudios históricos y analíticos en torno a la imagen gráfica. Más que un *Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. *El Alcaraván* constituye la celebración editorial de la estampa artística.

Gráfica política y social: Movimiento estudiantil de 1968 y los Grupos

²⁴⁶ “Editorial. La defensa de Oaxaca”, en *El Alcaraván. Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, México, Vol. IV. No. 15, IAGO, octubre-noviembre-diciembre, 1993, p. 3.

La tradición de la estampa política y social que marcó la primera mitad de siglo veinte mexicano, encontró su relevo generacional en el movimiento estudiantil de 1968 y los Grupos gestados en la década de los años setenta, ya que su producción gráfica asumió un carácter testimonial sobre las contradicciones sociales y políticas del país de este periodo; y actualizó la representación de la identidad social dentro de su diversidad y contrastes sociales, económicos y políticos. Como comunidades gráficas desarrollaron recursos de expresión propios dentro de la apropiación e intervención del espacio público de la ciudad de México y la experimentación de técnicas y materiales. Con sus actividades y obras, estas comunidades artísticas inauguraron un brillante capítulo en la tradición de la gráfica política mexicana.

Grafica política del movimiento estudiantil de 1968

Como respuesta a la política represiva ejercida por el gobierno contra el movimiento estudiantil de 1968, alumnos de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, así como artistas afines, emprendieron una campaña de comunicación social, con el propósito de informar a la opinión pública sobre la legitimidad democrática de su movilización. A través de volantes y carteles plantearon un discurso gráfico que exhibió y cuestionó la ilegalidad de las prácticas represivas gubernamentales. De esta manera, la estampa constituyó un recurso primordial en la estrategia de comunicación social y en la apropiación e intervención del espacio público.²⁴⁷ Por las cualidades de las técnicas gráficas que permiten la inmediata reproducción y fácil transportación de las estampas, artistas y estudiantes de arte se dieron a la tarea de editar carteles con imágenes descriptivas de las circunstancias políticas que se vivían. Dado el contexto de persecución y clandestinidad, desarrollaron una retórica visual convincente y testimonial, a la par que improvisaron técnicas de impresión, con todos los recursos a su alcance. Los integrantes del grupo Mira describen:

Para esta labor emergente se adoptó la técnica del grabado en linóleo, lo que permitía resultados inmediatos en la difusión debido de lo sencillo de su factura y el bajo costo de producción; los talleres antes destinados para las prácticas académicas ahora cumplían una función social concreta, se trataba de elaborar imágenes útiles a la lucha contribuyendo a la misión de contrarrestar la confabulación de los medios masivos de comunicación empeñados en tergiversar la justeza de la rebelión estudiantil. Las prensas, los roles de pruebas y todo tipo de medios de impresión fueron utilizados; en algunas ocasiones el grabado se combinaba con tipografía compuesta a mano o se rayaba directamente sobre el estencil para mimeógrafo. También se utilizó la serigrafía -aprovechada anteriormente sólo por las empresas publicitarias- y en menor proporción se acudió al fotograbado y al offset. Ante las condiciones cada vez más difíciles para realizar pinturas en las bardas y todo tipo de soportes debido a la constante represión hacia los brigadistas, varias posibilidades de comunicación fueron puestas en práctica; desde la reproducción de una pega en rollos de papel engomado o el volante-grabado, hasta carteles de diversas dimensiones.²⁴⁸

La imagen gráfica y el texto constituyeron una fórmula doblemente elocuente y eficaz de argumentación visual, que desacralizó la figura presidencial; evidenció el papel represivo del ejército; y exhibió la incongruencia del sistema político mexicano que, hasta entonces, parecía

²⁴⁷ Los estudiantes se apropiaron simbólicamente del espacio público, al utilizarlo para sus acciones estratégicas y novedosas, y marcarlo con sus discursos democráticos. En la práctica, le asignaron una función de expresión social que resignificó culturalmente el espacio público. Su ocupación masiva de las calles y su transformación en foros de opinión social operó en dos sentidos: por una parte, desafió las convenciones, usos y reglamentación impuestos al espacio urbano por el sistema gubernamental; por otra, le restituyó al ámbito urbano su significado democrático original: de participación ciudadana y libertad de opinión.

²⁴⁸ <http://www.cetrade.org/v2/revista-transicion/1997/9-municipalismo/cultura-transicion-movimiento-estudiantil-grafica-68-textos-grupo-mira>. Consultado el 4 julio de 2011.

incuestionable. Un cartel emblemático fue el de la representación del perfil de un gorila, portando un casco militar. A su vez, esta figura contenía el perfil de Gustavo Díaz Ordaz. La imagen se acompañó con el texto: “México 68”, utilizando la tipografía oficial de la campaña gubernamental de promoción de las Olimpiadas. La argumentación visual planteó dos analogías; la primera, entre el mono antropomorfo, que connota la precariedad racional por antonomasia, con el ejército mexicano; la segunda, entre el gorila y la figura del ex presidente, por su sobrada capacidad de reprimir antes que dialogar razonadamente. En otro cartel se representó la figura de un imponente tanque militar que, frontalmente, avanza hacia el espectador. El soporte textual argumenta: “Este diálogo no lo entendemos”. A partir de una lógica de denuncia social, los artistas utilizaron para sus propios fines el diseño, tipografía, logotipos y lemas oficiales, con los que el gobierno publicitó la celebración de las Olimpiadas, para descontextualizarlos y resignificarlos. Así por ejemplo, logotipos oficiales distintivos de las actividades olímpicas: natación, esgrima, gimnasia, etcétera, fueron resignificados por los artistas, al sustituir sus figuras por otras alusivas a la represión castrense: la bota militar, el tanque, el fusil, el soldado, etcétera. Así, la gráfica estudiantil demostró su competencia para debatir iconográficamente con la propaganda gubernamental; y constituir una publicidad alternativa a la oficial, con significaciones disidentes que denunciaron el autoritarismo del sistema político mexicano y la ilegalidad de sus acciones represivas. Conviene recordar que en el mes de julio de 1968 el ejército y la policía ocuparon el Instituto Politécnico Nacional con un saldo de centenares de heridos y docenas de estudiantes muertos; en septiembre, la Universidad Nacional Autónoma de México fue tomada por las tropas militares; y en octubre, ocurrió la masacre en la Plaza de Tlatelolco. Por su carácter testimonial, la gráfica del movimiento estudiantil constituyó un nuevo capítulo en la tradición de la estampa política mexicana que actualizó la representación de la problemática social, en función de la emergencia de la sociedad civil simbolizada por los sectores académicos e intelectuales. A la vez, aportó gráficamente una nueva noción de identidad social que se reconoció en la reivindicación de la libertad de expresión, el derecho al disenso y los ideales de solidaridad y justicia social de la época. De ahí, la reivindicación de figuras arquetípicas, como Emiliano Zapata y el “Che” Guevara: iconos emblemáticos de la movilización social en México y América Latina. El primero connota la continuidad histórica de los movimientos agrarios; el segundo, la utopía social del siglo XX en América Latina. Ambos iconos del imaginario colectivo y símbolos de realidades locales o continentales que contradicen la mitología y demagogia de la historia oficial.

Como ocurrió con las vanguardias gráficas de principios del siglo XX, el movimiento estudiantil utilizó la estampa con fines de comunicación social y como un recurso de apropiación e intervención del espacio público urbano mediante la adhesión de hojas volantes y carteles a los soportes urbanos. Estrategia asumida por el Estridentismo, ¡30-30!, *El Machete* y TGP. Siqueiros rememora: “¿Quién que haya vivido en esos años en México no recuerda los muros de la ciudad tapizados prácticamente de carteles donde nuestras estampas expresaban posiciones definidas con respecto a los problemas concretos que afectaban a nuestro país y al mundo entero?”²⁴⁹ El Taller de Gráfica Popular donó al movimiento estudiantil cientos de impresiones xilográficas con la imagen de Ernesto “Che” Guevara, así como el grabado en linóleo titulado: *Made in Usa* de Adolfo Mexiac que ilustra el rostro un mexicano amordazado por una gruesa cadena de metal y un candado, sobre el cual se inserta un pequeño soporte lingüístico: “made in USA”. La praxis gráfica del movimiento estudiantil de 1968 deviene sumamente relevante por consignar iconográficamente la conciencia cultural²⁵⁰ de la época; renovar la representación formal con recursos técnicos inéditos, actualizando el discurso de la gráfica dentro de la postura del arte social; y dotar un sentido de comunidad a los

²⁴⁹ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 106.

²⁵⁰ El clima cultural de la época fue propicio para una reflexión crítica sobre las convenciones de la vida pública y de la privada, el anquilosamiento social y la brecha generacional; todo ello como una forma de asumir una identidad a través de la revolución en lo existencial y lo social.

artistas que se traduciría en un precedente para la producción colectiva de las obras artísticas de los Grupos de los años setenta.

Los Grupos: Suma, Mira y El Colectivo

En la década de los años setenta, el arte mexicano está marcado por la emergencia de los Grupos: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Março, No Grupo, El Taco de la Perra Brava. El asombro que suscitaron en el medio cultural de la época se debió a sus características atípicas, como su propia constitución e identidad grupales; su propósito de reivindicación del arte social; la apropiación e intervención artística de la ciudad de México; y la utilización de los lenguajes artísticos no tradicionales que sentaron precedentes para el arte mexicano posterior. Particularmente, los grupos Suma, Mira, El Colectivo (1976) se caracterizaron por su experimentación de nuevos recursos de expresión gráfica dentro de estrategias de comunicación visual inéditas.

SUMA

Con sus obras gráficas y pictóricas, el grupo Suma²⁵¹ “tatuó” los muros del Centro Histórico de la ciudad de México y de avenidas muy concurridas como Juárez, Miguel Ángel de Quevedo, Insurgentes y Revolución. Las premisas de sus actividades urbanas se gestaron en el Taller de Investigación en Pintura Mural que impartía el maestro Ricardo Rocha, en la Academia de San Carlos (ENAP, UNAM). Como indica su nombre, el taller generó conciencia sobre la importancia del arte público y el muralismo de principios de siglo en México y alentó a los estudiantes de los últimos semestres de la carrera de artes visuales a salir del ámbito académico, para realizar murales en el espacio público con una perspectiva contemporánea: “y ver que pasaba con nuestra pintura”.

El trabajo colectivo de Suma fructificó en la innovación de técnicas de impresión gráfica, desarrolladas en función de las características de las bardas y de las dificultades que implicaba esta actividad en el ámbito urbano. Con el propósito de plasmar de manera inmediata imágenes de gran formato sobre los muros urbanos, los artistas aplicaron novedosos recursos de reproducción múltiple, como plantillas, aerosoles, mimeografías, fotocopias o impresos en offset. Desafortunadamente, las obras artísticas tuvieron un carácter efímero; sin embargo, algunas subsistieron años sin ser borradas. La gráfica sobre los soportes urbanos constituyó un aspecto relevante de esta intervención artística de la ciudad de México. Mario Rangel comenta que se buscó: “más que la pintura en sí, el sentido de la imagen. Las imágenes fueron creciendo, adaptándose a la dimensionalidad pública hasta convertirse en grabados, en una impresión en offset que luego se ponía en las bardas”.²⁵² La experimentación de técnicas gráficas en el espacio público planteó el recurso de un lenguaje e imágenes de carácter masivos. Mario Rangel Faz ejemplifica los procedimientos técnicos:

Poníamos un papel en los registros de agua, a través de una técnica que parecía de frotage; con un rodillo entintado, lo pasábamos sobre el papel: es más o menos lo que podría ser el principio del grabado en relieve. Llegábamos y poníamos vinílica en las banquetas, que tienen como juegos de ondas y les poníamos unos papeles encima, pisábamos, levantábamos, y ya nos quedaba el registro. Utilizábamos basura, el periódico, fotocopias, calidades

²⁵¹ Integrado por Ricardo Rocha, José Barbosa, Oscar Aguilar Olea, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Armandina Lozano, Mario Rangel Faz, Gabriel Macotella, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Jesús Reyes Cordero, Jaime Rodríguez, Luis Vidal, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Armando Ramos, Arturo Rosales, Patricia Salas, Alma Valtierra (restauradora), Guadalupe Zobarzo (cineasta), Hiram Ramírez (teórico).

²⁵² Mario Rangel Faz. Comunicación personal, 1998.

gráficas. Pasamos al offset fotocopias que iban haciendo alto contraste. Las pegábamos en las bardas, en los suelos.²⁵³

Sobre las premisas estéticas de Suma, Raquel Tibol escribió: “Le dieron prioridad al valor de comunidad y acudieron a métodos de neorreproducción probados en México por Felipe Ehrenberg. Su reproducción (visual y legible) deviene del arte conceptual, del arte povera y se establece como una empresa eminentemente urbana”.²⁵⁴ Ciertamente, la experimentación del espacio urbano, como contexto y soporte de las obras estéticas, condicionó la evolución del trabajo pictórico y gráfico de Suma. De ahí, que los artistas incorporaran a sus propuestas artísticas materiales recuperados del ámbito urbano, como señala Mario Rangel Faz: “nosotros optábamos por emplear materiales de desecho, cartón, basura, pero con el objeto de evidenciar que con esto es posible expresar ideas y sentimientos. Por lo demás, en nuestra condición de estudiantes de arte no teníamos posibilidad de adquirir material artístico de alto costo”.²⁵⁵

Los lenguajes y los temas visuales de Suma no estuvieron exentos de un proceso de transformación creativa, a partir de las condiciones que imponían el entorno y las características de los espectadores urbanos. En un principio, el discurso pictórico sobre las bardas de la ciudad asumió un carácter expresionista abstracto debido a que este lenguaje visual era el que practicaban los artistas íntimamente en el taller; con el tiempo, la expresión formal adoptó un carácter figurativo que abrevó en la síntesis gráfica y el realismo simbólico. Suma confirma: “Poco a poco, la misma calle fue proporcionándonos las imágenes, la iconografía, los códigos propios de ella, que hemos ido adoptando”.²⁵⁶ Particularmente, las narraciones gráficas se orientaron a ilustrar la diversidad de los actores sociales en el ámbito urbano, ya fueran oficinistas, amas de casa, niños o marginados sociales; constituyeron “marcas territoriales” que remitían a la identidad social de los habitantes urbanos. En el Diccionario Suma de Imágenes, el grupo abordó el inventario de arquetipos sociales menos favorecidos en la posición que ocupan en la trama territorial y económica, por ejemplo: los “braceros”, los “teporochos”, los “tragafuegos” o las “marías”. Personajes representativos de la marginación social y el drástico contraste económico que se evidencia en la ciudad. Ricardo Rocha precisa:

Generalmente nos referimos a personajes marginados: tenemos el perfil de un desempleado que también nos ha sido muy útil cuando ha habido problemas en la frontera norte; toda la cuestión de los indocumentados, ya que el Grupo SUMA procura hacer comentarios a problemas actuales de la ciudad. Tratamos de penetrar la realidad cotidiana, y sobre todo tocar problemas muy reconocibles, el caso del desempleo...la cuestión de las Marías...en fin que son imágenes que vemos constantemente en las calles y que llevamos a la barda para señalar ciertas situaciones (de una manera muy sencilla) que cotidianamente vivimos y que quizá por lo mismo pasan desapercibidas.²⁵⁷

Figuras retóricas, como la alegoría y la sinécdoque, enriquecieron el discurso gráfico para significar la identidad de personajes y prácticas sociales diferenciadas e identificables por todo público. La obra *Burócrata con portafolio* connotó la burocracia mediante la silueta de un hombre con portafolio. En la obra titulada *Peatonales*, las huellas de los pasos de un hombre y una mujer en su andar ciudadano, connotaron los actores urbanos. Asimismo, la obra *Dos marginados* aludió a los “teporochos”. La despersonalización que la ciudad impone a los individuos fue un motivo de reflexión en la obra visual: “El hombre de la calle con su interminable angustia ante la creciente

²⁵³ Mario Rangel Faz. Comunicación personal, 1999.

²⁵⁴ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit. p. 78.

²⁵⁵ “Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70”, en *Excélsior*, México, 17 de noviembre, 1998, p. 5.

²⁵⁶ Ambra, Polidori, “Historias poéticas en la pintura de Rocha”, *Uno Más Uno*, México, 14 de septiembre, 1980, p. 17.

²⁵⁷ *Idem*.

pérdida de la identidad es nuestro punto de partida”.²⁵⁸ Si bien, la praxis grupal no fue explícitamente política, desplegó un simbolismo poético visual que aludía a las circunstancias inmediatas del país. Mario Rangel Faz comenta:

Tal vez era una actividad social, pero no política. No militábamos, no estábamos hablando de una lucha en especial o por un sindicato. No pertenecíamos a ningún partido, pero utilizábamos, por ejemplo, días claves como el 2 de octubre. Salíamos a pintar. Entonces, ese día, por ejemplo, no es que las bardas (pintadas por el grupo) tuvieran un significado político, pero como era 2 de octubre, luego, luego, nos las borraban y eran bardas abstractas.²⁵⁹

Otro aspecto implícito en las prácticas de intervención artística de Suma, fue el cuestionamiento al sistema del arte institucional, tanto en su versión oficial como comercial. Ya sea, porque el grupo inauguraba otras vías de consumo artístico, al trasladar la experiencia artística a las calles de la ciudad de México; o porque los artistas encontraron un poderoso aliciente social y no comercial, para desarrollar su labor creativa, al margen de los espacios institucionales considerados como los únicos legítimos para la consagración y exhibición de las obras plásticas. Mediante su intervención del espacio público urbano, con lenguajes y técnicas gráficas novedosas, Suma actualizó la tradición de la gráfica social en México. A la vez, constituye el precedente de las actividades de los actores individuales y colectivos que, en la actualidad, utilizan plantillas o sténicil, para plasmar sus discursos gráficos en los muros de las edificaciones urbanas.

MIRA

Mira es otro grupo que se caracterizó por la producción de obras gráficas de contenido político. Su obra *Comunicado Gráfico*, premiada en la exposición internacional *Intergrafik 84* (Berlín, RDA, 1984), constituyó una radiografía de la sociedad mexicana de esa época, al conjugar la información estadística, histórica y cotidiana con imágenes gráficas y simbólicas.²⁶⁰ Una parte de la obra se destinó a ilustrar la actividad de los movimientos sociales en el país, desde la década de los cincuenta hasta los años setenta. Arnulfo Aquino precisa:

Finalmente, la tercera parte eran los movimientos de liberación que históricamente se han dado a partir de los años cincuenta y, bueno, de hecho desde el cincuenta y ocho, y cincuenta y nueve: telefonistas, telegrafistas, ferrocarrileros y maestros. Y al final, acabábamos con los movimientos de esa época de los setenta (setenta y siete, setenta y ocho), con informaciones de colonos, de los ambulantes; una cantidad de elementos de información de prensa de ese momento; eso era lo que exponíamos.²⁶¹

Rememorando las actividades del grupo Mira, después de su exitosa participación en esta exposición, señala:

Al regreso a nuestro país, realizamos otras tareas colectivas de gráfica, política, pintura, seminarios. Participamos en las jornadas solidarias con la lucha de los sandinistas en Nicaragua, así como en las de la revolución salvadoreña. Logramos publicar la recopilación de la gráfica producida por el movimiento estudiantil mexicano de 1968, además de

²⁵⁸ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México, op. cit.*, p. 78.

²⁵⁹ Mario Rangel Faz. Comunicación personal, 1998.

²⁶⁰ Las obras artísticas del grupo Mira se distinguieron por abordar la problemática urbana en las exposiciones: *Imágenes y mensajes de la ciudad* (1980, UAM-Xochimilco, D.F.) y *Nuevas Tendencias* (1978, Museo de Arte Moderno). También exhibió sus obras en centros educativos (Politécnico y UNAM), lugares populares y sindicales.

²⁶¹ Comunicación personal. Arnulfo Aquino, 1998.

organizar y coordinar tres exposiciones individuales de homenaje a nuestro compañero Melecio Galván.²⁶²

Melecio Galván –integrante de Mira– falleció en circunstancias no aclaradas; en su homenaje, el grupo realizó varias exposiciones, con su obra litográfica: *Militarismo y Represión*. Otro ejemplo de las preocupaciones políticas de Mira fue la serie de cuatro serigrafías que conformaron la carpeta titulada *Homenaje a Roque Dalton*, elaborada para la subasta de apoyo a la lucha del pueblo salvadoreño. En 1978, Mira obtuvo el primer premio del *Concurso Nacional de Pintura y Gráfica de contenido político y social* (Galería de la Universidad Autónoma de Puebla). Asimismo, participó en las exposiciones: *Imágenes y mensajes de la ciudad* (1980, UAM-Xochimilco, D.F.); *América en la mira* (1979); y *Subasta en Apoyo a Nicaragua* (Museo de San Carlos, ENAP, UNAM, 1979).

El Colectivo

La Unidad Habitacional San Fernando (Colonia Portales, D.F.) constituyó el escenario de la intervención artística llevada a cabo por el grupo El Colectivo (1976). Sus integrantes: Antonio Álvarez Portugal, Roberto Cebada, César Espinosa (escritor), Pablo Espinosa (poeta), Aarón Flores, Francisco Marmata, Blanca Noval, Araceli Zúñiga (periodista), *Gargaleón* (Pablo Espinosa) y Atilio Tuis²⁶³ promovieron exposiciones y el aprendizaje del arte entre los habitantes de esta comunidad urbana. Los planteamientos artísticos del grupo se inspiraron en las actividades desarrolladas por las Escuelas de Pintura al Aire Libre de los años veinte que alentaron la enseñanza artística más allá de los espacios de la Academia de San Carlos y entre los no iniciados en esta disciplina. La concepción del arte como medio de transformación de la sociedad impulsó al grupo a desarrollar una labor pedagógica y de sensibilización estética entre las comunidades urbanas populares: “Desde la perspectiva superestructural, proyectamos nuestra acción para ‘dinamizar’ las respuestas culturales frente a la cultura y la comunicación dominantes, contemplando como objetivo central: SOCIALIZAR EL ARTE, POR TRANSFORMAR LA SOCIEDAD”.²⁶⁴

Esta intervención artística urbana reivindicó, por una parte, el arte público desde una perspectiva de comunicación y de conciencia social: “Nos interesa el entorno callejero urbano, o sea, el problema de *el arte en la calle*, y las implicaciones que en este nivel tienen la estrategia y la lucha de clases”.²⁶⁵ Por otra, promovió el arte comunitario que, en opinión de los artistas, encontraba a sus mejores exponentes entre las comunidades indígenas, no así en las comunidades urbanas, ya que estaban: “sometidas al trato impersonal, la disparidad de fuentes de trabajo y de interés, distancias abrumadoras y relaciones estrictamente mercantiles, monetarias”.²⁶⁶ Por tanto, El Colectivo no se planteó llevar el arte al espacio comunitario, sino que la comunidad tuviera acceso al aprendizaje del arte. Pablo Espinosa (*Gargaleón*) explica: “nuestra intención es no llevarle el cuadro a la gente, sino que ella haga su propio cuadro basándose en su realidad diaria y expresándola en forma artística”.²⁶⁷ Sus actividades definidas como *socioestéticas*: “que a grandes rasgos presupone la posibilidad de que los pobladores de una comunidad participen en la realización de trabajos artísticos”,²⁶⁸ tuvieron la finalidad de demostrar que se podían desarrollar opciones

²⁶² Matus, Macario, “Arnulfo Aquino, ‘He buscado vincular el arte con el diseño’”, en *El Nacional*, México, 5 de febrero, 1986, p. 3.

²⁶³ Liquois, Dominique, *De los Grupos. Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, junio-agosto, 1985.

²⁶⁴ El Colectivo, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación*, Catálogo, INBA, México, 1979.

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ *Idem*.

²⁶⁷ “Las nuevas generaciones y el cambio en el arte”, en *Excélsior*, México, 12 de febrero, 1979, p. 9.

²⁶⁸ El Colectivo, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación*, op. cit.

culturales afines a los sectores populares, y alternativas a las políticas culturales gubernamentales que promovían un arte sin connotación ideológica y circunscrito a espacios selectivos o minoritarios (galerías y museos). El artista Francisco Marmata precisa: “Empezamos a hacer eventos en Unidades Habitacionales, ahí nace El Colectivo con conceptos de romper el barrio que eso fue importante, propiciar la relación con el público inmediato y reivindicar el anonimato”.²⁶⁹

En los *Talleres Libres de Comunicación Plástica* que el grupo fundó en la Unidad Habitacional San Fernando, se impartieron cursos de dibujo, grabado y pintura destinados a niños y jóvenes, con el propósito de contribuir a potenciar las capacidades de autoexpresión y comunicación de esta comunidad urbana. Considerando las características arquitectónicas de las edificaciones multifamiliares que imponen una modalidad de convivencia habitacional, alientan la fragmentación social e inhiben la identificación colectiva entre sus habitantes, los artistas asumieron el reto de inaugurar un espacio de convivencia cultural en este tipo de viviendas y fomentar una conciencia entre los vecinos sobre la ventaja que implicaba su integración cultural. Así, los moradores de esta comunidad urbana no se limitaron a ser potenciales espectadores de las obras artísticas, sino que se convirtieron en practicantes del arte a través de los talleres de pintura y grabado que el grupo fundó. Niños y jóvenes de esta comunidad urbana realizaron impresiones gráficas y serigráficas con técnicas de impresión muy sencillas, como el manejo de clichés orgánicos: “es decir, algunos productos como la papa, susceptibles de utilizarse como medios de expresión gráfica”.²⁷⁰ Sobre el funcionamiento de los talleres, el grupo relató: “un grupo de niños y jovencitos traza figuras o embarra pintura en hojas de cartoncillo. Otros manejan rodillos sobre planchas de cartón o de vidrio, efectuando rudimentarias impresiones. Los adultos curiosean. Se trata de una experiencia de *arte comunitario*.”²⁷¹

Interesante fue el método de aprendizaje visual que los artistas diseñaron en función de las características culturales de los habitantes de la Unidad Habitacional: obreros, empleados y artesanos con una escolaridad promedio de primaria y sin ningún contacto con las artes visuales. En la primera semana, los alumnos se familiarizaron con los colores y las formas, a través del dibujo libre y el uso de recortes impresos. En cinco sesiones posteriores, realizaron grabados (monotipos) sobre vidrio e impresiones, con figuras sobrepuestas en láminas de cartón a base de rodillos”.²⁷² Los materiales de trabajo incluyeron crayolas, lápices, pinturas vinílicas, óleos, tintas de imprenta, rodillos, pinceles, brochas, papel manila, cartulina, cartoncillo y hojas de papel carta. Sobre las técnicas de impresión gráfica, se relató:

(...) dos sesiones se dedicaron a impresiones con técnica de alto relieve sobre láminas de cartón, mediante un rodillo de caucho blando para entintar y otro más compacto y duro para imprimir. También practicaron la impresión de monotipos sobre cristal. La última sesión consistió en trabajo colectivo sobre un rollo de papel blanco tendido en los andadores de la unidad.²⁷³

Desde el campo de su praxis social y estética, El Colectivo proporcionó una alternativa cultural a los sectores populares, ante el avasallamiento de la cultura dominante:

Para el caso de la ciudad de México que cobró conciencia como “sociedad de masas” apenas hace 10 años, en 1968, no ha habido oportunidad de generar una cultura popular urbana. Aprisionados por los anillos de miseria que marcan la edad de su gigantismo anárquico –sin poder elegir a sus gobernantes–, sólo cuenta con la dieta cultural que le provee el monopolio

²⁶⁹ “Los Grupos”, Entrevista videograda a Francisco Marmata, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

²⁷⁰ Blanco, Manuel, “Gargaleón: la experimentación colectiva”, en *El Nacional*, México, 18 de enero, 1979, p. 1.

²⁷¹ El Colectivo, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación*, op. cit.

²⁷² Blanco, Manuel, “Gargaleón: la experimentación colectiva”, op. cit. p. 1.

²⁷³ *Idem*.

de la televisión con sus “cepillines” y el estadio Azteca, o la colonización cultural de los Travoltas, tiburones y kingkones de factura imperialista.²⁷⁴

A través de la expresión estética, los niños y jóvenes alumnos tuvieron la oportunidad de describir su percepción sobre la influencia de los medios masivos audiovisuales. El artista Antonio Álvarez Portugal relató:

La experiencia fue muy interesante, no sólo en el aspecto técnico sino porque los niños expresaron los problemas de su entorno y sus viviendas, de su comunidad, pero también la influencia de la comunicación masiva, como la televisión cuyos motivos aparecían en los primeros trabajos pero luego fueron desapareciendo. En general, creo que se logró despertar interés y conciencia sobre la realidad inmediata de la gente en su comunidad, sobre los aspectos sociales, organizativos de autoexpresión y de trabajo colectivo.²⁷⁵

Advirtiendo los condicionamientos del espacio urbano, el grupo elaboró carteles, “etiquetas” y “contraseñales” gráficas que adhirieron a los muros y a los soportes urbanos como postes, aceras, coladeras, etcétera; el objetivo fue descontextualizarlos y resignificarlos, a través de la ironía lingüístico visual: “Buscamos influir sobre la lectura y la estructura de los códigos callejeros, coto cerrado de la publicidad y la represión burguesas”.²⁷⁶ De esta manera, El Colectivo desplegó una comunicación social y cultural con el público urbano popular, a partir de dos ámbitos: el comunitario y el espacio habitacional. A la vez, reivindicó el legado de las EPAL, con una perspectiva actualizada.

Actualidad gráfica

Actualmente, la utilización de diversos recursos tecnológicos se ha legitimado dentro de la producción gráfica; ya en 1977, Raquel Tibol advertía: “Todos los concursos de gráfica – internacionales y nacionales– vienen padeciendo de los que podríamos señalar como los síntomas del desarrollo de los medios. Primero fue la serigrafía la que dio la lucha y rompió barreras. Después esas barreras fueron rotas por los impresos en offset, por las heliografías, por los mimeograbados”.²⁷⁷ A partir de estos antecedentes, se gestó la gráfica digital mediante los recursos computacionales, constituyendo un género plenamente reconocido. En el caso de la gráfica tradicional, se advierte una pluralidad de tendencias plásticas en la producción de la estampa en todo el país, a través de la actividad de talleres académicos, institucionales, de artistas y con fines comerciales. Entre los que ofrecen sus servicios de impresión y edición a los artistas, baste mencionar a: Tiempo Extra Editores (Emilio Payán), Taller Gráfica Bordes (Pilar Bordes), La Siempre Habana Arte Contemporáneo (Luis Miguel Valdés, 2000), Taller de Mario Reyes, Taller Alejandro Alvarado Carreño, Taller de Leo Acosta, Taller Gráfica Actual de Demián Flores (Oaxaca), Taller Pata de Perro (2005, Oaxaca), Artegrafías Limitadas (Alejandro Ehrenberg, 1982), entre otros. Entre los talleres dependientes de instituciones culturales o universitarias se encuentran: el Centro de Producción de Artes Gráficas “La Parota” (Colima), Museo Taller Erasto Cortés (Puebla), Taller del Antiguo Colegio Jesuita de Pátzcuaro (Michoacán), La Ceiba Gráfica (2005, Coatepec, Veracruz), entre muchos más.

Particularmente, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Academia de San Carlos (UNAM) han enarbolado la tradición de la estampa académica, a través de la coexistencia de varios talleres gráficos que, a lo largo del tiempo, han formado innumerables generaciones de artistas gráficos. Entre los artistas docentes cabe mencionar al: Dr. Daniel Manzano Águila, Alejandro

²⁷⁴ El Colectivo, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación*, op. cit.

²⁷⁵ Blanco, Manuel, “Gargaleón: la experimentación colectiva”, op. cit., p. 1.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ Tibol Raquel, “Sobre la Bienal de Gráfica”, en *Proceso*, México, No. 46, 17 de septiembre, 1977, p. 59.

Alvarado Carreño, Silvia Rodríguez Rubio, Pedro Ascencio Mateos, Elva Hernández Gil, Santiago Ortega Hernández, Antonio Díaz Cortés, Abelardo Loya, Francisco Plancarte Morales, Edgar Valverde Peredo, Fernando Ramírez Espinoza, María Eugenia Quintanilla Figueroa, Leo Acosta, Jesús Martínez, Raúl Méndez Cerqueda, José Antonio Yarza Piña, Alberto Jiménez Quinto, Martha Yañez, Víctor Hugo Ríos, Raúl Cabello, Constantino Cabello Iturbe,

Índice de la actividad y diversidad de las comunidades gráficas actuales fue la exposición *A tiro de fuego. 1er Encuentro de Talleres de Gráfica Contemporánea*, (7 de julio-6 de agosto, 2011, Centro Cultural Ollin Yolitzli, México, D. F.). Este evento reunió la producción de estampa de 13 talleres en la ciudad de México: Asociación Mexicana de Grabadores de Investigación Plástica A. C.; Crontraluz Taller de Gráfica Multidisciplinaria (ENAP-UNAM); Taller de Litografía (Vespertino ENAP-UNAM); El Batán; Taller Gráfica Actual; Colectivo Pib-Taller de Grabado Gato Negro; La Imagen del Rinoceronte, Taller de Dibujo y Grabado, Tir; Taco, Talleres de Arte Contemporáneo A. C.; Taller 24, (ENPEG-INBA); Tinta Neo-Clínica Regina; Taller de Grabado, Fábrica de Artes y Oficios de Oriente Faro; Xalpa Gráfico; Intaglio Atelier, Gráfica Contemporánea; Taller de Grabado, Gráfica Chaparrancho. La participación de los talleres gráficos de otros estados del país estuvo representada por: Bacaanda, Proyecto de Arte Contemporáneo (Oaxaca); Taller Gráfica Actual (Oaxaca); Gráfica Pata de Perro (Oaxaca); La Espina, (Cuernavaca, Morelos); La Pintadera, Producción e Investigación Gráfica (Estado de México); Tómbola, Taller de Producción y Experimentación Gráfica, (Museo de La Estampa de Toluca, Estado de México); Espacio de Arte y Gráfica de Sinaloa; Casa Roja (Puebla); Tebac, Taller de Estampa Básica y Avanzada Camaxtli (Tlaxcala); Laboratorio Arte Gráfico (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo); Pacto, Proyectos de Arte Contemporáneo (Guadalajara); Taller de Grabado Experimental de Tijuana.

Esa intensa actividad de las comunidades gráficas en el país, desafortunadamente, no encuentra el apoyo pertinente de políticas culturales que colaboren en la difusión del acervo gráfico, la generación de públicos y de coleccionistas; aun cuando el desempeño del Museo Nacional de la Estampa, así como de otros museos estatales contribuya a la difusión de la cultura gráfica mediante exposiciones. Sin embargo, en la propia comunidad artística se han gestado iniciativas relevantes en el desarrollo de la difusión y generación de públicos, como ejemplifica la existencia del IAGO y la fundación de un taller gráfico en Oaxaca. Leo Acosta señala: “El taller que fundó el talentoso e increíble Francisco Toledo, con apoyo de Donis, es el renacimiento de la gráfica en Oaxaca”.²⁷⁸

Otro caso, fue la iniciativa particular de Isaac Masri y Emilio Payán, –directivos de los talleres Impronta Editores y Tiempo Extra, respectivamente– para realizar un acto colectivo de creación e impresión de una estampa monumental, en el espacio público de la ciudad de México (Paseo de la Reforma, 2008). El evento contó con la participación de artistas y personalidades del medio literario y de la cultura que se involucraron en la realización de imágenes sobre planchas de unisel de un metro por un metro. Estas planchas se cubrieron con manta y se sometieron a la presión de una máquina aplanadora proporcionada por el Gobierno del Distrito Federal. Concitando el interés del público urbano y la prensa, el evento llamó la atención sobre la difusión de la cultura gráfica. Sin embargo, su organización y resultados no fueron totalmente satisfactorios, como señala Alvarado Carreño:

Fue un evento bueno para ser la primera vez, para llamar la atención del público. Desde mi punto de vista, no me gustó el material que se utilizó. Yo había sugerido una aplanadora de mano chica, porque la que metieron era demasiado pesada y a la hora que pisaba la tela, con el grabado, la tinta se expandía. Y entonces, hubo cosas que salieron mal. Fue muy espectacular. Pero muchos de los grabados había que haberlos pensando que fueran de mucho alto contraste, donde no hubiera líneas finas, porque a la hora que pasa la aplanadora las abre. La impresión fue sobre manta y parece que la dividieron, y la mandaron a varios estados, y la presentaron en el Museo de la Estampa.²⁷⁹

²⁷⁸ Leo Acosta, artista e impresor y docente de la ENAP-UNAM. Comunicación personal, abril de 2011.

²⁷⁹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

Payán describe las circunstancias que propiciaron resultados insatisfactorios en la organización e impresión de la estampa que se realizó en el Paseo de la Reforma:

Lo hicimos cuando se cerró Reforma, que la cerró Andrés Manuel. Ahí, en la Diana Cazadora. Que esa manta fue de 60 metros. Y luego hicimos una manta de un kilómetro, pero esa ya la hizo Isaac Masri. Yo lo ayudé, yo lo asesoré. Pero se salió de proporciones un poco, porque la dimensión era brutal. Ahí, las placas no las trabajamos en el momento, sino que las estuvimos trabajando semanas antes en diferentes talleres. Aquí, a mi taller vinieron 20 artistas, trabajaron las placas. Y se acomodaron las placas un día antes, pero salió de pésima calidad. Yo creo que por la dimensión y, porque trataron de meter una tinta dizque muy buena; y la mandaron a hacer especial que costo carísima; o por querer hacer una tinta nueva: se secó. Entonces, cuando llegó la aplanadora, las placas ya estaban secas. Entonces, no imprimía nada. Imprimía una mancha, una sombra. Y luego, las que sí, imprimieron bien, la tinta era muy transparente. Entonces, no tiene calidad. Yo creo que de esos mil metros, 200 metros son buenos; los 800 metros no sirven para nada. Lo que valía la pena era el performance, toda la gente participando que fue bonito. Lo hicimos para celebrar el bicentenario, con el gobierno del DF. Porque ahí sí, yo ya no cobré, cobró el Dr. Masri. Pero el resultado a mí no me gustó nada y lo dije en su momento, no sirvió de nada. De hecho, esa manta está perdida, está guardada en una bodega y no la volvieron a poner. La pusieron creo a la semana, afuera de Bellas Artes, pero pusieron la mitad de los 200 metros. El resultado a lo mejor no importa, importaba el evento. Pero para uno que sí es impresor y que sí quiere buenos resultados y además tanto dinero para nada, no dio el resultado óptimo. Y eso fue un poco por la voracidad, por la ambición de hacerlo muy grande. En cambio una manta de 100 metros es más controlable.²⁸⁰

En opinión de Octavio Fernández, la gestión de estos impresores privados ejemplificó que: “En algunos casos, tienen una movilidad mayor que la pública, pueden permitirse ciertas cosas a riesgo suyo, y hacerlas. Pueden salir muy bien, pueden salir muy mal, pero tienen una movilidad y una dinámica muy interesante”.²⁸¹ Así también Fernández rememora que, con anterioridad, Payán había realizado un evento de gráfica impresa en el espacio público del barrio de Coyoacán, con resultados satisfactorios, en comparación con la impresión de la estampa que se realizó en el Paseo de la Reforma:

Tengo muchas versiones de este asunto, propiamente, el gran grabado que se hizo en Reforma como *record guinness*. En realidad, salió con algunos problemas, muchos problemas en todos los sentidos. Él (Payán) había hecho un proyecto anterior que me pareció que salió muchísimo mejor. De hecho, nosotros, en este proyecto de *Artistas e Impresores*, le pedí yo esa obra, que es una estampa de 150 metros de longitud, que funcionó muy bien y que fue una producción muy natural, muy orgánica. Me parece que se realizó en Coyoacán, en su taller y, exactamente, con esa técnica de trabajar las placas sobre unisel, entintarlas y después imprimirlas con aplanadora. Entonces, funcionó muy bien. Ya en el caso de hacerlo acá (Paseo de la Reforma), técnicamente fue un desastre. Lo quiso hacer más grande. El tamaño no era el adecuado, técnicamente por las placas, por el secado de la tinta. Bueno, fueron problemas técnicos. En realidad, creo que el otro le había salido mucho mejor: la concepción, el proyecto. Es extraordinaria, esta gráfica. Nuevamente un proyecto común. Extender los alcances de la estampa y de la grafica. Fue colectivo y, de hecho, creo que pudo haber funcionado un poco mejor en ciertos aspectos. No le resta importancia hacer

²⁸⁰ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

²⁸¹ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

un poco de presencia, presentarlo como un *record guinness*, le resta un poco de importancia a la parte esencial que era la producción artística, estética.²⁸²

Emilio Payán describe la concepción y organización de la producción e impresión de la estampa monumental realizada en el barrio de Coyoacán:

La idea original es de Cuba, de los artistas cubanos. Ellos lo hicieron en Cuba. Y Silvia Pandolffi trajo la idea a México. Ellos, en Cuba, lo hicieron. Creo que, con aplanadora y xilografía, con madera. Y cerraron una calle, pusieron música, hicieron un festival, una verbena. Y yo tomé la idea y la hice aquí, en México. El primer grabado que hicimos, que yo digo, que es un mural gráfico, lo hicimos para apoyar la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas a la gubernatura, por 1995 1996. Ahí sí, innovamos un poco el material, pero era, porque teníamos más materiales, teníamos que hacerlo rápido. Yo soy un hombre lúdico y juguetón, entonces, me gusta experimentar y jugar. Yo antes lo probé y me iba en las noches a las dos o tres de la mañana a buscar aplanadoras que estuvieran aplanando o tapando los hoyos de la calle y lo hice con placas de unicel. El unicel se corroe con tiner, con un pincel dibuja uno y se perfora hacia dentro. Entonces, le di a cada artista una placa de unicel, como de 6, 7 centímetros (de grosor), de un metro por un metro, una cubetita de tiner y sus pinceles. Eso yo lo trabajé meses antes, para estar haciendo pruebas y no hacer el ridículo con los artistas. Llevaba mi tela, mi tinta y me encontraba la máquina ahí, en la calle y le pedía al operador: “Échele la aplanadora aquí, no le pasa nada”. Entonces, entintaba ahí, en la calle y pasaba la aplanadora. Hice muchos experimentos desde poner un tenis que lo entinté con un rodillo; le pongo una tela, porque el papel se rompe, le paso la aplanadora y queda como fotográfico, o sea, se ve las agujetas y cada hoyito del tenis. Se ve increíble eso. Entonces, un día, en un acto político, en Coyoacán, en 1986, le di una placa a cada artista. Se juntaron más de 80 artistas, desde Raquel Tibol. Insólito que Raquel haya pintado. Estaba Vlady, Vicente Gandía, Felguérez, Aceves Navarro, Macotela, Marta Chapa. Y luego, jóvenes pintores de la calle que también se pegaron. Entonces, a las doce o una de la tarde que ya entraban todas las placas, se puso una zona de entintado en plástico, para no ensuciar la calle y con diez impresores empezamos a entintar placas con rodillos de pintura de pared. Cada pintor escogió un color de los básicos. Y ya que estaban entintadas las placas, las fui poniendo en línea y cruzamos toda la plaza Coyoacán. Luego le puse una tela que mande a hacer especialmente sin ojales, y luego, un bajo alfombra gris que funcionaba a manera de fieltro. Y luego, pasamos la aplanadora con dos rodillos de varias toneladas de peso y se imprimió todo. El problema mayor era levantarlo: cómo lo levantábamos al mismo tiempo. Y ahí, me ayudó el Teatro Campesino de María Luisa Martínez Medrano. Ellos me ayudaron a levantar la manta y luego a colgarla. Porque si yo lo hacía, con mis impresores, ya estábamos muy manchados de las manos. Se levantó al mismo tiempo la manta y fue eso una cosa impresionantemente visual, preciosa. Y luego pegamos en todo lo que es el convento de Coyoacán y le dio la vuelta, eran 120 metros de manta. Y este ejercicio fue un performance gráfico que tuvo el resultado de tener este mural gráfico, con todos estos artistas. Y esto ya lo he hecho varias veces, en varios lugares, lo hice en el Faro, con los chavos del Faro de Oriente esa manta, también mide como 80 60 metros. La universidad de Pensilvania me invitó a hacer esto mismo, las placas fueron un poco más chicas.²⁸³

Cabe mencionar la iniciativa de algunos jóvenes artistas por instituir talleres de producción y aprendizaje del grabado, como ejemplifican Fito Valencia e Israel de la Paz fundadores del Taller Pop Nasty, así como Ernesto Alva, Cesar López y Agustín González fundadores del

²⁸² Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

²⁸³ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

Taller La trampa. En este último caso, Ernesto Alva, egresado de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, describe las motivaciones para fundar el taller gráfico en un espacio dentro del Colegio de las Vizcaínas:

Fue como un modo de autoemplearme. Cuando salimos de la Esmeralda tenía la inquietud de seguir trabajando grabado. Yo trabajo grabado desde hace como 10 años. He trabajado asistiendo a impresores en varios talleres. Y cuando salimos de la escuela, yo quería seguir teniendo un espacio donde trabajar y entonces fue con Cesar Antonio López (otro compañero de la escuela) que decidimos así, como lanzarnos, y buscar un espacio para tener un taller. Y bueno Agustín había obtenido el tórculo en un concurso, en el 2005. Entonces, pues, dijimos tenemos todo. Nos aplicamos y buscamos varios lugares. Primero estuvimos en la Narvarte, en un lugar muy chiquito, luego ya después, nos pasamos para acá (Colegio las Vizcaínas) que es un espacio más grande. Ya llevo aquí cuatro años y he podido trabajar bastante. Además de que es un taller de grabado, principalmente, se han ido trabajado diferentes proyectos. Digo no es un colectivo, pero sí un grupo de artistas con los que he trabajado aquí, y que de alguna manera han colaborado en La trampa en exposiciones, cursos, talleres y todo eso.²⁸⁴

Agustín González agrega:

Eestando en la Esmeralda nos metíamos a todos los concursos que se podían meter. En ese concurso de Posada, de Aguascalientes, yo gané. De repente, hice coraje, porque no me gané el segundo lugar que eran \$40,000 y yo no tenía un peso, pero me dieron el tórculo y no tenía donde ponerlo. Yo hago bastante grabado, pero básicamente soy pintor. Y bueno, me encantó la idea de Ernesto y Cesar a partir de trabajar el grabado y hacer un taller. Y me gusta la idea, como más popular, un espacio como “La trampa” que en este caso se sustenta y se autogenera, con amigos, pláticas, con un esfuerzo muy grande de Ernesto. Empezamos hacer como un taller de impresión profesional, en el cual también se ha ido ligando a diferentes propuestas de arte contemporáneo.²⁸⁵

Ernesto Alva destaca que el taller ofrece los servicios de impresión a diversos artistas, lo que le ha permitido adquirir mayor experiencia, así como intervenir en el proceso de elaboración de la obra ajena:

Ahorita que tengo este taller, pues, he podido trabajar con artistas, ayudándoles a resolver su obra, no nada más imprimiendo; o sea, no nada más maquilando, sino interviniendo en el proceso de ellos. Y eso, a mí me ha enriquecido un chingo, trabajar con diferentes tipos de artistas.²⁸⁶

Más allá de las técnicas tradicionales del grabado, cabe mencionar el género de la gráfica digital, como resultado de la aplicación de las tecnologías computacionales. Otro caso sumamente interesante es la gráfica popular que si bien se diluyó durante las primeras décadas del siglo XX, dadas las tecnologías de reproducción mecánica, resulta sorprendente su reinención en la emergencia de una modalidad que ya no se fundamenta en el soporte de papel, sino en la intervención de los muros de las edificaciones urbanas, conservando su carácter anónimo y función de representación de las identidades sociales. A través de la utilización de las plantillas o estencil, los actores colectivos o individuales plasman sus discursos gráficos, como se consigna en el libro *México: Stencil: Propa* de Giovanni Troconi (editorial RM, 2008) que documentó la producción gráfica urbano en todo el país durante ocho años. Por ende la producción de la gráfica artística y popular mantiene su función de comunicación social, adaptándose a sus circunstancias históricas.

²⁸⁴ Ernesto Alva, fundador del taller gráfico La trampa. Comunicación personal, julio de 2013.

²⁸⁵ Agustín González, fundador del taller gráfico La trampa. Comunicación personal, julio de 2013.

²⁸⁶ Ernesto Alva, fundador del taller gráfico La trampa. Comunicación personal, julio de 2013.

El color en la estampa

Aun cuando numerosos artistas mexicanos²⁸⁷ experimentaron el color en sus estampas, durante las primeras décadas del siglo XX, la hegemonía del lenguaje bicromático: blanco y negro prevaleció hasta la década de los años sesenta, cuando el colombiano Guillermo Silva Santamaría (1921-2007)²⁸⁸ desafió esta hegemonía, al aplicar sistemáticamente color a la estampa, en el taller que dirigía desde 1959, en la Escuela de Diseño y Artesanías, INBA. Leo Acosta rememora: “En esa época estaba un hombre que hizo un escándalo en el medio de la gráfica. Este señor era Silva Santamaría, porque fue el primer grabador —que tampoco era mexicano, era colombiano—, que hizo unos grabados realistas, con una técnica de calado en el metal y metió el color. Él vino a revolucionar, porque metió color en el grabado. Mario Reyes le empezó a sacar las copias a Santamaría; en esa época, empezó”.²⁸⁹

Novedoso y *sui generis* resultó el procedimiento de Silva Santamaría, para aplicar el color, como describe Alejandro Alvarado: “empleaba el cobre que es un material más blando y, con el arco y la segueta que usan los joyeros, empezaba a dividir la placa, como si fuera un rompecabezas, y a cada pieza le ponía un color; por supuesto, dada la composición que él quería. Él lo hacía primero en acuarela para ver qué colores armonizaban mejor para su trabajo (1965). Así lo hace por primera vez Guillermo Silva Santamaría.”²⁹⁰

Entre los asistentes al taller de Silva Santamaría se encontraba Francisco Toledo, quien “en esa época realizó su primer grabado al aguafuerte, por recomendación de Silva Santamaría”.²⁹¹ El artista rememora: “En ese taller de la Ciudadela llegaba al curso en la tarde y había uno en la noche que era de grabado en metal. Allí estaba Gironella, López Loza y Emilio Ortiz y el curso lo daba Guillermo Santamaría. Una vez el maestro vio un dibujo y me invitó a su taller. Ese fue mi primer acercamiento al grabado en metal”.²⁹² Alberto Gironella describe: “Sí, en esa época aprendí a grabar en el taller de Silva Santamaría. Él decía que no podía hacer figura humana, por marrullero o por indicaciones del psiquiatra que se lo había prohibido. Pero yo vi que Goya, para hacer grabado, se puso a copiar a Velásquez y me puse a copiarlo también. Copie a Ana María de *Las Meninas*, fue el primer grabado que hice”.²⁹³ A su vez, Emilio Ortiz menciona: “Ahí estaba Arnold Belkin, Fanny Rabel, Francisco Toledo, Alberto Gironella, Antonio Seguí, Omar Rayo, Leticia Tarragó y Ernesto Vilchis. El de la Ciudadela fue un buen momento para el grabado en México”.²⁹⁴ La labor de Silva Santamaría fue determinante para despertar el interés de los artistas por el color en la estampa, ofreciendo un espacio académico para su experimentación, toda vez que: “se da por primera vez en México un centro de enseñanza gráfica donde se le concede prioridad al color”.²⁹⁵

En esta década, algunos artistas mexicanos se familiarizaron con las técnicas de estampación en color, a través de su asistencia a talleres internacionales de gráfica, como Grafica Uno del

²⁸⁷ En 1930, Francisco Días de León “dirigió las primeras aguafuertes a colores”, en Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., p. 49; Carlos Orozco Romero editó: *Tres Aguafuertes*, en 1939; Alfredo Zalce realizó 40 xilografías a dos tintas, para ilustrar el texto *El sombrero* de Bernardo Ortiz de Montellano, 1946.

²⁸⁸ En 1956, Guillermo Silva Santamaría ingresó a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, donde se formó como grabador en el taller que dirigía Isidoro Ocampo. 1957. En 1958, dirigió el taller de grabado de la Universidad Iberoamericana.

²⁸⁹ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

²⁹⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

²⁹¹ Del Conde, Teresa, “Francisco Toledo como artista gráfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XV, No. 60, UNAM, 1989, p. 147.

²⁹² Abelleira, Angélica, “Entrevista con Francisco Toledo. Yo soy los demás”, op. cit., p. 4.

²⁹³ Toledo, Francisco. “Entrevista con Alberto Gironella”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 14, IAGO, julio-agosto-septiembre, 1993, p. 18.

²⁹⁴ Tibol, Raquel, “Gráfica Contemporánea de México, 1970-1980, 5 x 100”, Catálogo, México, Banco Nacional de México, 1983, s/p.

²⁹⁵ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 29.

italiano Giorgio Upligio, fundado en 1962 y Atelier 17 de William Hayter, fundado en 1927. Cabe destacar que en el taller de Hayter, el artista hindú Krishna Reddy aportó la técnica de aplicación simultánea de tintas de diferentes viscosidades mediante rodillos duros y blandos, revolucionando el procedimiento de la estampación en color.²⁹⁶ Varios artistas mexicanos acudieron al taller de Hayter para realizar su obra gráfica, como Francisco Toledo, Rodolfo Nieto, Emilio Ortiz, Carlos García Estrada, Susana Campos, Teódulo Rómulo, Luis López Loza, entre otros. El testimonio de José Luis Cuevas ejemplifica que la incorporación del color en su obra, sólo ocurrió a partir de su estancia en un taller internacional, y rememora que entre 1948 y 1951: “trabajé en blanco y negro bajo la dirección de Lola Cueto. En esa época no concebía el color en el grabado porque en México se trabajaba en blanco y negro.”²⁹⁷

Sin embargo, la aceptación del color en la estampa encontró resistencias, como atestigua la opinión de Francisco Moreno Capdevila que, si bien, reconoció que “el taller de Guillermo Silva Santamaría, en la Ciudadela, influyó en mucha gente que trabajaba de manera independiente”,²⁹⁸ consideró que la aplicación del color en el grabado no obedecía a una necesidad intrínseca de desarrollo de la expresión artística, dado que “La abundancia de grabado en color es reveladora de exigencias de galería. La gráfica recurre al color cuando necesita llamar la atención y meter las cosas por los ojos”.²⁹⁹ Lo cierto es que la estampa en color rápidamente ganó adeptos entre los artistas y su recepción entre los coleccionistas fue sumamente favorable. Paulatinamente, las objeciones de algunos artistas se diluyeron, como fue el caso de Capdevila, quien reconsideró su postura, adoptando el color en su producción gráfica. En 1976, durante su breve estancia, en el Taller de Grabado del Molino de Santo Domingo, el argentino Mauricio Lasansky aportó su experiencia en las técnicas de aplicación del color mediante la utilización de varias planchas y la producción de la estampa de gran formato. Entre sus alumnos se encontraban Flora Goldberg, Felipe Dávalos, Nunik Sauret, Juan José Beltrán, Laura Almeida y Octavio Bajonero.³⁰⁰

En la Academia de San Carlos, a principios de la década de los años ochenta, se instituyó un taller para el aprendizaje de la técnica de aplicación del color, con la dirección de Luis Gutiérrez y que, actualmente, lo dirige María Eugenia Quintanilla. La artista grabadora Silvia Rodríguez Rubio rememora: “Aproximadamente, en 1982 aquí hubo un taller en color, en *roll up*, que lo dirigía Luis Gutiérrez, que ya murió. Fue mi alumno primero y después se quedó con un taller de grabado y empezó a trabajar el color”.³⁰¹

Marco Antonio Albarrán Chávez, artista y docente de la Academia de San Carlos (ENAP/UNAM) es especialista e investigador destacado de la técnica de aplicación del color, a través de su formación en los cursos impartidos por Krishna Reddy (1925). Su testimonio resulta sumamente relevante por señalar las aportaciones decisivas de Reddy en el desarrollo de la técnica de aplicación del color que se gestó en el Taller de Hayter y que han sido poco reconocidas. Albarrán Chávez describe:

El Maestro Krishna Reddy nos platicó de su experiencia en el Atelier 17 en París, comentándonos que él era ayudante de Hayter, auxiliándolo en la preparación de placas, para que fueran otros artistas de renombre, entre ellos Miró, Picasso. Y eventualmente se dedicaba a la impresión de las placas en blanco y negro, y con los procesos de color que hasta ese momento se conocían, que eran aplicaciones de color con muñeca, los procesos de estenciles, pero que no había hasta ese momento, la utilización de rodillos en la técnica. Me

²⁹⁶ Véase Merín Cañada, María Ángeles, *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 2001.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

³⁰⁰ Garmendía Carvajal, María Eugenia, *Taller de grabado del Molino de Santo Domingo, op. cit.*, p. 7.

³⁰¹ Silvia Rodríguez artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo de 2011.

gustaría aclarar, que él mismo comenta que el proceso de viscosidad de tintas, surgió de una manera accidental, puesto que en alguna ocasión goteó aceite de linaza sobre una placa y se dio cuenta que al ser entintada esta zona, rechazaba la tinta, empezando a hacer una serie de experimentos, sin ningún protocolo, sin una visión exacta de qué era lo que podía lograr. A partir de esto se da cuenta de que podía haber la posibilidad de que las tintas fueran aplicadas con diferente cantidad de aceite de linaza y a partir de esto lograr una superposición en la placa.³⁰²

El artista subraya que las aportaciones técnicas de Reddy plantearon una perspectiva tridimensional de en la representación gráfica:

En el taller del Maestro Reddy cursé los cuatro semestres porque repetí para tratar de aprender lo más posible del Maestro. Pero una cosa que el deja muy clara en este tiempo es que el proceso no lo había inventado el Maestro Hayter, que él aceptaba que Hayter había sido su Maestro como lo fue en su momento en Inglaterra John Buclan Rait. El proceso en su inicio no era bien visto por el propio Hayter, que inclusive al principio, no lo aceptó como un proceso factible de pertenecer al grabado en metal como tal. Entonces Krishna sigue trabajando por diez o doce años, hasta que logra establecer, una serie de ejercicios y aplicaciones, ya perfectamente controlados, y esto es lo que le da la oportunidad de hacerse cargo del taller, sucediendo en la década de los cincuenta, y a raíz de eso Krishna Reddy, a pesar de que no era considerado como grabador, sino como escultor, integró precisamente toda una serie de procesos que tenían buena relación con lo que era el bajo y alto relieve en la placa y eso contribuyó a complementar todo el proceso de viscosidad de las tintas. Ya no se puede entender el proceso si no se realiza en la placa una estratificación, lo que hace que el grabado se vuelva diferente en su concepto, más rico y diverso en sus posibilidades de expresión. La aportación principal es la de concebir a la placa como un elemento tridimensional, en contraste con el proceso tradicional, que era la utilización de la placa como una superficie, más dibujística, donde la imagen se grababa y de ahí pasaba al papel. De hecho gentes como Luis R. Cancel, director del Museo del Bronx, marca que Krishna Reddy es considerado, como uno de los dos padres del grabado americano, junto con Gabor Peterdi, que es el encargado del departamento de grabado de la Universidad de Yale. La aportación de Reddy se le reconoce al considerarlo como uno de los parteaguas del desarrollo de la técnica del grabado a color.³⁰³

Sobre el papel desempeñado por Luis Gutiérrez en la introducción de la técnica de aplicación del color en la Academia de San Carlos, agrega:

Hasta donde yo tengo noticia el proceso llega a México por el Maestro Antonio Díaz. El Maestro Luis Gutiérrez, seguramente realizó una visita al taller del Maestro Reddy en la universidad de Nueva York, pero en pláticas con el Maestro, él dejó en claro, en la ocasión que yo le pregunté, que Luis Gutiérrez no había sido su discípulo, ni su estudiante, que había estado de visita en el taller pero que no existía un registro oficial. Creo que esto es importante, porque cuando Luis Gutiérrez llegó a México, trajo una serie de procesos, que si bien es cierto, pertenecen al proceso original del Maestro Reddy, también lo es que son incompletos. Hasta donde yo he observado, justamente la experiencia que trajo Luis Gutiérrez corresponde básicamente a una parte del proceso general, que se refiere precisamente a la que Reddy llama superposición de tintas. Donde la aplicación de las tintas

³⁰² Verdugo Díaz Bonilla, Gloria Marina, *El Taller de Grabado en color 1990-1998. Academia de San Carlos. Documentos y testimonios*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales inédita. Escuela Nacional de Artes Plástica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 57-58.

³⁰³ *Ibid.*, pp. 58-59.

se da partiendo de una tinta muy espesa a una semilíquida y a una tercera muy líquida. De manera que las tintas se superponen en la placa de metal.³⁰⁴

El artista precisa los procedimientos que instauró Reddy y que no se aplicaron en el taller de Luis Gutiérrez:

pero no he visto que el proceso de yuxtaposición sea aplicado en México, hasta que yo lo aplicara a mi regreso en la División de Estudios de Posgrado. Lo que no se hizo fue la impresión de la placa por diferentes pasos: donde el intaglio se aplica sobre la placa, se imprime, y una vez que el papel ha recogido la tinta de intaglio, se entinta la placa con los rodillos, pero ya sólo con un vestigio de intaglio. Este proceso no vi que lo realizara el Maestro Luis Gutiérrez y tampoco combinó estos procesos con los estenciles y la aplicación de chine collé, y la impresión que Reddy llama de contacto, donde la placa es entintada, no con rodillos sino en contacto con el cristal.³⁰⁵

No obstante que el profesor Gutiérrez no aplicó la técnica de Reddy en toda su plenitud y complejidad, Albarrán Chávez señala: “El grabado en color en la Academia ha sido importante, aunque el Maestro Luis Gutiérrez no trajera el proceso con toda la ortodoxia, y que la maestra María Eugenia Quintanilla, continúe con el proceso que el Maestro trajo, ha sido un avance muy importante, ya que los dos impulsaron de muy buena manera el grabado en color, en la Academia”.³⁰⁶

Otra precisión importante del artista es la errónea denominación de *Roll-up*, que se aplica a esta técnica:

Por otro lado, el título de la técnica aquí en México, ha sido manejado como Roll-up, la cual significa en inglés entintar con rodillo específicamente, siendo una cuestión fácil de constatar, el único proceso escrito sobre el proceso pertenece a Reddy, y el libro no tiene en ningún momento el título de técnica o grabado al Roll-up, de hecho el término general que maneja para referirse al proceso es por viscosidad de tintas.³⁰⁷ 60

Antonio Díaz Cortés, artista y docente de la Academia de San Carlos (ENAP/UNAM), promovió que Krishna Reddy impartiera un curso a los maestros de la institución, sobre la aplicación del color en el grabado. Entre los asistentes se encontraba Luis Gutiérrez. Su testimonio describió que el curso:

fue todo un éxito, no sólo con los asistentes sino también con un público que veía el proceso del mismo. Los ayudantes directos y traductores fuimos mi esposa. Rene y yo, al igual que tuvimos la fortuna de tenerlo en casa. De los quince Maestros participantes, los que siguieron adelante con la técnica fueron Javier Cruz (haciendo un uso muy particular, en la creatividad libre) y Luis Gutiérrez, quien no solo aplicó la técnica, en su expresión plástica, sino que la adaptó para enseñar en la DEP-ENAP, siendo el producto vivo más efectivo que obtuve de esta actividad.³⁰⁸

El artista rememora que: “En los talleres de San Carlos existían antes los Maestros Javier Iñiguez y Adolfo Mexiac, que hacían grabado multicolor en madera, con las técnicas más antiguas de impresión”.³⁰⁹ Así también, precisa que: “El color gráfico nunca debe tapar la característica porosa del papel, en el momento en el que con la tinta rebasas la porosidad del papel, ya no estas

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 60.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 70-71.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

imprimiendo sobre papel las últimas tintas, si no son tinta sobre tinta, y lo que ve el ojo, físicamente es un color pictórico. En el color gráfico se ve la opacidad del papel, nunca se cubre totalmente el soporte.³¹⁰

Rafael Zepeda (1938-2013) –artista gráfico y docente de la Academia de San Carlos (ENAP/UNAM)– asistió al curso que impartió Krishna Reddy. En su testimonio describe:

Otra experiencia muy importante fue el curso de Krishna Reddy, porque él es muy estricto, bastante estricto, con él debes seguir paso a paso lo que el Maestro va diciendo, entonces la placa la trabajamos todos casi al mismo tiempo, cubríamos con masking-tape y recortábamos con navaja, hacíamos desniveles, cubriéndolos con el mismo masking-tape, eso yo nunca lo había hecho en grabado, hasta que lo vi en el curso y algunas veces lo aplico en lo que estoy haciendo actualmente. Pero Krishna Reddy era muy estricto y tenía un traductor, que era el Maestro Antonio Díaz Cortés, y como también él es muy metódico en el proceso, repetía exactamente lo que decía el Maestro. Y se terminó el curso, en el que trabajamos formatos pequeños, para ver el resultado inmediato; eran placas de 15 x 15 cm. Realizamos varios grabados, éramos Maestros y alumnos, de ahí surge el Maestro Luis Gutiérrez, bueno ya estaba el Maestro en la escuela y entonces empezó a darle un enfoque a su taller de grabado en color por medio de la viscosidad de las tintas y la densidad de los rodillos.³¹¹

Mediante el color, la estampa se aproximó a las cualidades cromáticas de la pintura. Sin embargo, esta aplicación del color fue resultado de un intenso debate entre los artistas sobre su pertinencia y significación simbólica. En 1954, David Alfaro Siqueiros opinó que la omisión del color, en la estampa que producía el Taller de Gráfica Popular, le restaba competitividad frente a la producción de la gráfica católica que, aun cuando su fuente de inspiración y cualidades estéticas eran nulas, poseía una mayor capacidad de penetración en los sectores populares, ya que: “utiliza un mejor medio expresivo, menos anticuado, menos pasivo, más integral, y no se someten a la mística medieval del blanco y negro”.³¹² Sin embargo, el impresor José Sánchez argumentó que por el alto costo de la tinta de color no se aplicó a la estampa producida por el TGP: “En el Taller se hizo poco trabajo en color porque era muy caro”.³¹³ Erasto Cortés Juárez señala las ediciones en color que publicó el TGP: *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* de Juan de la Cabada, ilustrado por 40 grabados de Leopoldo Méndez (1944); 40 estampas de Alfredo Zalce que ilustraron el texto de *El Sombrero* de Bernardo Ortiz de Montellano (1946); 10 litografías de Jean Charlot para el álbum *Mexihkanantli*.³¹⁴

Así también, la significación simbólica del color constituyó un prejuicio para su aplicación, como recuerda, el artista Alfredo Rivera Salvador, ya que hasta hace poco tiempo prevalecía el criterio de que el color en la estampa restaba fuerza expresiva a la imagen: “A mí no me enseñaron eso, pero alguna vez escuché que había una tradición, efectivamente, de que cuando uno utilizaba color, la obra perdía. Me acuerdo mucho de ese sentido, como estudiante. No me acuerdo quién lo habrá dicho, pero sí puedo decir sobre la razón que se decía al respecto: era que el color hacia perder la fuerza del trazo, la fuerza de la forma”.³¹⁵ Esta postura evoca el debate de finales del siglo XIX, cuando los artistas europeos defendieron o rechazaron la aplicación de color a la estampa en función de su significación simbólica. Un ejemplo fue la postura Max Klinger que, en su tratado sobre pintura y dibujo (1891), afirmó que la estampa era un arte monocromo por excelencia, al

³¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹¹ *Ibid.*, p. 50.

³¹² Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 87.

³¹³ Zepeda, Masha, “José Sánchez. El impresor popular”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 1, No. 4, IAGO, enero-febrero-marzo, 1991, p. 24.

³¹⁴ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., p. 21.

³¹⁵ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

permitir la mejor expresión del mundo subjetivo e imaginario del artista; a diferencia de la pintura, que por su dependencia al color, remitía a la apariencia sensible del mundo natural.³¹⁶ En contraste, Paul Keel postuló como “racional: la imagen monocroma” e “irracional: la imagen de color”.³¹⁷ Actualmente, en los relatos cinematográficos se utiliza el blanco y negro para significar la dimensión subjetiva vinculada “al *flashback*, al recuerdo, al sueño o a un tiempo indeterminado”.³¹⁸ En todo caso, los artistas europeos definieron sus posturas a favor o en contra. De ahí que, en 1908, se fundara la asociación francesa *La Gravure Originale en Noir*.

Lo cierto es que desde el siglo XVII y XVIII, el color fue objeto de interés para los artistas grabadores, cuando se plantearon encontrar soluciones técnicas para su aplicación a la estampa. Los primeros intentos experimentales, datan del siglo XVII, cuando se comienzan:

a hacer tentativas aisladas de color en el grabado en talla: las de HERCULES SEGHERS en Flandes, las de LASTMAN en Holanda o los ensayos con manera negra en Inglaterra, dan origen a unas constantes búsquedas de los grabadores hacia los procesos de color. Estos primeros intentos no utilizan la propia matriz entintada a colores, sino que la estampa era impresa a un color y coloreada posteriormente con acuarela, o bien se imprimía directamente sobre telas o papeles de colores.³¹⁹

En el caso de la técnica ideada por H. Seghers (1590-1645), “el resultado real era más una estampa coloreada que verdaderamente un grabado a colores”.³²⁰ En 1765, Francesco Bartolozzi (1727-1815):

toma los propios medios del grabado para la aplicación y empleo del color. Se trata del entintado a la poupée, que este grabador utilizaba para sus imágenes a la manera negra y al pointillé. Este constituye el primer intento de plantear una imagen a varios colores empleando UNA SOLA PLANCHA, objetivo éste que será perseguido en el siglo XX por grabadores como Hayter o Divorne, por su comodidad y rapidez.³²¹

En el siglo XVIII, Jacques-Cristophe Le' Blond (1670-1741) ideó la técnica de la cuatricromía, es decir, la “impresión a color con tres planchas, basado en la teoría de Newton, en donde los tres colores fundamentales, amarillo, rojo y azul, mezclados, daban el negro y ausentes, el blanco”.³²² En 1917, Walter Ziegler publicó el texto *Die Manuellen Graphischen Techniken*, para dar a conocer su aportación técnica de aplicación del color a la estampa

Básicamente su invento consiste en la selección de colores parciales de un dibujo multicolor, efectuado en selección simultánea por el mismo trabajo de dibujar sobre el papel, cambiando para cada color la placa colocada debajo. El principio de este proceso está basado en el depósito de grasa de una superficie a otra a través de presión y dependiendo del modo como la grasa se despegue o adhiera de una superficie a otra, se aplicará en un determinado sistema de impresión, ya sea planográfico o calcográfico. A las técnicas afines a este principio Ziegler las denominó “técnicas de calco”, o lo que es lo mismo, “técnicas de reporte” -reporte de materia grasa de una superficie a otra.³²³

³¹⁶ Carrete, Parrondo Juan y Vega, Jesusa, “Grabado y creación gráfica”, en *Historia del Arte*, No. 48. Madrid, Historia 16, 1993.

³¹⁷ Blanco, Alberto, “Opus 1: la gráfica en los diarios de Paul Klee”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 1, No. 2, IAGO, julio-agosto-septiembre, 1990, p. 8.

³¹⁸ Martínez, Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, ENAP/UNAM, 2008, p. 107.

³¹⁹ Saez del Alamo, María Concepción, *Aportaciones al grabado a color en talla a través del proceso de la zieglerografía*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1989, p. 20.

³²⁰ *Ibid.*, p. 21.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, p. 22.

³²³ *Ibid.*, p. 43.

A mediados del siglo XX, las aportaciones técnicas de William Hayter (1901-1988), contribuyeron a la plena legitimación del color en la estampa. Saez del Alamo describe:

Stanley William Hayter estuvo muchos años investigando en el viejo sueño de Seghers de poder estampar varios colores a la vez sobre una sola plancha. Hacia 1946 descubre un principio mediante el cual es posible imprimir simultáneamente el relieve y la talla de un soporte con varios colores. Este proceso, basado en las distintas viscosidades de las tintas, los niveles de profundidad de las tallas y las durezas de los rodillos, constituyó toda una revolución en su momento. Vemos, sin embargo, que se trata también de un nuevo proceso de impresión y no de creación de imagen como tal, que exige además unos condicionantes técnicos concretos para llevarse a cabo.³²⁴

En el caso de la litografía y su temprano vínculo con el color, permite: “que en manos de CHERET, LAUTREC, BONNARD, RENOIR, VUILLARD, SIGNAC, entre muchos, el color se aprenda a ver y entender de modo muy distinto a como se había empleado hasta entonces.³²⁵ Durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la litografía artística en color formó parte de las obras de Picasso, Chagall, Dalí, Miró, entre otros. Los artistas que integraron el grupo Cobra (1948) experimentaron, en la litografía, “la fusión de la palabra con la línea, el color y la figura”.³²⁶ Desde entonces la litografía en color formó parte del informalismo europeo como del expresionismo abstracto norteamericano (Robert Motherwell, Robert Rauschenberg y Jasper Johns, entre otros.).

En México, la litografía en color tiene antecedentes en la producción artística, a partir de la década de los años treinta, baste mencionar algunos casos: Gabriel Fernández Ledesma (*Juguetes mexicanos*, 1930); Carlos Mérida (*Danzas de México*, 1937); Leopoldo Méndez (Calendario de la Universidad Obrera de México 1938); Alfredo Zalce (*Naturaleza muerta*, 1942); Fernando Castro Pacheco (*Maguey*, 1945). Sobre Jean Charlot, Erasto Cortés señala:

De 1927 a 1928 fue a Yucatán y trabajó con la Comisión Carnegie, donde realizó grabados en madera con temas mayas. Allí comenzó a trabajar litografías a colores que imprimió después en Estados Unidos, y que ilustraron unos textos del poeta francés Paul Claudel. En el Taller de Gráfica Popular hizo un portafolio con 10 cromolitografías titulado: “Mexihkanantli” “madre mexicana”. Tiró 150 ejemplares en idioma náhuatl y editó *La Estampa Mexicana*. México. 1947.³²⁷

Sin embargo, es hasta la década de los años sesenta, cuando los artistas mexicanos se interesan por el color en sus estampas, como resultado de su asistencia a los talleres internacionales. José Luis Cuevas rememora: “Cuando en 1954 realicé mi primera litografía en el taller de George Millar de Nueva York, usé el color”.³²⁸ Así también señala que en el taller Kanthos Press de los Ángeles, California, realizó el álbum *Recollections of Childhood*:

En 1961 regresé a la litografía con la serie *Recollections of Childhood*, donde usé algo de color. A partir de entonces en casi toda mi obra gráfica el color juega un papel importante. En mi dibujo el color no tiene gran preponderancia; pero cuando trabajo sobre una piedra o una plancha el color se impone. Tres, cuatro y hasta diez colores empleo en mis litografías y grabados. A mis obras gráficas en blanco y negro les falta el misterio que sólo el color puede darles (...) El color es mi aproximación a lo carnal, a lo terrenal. El color es atmósfera.³²⁹

³²⁴ *Ibid.*, p. 52.

³²⁵ *Ibid.*, p. 19.

³²⁶ Medina, Cuauhtémoc, *El Alcaraván*, “La gráfica de la postguerra, Una introducción”, en *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 11, IAGO, octubre-noviembre-diciembre, 1992, p. 6

³²⁷ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, *op. cit.*, p. 48.

³²⁸ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, *op. cit.*, p. 30.

³²⁹ Tibol Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, *op. cit.*, p. 31.

En el taller parisino Des Jauvert, Rodolfo Nieto se involucró en la litografía y, durante una breve estancia en el taller de Hayter, adoptó el color en sus estampas: “con temas de animales de las cuales se cuentan con algunas pruebas que llevan la inscripción E/A (en francés ‘épreuve d’artiste’). En estos trabajos aparece por vez primera en su gráfica el color, usado con sobriedad”.³³⁰ En el caso de Rufino Tamayo, desde 1950, ya había realizado siete litografías en color, en el Club Suizo de Litografía.

Paulatinamente, el color en la stampa mexicana se generalizó. Sin embargo, su praxis ha constituido un desafío técnico para los artistas, ya que no siempre han logrado adaptarlo a las particularidades y cualidades del lenguaje gráfico. En algunos casos, el artista sólo reproduce imágenes concebidas como pinturas; en otros, se limita a colorear el dibujo, como advierte Giorgio Upligio, reconocido editor y fundador del taller italiano *Grafica Uno*:

La gráfica que he visto en México muy frecuentemente parece pintura impresa. El uso del color o de técnicas como la mimeografía remite con demasiada frecuencia a la imagen pictórica. Para mí no es lo mismo el uso del color en la obra de un artista que sabe emplearlo gráficamente –como el caso de Asier Jorn, por ejemplo- y después los colorea. Ese no es el tratamiento gráfico. He visto a artistas en mi taller que se enfrentan a la piedra litográfica sin saber lo que va a salir; si será bueno o no. Y por otro lado, veo el trabajo de algunos artistas mexicanos que parten de una pintura o dibujo que ya existían como tales y que al verlo, el resultado es el mismo nada más que en una edición múltiple”.³³¹

Para Leo Acosta la aplicación del color en la litografía y el grabado involucra un conocimiento específico del medio que impone la superposición de transparencias, con el fin de que la stampa no resulte un dibujo iluminado:

Los que hacen gráfica no han descubierto por razones equis, qué es el lenguaje de la litografía o del huecogrado. No se trata de un dibujo litográfico iluminado. Con la superposición de los colores haces otros colores; con los tres primarios, haces seis colores. Esto es la superposición de colores. Son las transparencias. Si pones un rojo y pones encima un azul transparente nacen magentas o cafés. Pero es la transparencia: eso es una buena litografía. Pero no iluminar un dibujo y poner los colores fuera de la superposición.³³²

El artista Alfredo Rivera Salvador subraya la importancia de dominar las técnicas litográficas de aplicación del color:

Sobre lo que mencionó el maestro Leo Acosta sobre que el artista no sabe activar el color. Muy probablemente a lo que se deba o a lo que se refiera el maestro Leo, es que esa persona no está reconociendo el lenguaje particular del medio. La litografía, por su condición natural, tiene un grano que no va a permitir, en términos generales, cubrir la totalidad de la superficie. Eso hace que ya por principio, haya un modo particular, gráficamente hablando, de tener una impresión o de tener una imagen.³³³

Además de la combinación cromática mediante la superposición de transparencias, la naturaleza particular de las tintas litográficas es otro aspecto a considerar, como describe Rafael Sepúlveda:

³³⁰ Springer, José Manuel, “Gráfica de Rodolfo Nieto”, en *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 8, IAGO, enero-febrero-marzo, 1992, p. 7.

³³¹ Springer, José Manuel, “La gráfica europea”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 15, IAGO, octubre-noviembre-diciembre, 1993, p. 84.

³³² Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

³³³ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

El color en la grafica se aplica de diferente forma, no es un rojo exactamente, sino son colores gráficos propiamente, Bueno, son colores un poco más sucios. No pueden ser colores tan brillantes como en una pintura al óleo o en una acuarela; son colores más terrosos. Igual, hay colores vivos, pero de alguna manera se ensucian o se opacan. Definitivamente, se usa el color de manera diferente que en la pintura. En la litografía, una de sus cualidades es la superposición de colores. Inclusive, había artistas que manejaban tres colores básicos más el verde y el negro; el blanco se usaba del papel y con eso obtenían toda la gama de colores.³³⁴

El superponer transparencias de color, para incrementar la gama cromática resulta en una menor utilización de piedras, como describe Leo Acosta: “Con los colores primarios, si tú los sabes usar y aplicar los tres colores primarios, tú puedes hacer hasta siete colores. Por eso, se requiere una educación de la transparencia, de los colores primarios. Mis respetos al Maestro Rufino Tamayo, con tres piedras logró muy buenas litografías, porque él sí tenía el conocimiento de los primarios”.³³⁵

En contraste, cuando el artista no domina el proceso de superposición de las transparencias de color, la utilización de las piedras litográficas se incrementa, como ejemplifica Leo Acosta:

Aunque se oiga un poco feo decirlo, Trinidad Osorio era uno de los artistas que vendían mucha litografía, era buen pagador. Y entonces, yo a Trinidad Osorio le llegué a trabajar hasta ocho piedras en colores. Tardábamos, aproximadamente un mes. Trabajábamos ocho horas diarias, con ayudantes. Realmente, no era litografía era un cromo litográfico.³³⁶

Por ende, la estampa en color involucra la constante experimentación que ofrece el medio para destacar sus potencialidades cromáticas y valores tonales. Leo Acosta describe: “Hay gente que hace mucha litografía en México, pero solamente la hacen para reproducir sus imágenes. Pero no hacen una aportación técnica del lenguaje puro de la litografía que consiste en la superposición de colores, la riqueza cromática y los valores tonales”.³³⁷ Aún en la litografía que se produce en blanco y negro, se impone la pericia del artista para destacar los valores tonales, como señala Leo Acosta: “Por ejemplo, el maestro Francisco Zúñiga capta perfectamente el carácter indígena y es un buen dibujante, y hace litografías sólo en blanco y negro. Curiosamente, sus litografías tienen tres grises en la misma piedra, por eso tiene una riqueza cromática”.³³⁸ Otra cualidad del lenguaje gráfico son las texturas de la imagen: “En la litografía, sí es importante y es necesario hacerla con texturas. Toda la buena litografía no tiene los colores planos, sino con texturas. Si tú haces un negro plano, con lápiz o con tousse, pero encima le vas a meter una textura, con tousse o con esponja, al caer sobre el negro da otros valores, otras texturas.”³³⁹ En opinión de Leo Acosta el número de colores en la estampa litográfica no debe ser excesivo: “Hay litografías a las que le meten cinco colores. Entonces, ya no es litografía, es cromo litográfico. Una buena litografía tiene tres colores: máximo. Pero si ya metes más de tres colores, se convierte en pintura y se llama cromo litográfico. Entonces, es un mal concepto”.³⁴⁰

Cabe recordar que en el medio artístico europeo de finales del siglo XIX, el término “cromo litográfico” constituyó una expresión peyorativa, para referirse a la producción industrial de la litografía en color. De ahí, que se gestará un debate entre los artistas sobre la legitimidad y pertinencia de aplicar el color en la estampa artística. Así por ejemplo, el pintor y artista gráfico

³³⁴ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

³³⁵ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

³³⁶ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

³³⁷ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

³³⁸ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

³³⁹ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

³⁴⁰ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

Odilon Redon (1840-1916) rechazó la aplicación del color, al defender que la tradición y expresión de la obra litográfica se sustentaba en el lenguaje bicromático (blanco y negro). Sin embargo, el color en la estampa litográfica se impuso en la praxis artística, y se aplicó el término “litografía en color” para establecer una diferencia con el “cromo litográfico” aunque la técnica era la misma. Más aún, Odilon Redon se rindió al color en sus obras litográficas, al rondar los cincuenta años de vida.

En la segunda mitad del siglo XX, la estampa encontró otro recurso de experimentación del color, a través de la serigrafía, en tanto los artistas estadounidenses la consolidaron dentro del circuito institucional del arte. José Manuel García Ramírez, artista y docente del taller de serigrafía de la ENAP, relata los antecedentes de esta técnica en el medio académico mexicano:

El taller inicio con un profesor que se llamó Francisco Becerril. Él introdujo el taller de serigrafía en la ENAP, siendo presidente de la sociedad de alumnos. En los talleres de pintura elaboraban algunos carteles para anunciar los bailes de máscaras de ese entonces. Después con la dirección del maestro Rafael López Vásquez fue como se introduce ya, formalmente, la materia de serigrafía, el dibujo publicitario y posteriormente el diseño gráfico o artes visuales. La serigrafía es un arte, lo prueban muchas cosas, y todo tiende a indicar que ya es un arte reconocido, por lo premios que se han otorgado a personas que hacen serigrafía. Algunos artistas mandan elaborar sus proyectos; algunos, específicamente, para ser reproducidos en serigrafía. Se mandan a hacer tirajes pequeños o grandes y en todo el mundo. Pues, hay serigrafías de artistas reconocidos, como Picasso, Miró y artistas latinoamericanos.³⁴¹

García Ramírez comenta sobre las ventajas de aplicar el color en la serigrafía:

En serigrafía es un poco más elaborada la obra, porque son más tintas. Una cosa que la distingue es el color y la cantidad de colores, que va también en proporción al precio. Si meto treinta colores, obviamente, no va ser lo mismo que, cuando en el grabado meto uno o dos colores. Entonces, las serigrafías son más caras en ese sentido. Se estampa sobre papeles de muy buena calidad, puede ser Guarro, Fabriano, Ingres. Papeles que tenga un buen contenido de algodón, sobre todo. Básicamente, se sigue trabajando de manera artesanal. Ciertamente hay máquinas muy efectivas o semiautomáticas, por no decir automáticas, que ya vienen a aligerar el proceso. Pero como se trabaja con un sentido de expresión plástica, la mayoría prefiere hacerlo manualmente todo el proceso, desde la elaboración de positivos. Y el proceso mismo ya no es mecánico, sino manual, totalmente.³⁴²

Cuando el artista e impresor Enrique Cattaneo –egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM– fundó su taller Ediciones Multiarte, especializado en la impresión serigráfica, varios artistas acudieron a realizar su obra, “artistas abstractos como Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Carlos Mérida, entre otros”.³⁴³

En general, durante el siglo XX, la aplicación del color a la estampa no sólo favoreció la expresión estética, sino también el desarrollo de novedosos recursos y herramientas técnicas.

³⁴¹ José Manuel García Ramírez, artista docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, septiembre de 2012.

³⁴² José Manuel García Ramírez, artista docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, septiembre de 2012.

³⁴³ Ortiz Castañares, Alejandra, “Abren muestra de los archivos Kyron en el Instituto Cervantes, en Atenas”, *op. cit.*, p. 5.

DUALIDAD GRÁFICA: COMPOSICIÓN Y EJECUCIÓN

Desde el siglo XV, el mercado impulsó la producción de la estampa artística y la dotó de una finalidad económica, que incrementó su demanda, circulación y coleccionismo; mientras que el virtuosismo de los artistas, la encumbró estéticamente. A fin de satisfacer la creciente demanda del mercado, el artista que se ocupaba de todas las tareas del proceso de elaboración de la estampa, pronto desatendió el estampar o incluso el grabar la imagen sobre la plancha, a través de la colaboración de grabadores, impresores, dibujantes y editores. Con esta alianza de habilidades se instituyeron los talleres gráficos que operaron dentro del régimen de la división y especialización del trabajo a fin de garantizar la mayor productividad de impresos y utilidades económicas. La producción colectiva de la estampa involucró dos actividades complementarias y especializadas: la composición y la ejecución. La primera, define la tarea de concepción de las imágenes en el ejercicio de la imaginación, subjetividad y competencias académicas del artista. La segunda, remite a la tarea de reportar sobre las planchas las composiciones visuales mediante las competencias, experiencia y habilidades de los grabadores, impresores y dibujantes. El desafío técnico de los ejecutantes fue traducir la composición visual a las características del lenguaje gráfico: igualar formas, volúmenes y valores tonales (claro oscuro) al modelo original; y el de los artista, fue exhibir su capacidad de invención dentro un proceso estrictamente mental de estructuración de formas y articulación de significaciones temáticas, simbólicas, abstractas, subjetivas, entre otras, –que se inscriben en los cánones hegemónicos de representación visual de cada época–. De ahí, que la cultura renacentista definiese la tarea del artista con el termino *inventio* (invención). Por ende, la actividad de compositores y ejecutantes es complementaria y especializada dentro de la división del trabajo, en la producción de la estampa artística.

La colaboración de artistas, grabadores e impresores se involucró en el hallazgo de soluciones técnicas que contribuyeron a la excelencia de la manufactura de la estampa y la elevó a las artes mayores, como ejemplifica el taller de Rubens, al reclutar a maestros grabadores –Lucas Vorsterman el Viejo, Paulus Pontius, Schelte Adams Bolswert, Boetius Adams Bolswert, Nicolás Lauwers, Pieter Soutman, Christoffel Jegher, Nicolás Ryckman, entre otros–, para reportar sobre las planchas las composiciones visuales del pintor, ejecutadas siempre bajo su supervisión. Particularmente, Lucas Vorsterman mereció el reconocimiento de Rubens por su virtuosa habilidad con el buril y las soluciones técnicas que aportó para recrear, gráficamente, los volúmenes y valores tonales de las composiciones dadas.

Conforme a la división del trabajo en la producción de la estampa, no sólo las invenciones del artista lograron conocimiento y prestigio cultural, también el virtuosismo de la ejecución técnica. La historia de la estampa consigna el reconocimiento y prestigio que alcanzaron ejecutantes o grabadores por sus habilidades y aportaciones técnicas. Un ejemplo, fue la imagen del *El juicio de Paris* que fue concebida por el célebre Rafael Sanzio, con el único propósito de que el prestigiado y afamado grabador Marcantonio Raimondi la ejecutase en el grabado. Por ende, en esta estampa se reconocen dos niveles de virtuosismo: el de la composición y el de la ejecución. Otro caso más cercano fue la colaboración del reconocido pintor poblano Miguel Gerónimo Zendejas y el grabador José de Nava,³⁴⁴ para la realización de dos estampas que ilustraron la Biblioteca Palafoxiana, durante el siglo XVIII.

Ellos contrataron a los dos artistas más importantes (y más longevos) de Puebla: Miguel Gerónimo Zendejas para dibujar la escena y José de Nava para realizar el grabado. Años antes, estos dos poblanos habían colaborado en una obra artística. Cuando en 1773 el obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero, había terminado de remodelar y embellecer la famosa Biblioteca Palafoxiana, donada más de 100 años antes por el obispo Juan de Palafox y

³⁴⁴ José Nava (1743-1807) reconocido grabador poblano activo durante el periodo de 1750-1810. Véase, Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la Ciudad de Puebla de los Angeles*, Puebla, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.

Mendoza, el pintor Zendejas y el grabador Nava fueron comisionados para realizar dos magníficas escenas del recinto.³⁴⁵

En los años cuarenta (s. XX), el Taller de Gráfica Popular fue consecuente con la producción colectiva, dentro de la división del trabajo entre los mismos artistas, ya que no todos poseían las competencias necesarias para grabar sus propias imágenes. Prignitz-Poda, Helga describe: “Generalmente, O’Higgins no se encargó de grabar sus bosquejos sobre el linóleo. Un ejemplo es el cartel para el Primer Congreso de los Trabajadores del Petróleo en México, en 1948 (...), cuyo diseño le pertenece (...), pero cuya gráfica fue realizada en linóleo por Alberto Beltrán, quien amplió el primer bosquejo, añadiendo los retratos de Cárdenas, Ávila Camacho y Alemán”.³⁴⁶ Otro artista colaborador en la ejecución de las imágenes de otros miembros del TGP fue Adolfo Mexiac: “Muy pronto Mexiac se convirtió en el grabador más hábil del grupo frecuentemente aceptó cortar en el linóleo los bosquejos de los demás”.³⁴⁷

La colaboración de artistas, grabadores e impresores no está exenta del juicio de la crítica, a partir de la desigualdad de calidades entre la composición y la ejecución; puesto que ambas actividades poseen una relativa autonomía, toda vez que la concepción o invención de las imágenes sólo compete al artista; mientras que la tarea de los grabadores e impresores se limita a la ejecución técnica del grabado y estampación. Por ende, el resultado final de la estampa se examina como una responsabilidad compartida entre los artistas y los ejecutantes, diferenciando los méritos o virtuosismo de cada uno. De ahí, que se planteara la necesidad de acreditar las responsabilidades en la producción de la estampa. Así, Hieronymus Cock (1510-1570), –pionero en conjugar las actividades de grabador, impresor, editor y comerciante–, ideó un sistema de notación sobre la estampa, que otorgó crédito a todos los involucrados en la producción gráfica mediante las abreviaturas: (del.) dibujante; (pinx.) pintor; (inv.) autor de la invención o composición visual; (fec.) fabricante; (sculp., inc) grabador; (excud.) propietario de la plancha o editor. Con esta notación se legitimó y acreditó la colaboración de compositores y ejecutantes.

Aun cuando históricamente la colaboración entre compositores y ejecutantes constituya una praxis y convención consolidadas dentro de la producción gráfica, ha sido objeto de polémica. Durante las tres décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se gestó un auge de la producción gráfica de maestros consagrados, como Picasso, Dalí, Chagall, Miró, Braque, Léger, entre otros, en ese entonces, se cuestionó que el artista se limitara a proporcionar sus composiciones visuales a los hábiles grabadores que las ejecutaban sobre las planchas. “Para los conocedores tradicionalistas, muchas de las obras que estaban en circulación no eran más que reproducciones de alta calidad, pues el artista no se ocupaba por entero del proceso de producción de un grabado, y se limitaba a trazar su obra sobre la placa o la piedra, dejando al impresor profesional la consecución del proceso técnico en su totalidad”.³⁴⁸ Sin embargo, durante este periodo, impresores y editores asumieron protagonismo y prestigio cultural, en talleres de Europa y Estados Unidos, a través de su colaboración con los artistas, en la experimentación de nuevos materiales y procedimientos de estampación, En este contexto, el hecho de que la estampa fuese ejecutada de principio a fin por el artista perdió relevancia. De ahí, que Stanley Hayter afirmase: “la distinción entre los grabados ideados, ejecutados sobre la placa e impresos por el artista mismo, y aquellos ejecutados por un artesano y editados por un especialista en cierto grado se ha perdido”.³⁴⁹

La atención que se le da al hecho de que el artista sea o no el ejecutante de sus obras gráficas, concierne al tema del imaginario sobre la producción artística, esto es, las ideas, significaciones y

³⁴⁵ Tanck de Estrada, Dorothy “Imágenes infantiles en los años de la insurgencia. El grabado popular, la educación y la cultura política de los niños”, en *Historia Mexicana*, México, Vol. 59, No. 1, El Colegio de México, 2009, p. 236.

³⁴⁶ Prignitz-Poda, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, op. cit., p. 215.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 232.

³⁴⁸ Medina, Cuauhtémoc, *El Alcaraván*, “La gráfica de la postguerra, Una introducción”, op. cit., p. 3.

³⁴⁹ Stanley Hayter citado en Medina, Cuauhtémoc, *Ibid.*, p. 3.

valores que los agentes instituyen dentro de una cosmovisión de lo que es el arte o debe ser. En la práctica, estas ideas, significaciones y valores estructuran el sistema de clasificación y jerarquización de las obras artísticas, donde operan como índices para definir la cotización económica de las obras dentro del mercado del arte. Así por ejemplo, se manifiestan diferencias de valoración artística y económica entre la praxis de la pintura y la gráfica.

En el caso de la pintura renacentista se dieron prácticas de producción colectiva mediante la intervención de los discípulos o ayudantes en la elaboración de óleos dentro de los talleres de Miguel Ángel, Rafael, Rubens, entre otros, a fin de satisfacer la demanda del mercado. Sin embargo, los contratos relevantes de compra venta de las pinturas renacentistas otorgaron una mayor jerarquía, valor y cotización económica a las obras realizadas enteramente por la mano del artista. De ahí, que existiese una cláusula, donde se indicaba que el artista se comprometía a realizar la obra *tutto di sua mano* (todo de su mano), esto, es sin la intervención de ayudantes. Por ende, el sistema de clasificación y jerarquización de las obras artísticas otorgó mayor valor cultural a las obras ejecutadas por el autor de la composición pictórica. Postura que se mantiene vigente en el sistema institucional del arte que, por ejemplo, se ha ocupado de certificar, en la producción del taller de Rubens —quien reclutó especialistas en determinadas tareas pictóricas—, cuántos óleos fueron realizados enteramente por la mano del artista; cuántos fueron realizados parcialmente —identificando su intervención en la figuración de las manos y los rostros—; y cuántos fueron realizados solamente bajo su supervisión. Si bien, históricamente ha prevalecido la convención que impone al pintor la ejecución de su obra sin colaboración alguna, personalidades del arte contemporáneo, como Andy Warhol, Jeff Koons o Damien Hirst, han desafiado esta regla no escrita. Recientemente, Michael Petra, artista multimedia y director del Museo de Arte Contemporáneo de Londres (MOCA London) ha defendido esta postura en su libro *El arte de no hacerlo (The Art of Not Making)*. En contraste, el imaginario de la producción gráfica ha permitido que el artista tenga la opción de contar con la colaboración de grabadores e impresores. De ahí, que el sistema de clasificación y jerarquización de las obras gráficas legitimó la división y especialización del trabajo en la producción de la estampa, considerando que la colaboración de artistas, grabadores e impresores permitía la conjunción de virtuosismos.

Apropiación e intervención en la gráfica

Desde sus albores, la praxis de los talleres gráficos renacentistas se caracterizó por la apropiación de las imágenes o composiciones visuales que pertenecían a la pintura, la escultura y a estampas conocidas, para reproducirlas mediante el grabado. De esta manera, se gestaron las estampas de “reproducción”, en un contexto cultural que no consideraban la propiedad intelectual de la imagen o composición visual del autor; sin embargo, este tipo de estampas tuvo un gran impacto en el proceso de difusión de la cultura artística.

En el caso de la apropiación gráfica de las imágenes pictóricas cumplió la función de promover el conocimiento y difusión de los artistas renacentistas, en todo el continente europeo; a la vez, contribuyó al reconocimiento de los estilos o cánones de representación visual de la época. En Amberes, el taller *A los cuatro vientos* de Hieronymus Cock fue emblemático por reproducir y traducir al lenguaje gráfico las composiciones pictóricas de artistas, como Rafael, Bronzino, Corregio, Michelangelo, Salviati, Francesco Primaticcio, Andrea del Sarto, Durerro, Maarten van Heemskerck, Frans Floris, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel El Viejo. En esta empresa colaboraron virtuosos del grabado: Giorgio Ghisi y Cornelis Cort, Balthazar van den Bos, Frans Huys y Peter van den Heyden. Este último colaboró estrechamente con Bruegel, en la serie de estampas con el tema de *Las estaciones*. De la misma manera, las estampas de reproducción contribuyeron a la difusión de la cultura artística europea en las colonias americanas, donde cumplieron una función pedagógica, al transmitir los cánones y estilos, dentro del proceso de

formación de grabadores y artistas. Paralelamente, incrementó la circulación de estampas, contribuyendo a la formación de públicos y desarrollo del mercado para la gráfica.

Si bien, en todo momento, la lógica renacentista exaltó la actividad de invención (*inventio*), donde, el artista formulaba su imaginario y pensamiento visual, así como su particular representación formal y simbólica de la cultura de su época; también consideró que constituía un modelo de composición formal de la imagen digna de la imitación (*imitatio*). Como modalidad de la apropiación de las composiciones de los artistas, la imitación que no es estrictamente un plagio, sino una interpretación gráfica que se aleja en mayor o menor grado de la composición original. Así por ejemplo, Goya imitó las composiciones pictóricas de Velázquez, a partir de su personal interpretación, que transformó las atmósferas mediante distintas gradaciones tonales y cambios en las zonas de claros oscuros.³⁵⁰ Su praxis se inscribe en la reinención de la composición visual que se sirve de la experimentación de las técnicas del grabado. A diferencia del plagio, la imitación remite a “la capacidad de crear siguiendo y aprovechando los logros que otros han alcanzado ya”.³⁵¹ La postura de Goya contrasta, con la praxis de los grabadores del Rey de España, a quienes se les encomendó la tarea de imitar o traducir al lenguaje gráfico y, con la mayor exactitud posible, las pinturas de la colección real.

La copia o plagio constituyó otra modalidad de apropiación de la imagen, con fines pedagógicos y de lucro. Cuando se procedía a copiar estampas de autores relevantes, la técnica del grabado permitía tomar la huella gráfica directamente del original. Tanto la imitación como la copia cumplieron la función de servir a las necesidades pedagógicas en la formación de grabadores, así como de transmisión de los cánones artísticos.

Si bien, la apropiación de las composiciones visuales operó en un contexto cultural, donde el derecho a la propiedad intelectual de las invenciones de los artistas no existía, Durero sentó un precedente, al inconformarse ante los tribunales venecianos, porque Marcantonio Raimondi copiaba sus obras gráficas, incluyendo su propio monograma (equivalente de su firma). Ante su reclamo, el senado y el ducado le concedieron el *cum privilegio* que constituía un recurso legal para impedir que se estampara su monograma sobre las copias; aunque no se prohibió la apropiación de sus composiciones visuales. Por ende, el *cum privilegio* sólo impedía que la firma del artista (monograma) fuese estampada sobre la reproducción o copia. Autoridades como el Papa, el Rey o el senado otorgaron a los artistas el privilegio de poseer un mayor control sobre sus derechos de autor, a través de la propiedad intelectual de su firma o monograma; de la misma manera, otorgaron privilegios a los impresores y comerciantes, para garantizar su control exclusivo sobre la producción o distribución de los impresos. El paulatino reclamo y reconocimiento de los derechos de autor propició la institución de normas legales contra el plagio, así como la institucionalización del sistema de notación sobre la estampa que otorgaba crédito a los involucrados en la producción gráfica.

En México, las composiciones visuales de los artistas viajeros decimonónicos fueron objeto de plagio por parte de los editores populares, dada la necesidad de ilustrar diversas publicaciones de la época. Arturo Aguilar Ochoa ha documentado el plagio de las composiciones gráficas de los artistas: Elizabeth Ward, Carl Nebel, Frederick Catherwood y Pedro Gualdi. Sobre la obra de Elizabeth Ward señala: “Una publicación, nuevamente de Mariano Galván, es una de las primeras

³⁵⁰ Carrete Parrondo Juan y Jesusa Vega, “Goya grabador”, Cuadernos de arte español, 44, Madrid, Historia 16, 1992.

³⁵¹ Bartolomé Segura plantea una reflexión sobre la *imitatio* desde la perspectiva literaria que también se puede aplicar al caso del arte gráfico: “Ahora bien, no cabe duda de que también la literatura latina pudo alcanzar su madurez, pues como hemos señalado más arriba la *imitatio* no es el plagio ni la parodia (cf. Franco Bellandi, Persio, Bolonia, 1996, pág. 65: (la poesía no es) pura técnica imitativa, ni tampoco *sacheggio* del lavoro altrui), sino la capacidad de crear siguiendo y aprovechando los logros que otros han alcanzado ya. De esta manera es como entendemos, dentro ya de la propia literatura latina, la *imitatio* de un poeta como Persio, que, como todo el mundo sabe, entró a saco en la obra de Horacio, las sátiras, especialmente, pero dándole un matiz distinto: al sacar de contexto las frases y combinarlas con otras de diferente origen el resultado alcanzado puede ser diametralmente opuesto”, Segura Ramos, Bartolomé, “La literatura latina como traducción e imitación”, en *Epos. Revista de filología*, Madrid, No. 19, UNED, 2003, p. 31

en utilizar las imágenes de los extranjeros, como en este caso de la señora Ward, ya que en el *Calendario de las señoritas mejicanas para el año de 1838* apareció una vista del Santuario de Guadalupe tomada de la obra de la señora Ward”.³⁵²

Una modalidad del plagio fue el recurso de modificar la composición gráfica original, como ejemplificó la revista *El Museo*, al publicar la composición gráfica *La Meridana* de la autoría de Friedrich Waldeck —*Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*—. Aguilar Ochoa describe:

En este caso, en la versión de *La Meridana* hecha para la revista *El Museo*, la rolliza mujer que representa a una mestiza de Mérida sufrió algunos cambios. La postura se modificó de derecha a izquierda, seguramente por no usar hojas de transporte para trasladarlo adecuadamente, pues recordemos que en litografía si se dibuja cualquier copia tiene que hacerse de manera invertida para pasarla correctamente a impresión y que el dibujo aparezca tal cual se encuentra en el original; de otra manera, al imprimirlo se edita al revés como seguramente sucedió con el original de Waldeck.³⁵³

Aun cuando, Carl Nebel demandó judicialmente al editor Vicente García Torres por el plagio de sus estampas y, se presume ganó el juicio, sus imágenes fueron profusamente plagiadas por distintas publicaciones; incluso dentro de géneros de producción, como la cerámica y la porcelana. Aguilar Ochoa relata:

se tienen ejemplos de que sus tipos, como *Los indios carboneros y labradores de la vecindad de México*, sirvieron de inspiración para realizar figuras de porcelana y algunos otros hasta para estampar platos de cerámica inglesa. Luego en la década del 50, Julio Michaud utiliza muchas de estas imágenes para su *Album pintoresco*, con ayuda de los artistas Lehnert y López; sólo cambia los fondos y utiliza las figuras de tipos o escenas costumbristas.³⁵⁴

Cuando la revista *El Liceo Mexicano* (1844) publicó una imagen editada por Frederick Catherwood —en *Incidents of Travel in Central America*—, excepcionalmente, “hace la precisión de que el dibujo sobre la Casa de las Monjas fue tomado de la obra de Catherwood y Stephens”.³⁵⁵ John Phillips y Alfred Rider ejemplificaron la praxis sistemática de plagio de las composiciones gráficas de otros artistas, Aguilar Ochoa señala:

Según Roberto Mayer, quien mejor ha estudiado a estos viajeros, Phillips y Rider no sólo repitieron un gran número de temas tratados por otros artistas, sino que copiaron ilustraciones completas de trabajos previos en litografías, entre ellas algunas vistas de W. Bullock, la señora Ward e incluso de Carlos Nebel, de quienes imitan la vista de San Luis Potosí y la de Puebla.³⁵⁶

Pedro Gualdi fue el autor predilecto dentro de los plagios de Phillips y Rider. Roberto Mayer describe: “Las ilustraciones *El interior de Catedral de Méjico*, *La iglesia de Santo Domingo* y *El convento de la Merced* son copias casi exactas de las ilustraciones que aparecen en la primera edición del notable álbum *Monumentos de Méjico*”.³⁵⁷ Sin embargo, Mayer afirma que en algunos casos, los plagios mejoraron la composición gráfica original:

³⁵² Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *op., cit.*, p. 118.

³⁵³ *Ibid.*, p. 123.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 133-134.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

³⁵⁷ Mayer, Roberto L., “Phillips, Rider y su álbum *Mexico Illustrated*. ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México*, México, Vol. XXII, No. 76, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 299.

Justo es acusar a Phillips, con Rider como cómplice, de piratear algunas de las ilustraciones que publicaron como suyas en el álbum *Mexico Illustrated*. En el siglo XIX se respetaba poco lo que en una época se llamó el “privilegio” y más tarde el “derecho de autor”, aún menos de lo que hoy en día se respeta la “propiedad intelectual”. Sin embargo, Phillips tuvo el cuidado de seleccionar buenos originales y, lo que no siempre sucede, mejorar su calidad dándoles más belleza, gracia y donaire.³⁵⁸

En opinión de Aguilar Ochoa, a partir de 1850, los grabadores mexicanos desarrollaron sus propias composiciones visuales:

siendo los mexicanos los que crean sus propios dibujos originales en géneros como el costumbrismo, los tipos y el paisaje, demostrado en las obras *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la novela *Antonino y Anita o los nuevos misterios de México* y el trabajo cumbre de la litografía mexicana: *México y sus alrededores*. Quedaba, no obstante, pospuesto el tema arqueológico que al parecer fue el más difícil de rescatar en imágenes.³⁵⁹

Una modalidad excepcional de apropiación de la composición gráfica de un artista, es cuando la plancha grabada por un artista es objeto de intervención por otro artista, esto es, vuelve a grabar partes de la plancha. De esta manera, la composición original se ve modificada, resignificada y reinventada. Un caso ejemplar de sucesivas apropiaciones de una composición visual, involucró al pintor alemán Adam Elsheimer (1578-1610), al grabador holandés Hendrik Goudt (1585-1630), al pintor y grabador holandés Hércules Seghers y al célebre Rembrandt. En un primer momento, Elsheimer elaboró su composición pictórica, con el tema de Tobías y el Ángel que, actualmente, está perdida. En 1613, Hendrik Goudt imitó la composición pictórica de Elsheimer, a partir de su traducción al lenguaje del grabado y la estampación en blanco y negro. Posteriormente, Hércules Seghers procedió a imitar la obra gráfica que Goudt, reestructurando la composición visual. A la muerte de Hércules Seghers, se ofrecieron en venta sus planchas; seis de las cuales fueron adquiridas por Rembrandt y entre las que se encontraba la versión del tema de Tobías y el Ángel. Es entonces que Rembrandt procedió a intervenir con puntaseca, aguafuerte y aguatinta la plancha que había pertenecido a Seghers. Si bien dejó intactas partes de la plancha, sustituyó las figuras de Tobías y el ángel por las figuras de la Sagrada familia. A la vez, transformó la escala y la estructura del paisaje, además de intensificar el claroscuro.³⁶⁰ Finalmente, esta reinención gráfica la tituló *La huida de Egipto*.

Si en el pasado esta praxis de apropiación e intervención de las composiciones gráficas resultaban excepcionales, en la actualidad han cobrado protagonismo en el arte de la segunda mitad del siglo XX, sin dejar de generar polémicas sobre su pertinencia. Un caso es el de Francisco Toledo y su intervención de planchas grabadas por autores poblanos y tlaxcaltecas³⁶¹ que datan de la época colonial y del siglo XIX. Dichas planchas, con temáticas religiosas, fueron adquiridas, en el mercado de la Lagunilla, por Armando Colina de la galería Arvil. Toledo señala: “Estas placas las consiguió Armando Colina. Él compró esta colección. Posteriormente, nos las donó todas al IAGO”.³⁶² El artista e impresor Mario Reyes afirma que Toledo le preguntó:

— ¿Oye Mario, qué crees que se puede hacer con esas placas: las compró o no las compró? ¿O podemos transformarlas?. Bueno, le digo: —Hay otros artistas que lo han hecho y las han transformado—. Total que pensé—Ya, vamos a hacerlo. La mayor parte de las placas

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 305.

³⁵⁹ Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *op. cit.*, p. 140.

³⁶⁰ Acley, Clifford, *Printmaking in the Age for Rembrandt*, Boston, Museum of Fine Arts, 1981, pp. 237-238, citado en “La huida de Egipto de Rembrandt”, *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 11, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre, 1992, pp. 6-7.

³⁶¹ Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010*, México, CONACULTA, 2010.

³⁶² Entrevista audiovisual de Ivan Leroy a Francisco Toledo, en Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010*, México, CONACULTA, 2010.

eran en cinc, porque de haber sido cobre no las hubiéramos podido borrar. El caso es que se borraron esas placas y Toledo puso las temáticas que él quería. La mayor parte de la placa se dejó intacta y salieron cosas muy interesantes. Intervino ocho o diez, la mayor parte eran pequeñas.³⁶³

La intervención de las composiciones visuales de índole religiosa provocaron desconcierto, como relata Mario Reyes: “Sin embargo, alguien decía que era como un sacrilegio religioso lo que estábamos haciendo. Una amiga de una galería me dijo: —Yo nunca me subiría a un avión contigo y con Francisco: quién sabe que pueda pasar. Porque se había cometido un sacrilegio. Cuando se iba a inaugurar la exposición en la galería Arvil, mandaron mucho policías y agentes a cuidar por lo que nos podía pasar”.³⁶⁴ A su vez, Toledo describe el proceso de intervención de las planchas y la aprensión de Reyes ante su trabajo:

Entonces, en el momento en que empezamos a trabajar estas placas, yo quise intervenirlas a punta seca, pero eran muy duras. Entonces, Mario Reyes les puso el barniz para poder grabarlas. Bueno, yo no sé si Mario Reyes es muy católico o temeroso, el caso es que se le hacia un sacrilegio que interviniéramos esas imágenes religiosas. Cuando yo empecé a hacer los dibujos, Mario Reyes vio que era un poco, como blasfemias, se asustó mucho y me dijo que él pensaba que no estaba bien. Y después, le entró mucho miedo, cuando el ácido no se comías las placas. Entonces, él dijo: —No, pues, debe ser, no sé, el poder divino que protege las placas, porque el ácido no las ataca. Entonces, yo le dije: —Bueno, pues, lo que pasa es que tu ácido es muy clarito, no le echas tanta agua, échale mas ácido puro. A la larga, el ácido terminó como debiera haber intervenido y mordió las placas.³⁶⁵

La intervención de estas planchas plantea no sólo la apropiación de las imágenes religiosas, sino también la alteración del patrimonio artístico, como reconoce Toledo: “Bueno, de alguna manera sí era un sacrilegio, pero no hacia Dios, sino más bien hacia el patrimonio artístico que representa, porque es el trabajo de otras gentes y no había que tocarlo o borrarlo en parte, aunque realmente no se atacó gran cosa”.³⁶⁶ Con su intervención de las planchas, Toledo resignificó radicalmente las composiciones visuales, al aplicar color, incorporar un repertorio de animales (escorpión, elefante, caballo, lagartija, perro, liebre) y modificar las acciones y actitudes de los personajes originales. En la estampa titulada originalmente *La Sma. Virgen de Ocotlán*, la figura de la Virgen se muestra suspendida en el aire y con el índice de su mano derecha señala la figura de un indígena arrodillado a sus pies. Éste sostiene, con su mano izquierda, un pequeño cántaro. En su intervención, Toledo colocó, en la mano la Virgen, la figura de una manguera por la que brota agua y se deposita en el cántaro del indígena arrodillado. La estampa se retituló *El milagro olvidado*. Otro ejemplo es la estampa titulada *San Francisco de Paula* —de la autoría de Francisco Gordillo (s. XIX)³⁶⁷— que describe el paisaje, donde se ubica la figura del santo arrodillado con los brazos extendidos a la manera de recibir el medallón que le ofrece un ángel suspendido en el aire. En su intervención, Toledo sustituyó el medallón por una semilla de gran tamaño e insertó la figura de un azadón sobre la tierra. Esta estampa intervenida se retituló *El teólogo de avanzada y su repertorio anacrónico*. En la resignificación de las composiciones gráficas, se advierte la figura retórica de la parodia visual, dado que el personaje de la Virgen se transforma en proveedora de agua mediante un dispositivo (manguera) que contradice al tópico y al contexto histórico en que fue concebida la

³⁶³ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

³⁶⁴ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

³⁶⁵ Entrevista audiovisual de Ivan Leroy a Francisco Toledo, en Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010, op. cit.*

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010, op. cit.*, p. 35.

imagen original. A su vez, la figura del santo recibe elementos que connotan el mandato para realizar trabajo agrícola.

La apropiación e intervención de las composiciones gráficas no sólo se realiza a través de las planchas grabadas, también a través de las estampas editadas. Así por ejemplo, la edición de los *Caprichos*, realizada en Munich durante el año de 1918, fue adquirida por el austriaco Arnulf Rainer (1929), con fines de intervención. De la misma manera procedieron los británicos Jake y Dinos Chapman, al adquirir la edición española de la serie *Los Desastres de la Guerra* que se realizó, en 1937, para intervenirla. En otros casos, el fotograbado de estampas originales es objeto de intervención, como procedió Salvador Dalí, con los *Caprichos* de Goya, durante la década de los años setenta del siglo XX.

En México, Francisco Toledo ha intervenido algunos fotograbados de las estampas de José Guadalupe Posada y Durero. El artista describe su intervención sobre las imágenes de seis almohadas que Durero plasmó sobre el reverso de uno de sus autorretratos (1493):

Durero siempre me interesó, cuando vi que escondía muchas caras en sus almohadas y en algunos paisajes. Para esta exposición mandé a hacer unas placas fotograbadas y, al observar encimadas las pruebas de los positivos y negativos, encontré más figuras entre los pliegues. De hecho en la muestra incluiré una especie de calidoscopio a partir de los discos que giran y nos ofrecen muchas imágenes por la superposición de las almohadas. Cada cual podrá encontrar sus propios personajes.³⁶⁸

El proceso técnico de la intervención involucró una serie de “medio centenar de versiones en plata/gelatina sobre papel de fibra. Cada pieza se blanqueó con ferricianuro de potasio y fue entonada parcialmente con politoner. Luego Toledo la intervino con acuarela o grafito”.³⁶⁹

Emilio Payán consigna que el Dr. Lakra procede a intervenir planchas y grabados japoneses: “El Dr. Lakra es lo que él ahora hace. El Dr. Lakra que es el hijo de Toledo. Él interviene grabados japoneses, las planchas que consigue en Europa o las compra. Interviene las placas y los grabados los retoca con tinta, les mete cosas”.³⁷⁰

Alvarado Carreño atestigua las prácticas de apropiación e intervención de las imágenes entre otros artistas: “Guillermo Silva Santamaría intervino como dos grabados de Alberto Durero; tomaba las imágenes de los libros. Toledo intervino la plancha de una imagen colonial. La plancha de la obra del caracol de Posada no la intervino, porque la plancha original está en Bellas Artes. Está Patricia Soriano que interviene imágenes del Bosco y de otros pintores”.³⁷¹ Alfredo Rivera Salvador agrega:

Hay que distinguir dos cosas: una es apropiarse y otra es intervenir. En el ejemplo de la intervención de Toledo sobre la imagen del caracol de Posada, a mí me parece que se está apropiando de la imagen. Es decir, es una imagen emblemática de Posada que es muy reconocida y la suma a su propio lenguaje para proponer una nueva visión, una nueva idea o un nuevo concepto alrededor de esta imagen. No es nuevo. Hemos visto ejemplos de artistas que toman imágenes de otros artistas y que las transforman en otra cosa que no tiene nada que ver con la original. Toledo toma una imagen reconocible, como lo hace con los murales bizantinos. Toma las imágenes bizantinas y se las apropia, es decir, las suma o las mueve hacia su propio lenguaje y hace una modificación del contenido. Si las imágenes bizantinas promovían el cristianismo, ahora Toledo lo que hace es promover una crítica social. Por ejemplo, en el caso del caracol -que, si no me equivocó, lo empezó a utilizar cuando los movimientos de Oaxaca- hay una crítica hacia esta inmovilidad del gobierno. Entonces toma esta imagen icónica de Posada y se la apropia. Y entonces, ya se suma hacia su propio

³⁶⁸ Abelleira, Angélica, *Se busca una alma*, Barcelona, España, Plaza y Janés Editores, 2001, p. 116.

³⁶⁹ *Idem*.

³⁷⁰ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

³⁷¹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, mayo 2011.

lenguaje, aunque uno siga reconociendo que esa imagen pertenece a Posada. Por ejemplo, pienso en una serie de grabados que vi de este artista austriaco, cuando le pidió el museo de Louvre una pieza de su acervo. El Louvre le proporciona una placa original de las Toulleries. Y entonces, lo que hace Rainer es imprimir la placa original y encima de esa impresión hay otra impresión de otra placa que interviene el grabado original, más no la placa original. Entonces, ahí, hay un sentido de intervención, pero no sobre placa, y de respeto.³⁷²

En general, las intervenciones de las planchas son sintomáticas de una estrategia de notoriedad por parte de los artistas, considerando que no siempre son afortunados los resultados finales.

³⁷² Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

EL PROGNOSISMO DE LOS IMPRESORES

Por su especialización en el proceso de estampación, el impresor constituye un agente de suma relevancia en la producción gráfica. Sus competencias técnicas en el tratamiento de materiales y elementos químicos, así como su pericia en la utilización de las herramientas pertinentes garantizan la correcta edición de las estampas. En la actualidad, es recurrente que los artistas opten por acudir a talleres de impresores, donde encuentran la infraestructura necesaria, así como la asesoría y el servicio de estampación de sus obras. Mario Reyes señala que no siempre los artistas poseen las cualidades del impresor: “Porque se necesita otro carácter para imprimir. Y paciencia, y ganas de hacer las cosas pesadas. Y los artistas son pocos los que sí, quieren hacer el trabajo de impresión”.³⁷³ Si bien, en el Renacimiento, Rembrandt se erigió como modelo del artista que concebía y estampaba sus imágenes, controlando de principio a fin su producción gráfica, pronto la demanda del mercado promovió la división y especialización del trabajo en la producción gráfica, instaurándose la colaboración entre el autor de las imágenes y el impresor.

A diferencia de la actividad pictórica, donde se valora que el artista ejecute sus obras de principio a fin, en la actividad gráfica, el artista tiene la opción de desentenderse de los procedimientos técnicos de estampación de sus imágenes o incluso desconocer los recursos químicos y experimentales del grabado. Por ende, las habilidades y competencias del impresor resultan complementarias a la labor de concepción de las imágenes. Así, entre autor e impresor se impone la estrecha colaboración y entendimiento, a fin de garantizar la calidad de la edición de estampas. De lo contrario, la finalidad estética del artista se ve alterada, como lo ejemplifican los desacuerdos que marcaron durante doce años la colaboración de Grandville, conspicuo dibujante del siglo XIX, con su impresor Auguste Desperet:

No sería justo decir que eché a perder algunas de ellas [obras]. Algunos artistas, conocedores y amigos me reprocharon muchas veces mi falta de valor para prescindir de esa ayuda que tantas veces me hizo desesperar [...] pero con franqueza debo decir que muchas veces, sus consejos me guiaron, me ayudaron [...] y creo que al ahorrarme el enfado de volver a dibujar en madera yo mismo mis dibujos, me permitía tener más tiempo para la composición. Por otra parte, siempre tuve que repasar con el lápiz su trabajo y de ahí surgieron mis mayores tribulaciones ya que muchas veces eché pestes contra ese hombre y lo mandé al diablo [...] Al pasar a veces días enteros corrigiendo sus errores, reparando sus torpezas, repasando sus sombreados, quitando aquí, añadiendo allá, expurgando cada trazo de su lápiz demasiado fiel algunas veces y otras demasiado salvaje, cuántos rostros de mujeres no me afeó, cuántas manos no alargó y engrosó [...] Pero me estoy quejando del menor de mis males.³⁷⁴

En contraste, la relación entre el artista gráfico Henri Rivière y el estampador de sus litografías, Eugene Vernau, fue sumamente cordial desde 1889. Cuando éste último falleció, en 1916, Rivière no volvió a realizar litografías.

En México, finales del siglo XVIII, la actividad del estampador encontró obstáculos para ser reconocida, como actividad especializada y fundamental en la calidad de la estampa. A la vez, que los grabadores de la Academia de San Carlos: “consideraban este trabajo propio de obreros y no de artistas”,³⁷⁵ “no tenían ningún interés en el trabajo físico de su disciplina”.³⁷⁶ No obstante Jerónimo Antonio Gil —Director de Grabado en Hueco— y Joaquín José Frabegat —Director de Grabado en

³⁷³ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

³⁷⁴ J. J. Grandville, “Al actual o futuro dueño de este álbum”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 1, No. 3, IAGO, octubre-noviembre-diciembre de 1990, p. 4.

³⁷⁵ Donahue-Wallace, Kelly, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, *op. cit.*, p. 57.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

Lámina— abogaron por la formación académica de estampadores. El primero, recomendó se destinara dos pensiones a los alumnos, para garantizar el aprendizaje de la impresión, de las características de las tintas y del tratamiento del papel; el segundo, apoyó esta recomendación, ya que: “la falta de buenos estampadores dañaba el progreso de sus alumnos”.³⁷⁷ En 1790, Fabregat se encargó de la docencia en esta materia; sin embargo, su labor no prosperó, dado los conflictos con sus alumnos, pocos años después.³⁷⁸ Sin embargo, en los talleres destinados a la estampa popular, los grabadores de prestigio: “diseñaban, cortaban e imprimían sus propias estampas”.³⁷⁹

Durante la década de los años cuarenta, la colaboración de los impresores Jesús Arteaga y José Sánchez con los artistas del Taller de Gráfica Popular resultó fundamental: “Desde un principio contó el TGP con la amistad de un viejo litógrafo, Jesús Arteaga, y con la colaboración del impresor José Sánchez, cuya formación se había realizado bajo la supervisión del maestro Arteaga en los talleres de la cigarrera El Buen Tono”.³⁸⁰ Erasto Cortés Juárez consigna:

Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins al crearse en 1937 el Taller de Gráfica Popular, conocieron y confraternizaron con el viejo maestro litógrafo don Jesús Arteaga (muerto en 1948), que en México representaba la tradición pura de su oficio. Su taller, muy modesto, estaba situado en la calle de Cuauhtemotzín. Allí tiraron sus litografías José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida. El T. G. P. hizo también sus primeras copias (trabajo colectivo) en dicho taller; antecedentes son estos muy importantes para la vida de la estampa mexicana.³⁸¹

Sobre la relevancia de José Sánchez como impresor dentro de las actividades del TGP. Cortés Juárez, agrega:

Un elemento valioso dentro de las actividades del Taller es José Sánchez Nació el 1º de febrero de 1921 en la ciudad de México. En diversos talleres comerciales de litografía trabajó algunos años, habiendo adquirido conocimientos que a la postre puso al servicio del T. G. P. y que perfeccionó después. La mayoría de las impresiones, tanto de grabado como de litografía, fueron realizadas por él. En 1949 pierde el brazo derecho, y desde entonces su esposa, la señora María Luisa Plata, se ha convertido en su ayudante.³⁸²

Alfredo Zalce subraya los méritos de José Sánchez, como impresor: “Era capaz de rescatar piedras litográficas que habían sido abandonadas sin ningún tratamiento de protección a la imagen, y José, a base de lavar y desengrasar la piedra muchas veces salvaba imágenes maravillosas que llevaban mucho tiempo olvidadas en la piedra”.³⁸³

Históricamente, la asociación del artista y el impresor involucró la constante reflexión y ensayos conjuntos, anticipando el resultado final de la estampa. La orientación y asesoría técnica que proporciona el impresor permite al artista tomar decisiones y, más aún, previsualizar las imágenes desde la dimensión del lenguaje gráfico, toda vez que el grabado no constituye un proceso estrictamente mecánico sino experimental, sujeto a la contingencia, el cálculo aproximado y el azar. Alvarado Carreño describe el apoyo y la experiencia que aporta el impresor a la estampación de las imágenes:

El impresor le dice al artista: “Así está tu dibujo, pero algunas partes las veo débiles. Si quieres, yo te las rescato. Te queda mejor en aguafuerte, aguatinta, mezzotinta o buril”. Pero

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ Morales, Leonor, *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 20.

³⁸¹ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, *op. cit.*, p. 21.

³⁸² *Idem.*

³⁸³ Alfredo Zalce citado en Durán, Catalina, “La litografía hoy: A dos siglos de distancia”, *Diseño en Síntesis* 27, México, Año 9, Primera Época, División de Ciencias y Artes para el Diseño UAM.X, otoño de 1998, p. 43.

el artista no lo puede hacer; no sabe, necesita del apoyo del impresor. Al imprimir una obra realizada en punta seca, hay valores que se pueden perder. El criterio de impresión es muy importante. Por ejemplo, Rafael Luyando no da sus placas y viene al taller en tres días a ver el resultado. Él lo que hace es ver con el impresor cuáles son los resultados. Mientras más recursos tecnológicos conozca un artista, más fácil puede desarrollar su trabajo. El impresor no es un artista, porque no está creando, no está aportando ideas. Es un artífice y pone su sello.³⁸⁴

Rafael Sepúlveda rememora que colaboró como impresor en el taller de Andrew Vlady,³⁸⁵ donde innumerables artistas mexicanos realizaron su obra: “En ese taller estaban trabajando Zúñiga, Francisco Corzas, Leonora Carrington. Vlady era muy disciplinado, tenía materiales de primera calidad, máquinas modernas”.³⁸⁶ Relata su participación en la edición de la obra de Zúñiga: “era muy interesante, porque le pedía consejo al impresor que da asistencia técnica y, muchas veces, en el resultado final artístico”.³⁸⁷ Sobre la orientación que proporciona el impresor agrega:

Desde el principio, es limpiar la piedra. Orientar al artista sobre cómo elaborar su dibujo en la placa o en la piedra. Ir sugiriendo colores que estructuren la obra. Ayudarle a resolver problemas, como de composición y valores tonales. Hay una gama infinita de problemas que se pueden dar en un dibujo. Muchas veces, se dan a la hora del entintado. En litografía es una piedra para cada color. Entonces, hay que estudiar el dibujo y ver qué técnica es la que se va usar: a la manera negra, aguada, lápiz. Puede uno quemar en ácido directamente. El dibujo no se termina exactamente después de que el artista te entrega la piedra. Una vez acidulada la piedra, uno puede seguir trabajando la piedra, puede seguir dibujando con ácidos, con punta seca, sacando luces, en fin hay una serie de múltiples recursos. Hay que seleccionar la obra. Tiene que ser muy pareja la edición. Hay que cuidar la imagen, que esté limpia. Hasta el embalaje final, es cuando termina el trabajo del impresor.³⁸⁸

El artista Rafael Luyando Bueno describe la orientación que recibe del impresor, para la realización de sus litografías:

El impresor es el complemento. Uno es el que crea la imagen, pero sin el complemento. Yo digo que el impresor es un artista hecho y derecho por todos los elementos que maneja. Uno muchas veces, cuando trabaja la piedra, cuando tiene muchas aguadas, ellos a uno le dicen: fíjate bien, qué porcentaje de gris tienes aquí, para que yo te diga que porcentaje se necesita, suelta más el pulso, amárralo más, déjalo más fuerte, más suave. Ellos saben qué es lo que está uno buscando.³⁸⁹

Por ende, la colaboración del estampador ofrece resultados que el artista no ha previsto, o carece de la competencia para su materialización, como señala Mario Reyes: “Yo trabajo en una forma que trato de hacer lo que ellos (artistas) quieren o que no saben lo que pueden hacer”.³⁹⁰ A su vez, Silvia Rodríguez Rubio confirma: “Hay también buenos impresores que obtienen un resultado mejor que el que pueda obtener el artista”.³⁹¹ Para Rafael Sepúlveda, la colaboración entre artista e impresor es la que determina la excelencia de la edición gráfica, aun cuando no se cuente con la mejor infraestructura de un taller. Ejemplifica que en los talleres de estadounidenses y

³⁸⁴ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁸⁵ En 1972, el maestro impresor Andrew Vlady fundó su Taller Kyron Ediciones Gráficas Limitadas, en la ciudad de México, donde proporcionó sus servicios de grabado y estampación.

³⁸⁶ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁸⁷ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁸⁸ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁸⁹ Rafael Luyando Bueno, artista. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁹⁰ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

³⁹¹ Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, junio de 2011.

canadienses: “Tienen mucha tecnología, se granean las piedras con herramientas eléctricas, hay carritos especiales para transportar las piedras, material para dibujo de primera. Aquí, uno carga la piedra solo o con otra persona. Pero sí, nos faltan herramientas más modernas. Pero la obra viene siendo la misma en un taller con alta tecnología o con la básica; la calidad siempre se la da el artista y el impresor.”³⁹²

La participación de las mujeres en la actividad de la impresión litográfica resulta excepcional, como advierte Leo Acosta:

Porque, realmente, el oficio, el trabajo de ser litógrafa es muy pesado. Porque transportar una piedra de 50 kilos no es tan fácil. Hacer un tiraje de cien copias, para una mujer es muy difícil. Creo yo, que tendría que tener otro nombramiento esa mujer, pudiese ser una directora de un taller, más no de impresora, que conozca de imprimir es una cosa, pero puede ser una administradora o directora de un taller de litografía.³⁹³

Sin embargo, se dan casos de mujeres impresoras, Leo Acosta describe: “En una universidad de Inglaterra yo vi una señora impresora. En México, últimamente, está una alumna mía que se llama Margarita Orozco y que está en San Miguel Allende. Ella es litógrafa e impresora y da clases en San Miguel Allende.”³⁹⁴ Para Acosta, es preferible que el estampador no sea un artista, puesto que se genera un conflicto de intereses creativos:

Estoy de acuerdo con el planteamiento que hace el taller Tamarind en los Estados Unidos de Norteamérica: ningún impresor debe ser artista. Porque el artista es celoso y si ve una buena litografía que está haciendo otro hombre le mete el celo y, entonces, tiene conflicto con la obra. Un impresor no debe ser artista, debe ser un técnico en la impresión. Pero realmente, el buen impresor es el que no es artista. Tenemos a Durero era un dibujante, en esa época había técnicos en el grabado y le imprimían sus grabados. No es de ahorita, siempre ha habido impresores.³⁹⁵

Cabe destacar que la producción de gráfica digital, no prescinde de la labor del impresor, ya que su criterio es determinante en el éxito de la estampación de la imagen, como ejemplifica Juan San Juan Rebolledo, artista e impresor:

A mí me pasa que el artista llega con el trabajo y tengo que darle salida, hacer la edición. Tengo unas impresoras digitales y tengo que ajustar el papel. El proceso es el mismo. Uno tiene que ser muy ético, en no meterle mano a la obra, porque la tentación es terrible. Muchas veces, llega la obra mal. La tentación es: “Ahorita le corrijo la plana”. Tan es así, que una exposición que imprimí para el Museo Amparo, la rehice.³⁹⁶

Con los distintos y múltiples recursos de la tecnología digital, el impresor contribuye a garantizar la calidad de la estampa, aun en los casos en que la composición visual sea fallida, como afirma San Juan Rebolledo:

La intervención en la postproducción de la fotografía o de los archivos digitales tiene, con las herramientas modernas, cualquier cantidad de opciones y uno lo que adquiere es oficio. Y desde que uno ve el trabajo, dice: está muy mal. Y una cosa es que le corrija el color y otra, que le empiece a meter mano al material, a la imagen. Le empiezo a corregir cielos, empiezo a corregir perspectivas. Cuando la ve el artista, dice: —Qué buena foto me aventé. Entonces, dónde está ese umbral, donde uno es un mero impresor y tiene un oficio para sacar el trabajo que el artista quiere. Y otra cosa es hasta qué punto le hago la tarea. Porque

³⁹² Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁹³ Leo Acosta fundó su taller de litografía en 1974. Comunicación personal, mayo de 2011.

³⁹⁴ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

³⁹⁵ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

³⁹⁶ Juan San Juan Rebolledo, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

yo he visto trabajo que no vale la pena y uno sabe cómo sacarlo adelante. En qué momento la convierto en una pieza mía.³⁹⁷

Un inconveniente de la impresión mediante el rayo láser, es la débil durabilidad de la tinta, como advierte San Juan: “La impresión láser tiene su propio espacio de color, muy interesante. Sin embargo, lo que no tiene es permanencia en el tiempo. Actualmente, los museos y los artistas buscan que la obra tenga permanencia, sin pérdida de tonos sutiles. La calidad de la tinta tiene que ver mucho en su permanencia”.³⁹⁸

Ciertamente, la figura del impresor de gráfica digital se suma al contexto tecnológico de producción de la estampa, como ejemplifica San Juan Rebolledo: “La actividad de imprimir a terceros es lo que me da mis mejores ingresos económicos. Fundé mi Taller Artgoritmo, hace más de 10 años. He realizado trabajos para el Museo de Arte Moderno, el Museo Amparo, así como para los artistas Paloma Torres, Fernando Espejo, Eloy Tarcisio, entre otros”.³⁹⁹

Artista e impresor

Cuando los artistas dominan las técnicas de estampación, se incrementa el nivel de experimentación estética de su obra. Alvarado Carreño subraya: “El artista que conozca técnicas o sea impresor logra cosas que de otra manera sería más difícil”.⁴⁰⁰

Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor, plantea: “La litografía es una técnica un poco difícil. No es fácil ser artista y ser impresor al mismo tiempo. Sin embargo, el conocimiento de la técnica de estampación favoreció que mi trabajo sea más detallado, busco más valores tonales, inclusive en color. Una serie de circunstancias que se dan, nada más en la litografía las puede uno aplicar a la pintura o al dibujo”.⁴⁰¹ A su vez, Silvia Rodríguez Rubio destaca las ventajas que obtiene al imprimir su obra y la de otros artistas:

La ventaja es que te sale la obra como tú quieres. Es tal, como tú quieres obtener el resultado y que también vas midiendo hasta donde aguanta la placa; y si hay que retocarla, en el momento preciso, lo puedes hacer. Al imprimir lo que tú hiciste, te vas adentrando en la obra, te va motivando a reflexionar sobre lo que estás haciendo, a recapacitar inclusive a retrabajar la imagen y fundamentarla. Te adentras tanto, que te haces parte de esa impresión, como que dejas algo tuyo ahí. Conjuntamente, el maestro Alejandro Alvarado y yo hemos realizado ediciones de la obra de Rodríguez Luna, Capdevilla y Ledesma.⁴⁰²

En opinión del impresor y artista Leo Acosta, es preferible que el estampador no sea un artista, puesto que se genera un conflicto de intereses creativos:

Estoy de acuerdo con el planteamiento que hace el taller Tamarind en los Estados Unidos de Norteamérica: ningún impresor debe ser artista. Porque el artista es celoso y si ve una buena litografía que está haciendo otro hombre le mete el celo y, entonces, tiene conflicto con la obra. Un impresor no debe ser artista, debe ser un técnico en la impresión. Pero realmente, el buen impresor es el que no es artista. Tenemos a Durero era un dibujante, en esa época había técnicos en el grabado y le imprimían sus grabados. No es de ahorita, siempre ha habido impresores.⁴⁰³

³⁹⁷ Juan San Juan Rebolledo, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁹⁸ Juan San Juan Rebolledo, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

³⁹⁹ Juan San Juan Rebolledo, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁰⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁰¹ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁰² Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, junio de 2011.

⁴⁰³ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

Un testimonio interesante es el del artista Raymundo Sesma, quien adquirió su experiencia en el aprendizaje de las técnicas de impresión, durante su estancia en el taller milanés Gráfica Uno de Giorgio Upligio. El artista rememora:

A la semana de estar en Italia fui a su taller y le dije que quería trabajar ahí. Le enseñé mis cosas y me preguntó si quería hacer un grabado, como artista, lo cual costaba dinero... yo le dije que quería ser asistente, y me aceptó. Para mí, estar trabajando en ese taller era muy importante, todo un estímulo. Trabajaba ocho horas para el taller y el resto del tiempo para hacer lo que yo quisiera y empecé a experimentar a partir de lo que veía que se hacía ahí y platicaba mucho con Upligio.⁴⁰⁴

Su experiencia como impresor le permitió una mejor comprensión de las innovaciones técnicas que se gestaban en otros talleres, como relata Sesma: “En posteriores viajes que hice a Paris conocí la técnica de Hayter a quien yo admiraba como innovador, como alquimista del arte. Tuve una exposición en Paris y casualmente él la visitó y entró preguntando “¿Quién hizo esto?” la galerista me presentó y él me preguntó “¿Cómo hizo esto?” yo le dije: Por su culpa. Su trabajo me había dado parte de la clave de lo que yo estaba haciendo”.⁴⁰⁵

Históricamente, el proceso de estampación ha permitido a los artistas nuevas posibilidades de experimentación estética. José Manuel Springer describe:

Artistas como Whistler y Degas vieron en la estampa artística un medio independiente de la gráfica reproductiva. Ambos comenzaron a trabajar cada impresión como un trabajo individual, variando el papel usado, el entintado y el relieve, convirtiendo la técnica de impresión en una especie de dibujo sofisticado. Cada impresión que obtuvieron era única, el número de estados de una estampa se multiplicó hasta veinte, la tinta era utilizada como pintura y se enfatizó la improvisación. Pero lo más importante fue que cada ejemplar fue firmado y numerado (ya que formaba parte de un set o juego.)⁴⁰⁶

En México, Diego Rivera experimentó estampar varias veces la imagen sobre un mismo soporte de papel, dentro de la serie de litografías que realizó en 1930. Inés Amor definió a este procedimiento como “el truco del ‘litomontaje’”.⁴⁰⁷ Xavier Moyssén describe la estampa con el tema del autorretrato: “se trata de una obra curiosa en la que su cabeza aparece tres veces superpuesta en distintas posiciones”.⁴⁰⁸ Raquel Tibol describe otra estampa con la representación del único desnudo de Frida Kahlo: “Todavía no cumplían un año de casados y Diego decidió representar a Frida desnuda en la intimidad del dormitorio. No disimuló la cortedad de la pierna derecha a causa de la poliomielitis; pero con las medias y los zapatos puestos, más un collar de cuentas en la garganta, acentuó la sensualidad lánguida de la joven de 23 años”.⁴⁰⁹ En este caso, Rivera estampó simultáneamente su autorretrato y el desnudo de Frida en: “la estampa donde se fundieron autorretrato y desnudo por impresión superpuesta, seguramente porque este retrato doble expresa, con sentido simbólico, una obsesión que es erótica y quisiera serlo”.⁴¹⁰

En México, la eficaz colaboración del artista y el impresor, la ejemplifican Rufino Tamayo y Luis Remba, quienes aportaron un procedimiento inédito de estampación mediante la mixografía,

⁴⁰⁴ Castillo, Gilda, “Entrevista a Raymundo Sesma”, en *El Alcaraván*, México, Vol. I, No. 3, IAGO, octubre-noviembre-diciembre, 1990, p. 37.

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ Springer, José Manuel, “De cómo se llegó a las ediciones firmadas y numeradas”, en *El Alcaraván*, México, Vol. V, No. 16, IAGO, enero-febrero-marzo, 1994, p. 57.

⁴⁰⁷ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, op. cit., p. 25.

⁴⁰⁸ Moyssén, Xavier, “Los autorretratos de Diego Rivera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XV, No. 60, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 123.

⁴⁰⁹ Tibol, Raquel, “Obras de Rivera en Suiza (Y II)”, en *Proceso*, México, No. 1111, 15 de febrero, 1998, p. 63.

⁴¹⁰ *Idem*.

que permitió conjugar las texturas y relieves del papel. En algunos casos, los artistas poseen su propio taller de producción, como Elvira Gascón, Nunik Sauret, Eugenia Marcos, Flora Goldberg, Ignacio Miranda,⁴¹¹ entre otros. Leo Acosta rememora la presencia de un notable impresor y artista que radicó por algún tiempo en México: “Yo conozco a un artista que sí era impresor; no mandaba imprimir a nadie, era Mauricio Lazanski, tenía un taller en Cuernavaca”.⁴¹²

Al someter la plancha o la piedra al entintado de diversos colores, así como a las huellas de las texturas y relieves del papel, la estampa obtiene una cualidad de unicidad. De esta manera, los ejemplares de la edición se alejan del régimen de la homogeneidad, para particularizarse en las variaciones de su estampación. En esta perspectiva, Alvarado Carreño opina:

Si imprime el autor, cada estampa le va a salir diferente. Pero cuando se lo hace un impresor que tiene mucho oficio, pues, le salen todas casi iguales; no lo puede evitar, porque tiene mucha práctica. Depende del autor las variaciones del color en la impresión. Muchos le meten a la plancha un color, azul, rojo: cada una, casi es original. Yo les sugiero a los alumnos eso: —Hagan una impresión roja, verde, amarilla, negra. ¿Por qué todas tienen que ser iguales? Yo le meto acuarelas a las mías y diferente acuareleado. Yo les recomendaba a todos mis alumnos que procuraran que cada impresión sea diferente. Así, son más originales. Ya no se repite la misma. Si alguien quiere comprar una, verá que son diferentes, al menos de color, porque la intervienen con color. Tú puedes hacer una edición limitada 50 estampas y una la imprime en verde, gris, negra. El autor tiene el derecho de hacer lo que él quiera. Últimamente, han estado haciendo un grabado y le meten el negro a la parte de adentro y luego le meten un rodillazo encima y aparecerá a dos colores. Y hay obras que se ven muy bien. Pero casi ningún artista recurre a ese procedimiento. No les gusta, porque normalmente lo mandan hacer. Por eso, el artista o autor debe aprender, para que él mismo haga sus impresiones. Últimamente, algunos artistas o autores quieren que la obra salga como muy limpia. Yo les he recomendado: “Dejen un poquito de pátina, que no se vea que está hecho en una maquina en forma industrial, que cada una tenga calidad artesanal, que está impresa a mano”.⁴¹³

Para Alvarado Carreño se ha debilitado el aprendizaje de la estampación entre los alumnos de las escuelas de artes visuales:

Sí es importante aprender a ser impresor. Anteriormente, a los estudiantes se les enseñaba a imprimir sus propias obras. Se les pedía que hicieran una edición de su propia obra, no solamente una de prueba de estado, como se hace, actualmente. En un simposio que hubo en Zacatecas, hace como ocho años, mucha gente se quejó de que en las escuelas no se les enseñaba a ser impresores de su propia obra.⁴¹⁴

Rafael Sepúlveda Alzúa rememora la debilidad pedagógica de la impresión litográfica, durante su formación académica en la Esmeralda: “En la Esmeralda, era un poco complicado, los maestros no sabían acerca de mantener una imagen por más de diez copias. Por ejemplo, sacar cuatro o cinco copias, ya era un triunfo: porque se engrasaba la piedra, porque uno no tenía experiencia, por usar agua sucia. En fin, muchas limitaciones. Uno no sacaba más de cinco copias”.⁴¹⁵

Este hecho no es aislado, ya que en el ámbito escolar, es recurrente que el proceso de enseñanza aprendizaje de la estampación gráfica se limite exclusivamente a los métodos empíricos, omitiendo las consideraciones teóricas que lo fundamentan. En contraste, cuando la praxis técnica

⁴¹¹ Garmendía Carvajal, María Eugenia, *Taller de grabado del Molino de Santo Domingo*, op. cit., p. 17.

⁴¹² Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

⁴¹³ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴¹⁴ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴¹⁵ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

se complementa con sus fundamentos teóricos, se incrementa el control y experimentación de los procesos de estampación, como ejemplifica la experiencia de Alfredo Rivera, durante su estancia académica en el *Tamarind Institute*,⁴¹⁶ donde adquirió las bases teóricas de la impresión gráfica: “A lo que me enfrento es a lo que yo hacía: era más como una cuestión intuitiva, que una cuestión de lógica. Y, entonces, empiezo a ordenar mis procedimientos: todos; cómo deben de hacerse los pasos y no porque si uno se salta los pasos no vaya a salir, sino porque es mucho mejor tener el control de lo que se está haciendo, para que de esa manera haya éxito en el resultado”.⁴¹⁷ Artista e impresor, Alvarado Carreño considera que el proceso de aprendizaje de la técnica de estampación litográfica no es a corto plazo, ya que representa una competencia específica que asume una mayor dificultad en comparación con la impresión de las planchas de hueco relieve:

La litografía es una técnica un poco difícil. La técnica no es nada más dibujar, hay que ver qué tipo de dibujo, qué tipo de material se está usando. Se necesita mucha práctica. Es un oficio largo de aprender. En seis meses se puede aprender litografía, pero sacar ediciones, sacar 10 o 20 estampas, se requiere mucho oficio, mucho conocimiento para que no se engrase la piedra. De lo contrario, desaparece la imagen, dura muy poco, a las 10 o 15 impresiones, desapareció. No saben cómo rescatarla. Hay partes que se van quemando. Ya se quemó, y a borrarla. Es un oficio que sí se requiere mucho tiempo, más que en el oficio de grabar en hueco relieve.⁴¹⁸

En el *Tamarind Institute* la formación y actividad de impresor se conjuga con la del artista, como plantea Rivera: “En el *Tamarind*, hay esa parte del impresor que también es artista. A mí me interesaba aprender la técnica, formarme como maestro y aprender la técnica como artista, porque de esa manera tengo un control de lo que hago, un control directo.”⁴¹⁹ En opinión de Catalina Durán, en instituciones como el *Tamarind Institute*:

se forma a un impresor artista que es capaz de aportar sus conocimientos sobre la técnica pero con un enfoque artístico, al pintor o artista que acude al taller profesional para hacer una litografía con un tiraje grande(...). Es aquí donde el impresor colabora con él y entre los dos aportan su experiencia para que la litografía llegue a buen fin. A esta figura se le llama impresor-colaborador, un término que probablemente haya sido acuñado en los Estados Unidos y que actualmente es importante entre los maestros litógrafos.⁴²⁰

En general, los procesos de estampación resultan complejos, a partir del empleo de elementos químicos y el control de sus reacciones sobre la plancha pétreo y de metal, o sobre el papel, a fin de garantizar la permanencia de los valores tonales, o la combinación de colores, al superponer sus transparencias. Estos procedimientos gráficos están supeditados a factores externos, como son las variaciones climáticas que alteran las reacciones químicas de los materiales empleados. En el caso de la piedra litográfica se señala:

El clima es muy importante, necesitamos un clima húmedo y frío. La piedra trabaja diferente en la mañana o en la tarde. Por ejemplo, se engrasa la piedra cuando hace calor. Si el dibujo es muy fino, hay muchos componentes que se utilizan para que el dibujo se mantenga igual, sin alteraciones, por ejemplo, el carbonato de calcio, la glicerina. Los elementos grasos, con el calor se ablandan. El detergente se usa mucho para desengrasar. En fin, hay muchos materiales que se tienen que aplicar dependiendo del dibujo.⁴²¹

⁴¹⁶ En 1960, se fundó, el *Tamarind Institute* en los Ángeles, California; posteriormente trasladó sus instalaciones a la Universidad de Nuevo México, Albuquerque.

⁴¹⁷ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁴¹⁸ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴¹⁹ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁴²⁰ Durán, Catalina, “La litografía hoy: A dos siglos de distancia”, *op. cit.*, p. 45.

⁴²¹ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

Por ende, las variaciones climáticas alteran las reacciones químicas de los barnices sobre las planchas de metal:

Cuando hace calor el ácido se acelera. La plancha de metal, en la mañana, se enfría demasiado, más que la piedra. Si hace un poco de calor, el barniz se impregna mejor y el secado es mucho más rápido. En la mañana, en invierno, pones el barniz y se empieza como a reventar. Es importante saber preparar los barnices, las aplicaciones o los ácidos. El artista que conozca técnicas o sea impresor logra cosas que de otra manera sería más difícil.⁴²²

Es patente que el artista que se involucra en el proceso de ejecución y estampación de sus obras encuentra una veta de experimentación y control del proceso de producción de sus obras gráficas. En esta perspectiva, destaca el caso singular del arquitecto y artista gráfico Fernando Alba Aldave (México, 1945), quién experimentó la estampación de su propio cuerpo, para la realización de sus obras tituladas: *Xipe Totec I* y *Xipe Totec II* (1991) que obtuvieron el primer lugar en la Bienal Nacional de Estampa (1991). El artista describe:

Había un par de Xico Tepecs, en los cuales me basé en mi propia impresión de mi cuerpo y ahí obtuve un primer lugar. Yo lo que hice, fue ponerme, con rodillo, tinta en mi cuerpo y después ya lo alteré. El primero fue sencillo, porque lo hice de frente. Pero al acostarme sobre el papel donde hacía la prueba, el papel tendía a romperse, entonces tuve que hacer varias pruebas. Y el problema fue la espalda, porque por más que quería no podía; me sentaba y luego me recargaba. Total, el papel salía todo mal. Y me costó trabajo, porque lo hice yo solo. Nunca tuve un ayudante que me entintara la espalda. Ya que estaba todo entintado, decidí que sólo un pedazo de papel iba a ser la buena. Me lancé al aire para caer, con el peso, totalmente horizontal y la impresión quedó perfecta. Claro, los originales los conservo yo. Y ya después, hice un tiraje en serigrafía sobre ese original. Al ganar la bienal del 91, de jurado estaba Javier Cruz, Pedro Ascencio y no recuerdo quién más. Pero Pedro, después, me dijo: “Oye este trabajo que hiciste, con cámara oscura”. Él pensó que era otra técnica, pero yo sólo le dije impresión corporal y hasta ahí, me quedé en cuanto descripción.⁴²³

Cuando los artistas deciden estampar sus obras gráficas de gran formato, la dimensión promedio de los tórculos representa un obstáculo a vencer. En el caso del taller especializado en la producción de gráfica de gran formato en color que dirige María Eugenia Quintanilla, artista y docente de la ENAP/UNAM, se fabricó un tórculo de grandes dimensiones, para estampar planchas de 90 centímetros por 1, 70 centímetros. Fernando Alba describe su experiencia en este taller:

Habían fabricado un tórculo especialmente para eso, y estuvieron trabajando ahí, Francisco de Santiago, la propia María Eugenia y en fin, otro grupo de maestros más jóvenes. Y entonces, llegando de Kenia tuve la suerte de ser invitado para recibir todos los materiales gratuitos y ponerme a hacer placas. Y como la técnica es tan generosa, decidí volver a grabar en el taller de María Eugenia Quintanilla, apoyado por su hijo, Julián García, que había sido ayudante de impresión en esa placa de 1,70 centímetros, en el año 94. Entonces, preparé toda una serie de piezas grandes, llegamos a hacer aguafuertes de hasta 2.30 metros, en tres secciones. Pero te digo que era muy difícil protegerla, enmarcarla. Y por supuesto, la impresión era trabajo de un día completo, para hacer una copia. Los grabados de 1,70 centímetros resultaron formatos muy manejables y los seguí haciendo. En cuanto a formatos, con el apoyo de Pedro Ascencio, pude hacer murales en madera de 3 metros y de 2 x 3

⁴²² Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴²³ Fernando Alba Aldave, arquitecto y artista gráfico. Comunicación personal, septiembre de 2012.

metros. En forma de rompecabezas y después uniendo las partes. Hasta la fecha sigo trabajando formatos grandes.⁴²⁴

Es patente que la figura del impresor cobra protagonismo primordial en la producción gráfica, aun cuando su papel sea frecuentemente subestimado. En todo caso, el proceso de estampación constituye una tarea que ha promovido históricamente la experimentación de materiales y procedimientos técnicos, ya se por parte de los propios impresores o artistas, a fin de enriquecer la expresión estética.

⁴²⁴ Fernando Alba Aldave, arquitecto y artista gráfico. Comunicación personal, septiembre de 2012.

EL ÁMBITO DE LAS EDICIONES

Desde el Renacimiento, la estampa popular y la artística han cumplido distintas funciones culturales, a partir de sus diferencias de manufactura, forma de circulación, cotización económica y valoración cultural. Si la estampa popular gozó de amplia circulación social y económica, por desempeñar funciones lúdicas, ideológicas, religiosas, noticiosas, entre otras; la estampa artística fue objeto de coleccionismo, exaltación estética y consumo elitista. En 1863, se institucionalizó la restricción de la circulación y consumo de la estampa artística, cuando el crítico de arte Philippe Burty justificó, con un criterio comercial y elitista, limitar la producción del número de ejemplares impresos mediante la cancelación o inhabilitación de las planchas, una vez concluida la edición.⁴²⁵ Desde entonces, esta lógica ha legitimado la especulación económica de la estampa artística bajo el régimen de la ley de la oferta y la demanda, esto es, a menor número de impresos corresponde una mayor cotización económica. Consecuentemente, se restringió socialmente la circulación y posesión de la obra gráfica.

La cancelación de la matriz constituye el aspecto más polémico de esta convención que asumió el sistema institucional del arte, ya que, en función de un interés estrictamente especulativo se destruye el testimonio histórico y estético primordial de la producción de la estampa artística. Este aspecto fue advertido inmediatamente por los artistas grabadores, como Jean Francois Millet, contratado por el propio Philippe Burty para ilustrar el libro *Sonnets et Euaxfortes*. Al finalizar la edición de 350 ejemplares, se procedió a destruir la plancha. Ante este hecho, Millet expresó: “Encuentro que la destrucción de la placa es algo brutal bárbaro. No sé mucho sobre las estrategias del negocio para decir lo que esto tendrá como consecuencia, pero estoy seguro que si lo mismo hubieran hecho Rembrandt y Ostade, su trabajo se hubiera vuelto nada”.⁴²⁶

En México, David Alfaro Siqueiros abogó por la preservación de la matriz gráfica y rechazó su destrucción en aras de un criterio de barbarie enarbolado por la burguesía. De ahí, que los integrantes del *Siqueiros Experimental Workshop* (Nueva York, 1936) se comprometieron a no destruir sus planchas gráficas, como consta en los postulados y programa de actividades de su agrupación, publicados en noviembre de 1935:

Y para eso reclaman que las piedras o planchas litográficas sean rayadas, esto es, destruidas cuando la impresión mínima convenida ha sido terminada. En consecuencia el Taller Experimental de Nueva York se pronuncia contra ese ahogamiento mercenario del producto de creación artística y resuelve no limitar jamás las posibilidades de extensión hasta lo máximo de lo que puede llamarse arte impreso en cualquiera de sus métodos mecánicos. Por ningún motivo los miembros de dicho taller, por lo tanto, se someterán al protocolo de rayar las piedras, planchas o estenciles correspondientes.⁴²⁷

Recientemente, el grabador y estudioso español Juan Martínez Mora ha manifestado su oposición a la destrucción de las planchas gráficas: “En el grabado creo que sería perfectamente razonable no destruir nunca las imágenes de las planchas o piedras, para poder disponer de ellas en nuevas obras”.⁴²⁸ El Dr. Daniel Manzano Águila plantea que no necesariamente se tienen que destruir las planchas, ya que existen procedimientos de certificación legal ante un notario, para limitar el número de ejemplares de una edición.

Hay que recordar que cuando nace esto de la cancelación de las planchas, tampoco había una cuestión de derechos de autor o de propiedad intelectual, muchas cosas que controlan y que ahora pueden controlarse de muchísimas formas una edición. Una edición se puede controlar inclusive ante notario público. Ante un notario público uno puede decir cuántos ejemplares

⁴²⁵ Springer, José Manuel, “De cómo se llegó a las ediciones firmadas y numeradas”, *op. cit.*, p. 57.

⁴²⁶ Citado por José Manuel Springer, *Idem*.

⁴²⁷ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, *op. cit.*, p. 105.

⁴²⁸ Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, *op. cit.*, p. 78

integran la edición; y yo no podría hacer más, si esta notariado de ese modo. Y esa constancia se le entrega al comprador, se le entrega esa fe o certificado de autenticidad. Por ejemplo, el grabado gigantesco de Cuevas que se imprimió en la ENAP, se hizo de ese modo la clausura; se hizo una acta notarial, no se destruyó la placa, sino que, en una esquina, se le puso un sello de que se había notariado en tal fecha, ante notario: él certificaba el número determinado o la única cantidad de copias. Y no se pueden imprimir otros ejemplares cuando ya está de ese modo. De lo contrario es ilegal o un fraude en todo caso. O sea, yo puedo decir cuánto tengo en un certificado de autenticidad. Para qué cruzar la lámina, para qué destruirla. Generalmente, era un cruce sobre la placa, que no se me hace tampoco lo más lógico y lo más viable. Las placas de Goya no están cruzadas; muchas de ellas no están cruzadas; o sea, las vemos y no tienen nada. Las empiezan a cruzar para hacer sentir al comprador de que no va haber más, que tiene una especie de original, que le da ese certificado de que es la única pieza que tiene. Porque empezaron en aquel momento a sacar muchísimas reproducciones, acuérdesse que se empezó a usar, en el siglo XIX, en los libros, mucho en la cuestión de los libros, grabado principalmente, Y después ya vino la acción de la litografía y ahí, vino a sustituir todo ese tipo de cosas.⁴²⁹

En general, la mayoría de los artistas continúan inhabilitando sus matrices, siguiendo diversos procedimientos. Rafael Sepúlveda Alzúa describe la convención de imprimir una prueba sobre la piedra o plancha cancelada, para certificar su destrucción: “Hay talleres que usan la prueba de cancelación, en donde, cancelan la placa para que ya no salgan más copias. Siempre hay una prueba de autenticidad, donde se dice cuántas pruebas firmó el artista, cuántas pruebas de estado, cuántas se editaron; y se hace la prueba de cancelación”.⁴³⁰

Emilio Payán, fundador del Tiempo Extra Editores y partidario de la cancelación de las planchas, describe el procedimiento que sigue:

Las placas se deben de cancelar ante un notario público, ante el artista y ante el editor. Generalmente, se deben de cancelar, con una punta seca; se raya la placa y se hace una cruz en todo el dibujo. Y se saca una copia: la prueba de cancelación. Y se envuelve la placa, con esa prueba. También tiene su valor cancelar la placa, no pierde su valor. Lo único que pasa, es que no se pueden sacar mas copias, porque ya no es ético. Entonces, se deben de cancelar las placas. Las placas que son mías yo las tengo, porque yo soy editor. Entonces, si yo compro las placas, yo invito al artista; y yo hago la edición y todo, se cancelan.⁴³¹

Payán advierte que en el caso de los artistas que no poseen un prestigio ni reconocimiento institucional (capital simbólico), las planchas no se cancelan: “Hay muchos artistas que se nos olvidan cancelarlas y no cancelamos. Pero con artistas muy importantes como Leonora Carrington, por ejemplo, se cancelan; las canceló, haciéndoles una raya, con una punta seca, una cruz”.⁴³²

En otros casos, los artistas adoptan procedimientos inusuales para cancelar sus planchas, como Alejandro Alvarado Carreño, quien describe: “Yo les hice tres grabados a la Suprema Corte de Justicia de Querétaro. Me encargaron un álbum y me dijeron: —Queremos 50 estampas de cada grabado que usted nos va a hacer. Y me preguntaron: —¿Cómo usted nos garantiza que no se van a realizar más estampas? Y se me ocurrió dividir, en 25 partes, la plancha y le pegué a cada álbum el pedacito de la plancha.”⁴³³ Emilio Payán rememora que Alberto Gironella utilizaba el taladro para

⁴²⁹ Dr. Daniel Manzano Águila, Director de la ENAP-UNAM. Comunicación personal, enero de 2013.

⁴³⁰ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴³¹ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴³² Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴³³ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

destruir sus planchas: “Hay muchas maneras de cancelarlas, depende del artista y del carácter del artista, Gironella las taladraba; con el taladro, les hacia hoyos”.⁴³⁴ Payán agrega:

Yo digo que he hecho posgrado con los artistas, porque tratarlos a todos es muy complicado. Federico Silva un día me quiso cancelar una placa, le dije: —Espérame tantito. Entonces, sacó una mágnam (pistola) de su morral y ya le iba a dar de balazos a la placa. Y dice: —Yo ya no te espero. Llevábamos seis meses trabajando la placa y me dijo: —Voy a cancelar la placa, porque yo ya no te espero. Le dije: —Espérame diez minutos. Le dije: —Te invito a desayunar y luego la cancelas maestro. Entonces, desayunó su cafecito con azúcar, unos huevitos a la mexicana. Y le cambio el carácter. Y ya no me canceló la placa e hicimos un gran grabado.⁴³⁵

La pertinencia de conservar la matriz se justifica, por constituir una propiedad inalienable del artista y un testimonio de la cultura estética de cada época, que informa sobre el acervo de conocimientos, habilidades y experimentación desarrollado a lo largo de la historia de las técnicas gráficas. Octavio Fernández, director del Museo de la Estampa, señala:

De ninguna manera se debe destruir la placa, de ninguna manera. Eso sí creo, que no tendría ninguna autoridad ni la institución, por supuesto, menos un particular, el destruir una matriz que es una pieza vital de la producción. No estoy ni siquiera de acuerdo en que se cancelen, como se cancelan las placas que, a veces, se cruzan con líneas, se rayan y se inhabilitan, propiamente. Porque nuevamente es, de alguna manera, mutilar la matriz. Se deberían de conservar en condiciones originales, funcionales, aunque no se vayan a imprimir. Eso nos da un conocimiento muy profundo de cómo se producía la estampa.⁴³⁶

Históricamente se ha manifestado la conciencia de los artistas sobre la pertinencia de preservar sus matrices. El historiador del arte Francesc Miralles Bofarull refiere que al finalizar la edición de sus estampas, el pintor y grabador francés André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) mandaba cubrir de oro sus planchas, para transformarlas en una obra de orfebrería.⁴³⁷ Apreciando la belleza de sus planchas, el estadounidense Ian Hugo (1898-1985) las exhibía conjuntamente con sus impresos; y posteriormente, las incorporaba a los muebles. En México, Mario Reyes rememora que: “Federico Cantú ponía su firma sobre la placa, para que se entendiera que ya estaba cancelada; y él la mandaba enmarcar y la conservaba”.⁴³⁸ En 1946, Cantú grabó a buril 20 planchas de plata con el tema de la Letanía Lauretiana, en colaboración de Carlos Alvarado Lang. Estas planchas se preservaron, al integrarse a la ornamentación del recinto religioso; a la vez, que sirvieron para la edición de “50 ejemplares numerados”.⁴³⁹

El del artista Víctor Guadalajara (México, DF, 1965) ha reutilizado sus matrices gráficas, en el desarrollo de obras plásticas:

Por lo normal, después de que uno termina de imprimir los grabados, lo ético es cancelar la placa. Las de xilografía, sobre todo, son superatractivas, como queda toda una huella, todo un semblante, por decirlo así, del grabado y del trabajo que se hizo para ello. Entonces, decidí que estaba padrísimo intervenirlas, que no es tanto pintarlas, sino recuperar toda esta característica que tienen, montarlas en un bastidor como si fuera un soporte para pintura, e intervenirlas. (...) Lo trabajo con encáustica. Se propondría como una pintura, me imagino, aunque la base es la matriz ya reutilizada. Es mucho trabajo, son muchas horas de talla, de

⁴³⁴ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴³⁵ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴³⁶ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁴³⁷ Miralles Bofarull, Francesc, *Dinové Mini Print Internacional de Cadaqués*, Catálogo, 1998. <http://www.miniprint.org/sp/arxiu/textes/t18.html>. Consultado en 2012.

⁴³⁸ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

⁴³⁹ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., 44.

recorte, pegado y quedan como una superficie super atractiva. Entonces, a veces me parecía absurdo tener que cancelarlas.⁴⁴⁰

Con anterioridad, Víctor Guadalajara había reutilizado sus matrices en la elaboración de nuevos grabados: “Sobre todo las tallas, a veces las corto y las uso en otro grabado, pero nunca las había tomado en serio para hacer una pieza”.⁴⁴¹

Los jóvenes artistas gráficos Ernesto Alva y Agustín González, fundadores del taller gráfico La trampa, plantean que, en la mayoría de los casos, reutilizan las planchas grabadas y sólo excepcionalmente las cancelan. Agustín González describe: “Después de la edición, la cancelación es desde romper la placa hasta rallarla. Nosotros más que cancelar las reutilizamos. Usamos la parte de atrás. Los materiales son caros, entonces, la podemos cortar y utilizar por atrás, para un grabado más pequeño. Hay otras veces que sí, se cancela totalmente”.⁴⁴² Ernesto Alva agrega:

Bueno digamos que yo en el tiempo que he trabajado en talleres, pues, yo nunca he visto que alguien cancelara, hasta que una carpeta que hicimos, que la realizó un curador joven, que se llama Cristian Barragán, él sí quiso que se hiciera así, que después de que se editara se cancelaran las placas. Entonces, lo que hicimos fue rayar las placas en forma de cruz. Pero lo que yo he sabido no lo hacen, se supone que se debería de hacer, pero, pues, casi nadie lo hace.⁴⁴³

Recientemente, en la Academia de San Carlos, el Dr. Daniel Manzano Águila ha exhibido el acervo de sus planchas grabadas durante su intensa trayectoria, en la exposición *La piel de grabado* (2 de mayo 2013), como un acto pionero de revaloración histórica y estética de estos valiosos testimonios gráficos de su biografía profesional. El artista advierte que generalmente se confunde el grabado con la estampa:

Porque el grabado es eso, es la lámina, es la matriz, eso es el grabado, no la estampa. El gran error cuando se habla de: “vamos a ver una exposición de grabado”. No, no es una exposición de grabado, es una exposición de gráfica que implica la cuestión de la estampa. Realmente, si yo quiero poner una exposición de gráfica, estoy en lo cierto que le puedo poner ese termino de gráfica, de ahí, se deriva una copia de una plancha matriz, porque estoy estampando una imagen que se encuentra en una matriz, en un papel, o sea el término estampa. O sea, lo que yo tengo acá, por un lado, es la gráfica o la estampa y, por otro lado, lo que yo tengo es el grabado. El grabado que es la plancha matriz. Si yo digo tengo una exposición de grabado, entonces, vamos a ver las planchas. Voy a presentar una exposición de puras planchas mías, voy a meter unas treinta o cuarenta, desde grandes hasta unas miniaturas, unas cositas de nada y va a decir que es exposición de grabado.⁴⁴⁴

En el caso de la litografía, no es necesario destruir las planchas, ya que, necesariamente, las imágenes se borran, para reutilizar la piedra. Sin embargo, existen procedimientos calcográficos para preservar las imágenes, como describe Leo Acosta:

Antiguamente, a principios del siglo XX, había un papel que se llamaba papel transporte. Entonces, si tú querías conservar una imagen, para el futuro, sacabas una copia en blanco y negro, en este papel transporte; lo guardabas, lo archivabas. Y cuando querías hacer un nuevo tiraje, esa copia la pasabas a la piedra. Y entonces, volvías a hacer otro tiraje.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Merry MacMasters, “El arte conceptual quiso desplazar a otras técnicas; el grabado fue el más afectado”, en *La Jornada*, México, 16 de julio, 2012, p. 9.

⁴⁴¹ *Idem*.

⁴⁴² Agustín González fundador del taller gráfico La trampa. Comunicación personal, julio de 2013.

⁴⁴³ Ernesto Alva fundador del taller gráfico La trampa. Comunicación personal, julio de 2013.

⁴⁴⁴ Dr. Daniel Manzano Águila. Comunicación personal, enero de 2013.

⁴⁴⁵ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

Rafael Sepúlveda describe otro procedimiento de preservación de la imagen litográfica: “Hay una tinta que se usa para transferencia que nunca se seca, se la pone sobre un papel que no es absorbente, se saca una copia sobre un papel que no es absorbente, y usted puede guardar esa copia por años, y en determinado momento usted la necesita y nada más se hace la transferencia directa a la piedra, y tiene el dibujo exacto, como lo hicieron originalmente.”⁴⁴⁶ En casos excepcionales, las piedras litográficas han sido objeto de preservación histórica y restauración, por parte de las instituciones culturales o de los propios impresores artistas, como ejemplifica Leo Acosta:

La universidad de Guanajuato compró unas piedras. Y entonces, en una de ellas de gran formato venía una imagen de una fuente de Guanajuato. Entonces, se preparó nuevamente, se estuvo restaurando y se hizo otro tiraje. En el caso mío, personal, yo tengo una litografía de Michoacán, de una tienda ilustrada por un pintor del siglo XIX que se llama Icaza, que estaba especializado en caballos, corridas de toros. Entonces, esa piedra yo la tengo. Pero me ha costado mucho trabajo restaurarla y volver a hacer otro tiraje, porque hay que prepararla y volverla a restaurar.⁴⁴⁷

El hecho de que las matrices circulen de una época a otra y sean aprovechadas por nuevos impresores, en la edición de ejemplares, obedece a que sus valores históricos y estéticos encuentran una equivalencia en el mercado del arte. Así por ejemplo, una plancha con una mayor antigüedad, firmada por un artista reconocido y preservada en buenas condiciones materiales, en el mercado, alcanzará una cotización y utilidades económicas superiores, que aquella con menor antigüedad, de carácter anónimo y clasificada dentro del arte popular. Alvarado Carreño describe su valoración de las planchas que ha adquirido en distintos lugares de México, como en el mercado de la Lagunilla:

Compré planchas de motivos religiosos, la mayoría eran de cobre, grabadas a buril, del siglo XVIII y XIX. En Aguascalientes, en 1953, compré cuatro planchas de Posada, son de plomo y estaño de pequeño formato, para ilustrar un Cancionero. La plancha está firmada. Posada hizo muchas planchas en fotograbado. Tengo también una plancha de Picheta con el motivo de una pareja, que la compré en Puebla. Él no firmaba sus planchas, pero está clasificada. De Manilla tengo dos. Tengo una de Federico Cantú, otro aguafuerte de Goytía, el único que hizo. Tengo una plancha de Cuevas otra de Tamayo que fue a hacer al taller. Carlos García me dejó dos planchas, punta seca en cobre.⁴⁴⁸

En general, las planchas del arte popular han sido preservadas, con mayor frecuencia que las del arte institucional; por no estar sujetas a la restricción del derecho de autor, siguen circulando en el mercado del arte y excepcionalmente, produciendo impresos. Un caso interesante de preservación histórica de matrices artísticas, que remite a México, son las 120 planchas de pequeño formato, firmadas por el artista francés Víctor Dutertre. En 1989, las adquirió Emilio Payán, para someterlas a impresión y edición de una serie de 26 estampas. El origen de estas planchas se remonta a la época de Porfirio Díaz, cuando algunas familias adineradas enviaron a Francia fotografías del paisaje, arquitectura, monumentos y personajes de México, con el fin de que Dutertre las grabara y editara las estampas correspondientes. Emilio Payán describe:

Encontré unas placas en el mercado de las pulgas en París, donde yo viví, en 1989. Me metí a una galería de viejo. Ya me estaba saliendo, cuando la señora que atendía me dijo: —No se salga. Le voy a enseñar algo sobre México. Y me sacó una maleta, con 120 grabados sobre México de un grabador francés que se llama Víctor Dutertre, que nunca vino a México. Le mandaban las fotos las familias porfirianas, las familias ricas de México. Le mandaban las fotos del país a este grabador. Y con estas fotos, él hizo las placas. El Museo de la Estampa,

⁴⁴⁶ Rafael Sepúlveda Alzua, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁴⁷ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁴⁴⁸ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

en Paris, tiene cinco grabados de él, y yo tengo 120. Luego, regresé a Paris e investigué quién era Dutertre.⁴⁴⁹

Sobre el procedimiento de grabado de las imágenes fotográficas sobre las planchas, Payán agrega: “Las placas son de madera de cerezo y las ablandaban en cubetas, con agua. Y luego, con la fotografía, la calcaban sobre la madera. Y con buril y con ruletas hacían las placas y las pruebas. Ablandaban la madera para poder meter la ruleta y meter el buril”.⁴⁵⁰

Las estampas ilustran el paisaje del Golfo de México, el río Pánuco o los volcanes: Pico de Orizaba, Popocatepetl e Iztaccihuatl. La arquitectura mesoamericana está representada por la pirámide de Teotihuacan y una edificación en Mitla (Oaxaca), entre otras. Del periodo colonial se ilustran las catedrales de San Miguel de Allende (Guanajuato) y Santa Prisca (Taxco). La arquitectura de la ciudad de México está ejemplificada por la Catedral, el templo de Santiago Tlatecolco, así como por las edificaciones del Palacio Postal, la Secretaria de Educación Pública y Lecumberry –actualmente, Archivo General de la Nación–. También se ilustran monumentos, como el dedicado a los Niños Héroe, Morelos, Hidalgo, Cristóbal Colón, Cuauhtémoc o la escultura de Coatlicue. Incluso, una estampa deja constancia del canal de Nochistongo “el primer canal de agua negras que hubo en México”.⁴⁵¹

En opinión de Payán: “Hay unos grabados que son tomados de pintura muy mala mexicana: paisajes, indígenas sembrando o el ejercito”.⁴⁵² Lo cierto es que Dutertre no se limitó a reproducir las imágenes fotográficas, también aportó detalles de su creatividad, como se advierte en algunas estampas. Por ejemplo, en la parte inferior de la imagen de la Catedral de la ciudad de México, grabó un diminuto mapa, donde se localiza la edificación. De igual manera procedió en la imagen de una edificación mesoamericana en Mitla, al grabar detalles de la ornamentación de los frisos, dentro de un pequeño círculo.

Con el patrocinio de Carlos Slim, Payán se responsabilizó de la edición de 26 estampas, con la colaboración de los impresores Fernando Santamaría, Jesús Salinas y Antonio González. En conjunto, se editaron 1000 carpetas con la serie de 26 estampas y un texto introductorio de Carlos Monsiváis, donde se plantea:

Dutertre viaja a través de los grabados y gracias a su destreza precisa los motivos de la estupefacción y la adhesión de los viajeros que muestran en su memoria lo monumental y lo típico con el reconocimiento con frecuencia irónico de las galas de la administración que con dureza y sin consultarle a nadie quiere conducir a un país a la antesala de la modernidad. Y es extraordinario el resultado de la tarea de Dutertre despojado de la multitud y el hacinamiento considerados por los porfiristas como alegorías del proceso mediante el cual el caos insurgente se va volviendo a trechos y por fragmentos una nación civilizada. Las imágenes elegidas serán gradualmente una síntesis de la historia cultural y la estética. Lo que en un momento fue incitación al viaje hoy es reiteración de la destreza de un grabador y de la perdurable belleza de sus temas.⁴⁵³

Cien carpetas se destinaron para Carlos Slim y, otras cien, para el editor Carlos Payán. Las estampas se marcaron con números arábigos, con excepción de las que formaban parte de 20 carpetas que se marcaron con números romanos y que se otorgaron a Carlos Payán. Finalmente, Emilio Payán agrega:

⁴⁴⁹ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁵⁰ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁵¹ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁵² Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁵³ Monsiváis, Carlos, “Prólogo” a la edición de la Carpeta *Victor Dutertre. Veintiséis grabados de finales del siglo XIX y principios del siglo XX*.

Hice el libro, con esto empezó mi taller de grabado. Fue el primer trabajo que hice para iniciar el taller de grabado. Yo le doné al Museo de la Estampa de París, este libro, pero en realidad no me hicieron caso. De hecho, lo expuse en el Centro Cultural de México, en París. No quise modificar la placa. Escogí 26 de las 120, pero quiero hacer un libro, conceptualizarlo, diseñarlo otra vez y con las 120 placas que tengo.⁴⁵⁴

Ediciones limitadas

A diferencia de la pintura o la escultura, la estampa se gestó con la promesa de destinarse al consumo masivo. Octavio Fernández opina: “La estampa tiene la gran virtud de cumplir muchos ideales entre ellos, el ideal democrático de la obra de arte de Walter Benjamín. Finalmente, la reproductibilidad mecánica va a permitir que el arte esté al alcance de todos los hombres”.⁴⁵⁵ Sin embargo, en contradicción con la naturaleza reproductiva de la gráfica y su misión de proporcionar múltiples originales (estampas), se instituyó la convención de las ediciones limitadas que restringió el número de impresos, con fines de especulación mercantil y consumo elitista. Con una conciencia crítica, David Alfaro Siqueiros rechazó la praxis de las ediciones limitadas y postuló que restringir el número de impresos constituía una “mutilación social y el secuestro de la obra artística”,⁴⁵⁶ a la vez, que representaba “uno de los hechos más bárbaros del mercado de la burguesía”,⁴⁵⁷ por subordinar la estampa a la dinámica de la especulación mercantil: “Cuando el comprador de esta clase social exige un número reducido de copias litográficas, por ejemplo, para determinar así su precio –a menor número de copias más alto valor–, está precisamente mutilando la naturaleza democrática-estética de ese medio mecánicamente múltiple de extensión de la obra”.⁴⁵⁸

A principios de la década de los años noventa, el artista de origen cubano Feliz González-Torres desafió la convención de las ediciones ilimitadas, cuando instituyó las “ediciones ilimitadas” de su obra, y destinó al consumo masivo de todo el público asistente a sus exposiciones. Martínez Moro describe:

realizaba un conjunto de obras consistentes en impresiones en offset sobre papel de cientos de copias presentadas en grandes pilas depositadas en el suelo. Su propuesta consistía en que el espectador no sólo contemplara la obra, sino que, aprovechando lo que las técnicas de reproducción permiten, esto es, la libre multiplicación de las unidades integrantes de la obra, tomara para sí una copia de la misma. Para ello se anunciaba expresamente en la fichas del catalogación adjuntas que se trataba de copias ilimitadas y, por tanto, susceptibles de ser respuestas una vez agotadas las copias de la exposición. La nueva “aura” que en virtud de esta transposición de la idea de reproducción adquiere la obra gráfica, no es ya la de la exclusividad buscada por los artistas del siglo XIX, sino, todo lo contrario, la de la difusión democrática del arte mediante la apropiación natural y directa del objeto por el espectador.⁴⁵⁹

Más allá de las restricciones que impone la lógica del mercado, la resistencia material de la plancha es la que dicta el número de impresiones, agotando su ciclo productivo, como describe Alvarado Carreño:

Una punta seca, en acetato, pues, aguanta diez impresiones muy buenas: más, ya decae la calidad. En cinc pude aguantar, como unas veinticinco, pero se va perdiendo la imagen. Sí, depende mucho la técnica de la que estamos hablando. Si hablamos de grabados al

⁴⁵⁴ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁵⁵ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁴⁵⁶ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 105.

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, op. cit., pp. 66-67.

aguafuerte, también depende que la línea más finita soporte siquiera unas setenta y cinco o cien impresiones. En aguafuerte, donde no existen líneas así muy finas, nosotros hemos hecho hasta como quinientas y en buril, hasta cuatro mil he hecho yo. La plancha de acero aguanta 10 000 impresiones, el zinc como 800 o 1000, el cobre como 3000 y la lito 200 máximo.⁴⁶⁰

En todo caso, son las expectativas de venta, en el mercado, las que dictan la producción de los ejemplares gráficos. Alvarado Carreño precisa sobre el número promedio de ejemplares editados por algunos talleres mexicanos:

En el taller de Carlos Alvarado Lang, aproximadamente, se hacían ediciones de cincuenta estampas, para cada artista, De los talleres que yo he conocido en México, el promedio de ejemplares es de setenta y cinco, porque más, como que se deprecia. En el taller de Leo Acosta, yo vi máximo, como ciento y cincuenta ejemplares que llegó a hacer. Con Andrew Vlady también vi ciento y cincuenta, por ejemplo de artistas como Raúl Anguiano o Trinidad Osorio.⁴⁶¹

Leo Acosta rememora que durante la década de los años setenta, el incremento en el número de ejemplares de una edición contribuyó a la depreciación económica de la estampa:

Toda la gráfica en México, la litografía, el hueco grabado y todas las técnicas en los años setenta nacieron. Nacieron muchos talleres, hubo mucho mercado. Lo que pasa que entre los artistas y los talleres deformaron mucho, porque hacían tirajes grandes, no todos. Por ejemplo, Raúl Anguiano hacía tirajes de cincuenta, Trinidad Osorio de cien, Francisco Zúñiga de cien. Porque eran los artistas que tenían más demanda en el mercado, por la imagen que ellos hacían. Entonces, vino una deformación con los tirajes de cien, más las copias de taller, más las copias para el impresor. Y los compradores, los consumidores, ahora, prefieren un producto con más valor o un tiraje de cinco litografías que de cincuenta. Pero los orígenes de las artes gráficas, en general, tienen la finalidad de reproducir en mayor cantidad obras artísticas, no en menor cantidad, que se deformó, es otra cosa. Pero no es para un mercado mínimo.⁴⁶²

En esta década de los años setenta, Inés Amor advirtió la excesiva comercialización de ediciones con un gran número de ejemplares, como resultado de la tecnología de la reproducción y no de la labor del grabado; fenómeno que ocurría en México y el ámbito internacional.

Es curioso y me violenta ver cómo se explota ahora el grabado. (...) Los artistas se ponen en manos de impresores que con carencia absoluta de ética y con todos los formidables trucos de la moderna impresión a color, hacen mecánicamente impresiones hasta de trescientos ejemplares que el artista firma y numera (en obvia complicidad con el dueño de la empresa) para redondear un pingüe negocio que deja miles y millones de pesos, dólares, marcos, francos, libras en todo el mundo. Eso por desgracia ha cundido en nuestro medio. (...) Lo que realmente me enoja es la proliferación de hombres de negocios metidos a *marchands de tableaux*, con cientos de ediciones que tienen poco del arte del grabado y mucho de la perfecta técnica.⁴⁶³

La galerista agrega sobre el interés de especulación económica que anima el negocio de las reproducciones con medios tecnológicos, al margen de las tradicionales técnicas del grabado:

⁴⁶⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁶¹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁶² Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

⁴⁶³ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor, op. cit.*, p. 197.

En México este asunto es reciente, pero en Europa se inició con casa grabadoras muy calificadas, seguidas por otras mas negociantes; con reproducciones de Vasarely, litos de Kandinsky, Picasso, Miró y Chagall, y luego el gran negocio. Si con estas obras se pudiera llegar a estratos amplios de la población, su producción tendría sentido, pero no como se hace, a precios muy altos y tirajes muy grandes, que engañan a incautos.⁴⁶⁴

En México, durante la década de los años setenta, Rafael Sepúlveda ejemplifica el número de ejemplares que se editaban en el taller del Andrew Vlady: “De Francisco Zúñiga se hacían como cien numeradas, más aparte algunas pruebas fuera de comercio. Algunas pruebas de artista eran, por lo regular, el diez por ciento y pruebas de impresor. En un total, como de ciento y cincuenta ejemplares”.⁴⁶⁵ A su vez, Emilio Payán describe el procedimiento que sigue para fijar el número de ejemplares editados en su taller:

Lo que hago es compartir la edición con los artistas. El artista y yo fijamos la edición. Por ejemplo, estos grabados de gran formato son de ediciones pequeñas de cincuenta ejemplares. La máxima edición que he hecho es como de 120 o 115 copias, porque así lo ameritaba. Si es un encargo, es una edición que ya está vendida y me piden cien copias, pues las hago. Si hago una edición pequeña vale más, o sea, si hago una edición de treinta ejemplares sube el precio del grabado.⁴⁶⁶

Durante su estancia académica en el prestigiado taller *Tamarind*, el artista Alfredo Rivera relata que el número de estampas por cada artista está sujeto a normas: “el mínimo son veinticinco y máximo setenta y cinco; lo tienen por norma”.⁴⁶⁷

Sin duda, el capital simbólico que posea el artista, –esto es, el prestigio cultural y legitimación institucional connotados en su firma–, dicta el número de ejemplares de la edición gráfica. Cuando el artista no posee el suficiente capital simbólico, el número de impresos se reduce, como ejemplifica Alvarado Carreño: “En una edición, el número mínimo de estampas es de diez, por gente que no es muy conocida”.⁴⁶⁸ De ahí, que el artista limite su producción gráfica, al no poder realizarla en el mercado del arte, como ejemplifica Alfredo Rivera: “Realizó ediciones de máximo cinco ejemplares, por el mercado, porque no se vende”.⁴⁶⁹ En contraste, artistas consagrados realizan grandes tirajes de las ediciones de su obra gráfica, dada su demanda y alta cotización económica. Por ejemplo, la galerista Inés Amor consigna que en año de 1975: “se pagan dos mil dólares por una litografía de Orozco y por una de Diego tres mil; las nuevas litografías de Tamayo con tirajes de doscientas cincuenta a trescientas copias se venden fácilmente en cinco o seis mil dólares cosa que jamás soñamos en 1935. Los tiros de entonces nunca pasaban de sesenta y cinco”.⁴⁷⁰

En otros casos, un artista con un gran capital simbólico encuentra ventajas económicas en la edición limitada de sus impresos, al cotizarse a un mayor precio. Un ejemplo, son las obras de Toledo que se ofrecen en el IAGO, como describe Alfredo Rivera: “había unos aguafuertes y la edición era de treinta ejemplares. Siendo Toledo me parece que es corta la edición, No sé si también sea una cuestión de cuidar su propio mercado. Porque si no, también en cierto modo, se abarata. Porque al haber una edición con tanto número de ejemplares hace que sea poco valorada”.⁴⁷¹

⁴⁶⁴ *Idem*.

⁴⁶⁵ Rafael Sepúlveda Alzua, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁶⁶ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁶⁷ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁴⁶⁸ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁶⁹ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁴⁷⁰ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, op. cit., p. 26.

⁴⁷¹ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

Cabe destacar que la producción de las ediciones gráficas se somete a la convención de socializar los impresos entre todos aquellos involucrados en su elaboración, esto es, editores, artistas, impresores. Emilio Payán ejemplifica:

Siempre una edición está conformada por las pruebas numeradas, que son: las pruebas comerciales, más pruebas de editor, pruebas de taller, pruebas de autor y pruebas de impresor. Es el 10 por ciento de la edición. O sea, si yo hago cincuenta copias, el 10 por ciento son cinco. Entonces, hago cinco de taller, cinco de autor, cinco de editor y de impresor no hago cinco, porque no hay cinco impresores, hay uno o dos impresores. Y entonces, se le da una copia a cada impresor, siempre.⁴⁷²

Como impresor, Rafael Sepúlveda señala que coleccionó varias estampas de artistas, cuando colaboró en el taller de Andrew Vlady: “El artista posee sus pruebas, y el taller tiene sus pruebas, y el impresor también obtiene una prueba. En este caso, Vlady nos daba una prueba por cada edición que hiciéramos. Yo tenía de Zúñiga, de Carrington. Hicimos de Armando Morales, un pintor nicaragüense muy cotizado; hicimos de Rodolfo Nieto, de Rufino Tamayo, de Vicente Gandía, Olga Dondé, Pedro Friedeberg”.⁴⁷³

⁴⁷² Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁴⁷³ Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

TECNICAS GRÁFICAS

La estampa no sólo se fundamenta en el virtuosismo de su ejecución, también en la constante experimentación de sus técnicas de producción; esto es, en la innovación de materiales, herramientas y procedimientos de grabado y estampado. Fue notable que la actividad de invención del artista renacentista no se limitó a la gestación del imaginario visual, también abarcó el desarrollo de novedosas técnicas de grabado, al involucrarse en la ejecución de sus composiciones visuales, con el fin de descubrir recursos inéditos de expresión gráfica. De esta manera, la técnica también constituyó un proceso creativo, en diálogo con el pensamiento visual. Personalidades como Martin Schongauer, Hans Burgkmair, Alberto Durero, Jacques Callot, Rembrandt, Piranesi, Goya, Blake, Daumier, entre muchos otros, ejemplifican la tradición de los artistas grabadores que aportaron soluciones técnicas, en función de la originalidad de su pensamiento visual. Baste mencionar que Durero desarrolló el método de conjugar distintos espesores de las líneas, logrando efectos de claro oscuro, en el grabado de la imagen. El francés Jacques Callot (1592-1635) desarrolló el método que permitiría una mayor exactitud en la acción mordiente del ácido sobre la plancha, al aplicar barniz duro en sustitución del barniz blando que acostumbraban usar los grabadores de su época. Paralelamente, adaptó el escoplo, —una herramienta tradicional, para la talla en madera, dentro de la carpintería—, para los fines del grabado. Con una vocación experimental, Goya aplicó todos los recursos a su alcance para elaborar sus grabados, ya sea, mediante el aguafuerte, aguatinta, punta seca, escoplo, bruñidor o el procedimiento de utilizar un pincel para aplicar el aguafuerte, directamente sobre la plancha de metal. Desde entonces, la inventiva de los artistas involucrados en la ejecución de sus obras no ha cesado de experimentar y aportar procedimientos innovadores.

Desde el auge de la xilografía en el siglo XV, la técnica del grabado europeo transitó hacia la talla en planchas de hierro y, posteriormente, de cobre mediante el buril, la punta seca y los mordientes (ácidos corrosivos). A su vez, se gestó la combinación de estos procedimientos, ya sea, el aguafuerte con la talla dulce a buril, o con la punta seca. Para el siglo XVII, las necesidades de expresión plástica mediante el claroscuro propició la búsqueda de los artistas para encontrar soluciones técnicas, como el “grabado al humo” o mezzotinta (medio tono), donde las tonalidades claras se destacan sobre un fondo oscuro. En este caso, la plancha era tratada con herramientas — que evolucionaron desde el cincel de acero,⁴⁷⁴ el rocker,⁴⁷⁵ la ruleta dentada⁴⁷⁶ hasta el graneador⁴⁷⁷— para realizar un sinnúmero de incisiones a fin de retener la tinta. Posteriormente, con una punta redondeada o “bruñidor” se dibujaban las líneas, alisando el graneado para obtener zonas exentas de tinta, esto es, líneas blancas o una gama medios tonos. En el siglo XVIII, el procedimiento del aguatinta⁴⁷⁸ —que se sustenta en adherir a la plancha resina de colofonia mediante el calor— contribuyó a matizar aún más los tonos medios, semejante al efecto de la acuarela. Con estos recursos técnicos, los artistas procedieron a combinar aguafuerte con aguatinta.

En el siglo XX, las técnicas conocieron un vertiginoso desarrollo, diversificación y combinatoria, a fin de lograr texturas y relieves inéditos.⁴⁷⁹ El tratamiento de la plancha también fue objeto de novedosos procedimientos y de heterodoxa intervención. Por ejemplo, en el taller de Lacourière, Pierre Soulanges (Francia, 1919) utilizó el ácido hasta perforar sus matrices, respetando las formas diseñadas. El artista francés Pierre Courtin (1921) esculpió sus planchas de gran grosor con herramientas mecánicas y eléctricas, sin descartar la utilización de mordientes. En su

⁴⁷⁴ Chaves Badilla, Salomón Isaac, “La huella del cobre”, en *Káñina, Revista Artes y Letras*, Costa Rica, Vol. XXXIII, No. 2, Universidad de Costa Rica, 2009, p. 217.

⁴⁷⁵ Herramienta con un filo dentado y curvo.

⁴⁷⁶ Herramienta en forma de rueda dentada.

⁴⁷⁷ Herramienta en forma convexa y dentada; se le atribuye su invención a Blooteling, en 1942.

⁴⁷⁸ Esta técnica se le atribuye al artista francés Jean Baptiste Leprince, en 1760.

⁴⁷⁹ López Alonso, Francisco, “El aluminio y su aplicación en el grabado”, en *STVDIVM, Revista de Humanidades*, Zaragoza, España, No. 14, Universidad de Zaragoza, 2008, p. 343, pp. 329-249.

perspectiva, el grabado estaba destinado a ofrecer una cualidad táctil. La incorporación de diversos elementos a las planchas fue otro recurso innovador que dio origen a las técnicas aditivas. Un precursor en este campo fue Rolf Nesch, cuando utilizó planchas de aluminio y, con soldadura, adhirió fragmentos de metal, cables y todo tipo de ensamblajes. A partir de los años cincuenta, las resinas y pegamentos sintéticos permitieron una eficaz adherencia diversos materiales, como tela, cartón, hojas, plástico, etc., sobre las planchas. De ahí, que Glen Alps (1914-1996) acuñará el término *collograph* (1956) para identificar este procedimiento de generación de múltiples texturas y relieves. Entre los años cincuenta y sesenta, Clare Romano (1922) aplicó gesso en pasta para adherir diversos materiales u objetos a la plancha. A su vez, John Ross utilizó el cartón como soporte gráfico, aplicando goma laca para sellar, endurecer y adherir diversos elementos.

A finales de los años sesenta, el artista Henri Goetz desarrolló la técnica del *carborundum*, y consignó sus características en su texto *Gravure au Carborundum, nouvelle technique de l'estampe en taille douce*, Paris: Maeght, 969), donde describió la aplicación de carburo de silicio sobre una resina para obtener texturas y gradaciones tonales. El artista Raymundo Sesma, practicante de esta técnica en talleres internacionales, describe sus características:

El *carborundum* (sic) es carburo silíceo o rebaba de fierro –el polvo que se usa para limpiar o granear las piedras litográficas–. Lo mezclas con una pasta epoxilica y se aplica a la placa. Esta mezcla endurece al contacto con el aire, lo puedes aplicar sobre cualquier soporte rígido y combinar con otras técnicas como punta seca, aguafuerte o aguainta. Creo que para lograr un negro-negro no hay como el *carborundum* incluso frente al negro de la mezzotinta resulta más profundo. Al principio usaba la pasta epoxilica sola y los resultados que obtenía en grabado eran más bien acuareleados. Había muchas transparencias porque la materia que usaba no era lo suficientemente áspera para retener el color. Cuando manejaba esto con espátula y hacía una texturita, sí retenía el color pero era una superficie lisa que no lograba retenerlo del todo, lo aplicaba y después se perdía.⁴⁸⁰

Además de que esta técnica tiene la cualidad de generar texturas y valores tonales, puede enriquecerse con la intervención de herramientas, como describe el artista:

En el *carborundum* no hay un solo tipo de grosor, hay valores, imagínate que hay desde un polvo finísimo hasta uno que es muy áspero. Aparte de las densidades que logras con este material, logras calidades de texturas, granulados de distintos valores. Aprendes a manipular esto sobre la placa, creando ya en sí valores tonales y puedes incidir esta materia con puntas, fierros, martillos, con lo que quieras. Con la enseñanza de Goetz, Kasten y Hayter experimenté siempre.⁴⁸¹

La experimentación de las técnicas aditivas propició una lenta sustitución de las planchas de metal convencionales por otras elaboradas con diversos materiales. Por ejemplo, el estadounidense Michael Ponce de León (1922) soldó fragmentos de metal para elaborar sus planchas. Posteriormente, aplicaba pulpa de papel y procedía a estampar. Entre 1932 y 1942, Boris Margo (Ucrania, 1902-1995) experimentó la acetona para disolver celuloide y transformarlo en una consistencia viscosa que vertía sobre un soporte rígido, como madera o metal. Una vez solidificado el plástico era objeto de intervención, con todo tipo de herramientas, para generar texturas y relieves. Al entintar utilizó plantillas o aplicó manualmente varios colores. Con esta técnica, exhibió sus obras *Portfolio of Early Cellocuts*. El estadounidense Edmond Casarella (1920-1996) aplicó su experiencia como escultor para elaborar matrices con capas de cartón que, posteriormente, sometía a la talla. El artista aprovechó el bajo costo y cualidades de flexibilidad de este material para realizar obras de gran formato. Actualmente, se utilizan las placas de acrílico, así como de vidrio. En este último caso, la técnica fue desarrollada por Harvey Littleton, en 1974 y denominada

⁴⁸⁰ Castillo, Gilda, "Entrevista a Raymundo Sesma", *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

vitreograph. Su principal ventaja es que el vidrio no se oxida, como sucede con las planchas de metal; de ahí que no contamine las tintas gráficas, permitiendo que los colores estampados conserven todas sus cualidades de brillantez y tono.

El taller de William Hayter,⁴⁸² tanto en París como en Nueva York, constituyó un laboratorio de experimentación y de innovación de las técnicas del grabado y estampación, donde innumerables artistas realizaron su obra. Un ejemplo, es el estadounidense Fred Becker (1913-2004), quien estampó sus obras logrando una gradación de colores, al colocar sobre una superficie plana varias líneas de tinta de color, cuando pasaba el rodillo, las tintas se mezclaban. Posteriormente, entintaba la matriz. Así también, como soporte tradicional, se ha sustituido el papel por materiales acrílicos, como ejemplifica el estadounidense Arthur Deshaies (1920), quien adoptó grandes hojas de acrílico elaboradas por las marcas comerciales (Lucite y Plexiglás), para estampar sus obras de gran formato.

En el contexto mexicano, los artistas han encontrado soluciones técnicas en función de sus circunstancias particulares, como es el caso del grabador yucateco Picheta: que “viose obligado a emplear madera de zapote en substitución de la de boj, logrando a precio de paciencia un dominio completo de tan ingrato material”.⁴⁸³ A su vez, Gabriel Fernández Ledesma fue pionero en utilizar materiales no tradicionales, en el Centro Popular de Pintura “Santiago Rebul”, cuando en 1925, promovió que sus alumnos utilizaran “pedazos de cámara de automóvil”, para grabar.⁴⁸⁴ En sus inicios como grabador, Fernández Ledesma trató “de hacer ‘gubias’ muy rudimentarias con varillas de paraguas”.⁴⁸⁵

En 1938, Carlos Alvarado Lang experimentó el procedimiento de la mezzotinta con recursos propios y *sui generis*, ya que: “Este género de grabado, que ha despertado el interés de algunos artistas, es desconocido en México, pues sólo se tienen referencias del mismo por planchas traídas de Inglaterra, existentes en los archivos de la Escuela de Bellas Artes. Es llamado también, por los italianos *Mezzotinta*, y *Grabado al humo* por los españoles.”⁴⁸⁶ A partir de este método, Alvarado Lang aportó un procedimiento de su invención para lograr, en el estampado, el efecto plástico de la mezzotinta:

Deseando practicar este género de grabado en su forma primitiva y no encontrando en el país, ni en catálogos extranjeros, la herramienta indispensable, intenté hace algún tiempo realizarlo por medio de una rodaja o pequeño graneador, sin obtener resultados satisfactorios, pues el negro absoluto que se lograba, al ser sometido al claro-oscuro en la impresión, daba un desagradable aspecto de pantalla de fotograbado. Más tarde lo intenté con diversas aplicaciones del procedimiento al aguainta, sin obtener buen resultado. En ese entonces realizaba algunas litografías en que interviene la arena para dar grano a la piedra. Pensé que la misma arena aplicada a la plancha de zinc (tal como se hace en la cincografía), me daría el objeto deseado- Después de ensayar algunas aplicaciones de arena lo encontré, depositando ésta sobre la plancha, moviéndola circularmente y repitiendo la operación con distintos granos de arena, pasados por un tamiz para no permitir el paso de materias extrañas. Así obtuve un precioso tono negro vibrante, que en su calidad varía del obtenido con la cuna en la manera negra, que es el procedimiento primitivo. La ejecución con raedor y bruñidor, dan un juego de valores de una plasticidad inigualable, aunque requiere dominio de la herramienta que se desliza sobre el grano, el cual no pierde su frescura en las medias tintas ni en los claros en que deja un ligero vapor.⁴⁸⁷

⁴⁸² Véase Hayter, Stanley William. *New Ways of Gravure*. London: Oxford University Press, 1966.

⁴⁸³ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, op. cit., p. 22.

⁴⁸⁴ Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, op. cit., p. 54

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ Alvarado Lang, Carlos, “El grabado a la manera negra. Una aportación”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Volumen I, No. 2, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1938, p. 45.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 46.

En 1949, Leopoldo Méndez utilizó una plancha de acrílico para grabar su obra *Jugando con luces*, utilizando una herramienta sumamente inusual, como Tibol describe: “plancha acrílica hendida con buril eléctrico (encargada por Nacional Financiera e instalada desde 1993 en el auditorio de esa institución), contó con la eficaz colaboración de Alberto Beltrán”.⁴⁸⁸ Así también, en los años cincuenta, Alvarado Lang utilizó el acrílico como materia de grabado, como señala Alvarado Carreño: “Ya el acrílico lo usaba mi padre, con punta seca. La micas que se usaban para los lentes, primero vino el acetato. De los talleres que yo conozco era el único que usaba el acrílico en aquella época. Desde los años sesenta se empieza a utilizar el acrílico”.⁴⁸⁹

Alumno de Carlos Alvarado Lang, Mario Reyes experimentó la utilización de planchas de vidrio, para grabar y estampar. El artista e impresor rememora que entre 1953 y 1954: “se me ocurrió grabar sobre vidrio e imprimirlo. Yo quería una cosa nueva, novedosa”.⁴⁹⁰ Por la consistencia de este material, el artista utilizó pistola de aire, esmeril o piedras para rebajar el vidrio. En su opinión, la impresión sobre vidrio ofrecía cualidades inéditas, ya que “tenía un volumen y textura que no se consiguen con el metal, zinc, cobre o la madera”.⁴⁹¹

En la década de los años setenta, los artistas experimentaron o desarrollaron novedosos procedimientos técnicos en la elaboración de sus obras. Entre éstos destaca la mixografía, técnica ideada por Luis Remba, con el propósito de que Rufino Tamayo elaborara estampas con relieves, en su Taller de Gráfica Mexicana. Esta técnica que connota la mezcla de materiales y procesos se fundamenta en una plancha-molde, elaborada en cobre y a partir de la imagen que el artista plasma sobre una placa de cera de abejas. Una vez entintada la plancha-molde, se le incorpora pulpa de papel de alta resistencia que al recibir la presión de la prensa resulta troquelado en relieve. Leo Acosta describe:

sobre esta técnica para reproducir en relieve, hacía un molde y luego lo metía a presión. Ese molde lo metía a una presión de toneladas, de una tonelada, en una prensa, que no era tórculo, sino era calandria, y con eso, sacaba el relieve que se llama mixografía. Después Remba cambió su taller y se fue para los Ángeles. Tienes que hacer un papel muy grueso para que aguante la presión; y tiene que ser una presión a una profundidad, a lo máximo, de cinco centímetros.⁴⁹²

Con esta técnica, Tamayo realizó una obra de gran formato (151 x 240 centímetros) titulada *Dos personajes atacados por perros* (1983).⁴⁹³ Tanto Rodolfo Nieto como Francisco Toledo experimentaron la mixografía. En 1975, la Galería Círculo editó cuatro mixografías de Nieto: “que corresponden a las imágenes de un perro, un toro, una mesera y un toro. Plasmadas con un color abigarrado en la figura y apenas sugerido para los fondos, estas obras se distinguen de sus predecesoras por la textura informal que confiere la mixografía al papel y que Nieto utilizó como patrones alternos para destacar ciertas zonas del grabado”.⁴⁹⁴ El artista grabador Juan Alcázar (Guadalupe Etla, Oaxaca, 1955), fundador del Taller Libre de Gráfica Oaxaqueña (1980), opina sobre Francisco Toledo: “Yo estuve en el Taller de la Gráfica Mexicana cuando él hacía mixografía y, a la distancia creo que es el artista que ha experimentado más con ésta (sic) técnica sobre cera”.⁴⁹⁵

Con una perspectiva crítica, el artista Raymundo Sesma opinó que la mixografía habría alcanzado un nivel de excelencia si hubiese sido desarrollada bajo la lógica de los artistas, como

⁴⁸⁸ Tibol, Raquel, “Un libro sobre el grabador Leopoldo Méndez”, en *Proceso*, No. 960, México, 27 de marzo de 1995, p. 68.

⁴⁸⁹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁴⁹⁰ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

⁴⁹¹ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

⁴⁹² Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

⁴⁹³ Rufino Tamayo, *Catalogue Raisonné. Gráfica/Prints 1925-1991*, Madrid, Turner, 2004.

⁴⁹⁴ Springer, José Manuel, “Gráfica de Rodolfo Nieto”, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁵ Abelleyra, Angélica, *Se busca un alma*, *op. cit.*, p. 173.

describe a continuación: “Visitaba mucho la Galería del Círculo, ahí vi por primera vez las mixografías, técnica que por cierto me parece mal empleada porque curiosamente es la tinta la que sostienen al papel y no al revés y, si hubiesen sido los artistas mismos quienes experimentarían sobre la técnica hubiera alcanzado niveles superiores y no fue el caso. Todo lo que ves en una mixografía es ficticio”.⁴⁹⁶ Sesma agrega sobre el procedimiento de entintar la matriz: “Entintas diversos colores sobre la placa *a poupèe*, no hay lectura de lo que contiene la matriz, los valores no se recuperan por falta de una técnica de entintado. Las técnicas exigen lo suyo y asimismo tienen sus límites y uno debe ser perceptivo a esa manera de ser de la técnica y del material, no tratar de imponerle algo que no te da”.⁴⁹⁷ Lo cierto es que la mixografía conquistó adeptos, cuando Luis Remba instaló su taller en los Ángeles California (1984). Ahí, acudieron artistas estadounidenses y europeos, como Nágel, Manolo Valdés, H. Frankenthaler, R. Motherwell, Larry Rivers, Kosuth, para realizar sus obras mediante la mixografía.

Durante la década de los años setenta, artistas mexicanos experimentaron materiales polímeros, en su trabajo gráfico, como Gerardo Cantú, Esther González y Guillermo Ceniceros que aplicaron pasta acrílica para generar texturas sobre planchas de masonite, en 1971,⁴⁹⁸ y José Luis Serrano (Jalisco, 1947) que sustituyó el soporte del papel por la resina de silicón, procedimiento que denominó: silicografía.

Formado en instituciones de Estados Unidos y Japón, el artista y docente de la Academia de San Carlos (ENAP/UNAM), Antonio Díaz Cortés ha sido pionero en la estampación sobre tela, como describe su testimonio:

En los pocos años que llevo en la investigación, me he dado cuenta de que tiempo atrás yo inicié y terminé una investigación de impresión en tela, para abatir dos de los problemas que teníamos en el grabado: primero el límite de las dimensiones del papel (ya que la tela la podemos encontrar en dimensiones mayores) y la otra es el peso, ya que un grabado de gran formato bien enmarcado pesa kilos, siendo difícil y peligroso al transportarlo. Para proteger la impresión en tela, la barnizamos retomando así las técnicas antiguas de pintura.⁴⁹⁹

En la década de los años ochenta, el Dr. Daniel Manzano Águila fue pionero en la utilización de la lámina negra, para fines del grabado. El artista rememora su participación en el Taller de Investigación y Experimentación Gráfica (ENAP), dirigido por Carlos Olachea:

Yo empecé ahí, con él, y me dediqué de lleno a grabar. Él fallece en el 1985, 1986 y yo seguí metido en ese taller siempre. A partir de ahí, empecé a experimentar en lámina negra. Yo introduje, precisamente, el uso de la lámina negra, ya a nivel de producción profesional artística dentro de la escuela; ahí, en ese taller. Toda mi producción, casi toda, —he de tener, cuando muchas, tres láminas de zinc, o de cobre, por ahí—, era de lámina negra. Yo tengo 400 o 500 grabados, todos son en lámina negra de diferentes medidas y calibres. Me daba todas las calidades, yo sentía que tenía todas las calidades, con ella; sin necesidad, a veces, inclusive de meter aguātinta. La lámina negra lo que da son los grises, negros, a veces, son muy claros. Yo empecé a experimentar texturas, pero no tenía que estar sufriendo con el zinc. O sea, la lámina negra lo que tiene es carbón, entonces, ya me da negros absolutos y me da grises, con puro control de ácido. Me puede dar diferentes calidades. Ahora, si yo le pongo resina también la agarra, entonces, le empecé a meter otras cosas encima; le empecé a meterle el aerosol, para dar la calidad de aguātinta. Lo que tiene es que yo metía texturas muy fuertes y profundas y no me daba calvas, o sea, porque controlaba muy bien los ácidos y le metía el aerosol y para que agarre más la tinta y que me diera calvas también. También

⁴⁹⁶ Castillo, Gilda, “Entrevista a Raymundo Sesma”, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹⁷ *Idem.*

⁴⁹⁸ Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁹ Verdugo Díaz Bonilla, Gloria Marina, *El Taller de Grabado en color 1990-1998. Academia de San Carlos. Documentos y testimonios*, *op. cit.*, pp. 70-71.

da calvas si uno no maneja bien el ácido. Inclusive hasta mas rápido, yo sentía que lo controlaba más. Me costaba más trabajo controlar el zinc y las aguatinas. Para mí era perder como mucho el tiempo en eso de las resinas. No vámonos mejor a esto, de todos modos tengo unos grises extraordinarios. A quien le gusta el zinc o el cobre que lo siga trabajando. Y también lo que tenía es que era mucho más rápido. Se obtiene una lámina mucho más rápidamente en un tiempo más corto. Y yo trabajo, en lámina negra, grafica a color, blanco y negro, y todo. Una vez me dijo Aníbal Angulo: —Si algo te debe esta escuela es principalmente la introducción de la lámina negra para trabajo a gran escala. Pues, me deben mucho, porque a la fecha se sigue trabajando en lámina negra. Se hace algo en zinc, quien quiere, pero por ejemplo todos los proyectos que hacemos nosotros ahí, en el taller, todo se hace en lámina negra, todas las carpetas que se hacen, tenemos bastantes carpetas. Saca usted cien o ciento cincuenta ejemplares y sigue usted con su lámina como si nada. No le pasa nada a la lámina, eso es lo que tiene, es más dura, resiste más y aguanta mucho más las texturas, los más profundos los atacados.⁵⁰⁰

A finales de la década de los noventa, en el taller de grabado de la Academia de San Carlos (ENAP) que dirige la artista Silvia Rodríguez Rubio se experimentó un nuevo procedimiento dentro de las técnicas aditivas, a través de la utilización de una combinación de resina epóxica y poliésteres elaborada por la industria, para el recubrimiento de objetos domésticos, como esmalte sintético. Esta resina en polvo fue aplicada sobre la matriz de metal y, con un punzón de madera o metal se delineó la imagen. Posteriormente, la plancha se sometió al calor de baja temperatura. Con este procedimiento la resina se endureció y adhirió al metal. Las zonas descubiertas retienen la tinta mientras que las densas producen alto relieve sin retención de tinta. Silvia Rodríguez Rubio relata sobre esta técnica:

No es una invención; se descubre por accidente. Una alumna colombiana que asistía al taller de esmaltes vítreos de la maestra Aurora Zepeda Guerrero, llega con el material para probarlo, como esmalte. Entonces, la alumna le propone que lo experimente de otra manera en la placa, esgrafiándolo y luego horneándolo, para después imprimirlo como grabado en hueco. Así lo hace y fue un descubrimiento dentro del taller de la maestra Aurora Guerrero.⁵⁰¹

Por ende, la maestra Zepeda Guerrero adoptó esta resina, como sustituto del esmalte vítreo. Silvia Rodríguez relata: “La maestra Guerrero implementó este material que simula un esmalte vítreo y lo horneaba a baja temperatura. Este material, ya trabajándolo y llevándolo al calor se funde y da la apariencia de un esmalte vítreo, aunque no lo es. Es simplemente una resina”.⁵⁰² Sobre las ventajas de esta resina, agrega: “Realmente es un polvo polímero que con el calor se adhiere al metal y se hace ahulado y es lo que hace que resista toda la presión del tórculo. Es un material que no es tóxico, se puede manejar con las manos, no es un polvo volátil, no entra a las vías respiratorias. La técnica del entintado y la impresión son iguales a la del hueco grabado, igual. La estampación es igual al del hueco grabado”.⁵⁰³ Sobre la denominación de esta técnica, señala: “La maestra Aurorita nos invitó a que le pusiéramos nombre a esta técnica, y nos pareció que el nombre más adecuado, si estamos usando esmalte, pues, era esmaltegrafía o esmaltografía, cualquiera de las dos palabras.”⁵⁰⁴ Con esta técnica, Silvia Rodríguez ha realizado producción de estampas:

Yo siempre he estado trabajando y experimentado en mi taller. Y llevé esta resina a mi taller y la propuse en 1999. Yo experimenté este material con textura, con diferentes viscosidades

⁵⁰⁰ Dr. Daniel Manzano Águila, Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Comunicación personal, enero de 2013.

⁵⁰¹ Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵⁰² Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵⁰³ Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵⁰⁴ Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

de tintas y en la impresión. Hasta la fecha, lo sigo usando. Inclusive, es parte de mi programa para experimentar con lo alumnos. Desde el 2001, he estado haciendo exposiciones individuales y he invitado a los alumnos para las exposiciones colectivas y ha gustado mucho. En Tlanepantla, nos invitaron al Festival de las Luminarias, y se vendió todo.⁵⁰⁵

Cliché-Verre

En el siglo XIX, se gestó el vínculo de la estampa con la fotografía que dio origen a técnicas como la fotolitografía y el *cliché-verre*. La primera, patentizada por Louis-Alphonse Poitevin, en 1855, conjugó el procedimiento litográfico con el fotográfico. Con esta lógica, la técnica del *cliché-verre*⁵⁰⁶ se fundamentó en la “superposición de una matriz transparente dibujada a mano, sobre una superficie fotosensible. Es decir, una técnica sin cámara para crear fotografías a partir de negativos dibujados a mano”.⁵⁰⁷

Si bien, el *cliché-verre* es una técnica poco frecuente en el medio artístico mexicano, en la obra de Leopoldo Méndez se encuentran sus antecedentes. A finales de los años sesenta (siglo XX), el artista realizó seis obras en esta técnica que fueron aprovechadas por la industria cinematográfica, como recuerda el conspicuo impresor José Sánchez: “Sí ha sido una de las pocas personas en México que ha trabajado el cliché verre y fue a raíz de las películas que tuvo que ilustrar. Recuerdo que para esos grabados utilizó varias técnicas: linóleo, litografía, xilografía, dibujo y cliché verre”.⁵⁰⁸

Así también el impresor menciona que los directores de cine: Emilio Fernández, Gabriel Figueroa y Roberto Gavaldón solicitaron la colaboración de Leopoldo Méndez para realizar obras en *cliché verre*:

Cuando Gavaldón le hizo dibujos: ilustraba de acuerdo a la película velada que algunos fotógrafos habían desechado y yo le dije a Leopoldo que ese material se podía usar porque en todos los talleres foto-mecánicos se raya la película para hacer una guía, para marcar los registros. A veces la película se raya sin querer y hay que tapar esos rayones, bloquearlos, porque fotográficamente se registra todo. Hicimos una prueba y la imprimimos en papel fotográfico siguiendo un proceso de contacto y dio muy buen resultado. De antemano sabíamos que así sería. Entonces habíamos visto cómo salían las pruebas en papel fotográfico y estaban bien pero yo estaba conciente de la diferencia de un negativo y de un original, sabía que un original hecho como negativo se podría utilizar después para hacer una placa e imprimir con tinta grasa, como cualquier sistema de offset, e inclusive pasarla a una piedra litográfica o a la lamina de offset.⁵⁰⁹

Con la técnica del *cliché verre* se logran líneas muy finas y texturas, como afirma José Sánchez: “inclusive se pueden hacer texturas. Leopoldo logró unos grises muy ricos raspando la película con unas puntas muy finas”.⁵¹⁰ Además esta técnica permite imprimir las imágenes en papel convencional o en el fotográfico, con tinta de imprenta.

Sobre las temáticas de las obras de Leopoldo Méndez, José Sánchez describe: “En uno de esos grabados hay un autorretrato, era un mitin de Madero, se ve Leopoldo de espaldas, se distingue su cabeza inconfundible y está levantando la mano como pidiendo la palabra. Hay otro grabado donde está Venustiano Carranza y otro más que recuerdo sobre la dictadura de Díaz donde está

⁵⁰⁵ Silvia Rodríguez Rubio, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵⁰⁶ Véase E. Glassman, “*Cliché-verre* en el siglo XIX”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 4, No. 12, IAGO, enero-febrero-marzo, 1993, pp. 3-7.

⁵⁰⁷ Abelleira, Angelica, *Se busca un alma*, México, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁵⁰⁸ Toledo, Francisco “Entrevista a José Sánchez”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 12, IAGO, enero-febrero-marzo, 1993, p. 20.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹⁰ *Idem.*

sentado éste en un trono”.⁵¹¹ La temática antiimperialista está representada en la estampa donde: “se ve al Tío Sam dando la navidad a los niños de Vietnam y son bombas, es un grabado poco conocido”.⁵¹²

Incansable experimentador, Francisco Toledo entrevistó a José Sánchez y al ilustre fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, a fin de conocer sus experiencias con la técnica del *cliché verre*: “Quise experimentar el cliché-verre así que fui a entrevistar a don Manuel para que me explicara algunas cosas. Trabajamos en una placa sobre la que se dibuja y así estuvimos jugando”.⁵¹³

Un procedimiento interesante de *cliché verre* es el aprovechamiento de las placas de radiografía, como señala José Sánchez, ya que “en una radiografía puedes aprovechar trabajando la parte opaca con plumilla y lo que ves blanco, al imprimir te dará negro. Todo es cuestión de buscarle”.⁵¹⁴ En esta perspectiva, Francisco Toledo ha experimentado la utilización de radiografías del esqueleto humano, en el taller de Emilio Payán (2011), quien describe:

Ahorita estoy trabajando con él. Estamos haciendo unas cosas que se le pueden llamar innovadoras. Ahorita, con el maestro Toledo estamos pasando radiografías de huesos a la placa de metal y luego, él interviene la placa de metal y le mete otra placa y le mete color. Eso lo hacemos fotográficamente, como si fuera fotografado. O sea, la radiografía, con una foto, la paso a la placa de metal; y la placa de metal, la paso al ácido y se marcan los huesos. Son formatos medianos de 40 por 50 centímetros, de 30 por 40. Estamos tratando de hacerlo con color, pero no logramos la calidad que él quiere, porque la radiografía no tiene una calidad óptima. Él ya tiene el concepto completamente. De hecho, él lo que interviene primero es la radiografía; e interviene la radiografía con punta seca, raya el plástico y luego, le mete pintura y eso lo tratamos se pasar a la placa. Toledo es fuera de serie, es un erudito, todo lo que toca lo convierte en arte. Después de veintitantos años que llevo con el taller, es la primera vez que trabajo con Toledo, entonces, es un reto muy fuerte, muy difícil para mí. Queremos hacer una carpeta de estas radiografías pero pasarlas al grabado.⁵¹⁵

Juan Alcázar (Guadalupe Etla, Oaxaca, 1955), artista grabador, fundador del Taller Libre de Gráfica Oaxaqueña (1980) y director del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, en los años setenta, describe la vocación experimental de Toledo:

Todo lo trabaja de primera intención. Agarra la placa e interviene en ella directamente, con una rapidez que impresiona. He aprendido mucho de él porque es una persona que arriesga la placa, que busca y que no se conforma con la primera prueba. También resultan sorprendentes las combinaciones técnicas que hace de madera y metal, obteniendo una gran sutileza en el trabajo. Es uno de los artistas más conocedores en la técnica. Es *Master Print*, Maestro Impresor; tal vez de los pocos pintores que se ha metido a conciencia en el mundo de la gráfica.⁵¹⁶

Otro recurso empleado por Toledo, es la aplicación de tinta sobre las planchas: “Él tiene ese sistema de trabajar con tinta fresca o seca en vez de barniz para tener una superficie en la que no se barra la plumilla con que se dibuja”.⁵¹⁷ En cuanto a la aplicación de color, Toledo “Reúne dos cualidades: su sistema metódico de manejar dos o tres planchas para lograr la transparencia y que los colores vayan hermanados. No trabaja con dos o tres colores primarios como otra gente, sino que siempre experimenta”.⁵¹⁸ En la impresión de sus obras, el artista emplea papeles europeos,

⁵¹¹ *Idem.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 22

⁵¹³ Abelleira, Angélica, *Se busca un alma, op. cit.*, p. 107

⁵¹⁴ Toledo, Francisco “Entrevista a José Sánchez”, *op. cit.*, p. 22

⁵¹⁵ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵¹⁶ Abelleira, Angélica, *Se busca un alma, op. cit.*, p. 172.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 173

⁵¹⁸ *Idem.*

orientales y el que se produce en el Taller Arte Papel Oaxaca (San Agustín Etla). En algunos casos, también recurre al papel de estraza o del periódico “cuya superficie ayuda a jugar con la tipografía”.⁵¹⁹

En otros casos, los artistas recurren a procedimientos inusuales en el tratamiento de las planchas, para lograr ciertos efectos visuales, como relata Alberto Gironella:

Cuando hacía unos aguafuertes en Madrid había un gallego que hacía unos agujeros en la lámina que parecía que estaba taladrando la caja fuerte de un banco y era para crear texturas. Después en París vi golpear y casi patear láminas por un artista mexicano pintor y grabador que vive en Cataluña y se llama Condé, y he sabido que Rembrandt mordía, pegaba y daba trancazos a las láminas para lograr ciertas cosas.⁵²⁰

Sustentabilidad

Recientemente, la comunidad de artistas gráficos se ha involucrado en la utilización de materiales que no contaminen el medio ambiente ni dañen la salud, durante el proceso de producción de sus estampas. En esta perspectiva, se realizó el *Congreso Internacional de Grabado No Tóxico 09* (Monterrey, México 2009) que congregó a artistas y estudiosos con el fin de reflexionar sobre las técnicas y procedimientos gráficos menos tóxicos para la salud y el medio ambiente. Las actividades de este evento abarcaron la exposición internacional de obras gráficas realizadas con procedimientos no tóxicos; conferencias de ponentes nacionales e internacionales, como: Jan Hendrix, Keith Howard, Felipe Ehreberg, Eva Figueras, Alfonso Crujera, Paco Mora, Antonio Damián, Plinio Ávila, Graciela Buratti, Federico López Castro, Silvia Pandolfi, Sergio de Osio; y talleres impartidos por maestros especialistas en procedimientos no tóxicos en el grabado, como: Alfonso Crujera (Electrolisis), Paco Mora (Mordientes salinos y barnices acrílicos), Graciela Buratti (Fotograbado en film fotopolímero), Antonio Damián (Libro de artista y serigrafía no toxica) y Keith Howard (técnicas base-agua).

Sin duda el congreso ejemplifica la toma de conciencia de la comunidad gráfica sobre la prevención y control de la toxicidad de materiales gráficos y los avances en el empleo de materiales alternativos o sustentables. Alejandro Alvarado Carreño describe la toxicidad del ácido nítrico y su sustitución por el percloruro de hierro:

El percloruro de hierro en la escuela lo empezamos a usar como en el años de 1964. No era conocido o no lo vendían. Se empezó a usar, porque el ácido nítrico desprende muchos vapores, emanaciones, y el percloruro de hierro o cloruro férrico no produce emanaciones; sus ventajas son que es muy lento en atacar y los mordidos son más perfectos. Porque el ácido nítrico ataca muy rápido, y la primera capa que está sobre el metal entra el ácido y luego se va para abajo aquí, ya no hay protección, porque la densidad que tiene es muy ligera. En cambio, el percloruro es un poquitito más espeso y la mordida es más hacia dentro que hacia los lados y eso permite dar mayores profundidades, como es más lento el barniz aguanta más tiempo. Lo único que no puede ser tóxico es el grabado madera, en linóleo, el buril y la mezzotinta, porque no llevan ácido. Capdevilla tuvo problemas pulmonares, porque probaba el ácido con el paladar. También Silva Santamaría tuvo problemas por el ácido. Ya en los años sesenta se tomaron precauciones, lo que hacíamos era trabajar a la intemperie. Para evitar todo problema tendría que desaparecer el agua fuerte, también la tinta es toxica, cuando uno la maneja sin guantes se va al torrente sanguíneo por la epidermis. La recomendación que se puede hacer es lo siguiente que cuando se use tinta se use siempre espátula y guantes, y usar jabón con piedra pómez, para lavarse las manos. En San Carlos no se tienen procedimientos para reciclar los materiales tóxicos, como papel, estopa, el ácido, el

⁵¹⁹ *Ibid.*, p 102.

⁵²⁰ Toledo, Francisco, “Entrevista con Alberto Gironella”, *op cit.*, pp. 18-24.

tinero, etc. Sin embargo hay lugares que percloruro que lo reciclan; vienen por él y no contamina y es reciclable. El grabado toxico es muy difícil evitarlo.⁵²¹

Adriana Atalía Pascual Pérez, estudiante del posgrado en Artes Visuales, ENAP, describe su experiencia, durante su estancia en el taller La Ceiba Gráfica (Ex Hacienda de La Orduña, Coatepec, Veracruz) que opera con técnicas sustentables y amigables con el medio ambiente.

El haber ido al taller de La Ceiba Gráfica, que está en Coatepec, Veracruz, fue muy interesante, porque me di cuenta que es un proyecto de autosustentabilidad. Ellos están viendo la forma química de cómo se hace un lápiz o el touch, cosas que no se consiguen o que son muy caras; ver cómo lo están ellos produciendo. La bronca es que es esta construcción social de que todo se tiene que comprar y que no alcanzas, cuando hay cosas que se pueden producir. Es como voltear y ver otra manera de construir las cosas. Ellos están en el proceso de adquirir una mejor calidad, de hacer pruebas. Ahora, están elaborando su propio papel, con toallas que les han dado de algunos hoteles que las desechan; es con lo que, en parte, están haciendo el papel.

Si bien en el taller no se prescinde el ácido nítrico se tiene un control estricto sobre su empleo; a la vez que se generan procesos de aprovechamiento de los materiales utilizados, como describe Pascual Pérez agrega:

Todavía se sigue utilizando el ácido y se ocupa el mínimo, las estopas tienen un proceso para lavarlas y después reutilizarlas. Se tiene medidas de precaución para el ácido que se vaporiza, desde taparlo con una estopa. Se trabaja con paños de algodón, para recoger la goma con el ácido; se pone el paño y se va enjuagando. A mí me tocó que un maestro me decía: así con la mano. Y es que yo le decía: es que me está picando. Y me decía algo así, como: no manches. Tampoco se derrocha ni se hace el desperdicio de material, porque realmente vamos con medidas: diez mililitros para una gota de ácido, sólo lo suficiente para cubrir la superficie. No es necesario tanto material. Es algo que aprendí, porque a mí se me hacía muy fácil, por ejemplo, si compramos el bote de goma ahí, se lo aviento y tiramos un montón. Hablo de mí, de cómo he actuado en el taller. Yo creo esas medidas hasta ahorita las he estado aprendiendo. Yo creo que hay que tener conciencia desde cómo cuidar el medio ambiente, hasta nuestra salud y cómo hacer bien el trabajo. Usar mascarilla cuando son los procesos químicos fuertes, cuando se pone la colofonia y el talco; porque la colofonia es esta brea que se adhiere a los pulmones, cuando se respira, como está molida finamente se adhiere. El impacto medioambiental es que uno no está viendo materialmente cómo están siendo materializados los gases, sino que sólo entran.⁵²²

Pascual Pérez también relata su experiencia en el taller de San Agustín, Etlá, Oaxaca: Ahora estuve en Oaxaca, en el taller de San Agustín, Etlá, que es un gran taller, maravilloso, de primer mundo y es ecológico. No usan ácidos, usan electrolisis: es una tina con unos líquidos, donde metes la placa y a través de electricidad te perfora el metal. Yo no pude con la electrolisis, porque es muy lenta, entonces para hacer una rayita de un negro me tardo tres horas en atacarla y tenía un curso de grabado con jóvenes y, entonces, pedí permiso para usar el ácido, porque dije no vamos a lograr hacer nada y entonces me dieron permiso con muchas dificultades de usar el ácido, primero me dijeron que no, al segundo día dije no puedo avanzar con esto y yo llevaba las piedras de percloruro es muy bueno, no resulta gases y no lastima tanto los ojos, el ácido nítrico sí, suelta gases, es muy violento. Yo aquí,

⁵²¹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵²² Adriana Atalía Pascual Pérez, estudiante de la Maestría en Artes Visuales, ENAP-UNAM. Comunicación personal, abril de 2011.

lo que uso es el percloruro de hierro que ensucia, pero no nos daña y es muy bueno, ataca muy bien las placas.⁵²³

Son loables los esfuerzos de estas comunidades gráficas por aplicar tecnologías sustentables, en función de la conservación del medio ambiente y de la prevención de la salud de artistas y grabadores.

⁵²³ Adriana Atalía Pascual Pérez, estudiante de la Maestría en Artes Visuales, ENAP-UNAM. Comunicación personal, abril de 2011.

La obra de arte: atribución de valor y mercado

La comercialización del objeto artístico resulta sumamente interesante ya que no sólo constituye un proceso económico, sino también simbólico cultural, donde los agentes del mercado del arte—productores, galeristas, comerciantes, coleccionistas, críticos, museos y funcionarios culturales—atribuyen valores estéticos, históricos y simbólicos al producto artístico como fundamento de su cotización monetaria. Con esta atribución de valores, los agentes consagran culturalmente el objeto artístico y legitiman su distribución en el mercado del arte.

Es en el campo del arte y del sistema de relaciones de los agentes entre sí, donde se gesta el poder de consagración, esto es, la capacidad de atribuir a los objetos artísticos valores (estéticos, históricos, culturales) y, al mismo tiempo, fundar la creencia cultural y social en estos valores dados. Con este procedimiento se legitima culturalmente la obra artística, toda vez que se le dota de capital simbólico,⁵²⁴ esto es, de los valores atribuidos que la consagran. Sin embargo, el poder de consagración sólo es poseído por aquellos agentes que han acumulado su propio capital simbólico, esto es, prestigio y autoridad que avalan la legitimación del producto artístico. Dentro de una dinámica de alianzas, luchas y negociaciones, la praxis de los agentes se centra en ocupar una mejor posición en el campo del arte que les permita incrementar su propio capital simbólico: influencia, prestigio y capacidad de promover un determinado objeto artístico que, al comercializarse, proporciona utilidades económicas y simbólicas (prestigio).

Es entonces que para el autor, el crítico y el comerciante, la acumulación de capital simbólico propio deviene fundamental, a través de hacerse un nombre conocido y reconocido, esto es, un prestigio que le permita adquirir el poder de consagrar objetos y autores. Así por ejemplo, un artista que ha obtenido el reconocimiento y legitimación cultural consagra los objetos de su producción mediante su firma. A su vez, el crítico consagra al artista mediante su exaltación en publicaciones; y el galerista o funcionario cultural, a través de las exposiciones.⁵²⁵ Ambos pueden defender y proclamar el valor de la producción artística de un autor y, a su favor, comprometer su prestigio y autoridad (capital simbólico) que pueden perder en caso de error.

El poder de consagración de los críticos, que incrementa el prestigio de un artista (capital simbólico) y, consecuentemente, la cotización monetaria de sus obras (capital económico), opera mediante su actividad de publicidad o difusión artística que remite a la publicación de textos en la prensa, catálogos de exposiciones, artículos académicos y libros, donde atribuyen valores a las obras de un autor o de un grupo de autores de su interés; o mediante su participación, como conferencistas o ponentes, en eventos académicos y culturales. Como jurados en distintos certámenes artísticos, distribuyen la recompensa y la atribución de valor a determinadas producciones artísticas. Consecuentemente, sus veredictos estéticos e ideológicos tienen un impacto económico, ya que, sus publicaciones y reseñas orientan la elección de vendedores y compradores. De manera inversa, sus juicios pueden desvalorizar determinada producción artística y marginar a determinados productores.

La praxis de atribución de valores del crítico posee un carácter, tanto selectivo como especializado en la producción de significaciones e interpretaciones del objeto artístico. Como señala Bourdieu, forma parte de “Los exégetas, comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos (que) justifican su existencia como únicos capaces de explicar la obra

⁵²⁴ El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas «expectativas colectivas», socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico”, en Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 173.

⁵²⁵ Bourdieu, Pierre, “La production de la croyance”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, París, Vol. 13, février, 1977, p. 6.

y el reconocimiento del valor que se le atribuye”.⁵²⁶ En el caso del historiador del arte, su poder de consagración opera mediante la documentación e inscripción del objeto artístico en el sistema de clasificación y jerarquización de la historia del arte; considerando que cada época organiza el conjunto de representaciones artísticas siguiendo su propio sistema institucional de clasificación.⁵²⁷

Esta atribución de valores y juicios de interpretación de la obra artística no están exentos de una elaboración ideológica a favor o en contra de determinados cánones, estilos o discurso visual ni de la mistificación del papel del artista, donde se afirma su glorificación y “su misión casi profética, y con el esfuerzo metódico de separar al intelectual y su universo del mundo común, aunque sea por extravagancias en el vestir”.⁵²⁸ Más aún, a través de esta praxis de atribución de valores se gesta la contienda entre los agentes por la imposición de una definición dominante de arte. Cada uno puede refutar la pretensión de sus adversarios sobre la distinción de lo que es arte o de lo que no lo es,⁵²⁹ o cuestionar la creencia en los valores estéticos de una determinada producción o paradigma artístico.

En el desarrollo histórico del arte occidental, cada nuevo paradigma plástico ha justificado su emergencia y legitimidad atribuyéndose el valor de la actualización en la representación artística, implícitamente, cuestionando la vigencia de paradigmas anteriores como definiciones dominantes de arte. De esta manera, los paradigmas de representación artística se suceden unos a otros; tendencia que se ha exacerbado, en el arte moderno, desde el romanticismo. Octavio Paz advierte, “el arte moderno es moderno porque es polémico. Casi siempre esa polémica se expresa como crítica de la tradición”.⁵³⁰ Ciertamente, los afanes de innovación y novedad constantes han caracterizado la cultura de la modernidad, en la dinámica artística occidental. Así, por ejemplo, las vanguardias europeas de principios del siglo XX gestaron sus revoluciones artísticas, enarblando su ruptura con la hegemonía de los cánones estéticos de su época. Cada uno de sus paradigmas se adscribió a la noción de actualización, al instituir nuevas modalidades de representación y percepción visuales. Es entonces que la innovación en sí, se instituyó como un valor característico de la producción artística de la modernidad. Por ende, los agentes del campo del arte consagraron el valor simbólico de la obra de arte que rompe con paradigmas precedentes, para definirse como vanguardista.⁵³¹ La estampa artística no fue la excepción al enarbolar las premisas estéticas de las vanguardias europeas del siglo XX. Desde entonces fue objeto de atribución de valores vanguardista y se incrementó su cotización económica en el mercado del arte.

A principios de los años ochenta, los agentes del mercado del arte demostraron posesión del poder de consagración, que ejercieron con relativa autonomía, al promover la producción de la estampa con un carácter decorativo y afín a la especulación mercantil, como atestigua Riva Castleman: “Algunos sectores de la economía norteamericana decidieron que el negocio de las impresiones podía entrar en el mercado del arte. Las compañías y bufetes de abogados colocaron números considerables de originales impresos en sus oficinas, reconociendo su utilidad, como adorno y como inversión”.⁵³² En México, ocurrió algo semejante, como relata Francisco Toledo:

⁵²⁶ Bourdieu, Pierre, *Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, Buenos Aires, 1980, p. 123.

⁵²⁷ Bourdieu, Pierre, “Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique”, en *Revue Internationale des Sciences Sociales*, Vol XX, No. 4, Paris, 1968, p. 648.

⁵²⁸ Bourdieu, Pierre, *Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, Buenos Aires, 1980, p. 15.

⁵²⁹ Bourdieu, Pierre, “La production de la croyance”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 13, Paris, février 1977, p. 8.

⁵³⁰ Paz, Octavio, *Sombras de obras, op. cit.*, p. 233.

⁵³¹ En el arte actual, esta tendencia se ha exacerbado, al sumar a la polémica la obsesión por la novedad constante, hasta el extremo de consagrar artísticamente todo tipo de objetos cotidianos o insólitos, recordando que desde el dadaísmo y Marcel Duchamp hasta Yves Klein, John Cage, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, entre otros, en Europa y Estados Unidos, el objeto artístico tradicional se confrontó a través de la experiencia y el sentido conceptual de la obra.

⁵³² Citada en Tejada Roberto, “Siete maestros contemporáneos. Innovaciones técnicas en los ochenta: gráfica de gran formato. Exposición en el Museo de Arte Moderno, México”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 111, No. 9, IAGO, abril-mayo-junio, 1992, p. 48.

“Hubo cierto auge del grabado en los setenta u ochenta, que algunas corporaciones, algunos negocios encargaban alguna edición, entre estas está Olivetti, Solís tenía una compañía...Galería Arte Mexicano. Entonces, en ese momento, comercialmente hubo un auge; es cuando aparece la mixografía y se abren varios talleres”.⁵³³ A principios de los años setenta, la galerista Inés Amor colaboró en el acopio de estampas para una carpeta que la compañía Cartón y Papel de México había decidido obsequiar a sus clientes:

Una importante compañía, Cartón y Papel de México (filial de *Container Corporation* de Estados Unidos),. En estos años he logrado formarles una colección me pidió les ayudara a hacer una colección de grabados de muy buena calidad, que ellos darían como obsequios de navidad a sus clientes. Puse como única condición el que ellos regalaran no menos de quince colecciones a diversos museos del mundo, y acepte el trato. En estos años he logrado formarles una colección de casi cincuenta grabados que incluyen artistas tan importantes como Cuevas, Gerzo, Rafael Coronel, Francisco Corzas y muchos de los jóvenes que hoy en día también ejercen el arte del grabado, como Fernando Ramos Prida, Alfredo Castañeda, Rodolfo Nieto, Aquino, López Loza, etcétera.⁵³⁴

No obstante este breve periodo de auge en la producción de la estampa mexicana, el desarrollo del mercado nacional y la generación de públicos no prosperó, situación que contrasta con la estimación que posee la obra gráfica en Europa, como afirma Giorgio Upligio. “El editor milanés señala que sí existe un aprecio por la obra hecha sobre papel, la cual no es vista como un sustituto de la pintura de caballete. Países como Bélgica, Alemania e Italia cuentan con coleccionistas especializados en obras en papel. Desafortunadamente ese no es el caso de México”.⁵³⁵ Este testimonio delata la omisión de políticas culturales en México que contribuyan a la educación sobre la cultura gráfica, la generación y formación de públicos, así como al desarrollo del mercado y el incremento de los coleccionistas respectivos. El artista Alfredo Rivera opina: “Yo creo que sí hay mercado, el problema es que también hay falta de educación. Es decir, hay una falta de conocimiento por parte de la gente sobre lo que el medio es, y lo que te proporciona”.⁵³⁶ Alvarado Carreño agrega:

Lo que también sucede es que se hacen exposiciones de gráfica y la gente dice: —¿Qué es esto? ¿Litografía, serigrafía, grabado en hueco? Si es que conocen. Por eso hay que poner siempre, en las exposiciones, un tórculo y una prensa para que se den cuenta como está la piedra, como está la impresión. Yo así lo he hecho. En la exposición de la Universidad Autónoma Metropolitana llevamos un tórculo, una plancha y sobre el fieltro estaba una imagen, y una piedra litográfica con una impresión. La gente veía y tocaba. Así, se van dando cuenta cuál es la máquina. Además se les explicaba todo eso. Es lo que se necesita la gente. No conoce mucho de gráfica. Se confunde mucho en las técnicas.⁵³⁷

Octavio Fernández afirma que el público mayoritario carece de educación sobre la cultura gráfica:

Lamentablemente, aunque poseemos una herencia gráfica extraordinaria —me atrevo a decir, que es muy difícil compararla con alguna otra herencia tan rica, porque no hay en el mundo, no hay—, no está tan bien aceptada todavía por el gran público. Sí se conserva en sectores

⁵³³ Entrevista audiovisual de Ivan Leroy a Francisco Toledo, en Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010*, México, CONACULTA, 2010.

⁵³⁴ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, op. cit., p. 197.

⁵³⁵ Springer, José Manuel, “La gráfica europea. Giorgio Upligio”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 15, IAGO, octubre-noviembre-diciembre de 1993, p. 84.

⁵³⁶ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵³⁷ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, mayo 2011.

que aprecian mucho la gráfica, no así el gran público que sigue mal entendiendo la estampa como una obra de reproducción, cuando no es reproducción, cuando es una obra original por supuesto múltiple, cuando a veces se utilizan argumentos todavía decimonónicos de valorar una obra a partir de la materialidad de la obra.⁵³⁸

Este contexto cultural justifica que el consumo de la estampa se limite a una minoría de coleccionistas, donde destacan los propios artistas gráficos, dado su profundo conocimiento y valoración de la gráfica, como ejemplifican Francisco Toledo, Leo Acosta, Alejandro Alvarado Lang, Francisco Díaz de León, Erasto Cortés Juárez, entre muchos otros. El Dr. Daniel Manzano Águila ejemplifica:

A mí se me aparece una obra gráfica de alguien de los años cuarenta o de los cincuenta o del TGP, y ando viendo a ver cómo le hago para quedarme con ella. Busco recursos para ver si puedo quedarme con una obra de ese tipo. Por lo regular, me he dedicado a ir comprando poco a poco a los mismos compañeros, a los alumnos. Les compro a alumnos y maestros, cuando algo me gusta. Cuando me gusta alguna cosa, yo estoy comprando desde hace muchos años. Desde hace mucho tiempo y, últimamente, he comprado algunas reproducciones del TGP.⁵³⁹

Leo Acosta relata su experiencia como coleccionista:

Colecciono carteles litográficos que se utilizaban para promocionar el cine norteamericano y las corridas de toros, a principios del siglo XX. Todos los carteles que se hacían en la época de Manolete, los hacía un pintor español muy famoso Ruano Yopiz uno de los mejores pintores de toros y los carteles los hacía en un taller en Sevilla. También hacían en litografía etiquetas calcamonías para los platos en porcelana. Tengo mapas que se hacían en litografía para de Geografía y Estadística.⁵⁴⁰

Sobre el coleccionismo de otros artistas, Leo Acosta agrega: “Otro que tenía una colección muy buena era Erasto Cortés, que era grabador. Cuando él se muere el hijo se quedó con toda esa obra y se la regaló a Francisco Toledo. Yo creo que Toledo es uno de los artistas vivos que sí, tiene una gran colección de gráfica”.⁵⁴¹ El artista Alfredo Rivera relata su experiencia como coleccionista: “Por ejemplo, en lo particular, a mí sí me interesa comprar gráfica. Yo sí trato de comprar gráfica. Pero tal vez, es, porque yo mismo soy productor y sé lo que significa, lo que vale, lo que implica. Pero en términos generales, diría que no (hay mercado), a menos que se trate de nombres. Acabo de ver, por ejemplo, el catálogo de subastas de Morton y hay un montón de gráfica”.⁵⁴² Alvarado Carreño opina: “Hace como cuatro años, se hizo una subasta, con López Morton, con el acervo de la Academia de San Carlos, se vendieron unas cuantas piezas. Más bien, quien compra el acervo, que tiene la escuela, de artistas, como Mexiac y varios otros que han producido ahí, son los propios maestros los que compramos la obra. Compré una de Nizihawa en \$ 3, 500.00”.⁵⁴³

Particularmente, la colección de estampas de Alejandro Alvarado Lang es única y sumamente basta, ya que, no sólo abarca obras de artistas populares y consagrados, también incluye un archivo constituido, durante décadas, con las obras de los estudiantes que se han formado en su taller de grabado, en la Academia de San Carlos. Octavio Fernández subraya:

⁵³⁸ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵³⁹ Dr. Daniel Manzano Águila, Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Comunicación personal, noviembre de 2012.

⁵⁴⁰ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁴¹ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁴² Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo 2011.

⁵⁴³ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, 23 de mayo 2011.

Alejandro Alvarado hace una labor extraordinaria en muchos sentidos, de coleccionismo, de producción, de docencia, de gestión también. Entonces, tiene un trabajo muy notable. Pero tiene también esa colección que le hereda su padre Carlos Alvarado Lang, que es una colección extraordinaria, la cual se la solicitamos para hacer una exposición aquí, dentro de esta intención de poder extender los límites de la institución cultural.⁵⁴⁴

En general, los coleccionistas se orientan a la búsqueda de ganancias económicas y prestigio social mediante la adquisición de estampas artísticas. En México, su participación en el mercado del arte es minoritaria, dado la ausencia de políticas culturales que promuevan su incremento. Sin embargo, en opinión de Octavio Fernández, cumplen una función de rescate y preservación de obras históricas:

Es un sector muy especializado, podemos decir del coleccionismo, de la gente que ha entendido el valor de la gráfica. Muchos de ellos se han vertido a hacer un coleccionismo casi exclusivo de gráfica. Principalmente, a los coleccionistas se les debe mucho. Ellos que, a veces, hacen un esfuerzo enorme por ir recolectando, por ir cuidando, ir protegiendo todos estos acervos, que muchos de ellos, en sus inicios, ni siquiera fueron producidos, con esos fines. Por ejemplo, toda la obra de Posada nunca fue pensada para ser almacenada, producida y conservada durante más de cien años; mucha obra de TGP tampoco, se producía para pegarla en la pared y obviamente destruirse. Se les debe mucho a ellos, pero hay un coleccionismo incipiente.⁵⁴⁵

Emilo Payán reitera el carácter minoritario de los coleccionistas:

Los coleccionistas, son muy pocos, contados con los dedos de las manos: Escamilla que ya murió, el Dr. Isaac Masri que es un dentista, pero también es editor de gráfica, tiene un taller de grabado y es un gran coleccionista de gráfica. Es el director de la Estación Indianilla, ahí abajo tienen un taller de gráfica. Al Museo de la Estampa, por ejemplo, yo le he propuesto que haga una edición de grabados al año para aumentar su acervo, y no les cae el veinte, prefieren gastarlo en ventanas o en cambiar el piso del lugar. Si tú haces una edición al año, pues, incrementas tu acervo gráfico. No hay apoyos, no hay talleres.⁵⁴⁶

Leo Acosta destaca la labor de alguno de los coleccionistas más importantes de la estampa mexicana: “El Lic. Pérez Escamilla uno de los mejores coleccionistas de México que invertía mucho dinero, que viajaba mucho para encontrar litografías de la Escuela Mexicana y del siglo XVIII y XIX. Jorge Sanabria le vendió toda la colección que tiene el Museo del Estanquillo a Monsiváis. Él tiene el Bazar del Ángel, y ahí llegaba Monsiváis y Escamilla y varios coleccionistas”.⁵⁴⁷ Octavio Fernández agrega:

Entre los coleccionistas está el maestro, que ya no está con nosotros, el maestro Monsiváis que era un extraordinario coleccionista de gráfica. Ernesto Arnoux que nos ha hecho favor de prestarnos mucho de las obras; ha hecho también una labor tremenda de estar recopilando, almacenando y cuidando muchos ejemplares de gráfica y, específicamente, de gráfica. Él inicia estas colecciones y cada vez las va depurando más, hasta que se sitúa, precisamente, en la gráfica mexicana. Él llega hasta los años cincuenta y es pura gráfica de los años cincuenta, mexicana. Y todavía tiene algunos ejemplos de su coleccionismo de su primera etapa que, bueno, pues, era de todo: internacional, contemporánea, un poco disperso. Con los años, la va afinando mucho, la va perfeccionando y, bueno, tiene una colección extraordinaria. Podemos hablar de José Zacal que tiene una colección extraordinaria. Él

⁵⁴⁴ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁴⁵ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁴⁶ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁴⁷ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

pertenece a la comunidad judía. Otro caso que, extraordinariamente, se tiene que aplaudir son los esfuerzos del maestro Toledo. La colección de los fondos del José F. Gómez es extraordinaria. Después de esta extraordinaria producción que él tiene, a la par de una labor en la gestión extraordinaria también, precisamente funda un Instituto de Artes Gráficas. No de pintura, o de escultura, sino de artes graficas, reconociendo el valor de la grafica y de la herencia que tenemos.⁵⁴⁸

La problemática del mercado para la gráfica se agrava por la falta de conocimiento y valoración cultural de la estampa entre los galeristas. Octavio Fernández describe:

Lamentablemente, el 95% de las galerías se está moviendo en otros niveles: la especulación del arte, inversión, cuestiones de mercado, cuestiones de novedad. Otro argumento que es que sí, los galeristas no tienen ese capital cultural, que no es un trabajo serio, que no tienen el fin, en realidad, de formar públicos, de promocionar artistas, de invertir en estos artistas, ayudarlos a soportarse económicamente, de tener un perfil claro de qué es lo que están promocionando. No, no lo tenemos. No hay esa seriedad en México. Algunas galerías han hecho un esfuerzo, pero la gráfica ha estado un poco al margen. Lo que sí hay, es una queja de los productores: que la estampa no se vende, no se mueve el mercado, que no es apreciada como debería de ser.⁵⁴⁹

En 1984, Teresa del Conde consignó la incompreensión de los funcionarios culturales para valorar económicamente la estampa, durante los certámenes organizados por el INBA: “Las bienales de grabado organizadas por el INBA –aunque de buen nivel la mayor parte de ellas– habían otorgado estímulos o premios de adquisición por cantidades en extremo bajas, obedeciendo a la idea de que la estampa es un original múltiple”.⁵⁵⁰

En contraste, los mercados internacionales ejemplifican políticas culturales de gran valoración, promoción y difusión de la estampa, a través de eventos como, la Feria de la Estampa en Madrid que genera públicos y una expansión del sector de coleccionistas. Octavio Fernández, director de Museo de la Estampa, confirma: “Que creo también, tendríamos, como instituciones que preocuparnos un poco en este sentido, de fomentar un coleccionismo mucho más sano, mucho más estudiado, mucho más profundo, que también viniera a sanear un poco el circuito del arte”.⁵⁵¹ Emilio Payán opina:

Ese es un tema muy difícil, que es la comercialización de la obra, pues, no hay mercado como lo hay en Europa. Yo sufro mucho con eso. En México, es un mercado, pero muy chiquito, pero muy pequeño de gente que quiera comprar grafica. Yo una edición de grabados no la vendo mañana, se me queda años en el cajón, la voy vendiendo poco a poco. En Europa, yo he participado en ferias de grabado, en España, y la gente sale de la feria del grabado con un grabado bajo el brazo, como si fuera una baguette, y llevan un Picasso abajo del brazo o su Andy Warhol. Y aquí, en México, no hay eso, no valoramos el grabado, no le damos un valor adecuado a lo que es la grafica en México.⁵⁵²

Para Payán, la ausencia de cultura gráfica impacta en el comportamiento del mercado y los precios de la estampa:

Igual también, porque tenemos el problema que aquí tenemos inflados los precios, es un problema también gravísimo. Yo voy a París y compro un Toledo en mil dólares y aquí lo

⁵⁴⁸ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁴⁹ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁵⁰ Del Conde, Teresa, “La Bienal Diego Rivera en Guanajuato debe agradecerse a Chávez Morado”, en *Uno Más Uno*, México, 8 de noviembre, 1984, p. 21.

⁵⁵¹ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁵² Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

puedo vender en tres mil o cuatro mil dólares. Entonces, es un mercado muy inflado, creo yo. A la serigrafía se le ha dado un valor que no tiene, hay muy buenos talleres de serigrafistas. En Estado Unidos, la serigrafía está considerada como un póster, si no está retocado por el artista. Es una técnica de estampación que puede hacer uno, quinientos ejemplares al día o trescientos en un día, porque es industrial, es una maquina; en comparación, el grabado es artesanal, es manual, son cinco o diez copias al día. En la serigrafía, además de que es totalmente plana, no tienen el valor adecuado. Entonces, una serigrafía, por ejemplo, aquí, ahorita, una serigrafía de Gironella vale cien, ciento cincuenta mil pesos. Por una serigrafía, es un precio totalmente descabellado, altísimo que nadie lo va a pagar. Nadie paga una serigrafía de Gironella por esa cantidad. Yo, en Nueva York o en París, consigo un Picasso. Me compro un Picasso por ese precio, buscándolo bien, con calma, en las galerías; necesito un par de meses para encontrarlo. Y ese es el precio que se le ha dado a la serigrafía, un precio muy alto que no lo tiene. Entonces, en el grabado está muy alto el valor del grabado. Entonces, es muy difícil encontrar gente que quiera pagar eso. Yo creo que es una cuestión cultural, no hay una educación cultural sobre qué es el grabado, mucha gente dice: —Cómo voy a pagar yo mil dólares por un papel. O, porque al final es un papel y no lo quieren pagar, porque no le dan el valor. Entonces, cuando uno les explica: esto es un grabado artesanal, son técnicas que usaba Rembrandt, que usaba Goya. Entonces, les tienes que educar; tienen que conocer cómo se hizo el grabado para que valoren el precio del grabado. Pero sí, es una cuestión educacional, cultural, generacional de que la gente no conoce, no sabe lo que es la gráfica en México.⁵⁵³

No obstante la debilidad del mercado de la gráfica, la estampa suscita el interés del público cuando se le presenta la oportunidad de apreciar y comprar obras, como señala el Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Dr. Daniel Manzano Águila:

Yo creo que sí, hay mercado para la grafica y es un mercado de todo tipo, es un mercado que no podemos decir que sea como muy específico, como muy determinado, es decir, este tipo de gente es la que compra. Yo creo que hay mercado inclusive, tanto del coleccionista que le gusta la gráfica como de gente que ve la obra y que le es atractiva. Lo hemos estado viendo muy mucho en el evento que realizamos conjuntamente con Radio Universidad (UNAM) que se llama *Arte sin intermediarios*. Y por lo regular la obra gráfica se vende mucho, la venden mucho los alumnos, se vende bastante obra gráfica. Y es una forma de monitorear el asunto. Pero yo considero que sí hay mercado a pesar de todo. Tiene su atractivo, tiene un peso en México, tiene una tradición.⁵⁵⁴

Sin duda, la tradición de la estampa mexicana merece políticas culturales que generen públicos y coleccionistas, dentro de la adecuada difusión de sus valores estéticos e históricos, como ocurre en otros países.

Contradicciones mercado

Es patente que la lógica del mercado atenta contra la intrínseca capacidad de producción de múltiples originales de la técnica grafica, al forzar la similitud de la estampa con el objeto único que se produce en la pintura o escultura. De ahí, que imponga la limitación del número de estampas, así como las ediciones únicas. Sin embargo, el mercado genera sus propias contradicciones mediante actividades que permiten la producción de ediciones póstumas o que no son de origen. Un ejemplo,

⁵⁵³ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁵⁴ Dr. Daniel Manzano Águila. Comunicación personal, noviembre de 2012.

es la práctica de editar impresos de matrices que sus autores no cancelaron antes de fallecer, y que no está sujeta a una regulación institucional, como señala Octavio Fernández:

Sí, se está tratando de establecer criterios a nivel internacional, donde deberían de ubicarse, qué valor tendrían. Por supuesto, siempre va a tener más valor un ejemplar de época que una reproducción póstuma, pero nuevamente los argumentos de cuál es el fin y con qué medios y cómo se está haciendo este coleccionismo.⁵⁵⁵

No es excepcional que, con un criterio de difusión cultural, las instituciones culturales autoricen ediciones *post mortem*. Un caso son las estampas de Rembrandt. Octavio Fernández opina: “Esta parte de las ediciones es un tema delicado. Mucha gente está muy a favor, por ejemplo, de estas reproducciones que hace el gobierno holandés de las placas de Rembrandt. Se debe de avisar que es una reproducción posterior. Se siguen haciendo, no se cierra la placa, en términos de difusión no me parece que se tan malo”.⁵⁵⁶ Emilio Payán agrega: “De la placa original de Rembrandt fotográficamente la pasan a otra placa y con esa placa hacen ya mil copias, y se las venden a los turistas; la placa del mismo tamaño y todo, y trabajada con ácido y todo. Entonces, te cuesta 3000 dólares un grabadito de Rembrandt, en Ámsterdam, que es bonito. Claro, ya un grabado original vale muchísimo más. Eso se vale”.⁵⁵⁷

En México, también las instituciones culturales han auspiciado ediciones *post mortem*, como atestigua Alvarado Carreño: “En 1946 se empieza a ver el acervo de la antigua Academia de San Carlos y se encuentran muchas planchas grabadas por Enciso, Peña, Jerónimo Antonio Gil. Y lo que hace mi papá (Carlos Alvarado Lang) es restaurarlas. Y se hizo una edición de 22 grabados, con un texto de Justino Fernández. Se hicieron 200 ejemplares de cada plancha. Se conservan todavía esas planchas”.⁵⁵⁸ A propósito de estampa titulada *Contorsionistas* de la autoría de José Clemente Orozco y que pertenece a la colección del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Raquel Tibol señala que fue editada *post mortem*: “*Contorsionistas* aparece fechada en 1951, y este absurdo (Orozco murió en 1949) tiene una explicación: el ejemplar expuesto corresponde a la carpeta *Los grabados de Orozco*, publicada en 1951, con texto y notas de Justino Fernández. Las impresiones fueron hechas por Alvarado Lang en 1950 en el tórculo de Orozco”.⁵⁵⁹ En 1992, Mario Reyes colaboró en la impresión de las matrices grabadas por Rodolfo Nieto y que no concluyó antes de su fallecimiento. “Yo tenía varias placas de Rodolfo Nieto que no se habían terminado. Entregué las placas, inclusive, ante un notario. Se hizo una edición *post mortem* y su hermano Carlos firmó”.⁵⁶⁰ José Manuel Springer agrega: que era “una edición de 20 grabados de pequeño y mediano formato, impresos a partir de planchas que el artista trabajó pero que nunca se editaron. Dichos trabajos fueron expuestos en una carpeta durante el mes de noviembre en el Museo Nacional de la Estampa”.⁵⁶¹ En el año 2011, el Museo de Arte Moderno presentó la edición del único grabado que realizó Remedios Varo y que no alcanzó a concluir en vida:

Se trata de una pequeña placa de metal grabada al aguafuerte, de 11 x 18 centímetros. José Luis Martín, “legítimo heredero y propietario de la placa”, explica (...) que se hicieron 70 impresiones del grabado entintado a rodillo, cinco pruebas de taller y 25 impresiones del grabado entintado al hueco en sepia. El grabado “fue originalmente hecho para entintarse a rodillo, todo negro y el dibujo en blanco; hicimos la prueba en el taller, para ver cómo

⁵⁵⁵ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁵⁶ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁵⁷ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁵⁸ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁵⁹ Tibol, Raquel, “200 grabados del IAGO en el museo de Guadalajara”, en *Proceso*, No. 961, México, 3 de abril, 1995, p. 64.

⁵⁶⁰ Mario Reyes, artista e impresor. Comunicación personal, enero de 2011.

⁵⁶¹ Springer, José Manuel, “Gráfica de Rodolfo Nieto”, *op. cit.*, p. 9.

quedaba entintado, y se veía tan bonito que sacamos 25 impresiones en entintado al hueco en sepia”. La edición se realizó en el taller Xiguil de la ciudad de México.⁵⁶²

Walter Gruen precisa: “que había sido un encargo para una tarjeta de Navidad, pero que nunca se realizó el tiraje, se quedó en proyecto, y que él tenía el gesso entintado de donde se sacó la placa como proyecto original, que ahorita está expuesto en el MAM. Allí se quedó; la placa se ha presentado como en tres o cuatro exposiciones de Varo en ese recinto”.⁵⁶³ La comercialización de la edición se efectuó en la “galería Pi, de la que Martín es director, así como en la Galería Juan Martín”.⁵⁶⁴

Es patente que el criterio de difusión del patrimonio cultural de la gráfica se impone sobre los intereses especulativos del mercado. Octavio Fernández concluye: “Es completamente inapropiado una impresión de un ejemplar que no haya sido autorizado por el autor. Impresiones póstumas no autorizadas, siempre serán reprobables. Pero en términos de ediciones, a mí me parece que tenemos una preocupación excesiva en ese sentido que, definitivamente, obedece más a una presión de mercado”.⁵⁶⁵

En algunos casos, los artistas y editores contradicen la convención de la edición única, al realizar una segunda o tercera edición, con la particularidad de que se indica con números romanos la seriación de los impresos. Con este recurso se ve anulada la restricción de ediciones únicas. Alvarado Carreño ejemplifica: “Algunos autores o talleres conjuntamente, o vinculados con el autor de repente dicen: —Vamos a hacer la serie en números romanos. Y vuelven a sacar otra edición más. Entonces, tú compraste una edición que fue muy cara y se hace otra edición y es un poco más barata o más cara, no se sabe”.⁵⁶⁶ El editor Emilio Payán describe esta práctica: “Yo, por ejemplo, con mis ediciones, pues, ya vendí todo. Vendo mis 50 copias y no cancelo la placa. Pues, puedo hacer otras 15 u otras 50, pero las firmo con números romanos, no con números arábigos, sino le doy otra numeración. Entonces, se vale. Se vale hasta un límite”.⁵⁶⁷

Otro recurso que justifica la producción de ediciones múltiples es cuando el artista reelabora la imagen sobre una misma plancha, como describe Payán: “Pues, si el artista lo autoriza se puede hacer. Por ejemplo, Manuel Marín hacía de un grabadito 15 copias; lo volvía a trabajar y volvíamos a hacer otras 15 copias, y ya era otra imagen. Y otra vez, volvía a trabajar la misma placa y hacíamos otras 15. De manera que hay tres versiones del mismo grabado”.⁵⁶⁸

Además de las ediciones *post mortem*, las pruebas de autor constituyen otro recurso de comercialización de la estampa al margen de la edición única. Convencionalmente, se numeran y se limitan a diez, certificando que el artista ha autorizado de manera definitiva la impresión de la edición; sin embargo, en la praxis del campo artístico mexicano, no siempre se cumple esta convención, como señala Alvarado Carreño: “Las pruebas de artista o de autor pueden ser 8, 10 o 20, no hay límite en eso, porque no están numeradas”.⁵⁶⁹ Al ser objeto de comercialización, este tipo de estampas contradice la convención de las ediciones únicas y numeradas, dado que se impone el criterio de utilidad económica, como describe Alvarado Carreño:

La gente decía que para adquirir grabado solamente de firmas muy importantes, porque no tienen control del número de estampas, en una edición. Está bien que saquen las que quieran, pero que no digan que ésta tiene un valor determinado y después empiezan a sacar las demás, vendiéndolas a tostón, como pasa, cuando muere el autor: saca la familia más impresiones.

⁵⁶² Merry MacMasters, “Darán a conocer impresión del único grabado que realizó Remedios Varo”, en *La Jornada*, México, 29 de agosto de 2011, p. a14.

⁵⁶³ *Idem*.

⁵⁶⁴ *Idem*.

⁵⁶⁵ Octavio Fernández, Director Museo de la Estampa, Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁶⁶ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁶⁷ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁶⁸ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁶⁹ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

Tú compraste una obra en mil pesos y la familia dice: dame cien. Y es sacada de la misma plancha. Y el problema es cuando muere el autor: empieza la familia a sacar la plancha y a imitar la firma, y le inventan números, o le ponen prueba de autor. En las pruebas de autor como no hay control numérico, ese es el problema. No hay control, no hay ética en eso.⁵⁷⁰

Con estos antecedentes, es patente que la valoración estética de la obra gráfica no siempre es equivalente a su cotización económica, que depende tanto de las convenciones del arte institucional como de las acciones de los actores sociales al margen de dichas convenciones.

El capital simbólico de la firma

Para el mercado, la firma sobre la estampa no sólo certifica la autoría, también constituye el referente del prestigio cultural del artista (capital simbólico) y el índice de la cotización económica de su obra. Históricamente, fue hasta el último cuarto del siglo XV europeo, cuando se adoptó la convención de acreditar la propiedad intelectual del autor de la estampa mediante su firma o inscripciones grabadas sobre las planchas, como señala la estudiosa española Rosa Vives. La firma se consignó en distintas modalidades, ya sea *in-extenso* (nombre completo), abreviada, reducida en la cantidad de letras o con las iniciales; algunas veces se acompañó con el dato de la nacionalidad o de la profesión (grabador, pintor, arquitecto, etc.). El monograma fue otra forma de certificar la autoría mediante dos o más letras que entrelazadas formaban un solo signo, como ejemplifica el de Durero. Algunos monogramas se acompañaron con la datación. A su vez, el anagrama constituyó una figura simbólica o dibujo que identificaba a determinado artista.⁵⁷¹ Es hasta el último tercio del siglo XIX, cuando el autor plasma, con lápiz, su firma manuscrita, sobre el margen blanco inferior de la estampa, y se añaden los siguientes datos: título de la obra, numeración en cada impreso y números fraccionarios que indican el total de ejemplares de la edición. Artistas franceses e ingleses grababan su firma sobre las matrices y añadían su réplica a lápiz, sobre cada estampa.

En México, antiguamente, los artistas grabadores consignaron su firma sobre las planchas. Francisco Pérez Salazar afirma que José Nava (1735-1817): “tenía la costumbre de firmar casi todos sus grabados y de hacer constar la fecha de su obra en muchas láminas, de tal manera que podemos saber con certeza cuándo fueron hechas. Fue extremadamente fecundo”.⁵⁷² Otro caso es José Guadalupe Posada que consignó su firma sobre sus planchas. En la actualidad, los artistas mexicanos excepcionalmente graban su firma sobre la plancha. Emilio Payán asevera: “Las planchas no se firman, se firma el papel”.⁵⁷³

En algunos casos, la comercialización y demanda de la estampa sólo atiende al prestigio de la firma y su potencial de especulación económica, subordinado la valoración estética. Si bien la firma del autor constituye la expresión de su prestigio y reconocimiento (capital simbólico), también connota el fetichismo cultural de la obra de arte; esto es, la creencia de que el valor de la obra radica en la certificación de su autoría y no en los méritos estéticos. Rafael Luyando Bueno opina: “Hay obra que tiene firma conocida y aunque la obra sea mala, la compran. Para mí tiene más valor la obra que la firma”.⁵⁷⁴ Ciertamente, el consumo visual y material de la estampa presupone una previa cultura artística que no siempre es poseída por los consumidores o

⁵⁷⁰ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁷¹ Rosa Vives citada en Chaves Badilla, Salomón Isaac, “La huella del cobre”, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁷² Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, edición facsimilar de la de 1933, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990, p. 44.

⁵⁷³ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁷⁴ Rafael Luyando Bueno. Comunicación personal, marzo de 2011.

coleccionistas. Leo Acosta señala: “La mayoría no entiende la gráfica sólo entiende los nombres, las firmas. Por qué: pues, porque es una cuestión de educación, de cultura, implica muchas cosas”.⁵⁷⁵

En los casos en que el artista firma sobre la estampa, con tinta o con un formato notorio, Alvarado Carreño advierte: “Que si tú firmas con tinta, hay unos que firman tan gran y tan rebuscado que le resta un poco al grabado, como que forma parte de la composición: se ve mal. Se ve como un pegoste y, con el lápiz, se atenúa un poquito. Ese es el argumento que se ha manejado todo el tiempo”.⁵⁷⁶

En otros casos, las estampas se comercializan sin la firma del autor, como resultado de una praxis ilícita o de las ediciones póstumas, como ejemplifica Alfredo Rivera:

El artista tiene que cuidar lo que hace, es muy cierto y también saber a qué taller se acoge. A mí sí me ha tocado que me han querido vender, por ejemplo, un Toledo sin firma. Es cierto, es Toledo, es incopiable. Aquí, viene una lucha, ya no ética, sino tal vez moral. Es seguro que esa placa es la que hizo Toledo, y no me importa la firma, pero también en qué sentido uno está contribuyendo con esa persona que, de una manera ilícita, está haciendo una copia sin autorización. Ahí sí, depende mucho del taller en el que uno esté. Pienso en grabados de Rembrandt que son super cotizados y no tienen firma, y no hay esa discusión de que si será o no será.⁵⁷⁷

Otro caso singular es el de los artistas del Taller de Gráfica Popular, quienes no firmaban sus estampas debido a su convicción en la función política y social de la gráfica. Octavio Fernández describe:

Sabemos de muchos ejemplares que son de época del TGP y no están firmados. Pues, sabemos que no las firmaban los artistas. Por eso, no podemos hablar de que todas estén firmadas. Podríamos hablar incluso que no se han establecido totalmente los criterios para esto. Entonces, tenemos, por ejemplo, Posadas originales de época y algunas impresiones posteriores. En algunos casos, muy válido cuando se pierden los ejemplares de época y no hay manera de tenerlos. Ahora, después, con el espejo histórico, también es muy difícil juzgar ciertas cosas; la historia se vuelve parte de la originalidad de la pieza. Por ejemplo, todo el arte romano sabemos que no es un arte propiamente original; el arte romano fueron puras copias griegas. Entonces, se trae la pieza griega a los escultores y se les dice: reproducela por varios ejemplares. Entonces, en su momento lo que podría ser atendido como una pieza no original o una pieza de difusión, para nosotros se vuelve una pieza original completamente del periodo romano.⁵⁷⁸

El mercado informal de la gráfica constituye una instancia de circulación y adquisición de la estampa, como ejemplifica la Lagunilla (Centro Histórico). Octavio Fernández opina: “Lamentablemente, la Lagunilla, sobre todo, es uno de los grandes mercados de la estampa. Ahí, es donde los grandes coleccionistas han hecho sus colecciones, principalmente”.⁵⁷⁹ José Manuel García Ramírez agrega: “Es un lugar donde se venden cosas antiquísimas desde hace muchos años, se puede encontrar desde grabados o tórculos incluso, se han llegado a encontrar verdaderas joyas de la historia de México”.⁵⁸⁰ A su vez, Leo Acosta rememora su adquisición de estampas históricas, en los mercadillos informales o tianguis:

Los grabadores y pintores no son capaces de darse cuenta de que en México existen muchas cosas y que deberían de hacer colecciones, investigar en los tianguis. Yo voy mucho a los

⁵⁷⁵ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, abril de 2011.

⁵⁷⁶ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁷⁷ Alfredo Rivera Salvador, artista y docente de la ENAP, UNAM. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁷⁸ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁷⁹ Octavio Fernández, Director del Museo de la Estampa. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁸⁰ José Manuel García Ramírez. Comunicación personal, septiembre de 2012.

tianguis, pero no voy a la Lagunilla. Yo voy a otros mercados más populares, menos comerciales y he encontrado piezas muy buenas. Encontré, en un mercado que está en el parque Elías Calles, una litografía de Jean Charlot: el descubridor de Posada. Era una litografía a color, con la imagen de dos inditos sentados. Me la vendieron en menos de cincuenta pesos.⁵⁸¹

Son las potencialidades de especulación económica de las estampas las que propician la existencia del mercado informal del arte, donde circulan falsificaciones y copias de autores reconocidos. En la ciudad de México, un espacio privilegiado para estas prácticas es el mercado de la Lagunilla. Rafael Sepúlveda Alzua describe la comercialización de estampas de autores reconocidos que no están firmadas por el autor: “He visto en la Lagunilla, que sacan copias de Cuevas, por ejemplo. Yo no sé donde se hayan impreso, pero el dibujo es de una tinta nada más y está sin firmar y las venden en 300 o 400 pesos”.⁵⁸² Emilio Payán agrega:

Hace mucho que no voy, pero sí voy a la Lagunilla. Sí, hay Gunter Gerzos de repente, he visto Gandías, hay Cuevas. Hay muchos falsos y no es ético. Y para mí no tienen valor. Igual un grabado *post mortem* firmado por el primo, la esposa, por el sobrino, pues, tampoco vale. Para mí no tiene el valor, porque no está la mano del artista sobre el grabado, que eso es lo importante. En la serigrafía, tú das el boceto al taller y el taller te hace todo y en el grabado no. En el grabado, sí está la mano del artista en la placa. Él trabajó la placa y firmó el papel, ese es el valor de la gráfica.⁵⁸³

La actividad de los particulares también se involucra en el mercado de las falsificaciones, como señala Juan Carlos Pereda, especialista en la obra de Rufino Tamayo: “porque el mercado está inundado de gráficas falsas de Tamayo. (...) Por otro lado. Los falsos son fáciles de reconocer, pues su calidad es ínfima y, sin embargo, la gente los adquiere”.⁵⁸⁴

En ocasiones, no sólo se falsifica la imagen, sino también la firma del autor. Alvarado Carreño ejemplifica: “La firma es muy fácil de falsificar, está hecha a lápiz. La calcas y la vuelves a hacer. Hay que sugerirles a los autores que firmen la plancha, la estampa con lápiz y ponerle el monograma o logotipo del autor en la plancha y el del taller también”.⁵⁸⁵ Algunas técnicas se prestan con mayor facilidad para la falsificación de obras como describe Alvarado Carreño: “La falsificación en aguatinta es muy difícil, también en el agua fuerte. Si la imagen tiene líneas muy finitas, en el fotograbado sale todo como muy parejo; pero si se trata de linóleo o madera de pie o buril la registra perfecto. En litografía es más fácil, porque haces una transferencia de fotocopia directo y ya queda ahí. Si tú haces una fotocopia y la pasas al metal, no te aguanta, el ácido se la lleva”.⁵⁸⁶

Es patente que el mercado informal provee la demanda y cotización económica a las ediciones no autorizadas, a partir de las planchas grabadas por artistas consagrados. Inés Amor ejemplifica:

Alguien conservó las piedras de Siqueiros, dado que yo he visto en los últimos quince años ediciones 2ª, 3ª, 4ª y 5ª, de *El Zapatista*, *La tehuana sentada*, *La mujer acostada*, etcétera, que están entre las más populares de sus litografías, todas firmadas por él, con numeración fuera de toda proporción. ¿Cuántas series serán? En cambio las de Diego nunca han sido

⁵⁸¹ Leo Acosta, artista e impresor. Comunicación personal, mayo de 2011.

⁵⁸² Rafael Sepúlveda Alzúa, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁸³ Emilio Payán, taller Tiempo Extra Editores. Comunicación personal, agosto de 2011.

⁵⁸⁴ Ponce, Roberto, “El mercado oscuro de las falsificaciones artísticas, negocio redondo”, en *Proceso*, México, No. 1162, 7 de febrero de 1999, p. 53.

⁵⁸⁵ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

⁵⁸⁶ Alejandro Alvarado Carreño, artista e impresor. Comunicación personal, marzo de 2011.

falsificadas. Aquellas son ediciones “piratas”, como sucedió con Goya, del cual se han hecho veinticinco ediciones de sus *Caprichos* aunque él sólo autorizó dos.⁵⁸⁷

Otro caso consignado por Inés Amor son las ediciones no autorizadas por Orozco: “Tengo cartas de Orozco referentes a la señora Alma Reed que son demoledoras: una de ellas se refiere a las piedras de sus litografías, que ella guardó en su poder, y de las cuales hizo ediciones pirata hasta el cansancio, nunca firmadas por Orozco ni numeradas”.⁵⁸⁸ La misma Inés Amor adquirió estampas de Posada, a través de su venta por el editor Vanegas Arroyo: “Conocí al viejo Vanegas Arroyo, el editor de Posada. Lo quise muchísimo, me visitaba con frecuencia para venderme por unos cuantos pesos, impresiones nuevamente hechas de las maderas o zincs de Posada, mismas que me autentificaba por detrás con su maravillosa y perfecta caligrafía, que parecía tipo de imprenta”.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Manrique, Jorge Alberto y Del Conde Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor, op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁸ *Idem.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

BIBLIOGRAFIA

- Abelleyra, Ángelica, *Se busca un alma*, México, Plaza y Janés, 2001.
- Adorno, W. Theodor, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Tr. Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
- Barbosa, Araceli, “Estridentexto”, en *Revistas Culturales Latinoamericanas 1920-1960*, Lydia Elizalde (Coord.), México, CNCA *et atl.*, 2008, pp. 47-63.
- B. Sánchez, Alma, *La intervención artística de la ciudad de México*, México, CONACULTA, 2003.
- Ballesteros Páez, María Dolores, “Los ‘otros’ mexicanos. Las representaciones visuales de la población de origen africano de México en la pintura costumbrista europea”, *Representaciones y prácticas sociales. Visiones desde la historia moderna y contemporánea* (coordinación Rodrigo Laguarda), México, Instituto Mora, 2012, pp. 11-28.
- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.
- Benjamín, W., *Discursos interrumpidos I*, Prólogo, traducción y notas Jesús Aguirre, Argentina, Taurus, 1989.
- Joaquín Bolaños, *Portentosa Vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, Vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza*, México, La matraca segunda serie, Dirección de literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Premio editora de libros, S. A. 1983.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Tr. Martha Pou, México, Grijalbo-CONACULTA, 1990.
- _____, *Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 1980.
- _____, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, tr. Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- _____, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.
- _____, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.
- Charlot, Jean, “José Guadalupe Posada”, en *100 Grabados en madera por Posada*, México, Ediciones Arsacio Vanegas Arroyo, 1947, pp. 5-8.
- Prignitz-Poda, Helga, “Pablo O’Higgins: un cuarto de siglo en el TGP”, en *Pablo O’Higgins voz de lucha y de arte*, México, De la Fuente de O’Higgins, María de Jesús, *et alt.*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, *et alt.*, 2005, pp. 113-127.
- _____, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, INBA, 1992.
- Díaz de León, Francisco, “La teoría de nuestra labor docente puede muy bien fundarse...”, en *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, edición Alfredo Ramos Martínez, Editorial Cultura/Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, pp. 61-62.
- Estrada, Genaro, *Obras completas*, (compilación de Luis Mario Schneider), México, Vol. 11, Siglo XXI, 1988.

Fernández, Justino, *El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, México, Imprenta Universitaria, 1928.

Garmendía Carvajal, María Eugenia, *Taller de grabado del Molino de Santo Domingo*, México, INBA *et. alt.*, 2005.

Gómez Pérez, María de Jesús Griselda, *Aportaciones al estudio de la imagen gráfica como documento social. La imagen festiva de la muerte en México*. Tesis de Doctorado. Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

González Matute, Laura, *et alt.*, *¡30-303! Contra la Academia de Pintura; 1928*, México, Catálogo Museo Nacional de Arte *et alt.*, 1993.

_____, *Escuelas de Pintura al Aire libre y los Centros Populares de Pintura*, México, CENIDIAP, Colección Artes Plásticas, 1987.

González Polo, Ignacio, “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)”, en *Arte y coerción. I Primer Coloquio del Comité Mexicano de Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 163-169.

Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010*, México, CONACULTA, 2010.

Manrique, J. A. y Del Conde, Teresa, *Una mujer en el arte. Memorias de Inés Amor*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Martínez, Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Merín Cañada, María Ángeles, *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 2001.

Morales, Leonor, *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992.

Navalón, Sebastián C., *El grabado en México*, notas y preámbulo de Manuel Romero de Terreros, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.

Saez del Alamo, María Concepción, *Aportaciones al grabado a color en talla a través del proceso de la zieglerografía*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1989.

Schneider, Luis Mario, “Introducción y nota a la edición”, en *El Estridentismo: México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 11-36.

Struck King, Juan Manuel, “Siqueiros: un espacio para la palabra”, en *30 años 30. Herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar*, México, CENIDIAP, 2004.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, México, Ediciones Era, 1990.

Paz, Octavio, *Sombra de obras*, México, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1985.

_____, *Los privilegios de la vista*, 2 tomos, México, FCE, 1994.

Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la Ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.

Pérez Salas C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Pini, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Reyes Palma, Francisco, *Leopoldo Méndez: el oficio de grabar*, México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1994.

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

Rivera, Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2000.

Rodríguez, Antonio, *Posada, el artista que retrató una época*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2009.

Rodríguez, Prampolini, Ida, *Una década de crítica de arte*, México, SepSetentas, No. 145, 1974.

Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos et alt., 2006.

Rivera, Diego, "Jose Guadalupe Posada", en *Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada, Grabador Mexicano*, México, Editores Frances Toor, Paul OHiggins, Blas Vanegas Arroyo, Mexican Folkways, Talleres Gráficos de la Nación, 1030, pp. 4-6.

Ruíz Naufal, Víctor Manuel, *Francisco Díaz de León*, México, CONACULTA (Círculo de Arte), 2006.

_____, *Francisco Díaz de León: creador y maestro*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

Saez del Alamo, María Concepción, *Aportaciones al grabado a color en talla a través del proceso de la zieglerografía*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.

Sánchez Arreola, Flora Elena, "Estudio introductorio", en *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. IX-XLVIII.

Tamayo, Rufino, *Textos de Rufino Tamayo*, Recopilación, prólogo y selección de viñetas Raquel Tibol, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. T. 1, México, Editorial Hermes, 1981.

_____, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP-UNAM, 1987.

Toussaint, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX*, México, Estudios Neolitho M. Quezada B., 1934.

Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria, México, CONACULTA-INBA, 2010.

Vela, Arqueles, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en Zurián, Carla, *Fermín Revueltas constructor de espacios*, México, Editorial RM, INBA, 2002, pp. 50-51.

Villagómez, Adrián, “Palabras para explicar a Ruelas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento No. 35, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pp. 40-45.

W. S. Stallings, Jr., “Introduction”, en *100 Grabados en madera por Posada*, México, Ediciones Arsacio Vanegas Arroyo, 1947, pp. 9-14.

Von Wobeser, Gisela, “Testimonios escritos y pictóricos de viajeras extranjeras en México. Siglo XIX”, en *Viajeras entre dos mundos*, (edición y compilación Sara Beatriz Guardia), Perú, Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, 2011, pp. 161-175.

Hemerografía

¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, México, No. 1, julio de 1928.

Anales de la Escuela Nacional de Artes del Libro, México, No. 1, 1965.

Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXII, No. 76, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 113-142.

____ “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXIX, No. 90, Universidad Nacional Autónoma de México 2007, pp. 65-100.

Abelleyra, Angélica, “Entrevista con Francisco Toledo. Yo soy los demás”, en *La Jornada Semanal*, México, No. 243, 31 de octubre de 1999, pp. 4-5.

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, México, Biografías Ganesa, 1977.

Alvarado Lang, Carlos, “El grabado a la manera negra. Una aportación”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Volumen I, No. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 1938, pp. 45-53.

Ambra, Polidori, “Historias poéticas en la pintura de Rocha”, en *Uno Más Uno*, México, 14 de septiembre de 1980, p. 17.

Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, No. 25-28, enero 1989-diciembre, 1990, pp. 20-40.

____ “La production de la croyance”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 13, París, février 1977, pp. 3-43.

Blanco, Manuel, “Gargaleón: la experimentación colectiva”, en *El Nacional*, México, 18 de enero, 1979, p. 1.

Blanco, Alberto, “Opus 1: la gráfica en los diarios de Paul Klee”, en *El Alcaraván*, México, Vol. 1, No. 2, IAGO, julio-agosto-septiembre, 1990, pp. 8-11.

Cardoza y Aragón, Luis, “Un eminente crítico de arte habla de la Bienal y de sus premios”, en *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, México, 29 de junio, 1958, pp. 1-6.

- Carrete, Parrondo Juan y Vega, Jesusa, "Grabado y creación gráfica", en *Historia del Arte*, No. 48. Madrid, Historia 16, 1992.
- Casanovas, Martí, "Las escuelas libres de pintura", en *¡30-30! Órgano de los pintores de México* No. 1, México, julio de 1928, pp. 6-7.
- Charlot, Jean. "Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas" (sic), en *Revista de revistas. El semanario nacional*, México, 30 de agosto, 1925, p. 25.
- Castro Gutiérrez, Felipe, "Profecías y libelos subversivos contra el reinado de Carlos III", en *Estudios de Historia Novohispana*, México, No. 11, IHH-UNAM, 1991, pp. 85-96.
- Castillo, Gilda, "Entrevista a Raymundo Sesma", en *El Alcaraván*, México, Vol. I, No., 3, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre, 1990, pp. 36-37.
- Cortés Juárez, Erasto, *El grabado contemporáneo, 1922-1950*, México, Ediciones mexicanas, 1951.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Los elogios y los desdenes a la Bienal son prematuros", en *México en la cultura. Suplemento cultural de Novedades*, México, 8 de Junio, 1958, pp. 6-7.
- Chaves Badilla, Salomón Isaac, "La huella del cobre", en *Káñina, Revista Artes y Letras*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica XXXIII, No. 2, 2009, pp. 213-226.
- Del Conde, Teresa, "Francisco Toledo como artista gráfico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XV, No. 60, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 143-162.
- _____, "La Bienal Diego Rivera en Guanajuato debe agradecérsele a Chávez Morado", en *Uno Más Uno*, México, 8 de noviembre, 1984, p. 21.
- Díaz de León, Francisco, "Escuelas de Pintura al Aire Libre", *Catalogo de las exposiciones de arte en 1965*, México, Suplemento No. 35, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pp. 145-157.
- Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", en *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, Castellón, España, No. 11, Centro de Investigaciones de América Latina, 2004, pp. 49-61.
- _____, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos", *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 8 al 12 de octubre de 2001, pp. 290-297.
- Durán, Catalina, "La litografía hoy: A dos siglos de distancia", en *Diseño en Síntesis*, México, No. 27, Año 9, Primera Época, División de Ciencias y Artes para el Diseño Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, otoño de 1998, pp. 39-51.
- "Editorial. La defensa de Oaxaca", en *El Alcaraván*, México, Vol. IV. No. 15, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre de 1993, p. 3.
- El Colectivo, *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación*, Catálogo, INBA, México, 1979.
- Fernández Justino, *Catálogo de exposiciones 1943*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. III, No. 11, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, pp. 95-126.
- Fernández Ledesma, Gabriel. "El triunfo de la muerte", en *México en el Arte*, México, No. 5, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1948. pp. 1-13.
- García de Germenos, Pilar, "Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)", en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, México, Museo Nacional de Arte, 1992, pp. 33-60.
- Grañén Porrúa, María Isabel, "La quimera y los voladores, un tarot mexicano del siglo XVI", en *El Alcaraván*, México, Vol. V, No. 16, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, enero-febrero-marzo de 1994, pp. 28-36.
- Grandville, J. J., "Al actual o futuro dueño de este álbum", en *El Alcaraván*, México, Vol. I, No. 3, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre de 1990, pp. 3-5.

- Glassman, E., “Cliché-verre en el siglo XIX”, *El Alcaraván*, México, Vol. 4, No. 12, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, enero-febrero-marzo de 1993, pp. 3-7.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXV, No. 82, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 93-121.
- Justino, Fernández, “Catalogo de las exposiciones de arte en 1965”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Suplemento No. 35, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- “Las nuevas generaciones y el cambio en el arte”, en *Excelsior*, México, 12 de febrero, 1979, p. 9.
- Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, en *Signos Históricos*, México, No. 18, julio-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 108-147.
- Liquois, Dominique, *De los Grupos. Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, junio-agosto, 1985.
- List Arzubide, Germán, “En el primer aniversario: Así se hizo Horizonte”, en *Horizonte: Revista mensual de actividad contemporánea*, Jalapa, Veracruz, México, No. 10 abril-mayo, 1927, pp. 11-12.
- López Alonso, Francisco, “El aluminio y su aplicación en el grabado”, en *STVDIVM, Revista de Humanidades*, Zaragoza, España, Universidad de Zaragoza, No. 14, 2008, pp.329-249
- “Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70”, en *Excelsior*, México, 17 de noviembre, 1998, p. 5.
- Macías, Pablo G., “Introducción de la Litografía en México”, en *Artes del Libro* No. 2, México, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1956, pp. 31-32.
- MacMasters, Merry, “Darán a conocer impresión del único grabado que realizó Remedios Varo”, en *La Jornada*, México, 29 de agosto de 2011, p. a14.
- ____ “El arte conceptual quiso desplazar a otras técnicas; el grabado fue el más afectado”, en *La Jornada*, México, 16 de julio de 2012, p. 9
- Maples Arce, Manuel, “El movimiento estridentista en 1922”, en *El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular* 6, México, No. 294, diciembre de 1922, p. 25.
- Matus, Macario, “Arnulfo Aquino, ‘He buscado vincular el arte con el diseño’”, en *El Nacional*, México, 5 de febrero de 1986, p. 3.
- Mayer, Roberto L., “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XVIII, No. 69, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 81-89.
- ____ “Phillips, Rider y su álbum Mexico Illustrated. ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXII, No. 76, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 291-306.
- Medina, Cuauhtémoc, “La gráfica de la postguerra, Una introducción”, en *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 11, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre de 1992, pp. 3-11.
- Mérida, Carlos, “A propósito de la Exposición de Isabel Villaseñor”, en *Nuestra ciudad* 1, México, No.7, octubre de 1930, pp.10-11.
- ____ “Grabadores mexicanos contemporáneos: Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce”, en *Catálogo*, México, Museo Nacional de Arte, 1946, pp. 127-135.
- Moreno Villareal, Jaime, “Lo que era todo tiene que ser nada”, en *Homenaje a Rodolfo Nieto 1936-1985*, Catálogo, México, Museo Contemporáneo de Monterrey, febrero-mayo de 1995.

- Moyssén, Xavier, “Los autorretratos de Diego Rivera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XV, No. 60, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 117-126.
- Nelken, Margarita. “Junto a la tumba de Ramos Martínez”, en *El Nacional: órgano oficial del gobierno de México*, México, 24 de noviembre de 1946, s/p.
- “No quieren que se modifique los planes en las escuelas”, en *El Universal. El gran diario de México*, México, 12 de enero de 1927, p. 5.
- Orozco Muñoz, Francisco, “Francisco Díaz de León. Grabador”, en *Artes del Libro*, México, No. 5, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1968, pp. 27-31.
- Ortiz Castañares, Alejandra, “Abren muestra de los archivos Kyron en el Instituto Cervantes, en Atenas”, en *La Jornada*, México, 18 de enero de 2011, p. 5
- Palencia, Ceferino. “La gran labor del Taller de Gráfica Popular”, en *México en la cultura, Suplemento cultural de Novedades*, México, 15 de enero de 1950, p. 5.
- Pano Gracia José Luis, y Hernández Martínez, Ascensión, “El taller de la gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, en *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, España, No. 17, 2002, pp. 19-48.
- Perera, Marga, “La crítica de arte ¿Cuál es su influencia en el mercado?”, en *Tendencias del mercado del arte*, Madrid, España, Hojas de Arte e Inversión, No. 39, enero de 2011, pp. 8-13
- Ponce, Roberto, “El mercado oscuro de las falsificaciones artísticas, negocio redondo”, en *Proceso*, México, No. 1162, 7 de febrero de 1999, p. 53.
- Reyes Palma, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, Catálogo, México, MUNAL, 1994, pp. 1-15.
- Rivera, Diego, “Papel de la Escuela al Aire Libre”, en *Así* 5, México, No. 220, enero de 1945, pp. 60-61.
- Rodríguez, José Julio, “El grabado en México”, en *Artes del Libro*, México, No. 1, julio-agosto-septiembre, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1956, pp. 7-10.
- Romero Sandoval, Roberto, “Una rara edición del Informe de Antonio del Río sobre las ruinas de Palenque”, en *Estudios Mesoamericanos*, México, Nueva época, 8, enero-junio de 2010, pp. 103-112.
- Romero de Terreros, Manuel, “México visto por pintores extranjeros del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. VII, No. 28, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, pp. 33-46.
- Ruiz Gomar C., José Rogelio, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XIII, No. 50, 1982, pp. 87-101.
- Segura Ramos, Bartolomé, “La literatura latina como traducción e imitación”, en *Epos. Revista de filología*, Madrid, UNED, No. 19, 2003, pp. 23-34.
- Schneider, Luis Mario, “El estridentismo a vuelo de pájaro”, en *El estridentismo gesto irreversible*, Catálogo, México, CNCA-INBA-Museo de la Estampa, 1998.
- Springer, José Manuel, “Los talleres en la gráfica”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 13, abril-mayo-junio de 1993, pp. 15-17.
- ____ “De cómo se llegó a las ediciones firmadas y numeradas”, en *El Alcaraván*, México, Vol. V. No. 16, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, enero-febrero-marzo de 1994, pp. 56-57.
- ____ “Gráfica de Rodolfo Nieto”, en *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 8, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, enero-febrero-marzo de 1992, pp. 7-9.
- ____ “La gráfica europea. Giorgio Upligio”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 15, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, octubre-noviembre-diciembre de 1993, pp. -83-84.

Tanck de Estrada, Dorothy “Imágenes infantiles en los años de la insurgencia. El grabado popular, la educación y la cultura política de los niños”, en *Historia Mexicana*, México, Vol. 59, No. 1, El Colegio de México, 2009, pp. 227-279.

Tejada, Roberto, “Siete maestros contemporáneos. Innovaciones técnicas en los ochenta: gráfica de gran formato. Exposición en el Museo de Arte Moderno, México”, en *El Alcaraván*, México, Vol. III, No. 9, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, abril- mayo-junio de 1992, pp. 48-49.

Tibol, Raquel, “El grabado y sus técnicas”, en *Memoria*, México, No. 80, CEMOS, agosto de 1995, p. 3.

____ “Un libro sobre el grabador Leopoldo Méndez”, en *Proceso*, México, No. 960, 27 de marzo de 1995, p. 68.

____ “La Escuela de las Artes del Libro”, en *Memoria*, México, No. 54, CEMOS, mayo, 1993, p. 4.

____ “200 grabados del IAGO en el museo de Guadalajara”, en *Proceso*, México, No. 961, 3 de abril de 1995, pp. 64-65.

____ “Gráfica Contemporánea de México, 1970-1980, 5 x 100”, Catálogo, México, Banco Nacional de México, 1983, s/p.

____ Tibol Raquel, “Sobre la Bienal de Gráfica”, en *Proceso*, México, No. 46, 17 de septiembre de 1977, pp. 59-60.

____ “Obras de Rivera en Suiza (Y II)”, *Proceso*, México, No. 1111, 15 de febrero de 1998, pp. 63-64. ____ “40 años del TGP: una exposición confusa”, en *Proceso*, México, No. 33, 18 de junio de 1977, pp. 60-61.

Toledo, Francisco, “Entrevista con Alberto Gironella”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 14, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, julio-agosto-septiembre de 1993, pp. 18- 24.

____ “Entrevista con José Sánchez”, en *El Alcaraván*, México, Vol. IV, No. 12, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, enero-febrero-marzo de 1993, pp. 20-22.

Documentales

Leroy, Ivan, *Taller Libre de Grabado. Mario Reyes, 1965-2010*, México, CONACULTA, 2010.

“Los Grupos”, Entrevista videograbada a Francisco Marmata, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

Web

<http://www.cetrade.org/v2/revista-transicion/1997/9-municipalismo/cultura-transicion-movimiento-estudiantil-grafica-68-textos-grupo-mira>. Consultado el 4 julio de 2011.

Miralles Bofarull, Francesc, *Dinové Mini Print Internacional de Cadaqués*, Catálogo, 1998. <http://www.miniprint.org/sp/arxiu/textes/t18.html>. Consultado el 8 agosto de 2012.