



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE  
HIDALGO**

**INSTITUTO DE ARTES  
ÁREA ACADÉMICA DE ARTES VISUALES  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

**IMPLICACIONES TEÓRICAS Y PROCEDIMENTALES  
EN LA GENERACIÓN DE SOPORTES PARA LA ESTAMPA**

**INTERVENCIÓN GRÁFICA SOBRE HOJAS**

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES  
PRESENTA:**

**ADRIANA MARRUFO DÍAZ**

**DIRECTOR DE TESIS: Lic. MARIO MALDONADO REYES**

**MINERAL DEL MONTE, HIDALGO**

**MAYO, 2009**

<b>Introducción</b>	p. 1
<b>I Antecedentes</b>	
<b>I.1 La imagen impresa sobre papel</b>	p. 3
<b>I.2 Inquietud por un soporte distinto</b>	p. 6
<b>I.3 Implicaciones Teóricas</b>	p. 12
<b>II Descripción y Análisis del proceso de trabajo</b>	
<b>II.1 Algunas consideraciones sobre grabado</b>	p. 18
<b>II.2 Descripción del análisis del proceso de trabajo</b>	p. 19
<b>II.3 Etapa a): Necesidad artística</b>	p. 21
<b>II.4 Etapa b): Observación del entorno inmediato</b> (Elementos estéticos de la obra)	p. 22
<b>II.5 Etapa c): Reflexión e Introspección</b> (Elementos temáticos de la obra)	p. 23
<b>II.6 Etapa d): Integración de la obra</b> (Elementos artísticos de la obra)	p. 24
<b>Conclusiones</b>	p. 28
<b>Galería de Imágenes</b>	p. 30
<b>Imágenes de la obra</b>	
<b>Intervención Gráfica sobre Hojas</b>	p.37
<b>Anexos (Currículum)</b>	p. 53
<b>Bibliografía</b>	p. 55

## Agradecimientos

A mis padres: Oscar Marrufo Moreno y Guadalupe Díaz Merlín por su tiempo, su sabiduría, su esfuerzo, su educación, su apoyo, su cariño, su comprensión y su lealtad.

A mi familia: Azalea Alejandra y María de la Luz, por ser siempre los ejemplos que marcan mi camino y por sus apoyos incondicionales. Isaac e Itzel, por todo el amor que ofrecen sin pedir nada a cambio y a Ramses de quién también he recibido su apoyo.

Al estado de Hidalgo, por todo el material que me brindó para construir ésta propuesta, por toda la enseñanza que me ha ofrecido durante mi estancia y que por medio de éste trabajo pretendo sembrar una pequeña pero significativa semilla que retribuya en algo a aquél que desee leerlo.

Especialmente a los maestros que han asesorado éste proyecto Mario Maldonado Reyes, John Lundberg y Eric Reyes Lamothe por la enseñanza que nos brindaron durante la licenciatura, por su tiempo, su disposición y la paciencia para hacer posible ésta propuesta creativa.

A los maestros de la Licenciatura en Artes Visuales que tienen disposición y paciencia para enseñarnos y seguir aprendiendo. Particularmente al maestro Rafael Oliva de la Licenciatura en Música quién siempre está dispuesto a dar y compartir sin diferenciar o excluir siendo un gran ejemplo para el Instituto de Artes.

A toda la gente que conforma el Museo de Minería y el Centro Cultural Nicolás Zavala, en especial a Marco Antonio Hernández, por ofrecerme un espacio y toda su disposición haciendo posible la exhibición en tiempo y forma de ésta propuesta artística.

A todos los compañeros y amigos que he encontrado durante la Licenciatura: Gabriela Ulloa Sotelo, por tu sabiduría, amor, comprensión y compañía; Sergio Camarena Ulloa por tu amor, tu ayuda incondicional y por que siempre creíste que éste era un buen proyecto; Sergio A. Camarena Villa Señor por brindarme un espacio en tu familia, en tu corazón y darme consejos que siempre tendré presentes; Lluvia y Frida por el tiempo tan agradable que siempre comparten conmigo; Erika Alonzo Gonzáles por tu amistad y ayuda incondicional y porque eres un gran ejemplo para todos los que te conocemos; Josué, Olga, Dania, Edgar Jalpan, Keila, Diana Luz, Cynthia, Christian, José, Samuel, Violeta, Lupita, Armando y Silvia por los días en que aprendimos juntos y compartimos sentimientos gratos. A los amigos y hermanos que siempre me apoyan desde su lugar; Diana Torres, Alfredo Amador, Jorge Valdez, Edgar Agreda y Paris Ariel. Y los amigos que ayudaron a discernir y concretar mis ideas y mi práctica a partir de su enseñanza y su cariño; Azalea A. Marrufo Díaz y Marco A. Anaya.

A la gente de la Fototeca del INAH Hidalgo, Adriana Carral, Estelita, María Ignacia, y especialmente Ricardo por la enseñanza en cada clase de yoga porque aprendí una forma distinta para mirar, pensar y sentir.

A todos los grandes maestros que he conocido en el camino en especial a la maestra Iturbide quién motivó el gusto por emprender un camino tan difícil pero tan gratificante como el de las Artes.

IMPLICACIONES TEÓRICAS Y PROCEDIMENTALES EN LA GENERACIÓN DE SOPORTES  
PARA LA ESTAMPA

## Intervención Gráfica sobre Hojas

### INTRODUCCIÓN

*Grabar* implica, incidir sobre la superficie de un material determinado al que se le llama placa, donde las imágenes se crean a partir de líneas y texturas. La *estampa* es el resultado impreso de esas placas grabadas, a partir de las cuales, se obtiene la posibilidad de reproducir la misma imagen cuantas veces sea necesario. De este principio derivan las primeras reflexiones desarrolladas en el presente trabajo.

Históricamente el grabado respondió a la necesidad de reproducir originales con eficacia (principalmente pinturas y dibujos) y, fue hasta finales del siglo XVIII, que comenzaron a plantearse posiciones menos utilitarias para esta disciplina, de las que se pretendía dejar de lado el vínculo con la estampación masiva, acercándola de lleno a todo tipo de artistas que, desde las particularidades del medio, dieron luz a un amplio desarrollo de propuestas creativas a lo largo del siglo XIX y XX.

Como marco de referencia se atienden algunos antecedentes históricos, técnicos y teóricos sobre grabado, en la primera parte que responden brevemente a las reflexiones que guiaron la investigación acerca del soporte en la gráfica y que apoyan el proceso de trabajo desarrollado en la segunda parte de este ensayo.

Tales reflexiones son: La imagen impresa sobre papel, para la cual, brevemente se explica el surgimiento histórico del papel y su importancia como receptor, aun que no el único, de la imagen grabada; Inquietud por un soporte distinto, para esta segunda se hace un recuento cronológico corto de las técnicas gráficas hasta llegar a los nuevos planteamientos del grabado a finales del siglo XVIII, los cuales contribuyeron, paulatinamente, al surgimiento de nuevas técnicas y uso de distintos recursos plásticos durante el s. XIX y XX. Artistas como Chuck Close, Manuel Felguérez, Grupo Suma, José Luis Serrano son algunos ejemplos de quienes hicieron uso de soportes ajenos al papel para la creación de obra gráfica;

Implicaciones Teóricas, como tercera reflexión donde una vez ubicada la importancia del soporte en el grabado resulta necesario preguntarse sobre las posibilidades discursivas del grabado a partir del uso de soportes distintos al papel dentro del marco actual en las Artes Visuales, pues, así como han aparecido una enorme diversidad de implementos tecnológicos útiles para la masificación de las imágenes, también se han modificado los discursos en el arte los cuales defendían el concepto de obra única, original e irrepetible, así como las nociones de autor y estilo. Como referentes artísticos de las nuevas propuestas sobre soportes en el grabado del s. XXI se menciona una obra de Ofelia Iszaevich, Darío Ramírez, Ulrich Wagner, Perla Krauze y Bela Gold.

En la segunda parte de este ensayo, se han incluido Algunas consideraciones sobre grabado, para la que se describe una perspectiva personal de las posibilidades que el grabado ofrece al artista que, como en este caso, permite hacer una propuesta plástica de soporte. Por último la Descripción y Análisis del Proceso de Trabajo que implicó la elaboración de la serie gráfica titulada *Intervención Gráfica sobre Hojas*, ésta serie de 14 placas grabadas; 4 láminas de zinc y 1 de hierro, mediante las técnicas de aguafuerte y aguatinta; 1 placa de madera y 8 de uxmál; que fueron estampadas sobre 15 soportes de pétalos y hojas en cuatro tipos diferentes de plantas: bugambilia, rosas, gladiolas y bambú. Serie para la que se comentan brevemente ejes temáticos para la creación de la obra y se detallan las fases para el proceso de impresión, por medio de un análisis que se apoya en la *Metodología para la crítica de las Artes Visuales* de Carlos Blas Galindo (1993), crítico, ensayista y actualmente investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA.

Tal metodología permitió situar los componentes estéticos, temáticos y artísticos de la obra gráfica y ayudó a comprobar y reflexionar acerca de los objetivos alcanzados así como los fallidos. De manera implícita, este trabajo atiende a las nociones históricas, técnicas y teóricas citadas en la primera parte de éste ensayo, y se fundamenta sobre todo en la experimentación y uso de soportes ajenos al papel que eventualmente plantearon la posibilidad para realizar una obra “orgánica” de presencia fugaz.

Como tercera y última parte de este ensayo se encuentran las conclusiones y algunas reflexiones finales realizadas en torno a los resultados de este proceso experimental.

### I.1 La imagen impresa sobre papel

El papel, al menos hasta los momentos anteriores a la aparición del Internet, había sido uno de los vehículos de mayor eficacia para el resguardo y la difusión de los saberes humanos, además de resultar un soporte físico útil imprimir y preservar para las imágenes visuales.

Existen distintas versiones sobre la creación del papel. La que a continuación se presenta, fue ofrecida por el venezolano Miguel G. Arroyo C. y por el mexicano Antonio Pompa y Pompa:

El papel fue inventado en el año 105 de nuestra era por T` sai Lun. Enemigo de todas las formas de despilfarro y obsesionado por la idea de encontrarle utilidad a los retazos que quedaban de las telas empleadas para escribir ... Otros relatos nos aseguran que no fue el ahorrativo T` sai Lun, sino un severo general de los ejércitos del Emperador Chín Shih-Huang-Ti, el que verdaderamente inventó el papel en los alrededores del año 206 antes de nuestra era. Su distribución llegó primero por el Este de Corea y Japón, en el año 751 dC. llega a Bagdad, donde el Califa Haroun Alrashid ordenó, que todos los documentos oficiales fuesen registrados en papel. Posteriormente el papel llega a Damasco, El Cairo y Marruecos. Mientras tanto los chinos habían descubierto otras fibras para la creación del papel como las del bambú y la corteza triturada de la morena -planta que durante años había servido de alimento a los gusanos que producían hilos de seda-. Fue a partir del s. XV que la producción de papel se había extendido en Francia, Alemania, Suiza, los Países Bajos e Inglaterra. Cuando Hernán Cortés llegó a México en 1519, los mayas elaboraban sus propios papeles hechos con la corteza del higo y con la de la morena, que llamaban “huun” mientras que los aztecas la llamaban “amatl”.<sup>1</sup>

Antonio Pompa y Pompa en su libro “450 años de la imprenta tipográfica en México” asegura que antes de 1539, antes de que llegara a México el papiro, ya existía la imprenta y por lo tanto el soporte para imprimir en nuestro país; quizás era rudimentaria, grabando en madera para imprimir sobre papel de maguey, como lo sugiere el catecismo de Fray Jacobo de Teresa o el primitivo Fray Pedro de Gante en

---

<sup>1</sup> G. ARROYO, Miguel, *El ABC de la conservación de obras de arte hechas en papel y cuento del papel*, Caracas, Editorial Arte, 1978.

su primera doctrina cristiana (ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid). En 1580 los españoles instalaron en Culhuacán (cerca de la ciudad de México) la primera fábrica de papel –no “huun” ni “amatl”– que funcionó en América. En el siglo XVI ya el papel era usado en documentos, correspondencia, cuadernos de estudio y de notas, registros civiles, mercantiles y eclesiásticos, envolturas, volantes, semanarios, partituras, dibujos, estampas, recibos, oraciones y cientos más de cosas. En 1715 el científico francés René Antoine Ferchault de Réaumur sugirió que la pulpa de la madera podía ser usada en la fabricación del papel. A partir de 1867 la madera se impuso en la producción industrial del papel y ha seguido siendo, hasta ahora, el gran sustituto del trapo. Posteriormente los viejos procedimientos manuales de producción habían sido sustituidos gradualmente por procedimientos semi-mecánicos. El 'lignin' (sustancia química) fue utilizando con ácidos blanqueadores que le daban al papel el color blanco deseado. Pero con la llegada de la Revolución Industrial a mediados de 1700, cambió considerablemente la forma de vida del hombre hacia una era moderna y por lo tanto, los sistemas de producción cambiaron radicalmente, los procedimientos semi-mecánicos fueron sustituidos por máquinas de procesamiento continuo. Ello fue el inicio para la versatilidad de papeles que podemos encontrar con diferentes nombres, calidades, calibres, marcas y colores que demuestran su larga historia y cómo se ha ido transformando a lo largo de los años. Pese a la gran diversidad de papeles que podemos encontrar, el papel hecho a mano no ha dejado de producirse por la diversidad de texturas, grosores, colores, formas, tamaños que se pueden generar, principalmente es manufacturado por artesanos y utilizado por artistas como soporte de sus obras.<sup>2</sup>

Hablar sobre la historia del papel resulta muy extenso, por ello, sólo se menciona cómo se constituyó físicamente en un principio, situando algunos periodos importantes durante su desarrollo y distribución. Estos breves pero significativos datos, permiten contextualizar la importancia del papel en el grabado como medio histórico y artístico.

Acertadamente Wassily Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte (1911)*, describe a la línea como una situación de la forma sobre una superficie, que se interrelaciona entre las

---

<sup>2</sup> POMPA Y POMPA, Antonio, *450 Años de la Imprenta Tipográfica en México*, Ed. Asociación nacional de Libreros, Cámara Nacional de la Industria Editorial y la Secretaría de Educación Pública, 1988, México, p. 12

*formas que se dibujan y por lo tanto son ejemplos de la extensión gráfica del espacio*<sup>3</sup>. En este mismo sentido el papel constituye esa superficie sobre la cual transportamos la imagen de una matriz. Por lo tanto el soporte, cualquiera que sea éste, se convierte en una extensión del grabado o de la estampa.

Para esta propuesta, en la que se han utilizado pétalos y hojas de distintas plantas, es importante destacar, como ya antes se mencionó, que en México se utilizaban hojas de maguey para escribir antes de la llegada del papel. Esto pone en evidencia que desde hace mucho tiempo, los materiales naturales, sin industrializar, sirvieron como soportes para la impresión, pero éstos se utilizaban por necesidad al no haber otras superficies. En la actualidad, en cambio, gracias al proceso de industrialización y avance tecnológico, existen tantas posibilidades de papeles y soportes para la impresión de grabados, que la pregunta sería ¿Por qué recurrir nuevamente a materiales que hace siglos no se utilizan? La respuesta se encuentra en el proceso de trabajo de ésta propuesta, ya que al observar las características cualitativas que nos brindan los materiales naturales, los pétalos y las hojas de distintas plantas, es posible encontrar variantes y posibilidades tanto formales como expresivas que distinguen esta propuesta de soportes del papel tradicional.

A continuación se describen los motivos de la generación de soportes distintos para la estampación de grabados, que surgió a finales del s. XVIII y que paulatinamente permitieron que el grabado se desarrollará como un medio artístico entre el s. XIX y XX. En la actualidad el desarrollo de técnicas y soportes sigue presente, la diferencia se encuentra en la aplicación de éstos y los nuevos materiales que van surgiendo conforme al desarrollo tecnológico de la época.

---

<sup>3</sup> KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacan, 1994, México, p. 108

## I.2 Inquietud por un soporte distinto

Walter Benjamín en “La obra de Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica” (1939) explica que: *con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente*<sup>4</sup>. Por lo tanto para el grabado en madera fue un logro importante, ya que tenía como finalidad principal la ilustración. Tiempo después ésta disciplina artística se enfoca en la reproducción de originales, primordialmente dibujos y pinturas, y es hasta finales del s. XVIII que surgen nuevos planteamientos orientados tanto al estudio de la disciplina como un medio para la creación de obra artística y su desvinculación con la estampación masiva. Ya que la autenticidad para la creación de un grabado no recaía plenamente como escribió Benjamín en el hecho de su reproducción, sino en la creatividad para la creación de la placa y su estampación, que es a partir de ello lo que posibilita su reproducción y su vinculación con otros medios. Estos planteamientos permitieron acercar a todo tipo de artistas a esta práctica y posteriormente aportaron un amplio desarrollo de propuestas creativas a lo largo del s. XIX y XX.

Juan Martínez Moro<sup>5</sup> hace una compilación histórica del desarrollo de técnicas: como el aguafuerte y mezzotinto, que se convirtieron hasta la segunda mitad del s. XVIII en las técnicas *Clarooscuristas* por excelencia dentro de las artes del grabado, porque su base de tono negro sobre la matriz la hacía idónea para sugerir *drama*. Rembrandt, Piranesi, Goya y Blake, utilizaron estas técnicas y fueron considerados precursores del pensamiento estético de lo *Sublime* que se entendió como lo misterioso, lo oculto, lo onírico o lo fantástico; ante el frecuente empleo del grabado, durante la segunda mitad del s. XIX en Europa se conforma un grupo de pintores-grabadores como la Sociedad de Aguafuertistas quienes realizan manifiestos sobre los logros y la importancia del grabado de su época; en el s. XX vanguardias como el cubismo tuvo una participación importante de diferentes artistas, así Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Robert Delaunay, Jacques Villon, Louis Marcoussi y Josef Capek utilizaron las técnicas del aguafuerte y la punta seca para crear efectos a partir del uso incontrolado del mordiente en la producción de calvas produciendo superficies rotas y texturas imprecisas.

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Editorial ITACA, 2003, México, p. 39

<sup>5</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX*, Ediciones Creatica, 1998, España, p. 12-52.

Podemos ver que a finales del s. XVIII y durante el s. XIX y XX se fueron explorando distintas posibilidades formales y expresivas como: el alto contraste o la evocación de figuras que dotaban de tintes dramáticos a las formas creadas, el predominio de la línea, uso de contrastes tonales elevados, extrema simplificación en la construcción de las figuras, las texturas, los colores, los bordes del papel y la combinación de procesos técnicos que dependieron de las necesidades personales y de la época de cada autor distinguiendo al grabado de otros medios artísticos como la pintura o la escultura.

En los años ochentas, el arte se caracterizó por la búsqueda del ser *original* y *novedoso* factores que incitaron a la experimentación. Simón Marchán Fiz<sup>6</sup> explica que en esa época: tanto la hipótesis como la experimentación se habían integrado como un procedimiento artístico que estimulaban una interrelación entre la teoría y las obras de arte y que en lo particular predominaba la *gestualidad*. Parte de todo este ejercicio experimental incluyó la búsqueda de nuevos soportes. Aquí se ofrecen seis referentes técnicos, que surgieron paulatinamente en distintas épocas y países, pero que se relacionan con la búsqueda experimental entre técnicas y soportes para la impresión del grabado:

a) Glass Print, técnica de grabado decorativo muy en boga en Inglaterra a finales del s. XVII y principios del XVIII, se basaba en el paso o pegado de la película de tinta de un grabado en color realizado a la mezzotinta sobre un cristal convenientemente enmarcado.<sup>7</sup>

b) La tendencia del Pop Art que surge en 1955 en Inglaterra y hasta 1962 en EU., tenía como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo, como nos explica Simón Marchán Fiz.<sup>8</sup> En cuanto a sus técnicas lingüísticas y de transformación tuvieron algunas innovaciones en el canal físico material; esto se refería a las diferentes transformaciones técnicas expresivas orientadas a fines de comunicación, inspiradas y probadas en los diferentes mass-media. Ejemplo de ello fue la transformación de los soportes físicos en función de diversos medios de reproductibilidad –cartel, serigrafía, objeto elaborado en serie- y medios industriales. La principal aportación en esta década de los sesentas a la gráfica y el arte en general, fueron los medios *fotográficos* y *xerográficos*. Y específicamente en el grabado surge el concepto de *edición limitada*, numerando cronológicamente las impresiones, firmando las pruebas con lápiz, a partir de aquí la obra gráfica tiene una dimensión cuantitativa, convirtiéndose en un objeto más restringido y limitado.<sup>9</sup>

c) El arte gráfico durante los años setenta y ochenta en México, se caracterizó por el uso de recursos no tradicionales para la creación de estampas. Porque tenían una ideología de tipo social, que buscaba formas de reproducción gráfica de bajo costo, búsqueda de métodos técnicos propios que

---

<sup>6</sup> MARCHAN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto Epílogo sobre la Sensibilidad Posmoderna*, Ed. Arte y Estética, 2001, España, p. 313

<sup>7</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, op. cit., p. 147

<sup>8</sup> MARCHAN FIZ, Simón, op. cit., p. 33

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 67

se basaban en las normas básicas de las técnicas de grabado. Ejemplo de ello fue la colografía desarrollada por Celia Cherter que consisten en recorte de superficies que se pegan con encáustica sobre fibracel, bruñéndolas. El procedimiento proporciona calidades texturales.

d) José Luis Serrano propuso una variante gráfica que la llamó silicografía, que sustituye al papel por resinas de plástico [Fig. 1].

e) Grupo Suma, dirigido por Ricardo Rocha y conformado en 1975 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, influenciados por Felipe Ehrenberg haciendo uso de fotocopias, heliográficas, estenciles mimeo-gráficos que ligaban al arte conceptual, el Arte Povera, al Neopopulismo que establecieron como expresiones urbanas. Ya que las calles, las paredes, bolsas de papel [Fig. 2] (serie de 8 bolsas de papel kraft impresas con laca, acrílico, mimeografía y sellos), y de más que fuera a fin con lo urbano eran algunos de sus soportes o superficies para grabar.<sup>10</sup>

f) Por otra parte, el soporte o vehículo de presentación (papel, tela, plásticos, etc.) empezaron a jugar un rol importante. Como en las silicografías y en el uso del papel "hecho a mano". Y como ejemplo tenemos a: Chuck Close, pintor, fotógrafo y artista gráfico de origen estadounidense, quien trabaja a partir de retratos fotográficos. Aportando soluciones inusitadas a las técnicas tradicionales, algunos de sus procesos son el aguafuerte, aguatinta, mezzotinta, grabado en madera, litografía, serigrafía y *pasta de papel*. Su proceso consiste en que, una vez secos y unidos sobre un soporte los cientos de fragmentos de pulpa de papel que componen las imágenes, se retira la estructura de pequeños moldes, pudiéndose repetir la operación con objeto de reproducir una serie idéntica de estampas. El resultado es como un mosaico de unidades de pasta de papel de distinto grado tonal, como podemos ver en el retrato a Philip Glass 1982 [Fig. 3], el proceso de Chuck C. parte de una fotografía donde su pintura se convierte en una imagen gráfica, y la lectura de la imagen ante el espectador ya es distinta, porque puede ser hiperrealista de lejos y de cerca es un entramado de puntos o fragmentos tonales. En esta obra se nota que utiliza la ampliación del fragmento como recurso gráfico parecido a la obra de R. Lichtenstein durante el Pop Art.

Los ejemplos anteriores hacen referencia a algunos procesos de estampación, donde sus combinaciones entre técnicas y soportes se convirtieron en fenómenos de traslación de un soporte a otro, mostrando el desarrollo del grabado -como un medio artístico- que se fue transformando sin perder la práctica en las técnicas tradicionales ante el desarrollo tecnológico. Por consiguiente las nuevas herramientas y materiales motivaron distintos procesos técnicos como el uso de otros soportes para el grabado del s. XX.<sup>11</sup>

La exposición "Homenaje al papel" Colección MUNAE, inaugurada el pasado 4 de Agosto de 2008 en el Museo Nacional de la Estampa mostró una retrospectiva en relación a la búsqueda de variantes en los soportes para la impresión de grabado. En esa exposición se observaba la experimentación, como parte de la estrategia del autor por mantener la

---

<sup>10</sup> TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, Ed. Secretaria de Educación Pública, 1987, México, p. 269

<sup>11</sup> Para autores como Arthur C. Danto y S. Marchand Fiz el Arte Moderno que abarca gran parte del s.XX, fue evidente que éste periodo artístico, se caracterizó por una noción de estrategia, estilo y acción. Por lo que la experimentación fue parte del procedimiento artístico, parte de la estrategia por encontrar un estilo propio.

autonomía del grabado, como medio artístico.

[...] La estampa es un medio artístico particularmente flexible y lleno de posibilidades de experimentación, que al mismo tiempo, induce al espectador a plantearse retos perceptivos...

Dicha muestra invita al público a realizar un proceso de de-construcción de la estampa que permite la reflexión en torno al proceso creativo, profundizando en los materiales constitutivos de la obra, entre ellos el soporte[...]

Durante varios siglos, el papel se constituyó como el soporte tradicional de la estampa, no sólo porque alentó la circulación de motivos artísticos a través de su formato de fácil transportación, sino porque se consolidó como una unidad activa en la creación de imágenes a través del comportamiento de las tintas entre sus filamentos.

Con el paso del tiempo, los procesos de estampación también se adaptaron al mundo contemporáneo y traspasaron los límites de las fibras de celulosa hacia soportes hechos con materiales alternativos como textil, madera, metal o plásticos, creando con ello, nuevas tendencias estéticas.<sup>12</sup>

“Homenaje al papel”, fue una retrospectiva histórica que ubicaba, cronológicamente, no sólo los diferentes papeles tradicionales y los distintos soportes para la impresión de grabados, sino también las técnicas que surgieron en distintas épocas como: Litografía, Calcografía (aguafuerte, aguatinta, barniz blando), Linóleo, Fotograbado, Serigrafía, Mixografía; hasta, la placa de metal o el taco de linóleo, Relieve / Papel hecho a mano, Litografía con aplicaciones de corcholata, Zincografía y Tipografía, acrílico y laca / cartulina, mimeógrafo y sellos, Impronta en silicón e impronta en resina-poliéster y fibra de vidrio.

Como podemos ver, con el paso del tiempo los nombres de las técnicas se han ampliado por causa de la adición de materiales alternos dentro de la estampa. Materiales que han surgido por el desarrollo tecnológico y que se han utilizado por distintas necesidades estéticas que buscan los grabadores con relación a su época.

Los siguientes cuatro ejemplos, son una breve muestra del “Homenaje al Papel”, los cuales resultan referencias oportunas que complementan la importancia de los cambios del soporte en la estampa. En ellos estos se puede observar, como la técnica condiciona el grabado, porque los materiales y el proceso técnico se fusionan. Estos ejemplos contribuyen de manera personal, con el factor de soportes activos plásticos, que cumplen no sólo como mero receptor de la imagen grabada, sino como soportes en los que es posible actuar a fin de generar

---

<sup>12</sup> SEPÚLVEDA J., Lluvia, Tríptico *Homenaje al papel* Colección MUNNAE, Ed. CONACULTA, 2008, México.

distintos efectos visuales y posibles significados.

**1. Esther González López**, “Muro de cal y canto” s.f. (sin fecha), medidas del papel: 49.5x59.5x5cm, medidas del área de impresión: 41x51.3x5cm, técnica: relieve sobre papel hecho a mano [Fig. 4]. Técnicamente es un alto relieve pigmentado, hecho a partir de un molde, lo que permite al espectador moverse frente a la obra para distinguir texturas que se acentúan o disminuyen por la luz que influye en su lectura visual. Por las cualidades del soporte, como su textura, su relieve y su neutralidad cromática es que nos puede remitir a su título. Pero es complicado tener un referente que permita entender sus formas en relieve.

**2. Manuel Felguérez**, “Naturaleza muerta” s.f., medidas del papel: 80x111cm., medidas del área de impresión: 71x104cm, técnica: Mixografía (plancha de cobre fundido que se entinta y a la que se le añade pulpa de papel, antes de ser introducida una sola vez en la prensa) [Fig. 5]. En ésta obra al igual que González L. E., el relieve es parte fundamental, éste ayuda a diferenciar la yuxtaposición de las formas geométricas de la obra, su nivel cromático, a pesar de su neutralidad ayuda a crear un espacio dentro de las figuras. La obra en su totalidad, por la disposición y distribución de las formas en el centro, nos puede remitir a un bodegón de figuras geométricas, por lo que hay una relación con su título.

**3. Vicente Rojo**, “Lluvia de papel” 1989 serie de 6 obras, medidas del papel: 32x32cm., medidas del área de impresión: 32x32cm, técnica: utiliza serigrafía y collage [Fig. 6]. Técnicamente en ésta serie se puede notar soportes construidos recurriendo a la técnica del collage, recortando diferentes tipos de papel, pegados unos sobre otros. Una vez construidos, son serigrafiados no con imágenes sino con pequeñas y diferentes líneas que nos remiten en su conjunto a textura, la cual se integra a las diferentes texturas de los papeles recortados. Es evidente ante la lectura visual de esta serie, donde podemos mirar cómo Vicente Rojo juega entre los tipos de papel, los niveles cromáticos, el ritmo de las formas que se repiten, juega con los negativos y positivos; las líneas serigrafiadas que remiten a las gotas de agua, las formas geométricas que remiten a pirámides y escaleras; la diagonal que atraviesa cada pieza, donde la parte inferior izquierda es lo sólido y lo representa con colores ocre que pueden ser la pirámide mientras que la superior derecha es ligera por los colores claros que pueden ser el cielo. Esta obra va más allá de su título, porque realmente nos permite hacer distintas lecturas.

**4. Perla Krauze**, “Huella #1” 2005 medidas: 2x100x100cm., técnica: impronta en silicón [Fig. 7]. Por las características del material es posible hacer uso de luz, sin ella no se lograría transparentar el material y observar la textura, a diferencia de todas las obras expuestas, era la única que estaba montada sobre el suelo. Cualidad que llamaba la atención porque la lectura visual cambia con el simple hecho de mirar hacia abajo y si se desea -es importante aclarar- que habría que agacharse para observar con detalle la imagen. Esta obra parece estar hecha por medio de un molde y por la característica de las resinas sabemos que registran las superficies, así que, podría deducir que Perla Krauze selecciona un espacio o crea un objeto del cual toma el registro y crea un molde de silicón que por tanto sería la huella. En cuanto a la lectura de la imagen, en mi caso podría decir, que se trata de la parte de una calle o una banqueta por la que muchos seres vivos han transitado y el paso del tiempo serían las grietas. Estas líneas a las que Perla Krauze les agrega una carga estética

por la forma de presentación de la obra, porque la luz y el material son un factor estético muy importante para logra niveles cromáticos, texturas, líneas y transparencias para inducir al espectador a lecturas distintas.

El análisis de estas obras está enfocado a apoyar la presente propuesta de trabajo que se basa en la búsqueda de un soporte distinto a partir del cual es posible reflexionar sobre los alcances que puede tener y los riesgos a los que se puede uno enfrentar ante un material distinto.

En estos ejemplos es evidente la búsqueda tanto de nuevos lenguajes como de presentaciones distintas del grabado; sin embargo no todas las lecturas de las obras son claras como la de Esther González “Muro de cal y canto” en la que resulta evidente la propuesta del materia pero maneja un discurso de difícil lectura, probablemente porque necesita de un espacio específico; por lo tanto se puede deducir que para agregar elementos distintos a los tradicionales en una estampa, se debe tener una intención clara de su uso para que ayude al espectador a hacer lecturas distintas sobre la imagen, sin que se confunda. En contraste a Esther González, Vicente Rojo permite un análisis formal de su obra, donde el material cumple con su función, un soporte distinto, activo que se mezcla entre la técnica y la imagen.

Finalmente, Juan Martínez Moro<sup>13</sup> permite entender que la experimentación como parte del procedimiento artístico, la búsqueda de la innovación y la autonomía que caracterizó al arte moderno en el grabado, tuvo su descenso debido a que el artista se arriesgaba a una serie de hipótesis que bien podían o no funcionar para sus objetivos y al no haber seguimiento de las hipótesis experimentales entre varios artistas, sino individualmente, poco a poco se disgregaron los esfuerzos y limitaron los alcances por encontrar nuevos lenguajes que se pretendían en este medio. No por ello hay que suponer que los esfuerzos no se siguen haciendo, Perla Krauze es un ejemplo del seguimiento por nuevos lenguajes en la gráfica contemporánea.

---

<sup>13</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, op. cit., p. 155

### I.3 Implicaciones Teóricas

El arte contemporáneo, lo podemos entender como el espejo de la modernidad, un reflejo que le permite ser. Éste ser, se posibilita a través de la hibridación y el uso indiferenciado de herramientas, materiales, técnicas, medios artísticos e incluso los que no son así considerados, que propician lenguajes diversos y complejos a nivel estructural e interpretativo.

Cuanto más autónomo se hace lo existente, más descubre su insuficiencia, más busca los más allá.<sup>14</sup>

Esta cita de Edgar Morin permite entender que actualmente el grabado ha dejado de funcionar con la autonomía que tuvo en otro tiempo y empieza a ser un elemento más de las prácticas artísticas. Esto se debe principalmente a la fusión o hibridación con medios como la pintura, el diseño o la escultura, pues, la obra de arte se constituye ahora de distintas prácticas y realidades. Por ello, la tendencia natural a la desaparición del grabado como disciplina autónoma, exige la formulación de nuevos planteamientos formales, teóricos y conceptuales que le permitan insertarse al discurso general del arte actual.

La revitalización posmoderna...consiste...en elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva.<sup>15</sup>

Con esta cita, Néstor García Canclini hace evidentes las posibilidades discursivas del grabado y su pertinencia dentro del marco actual en las Artes Visuales, pues, así como han aparecido una enorme diversidad de implementos tecnológicos útiles para la masificación de las imágenes, se cuenta ya con una variedad en aumento de recursos para la generación de imágenes gráficas que ayudan a extender los límites convencionales del grabado. En este mismo sentido, artistas contemporáneos han hecho evidente el uso de nuevos procesos bioquímicos no tóxicos que intervienen en la creación de las tintas o del papel donde se imprime la imagen, al igual que se han utilizado nuevas técnicas de incisión en las placas y

---

<sup>14</sup> MORIN, Edgar, *El método I La naturaleza de la naturaleza*, Ediciones Catedra, 2001, España, p. 62

<sup>15</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalvo, 1989, México, p. 23

materiales que las devastan; generándose con todo ello, pluralidad en las formas creadas y la hibridación en los procesos que generan la obra.

Walter Benjamín señala que la obra de arte se ha transformado y ha pasado de ser obra única a obra masiva; lo cual permite que ésta sea ahora más próxima al receptor. Explica también que éste cambio, *se ha convertido en la perturbación de la tradición: una crisis de la tradición, pero, también es parte de la renovación contemporánea de la humanidad; porque ahora la obra de arte recae en su valor de exhibición.*<sup>16</sup> La idea de masificación se debe principalmente al desarrollo tecnológico de la época pero no necesariamente reincide en todas las prácticas artísticas para exhibir y aproximar la obra al receptor, pero es una opción que brinda el arte contemporáneo.

La postura del crítico de arte Omar Gasca, mucho tiene que ver con la de Walter Benjamín porque: *nos enfrentamos ante una expansión de los sistemas informativos, la multiplicación de saberes, el debilitamiento de los valores universales, la industrialización y la asociación de las redes de comunicación*<sup>17</sup>, lo cual demanda la renovación de la obra de arte. Pero esta renovación dependerá de la aplicación de las variantes tecnológicas, sociales, culturales, y políticas que nos ofrezca el espacio y el tiempo en el que nos encontremos sumergidos.

En este mismo sentido, el investigador francés Yves Michaud señala que *El arte contemporáneo es el triunfo de la estética. Pues ante un mundo lleno de belleza, el arte se está quedando vacío:*

Hay tanta profusión y tanta abundancia de obras, tanta superabundancia de riquezas que ya carecen de intensidad: abunda la escasez y lo fetiche se multiplica en los departamentos del supermercado cultural...ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la tonalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 44.

<sup>17</sup> GASCA, Omar, Todo pasa, *Impreso por la Facultad de artes plásticas de la Universidad Veracruzana*, 2008, México, p. 20.

<sup>18</sup> MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de cultura económica, 2007, México, p. 18.

Yves Michaud analiza sobre la contraparte que se ha generado a partir de la masificación de la obra de arte, pues vivimos sumergidos en un mar de imágenes y objetos visuales que junto a la inmensidad de obra artística, se ha provocado un montón de basura visual. Señalando también que una de las causas radica en el espacio y el tiempo pues *nos encontramos en una dimensión cosmopolita del intercambio*<sup>19</sup>, intercambio que se realiza por medio de la búsqueda, que va desde identidades locales hasta identidades reconstruidas, arregladas o inventadas. Esto quiere decir que, el arte contemporáneo no puede escapar de la manifestación de las identidades simplemente porque en la obra se ven reflejadas ya sea por técnica, concepto, manufactura, etc.

A la par de esta idea Néstor García Canclini la llama *la hibridación de las culturas*, puesto que nos encontramos en un tiempo y un espacio como individuos de diferentes procedencias que nos interrelacionamos entre si y por lo tanto compartimos ámbitos sociales, culturales y políticos, que de alguna forma interrelacionamos en nuestras prácticas humanas donde se incluyen las prácticas artísticas en el arte contemporáneo.

A partir de éstos cuatro referentes críticos, es posible notar que el grabado puede verse beneficiado por la transformación de la obra única a la masiva para posibilitar su exhibición y su interacción con diferentes prácticas artísticas. Sin embargo la masificación del grabado dependerá de los distintos factores tecnológicos, sociales, culturales y políticos que se relacionan con las necesidades del autor, pues, lo que realmente a interesado a ésta práctica como lo hemos visto históricamente, es la *creatividad* en el uso de nuevos procesos para generar placas y soportes, porque es aquí donde radica la trascendencia de su reproducción, exhibición e interrelación con las prácticas artísticas en el arte contemporáneo. Efectiva y afortunadamente el grabado tampoco escapa de la manifestación de las identidades, porque en él se puede ver reflejado un espacio y un tiempo específico.

Para respaldar éste apartado se describen a continuación, cuatro ejemplos de obra contemporánea, que se enfocan en la gráfica y tienen como característica principal su propuesta de soporte.

---

<sup>19</sup> *Ibíd* p. 165.

**1. Ofelia Iszaevich**<sup>20</sup> de Lima, Perú, nacionalizada Mexicana. Obra sin título de la serie *Rituales de Tierra*, año 2000, medidas: 200 x 125 cm. técnica: variadas fibras vegetales / madera [fig. 8]. En esta obra podemos ver el manejo de sus materiales en cuanto a su distribución, las formas a pesar de no ser completamente figurativas, son reconocibles, tienen ritmo y dirección, los niveles cromáticos se distribuyen para crear distintos planos, la imagen total es ligera pese al inmenso contenido de texturas de su obra. El juego que hace entre las texturas, las formas y los colores remiten a pájaros y a viento lo que rodea la imagen central (como en la “Noche estrellada” de V. Van Gogh donde el aire está representado por pinceladas impresionistas), los matices del cielo se divide con una línea casi diagonal en la parte superior de la obra. La lectura de la imagen es sencilla y clara a pesar de la carga matérica que se une a la técnica en que se construyó la obra.

**2. Darío Ramírez**<sup>21</sup> pintor, dibujante y grabador colombiano. Su trabajo más reciente “Sellos de agua” año 2005-2007 medidas: 28 x 14 cm. Técnica: perforaciones / billetes [fig. 9]. Él utiliza como recurso técnico el estencil para intervenir los billetes, creando formas figurativas con carga temática. Los billetes son como las matrices o placas que devasta, sustituyendo la tinta por cartulina negra, lo cual permite ver las líneas de la imagen cortada. Billetes de doscientos y de mil pesos ya desaparecidos, que utiliza como soporte, tienen una carga no sólo matérica sino temática. Darío Ramírez muestra los billetes como un papel y no como un valor monetario, donde la figuración de la imagen es criticar el valor agregado que contienen los billetes. Las interpretaciones que pueda tener el espectador son claras, porque hay asociación entre técnica, materiales y temática, dentro del contexto político y social de Colombia.

**3. Ulrich Wagner**<sup>22</sup> pintor de origen Alemán, serie “NY” 2005, medidas: 55 x 70 cm., técnica: papel de tina con estructuras de pasta de papel pigmentada en rojo, verde y gris colados sobre él, [fig. 10]. Creando figuras geométricas, donde su base es el negro y las figuras son de distintos colores. Ulrich utiliza la yuxtaposición de imágenes a partir del color, maneja relieves como si fueran sellos, divide los planos a partir de líneas de dirección, la disposición de sus formas geométricas cubren todo el espacio de la obra pero no se limitan dentro de ella ya que al estar incompletas, permiten expandirse fuera de la pintura. Los relieves que logra con las pastas de papel son parecidos a los sellos de agua que se logran en la estampa y la forma de ese relieve es como un enorme engranaje que se yuxtapone entre un mapa de figuras geométricas. Esta obra puede ser la representación de una gran máquina que camina a diferentes ritmos y crece hasta salirse de sus parámetros.

**4. Bela Gold**<sup>23</sup> artista gráfica Argentina. “Piedras 1” 2008 medidas: 40 x 40 x 6.5 cm. técnica: dibujo expandido sobre piedra [fig. 11]. Los libros de piedra son sus soportes y al mismo tiempo las placas sobre las que ella dibuja, pinta y escribe. La piedra como soporte, es un elemento muy importante dentro de su obra pero no se mezcla la técnica con los materiales. Cada elemento tiene un significado. Los colores óxidos que utiliza representan el paso del tiempo y los escritos corroboran ese paso del tiempo. Bela Gold le adhiere una carga significativa en su representación de libro, a partir del material, puesto que ella habla del Holocausto como parte de su discurso plástico. El soporte en este caso ayuda en gran medida a la interpretación de la obra y como elemento plástico, ya no sólo es la placa sino el objeto mismo, una pequeña escultura que se puede manipular con distintas técnicas de estampación.

---

<sup>20</sup> <http://www.arteven.com>

<sup>21</sup> <http://www.galer-a.net>

<sup>22</sup> <http://www.kunsthhaus.org.mx>

<sup>23</sup> <http://www.arteven.com>

Son artistas plásticos que construyen su obra a partir de soportes activos con finalidades distintas y objetivos particulares pero con algo en común, invitar al espectador a una lectura distinta ante la imagen, por medio de su discurso plástico o conceptual.

De estos cuatro ejemplos es Bela Gold quien se enfoca en la elaboración de sus propios soportes. En el caso de Ofelia Iszaevich y Ulrich Wagner no se enfocan en un soporte, sino en la elaboración de la obra que al mismo tiempo es el soporte. Ellos unen la técnica con sus materiales para crear una imagen; pero Darío Ramírez se apropia de un soporte que todos tenemos en común, billetes sobre los que incide directamente.

Como podemos ver, cada caso es diferente porque solo Darío Ramírez y Bela Gold representan parte de su identidad a partir de su obra, pero los cuatro autores aquí presentados muestran el soporte como un elemento estético más, que complementan el discurso plástico y abren la posibilidad de varias lecturas y significados hacia el receptor.

J. Martínez Moro dice que: experimentar e investigar son dos actividades prioritarias en el grabado de nuestro siglo. Sin embargo hay que reconocer que las innovaciones tienen con harta frecuencia riesgos, un alcance muy limitado, pues esta labor es enfocada por los propios grabadores de forma autónoma y disgregada, a la vez que se mueve en circuitos y ámbitos muy específicos.<sup>24</sup>

Los ejemplos anteriores no son puramente innovaciones individuales como se buscaba en el s. XX, sino continuidades experimentales del grabado, reflejadas en la actualidad. Por lo tanto, los autores que en su trayectoria artística han experimentado con distintos materiales en la elaboración de su obra, hacen aportaciones y ofrecen soluciones en la creación de obra gráfica para el arte contemporáneo.

La experimentación tanto para el grabado como para otras prácticas artísticas, sigue siendo una alternativa de trabajo en el arte contemporáneo que podemos, o no, explorar. Esto es decisión del creador, las posibilidades de recurrir a ella se pueden aplicar desde los procesos técnicos y formales o como una extensión de éstos, refiriéndose a la creación individual de soportes o el aditamento de las diferentes superficies en que podemos imprimir las imágenes.

---

<sup>24</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, op. cit., p. 155

Es importante señalar que debemos estar concientes de los riesgos que implica la experimentación como práctica y como concepto. Ya que el resultado será una hipótesis y la hipótesis significa sólo un primer paso ante los resultados, el seguimiento que le demos a ese proceso depende de la responsabilidad y el compromiso que tengamos con nuestro propio trabajo. Como ya antes se ha mencionado, la experimentación y la hipótesis en terreno teórico tuvo su auge durante los años ochenta, época en la que se volvió parte de la estrategia por encontrar un estilo; la búsqueda de estilo por medio de la experimentación ya no es una noción relevante en la actualidad, pero no por ello ha dejado de ser una opción para encontrar soluciones técnicas en las prácticas del arte contemporáneo.

## II Descripción y Análisis del Proceso de Trabajo

### II.1 Algunas consideraciones sobre grabado

Los procesos implicados en la generación de un grabado consisten básicamente en hacer incisiones y dejar huellas, texturas y formas sobre la superficie de un material determinado. La estampa resulta de entintar e imprimir sobre un soporte esas matrices, obteniendo la posibilidad de reproducir la misma imagen cuantas veces sea necesario. El papel ha sido el soporte convencional de la estampa, que se ha diversificado durante varios siglos con distintos nombres, calibres, colores, texturas y tamaños sin embargo existe también, entre algunos autores, la inclinación por utilizar otros soportes dentro de la disciplina.

Particularmente, el grabado se puede definir como un medio artístico que se adapta cada día más a las prácticas del arte contemporáneo. Esta adaptación en el plano teórico se relaciona con la incesante *búsqueda creativa* para la generación de placas grabadas y su estampación, ya que es a partir de éstos dos factores los que posibilitan la reproducción, exhibición e interacción con otras prácticas artísticas y no sólo con su reproducción masiva. Por lo tanto el grabado puede considerarse una *Fenomenología*<sup>25</sup> de procesos gráficos; pues es así que el grabado posibilita y determina la creación de un objeto personal que se puede experimentar a partir de las técnicas ya establecidas; puesto que una vez aprendidas estas últimas es posible adaptar las propias propuestas a las prácticas artísticas que ofrece el arte contemporáneo.

Por tanto la práctica del grabado se relaciona con el contacto y manipulación de herramientas, técnicas y en este caso, la posibilidad de generar nuestros propios soportes como parte y extensión de la práctica y aprendizaje que en este caso, me llevó a un plano de búsqueda personal en mi formación artística. Así la intención de utilizar pétalos u hojas como soporte para la impresión de estampas, consiste en revelar a éstos como unidad activa y portadora de significado, no sólo como mero receptor de la imagen, sino con el propósito de dotar al grabado de otras posibilidades de lectura. Fundamentalmente se trata de aprovechar las características estructurales y cromáticas (formas, tamaños, transparencia, texturas y tonalidades) para dotar de variantes a la imagen impresa.

---

<sup>25</sup> Martínez Moro J. Explica qué para *posicionar al grabado como fenomenológico, un centrarse en el objeto y en el medio con el que se trabaja para buscar su sentido del ser.*

## II.2 Descripción del análisis del proceso de trabajo

La catástrofe la podemos concebir visualmente como una gran masa sin forma, y por consiguiente su contenido se vuelve incierto; sin embargo es aquí donde podemos encontrar rupturas de un mundo cierto o ya conocido, que se ligen a nuevas ideas para discernir las ya conocidas.<sup>26</sup>

Haciendo una analogía sobre ésta idea, el arte contemporáneo es una gran masa sin forma, donde su contenido puede percibirse incierto y carente de sentido entre tanta información. Sin embargo, la historia del arte se encuentra llena de rupturas que ya conocemos y que son posibles si estamos dispuestos a ser y hacer los eslabones que re-estructuren y re-definan tal masa de información, ésta que al mismo tiempo nos permite ser en este espacio y este momento.

Este trabajo pretende ser uno de esos eslabones en la práctica del grabado. Es un esfuerzo más por la búsqueda de un soporte distinto en la estampa, constituido a partir de aspectos técnicos aprendidos en el taller de estampa y por una serie de conocimientos y teorías aprendidos durante la Licenciatura de Artes Visuales. Empezar un camino experimental, como en este caso, obliga a plantearse una serie de reflexiones, como las mencionadas en el apartado anterior, las cuales permiten encontrar respuestas y sobre todo resolver la inquietud primaria de este trabajo: hacer una propuesta de soporte para la impresión de estampas.

Por otro lado, describir la ruta de trabajo es importante para sustentar y hacer comprensible la propuesta de soporte implementada en esta serie y sobre todo porque este trabajo es una hipótesis que surge de un proceso experimental. Por lo tanto, el objetivo principal es *reivindicar al soporte como la extensión de una imagen impresa*, es decir, dar la importancia merecida a las superficies que hacen posible la estampación, reproducción y exhibición de una placa grabada.

Generar una hipótesis implicó hacer un análisis del proceso de trabajo realizado. El análisis que hago se basa en la *Metodología para la crítica de las artes visuales* de Carlos Blas Galindo. Esta metodología se basa en tres acciones críticas dirigidas a enfocar los componentes de los rubros estéticos, temáticos y artísticos de las obras, que ayudan a comprobar el alcance los objetivos deseados, a la vez que permiten reflexionar sobre las posibles fallas.

---

<sup>26</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, op. cit., p. 129.

Con base en lo anterior se divide este proceso de trabajo en cuatro etapas:

I.- *Necesidad creativa: búsqueda* personal para continuar trabajando, esta etapa es la razón por la que se hace posible ésta propuesta.

II.- *Observación del entorno inmediato*: enfocada en los elementos estéticos de la obra. Tal etapa permite reconocer los materiales que tenía al alcance y que podían resultar útiles para llevar a cabo esta propuesta.

III.- *Reflexión e introspección*: etapa que comprende los elementos temáticos para explicar e identificar de los contenidos de la obra.

IV.- *La integración de la obra*: análisis de los elementos artísticos, que se refieren a las características de la obra en su totalidad como: la posible relación con algunas tendencias artísticas, la recurrencia con iconografías, los recursos de dibujo en las imágenes, el empleo de materiales y procedimientos de estampación. Se trata de la etapa en la que dio inicio la labor experimental, que poco a poco demandó la *modificación* del material (pétalos y hojas) para aprovechar sus cualidades físicas con intenciones plásticas, por lo que las superficies de bugambilia, rosa, gladiola y bambú recibieron la impresión de una estampa, a partir de matrices en madera, metal (lamina negra y zinc) y uxmal (suela de zapato).

## II.3 Etapa a): Necesidad artística

“... hay que tener presente que el principal freno que el grabado ha sufrido en el frente teórico tiene un origen fundamentalmente endógeno, toda vez que han abundado las posiciones academicistas – es cierto que cada vez menos frecuentes-, que sólo consideran grabado aquel que ejercitan bajo ciertos criterios normativos los maestros grabadores. Aquí el intento liberador queda abortado por la propia endogamia de un sistema cerrado y autocomplaciente, ajeno a la saludable apertura interdisciplinaria que reclama el arte contemporáneo. El grabado, como cualquier otro arte, no puede pertenecer al sistema de verdades últimas y definitivas, sino en el ensayo, la experimentación y la posibilidad.”<sup>27</sup>

El freno del que habla J. Martínez Moro es cierto y es una constante en la historia del arte, es por ello que la información teórica que podemos encontrar sobre el grabado es escasa y conservadora, por que los límites teóricos con respecto a la experimentación siempre están presentes. Afortunadamente, la experimentación depende menos de estos límites y más de las decisiones personales que nos puedan llevar, con su inevitable riesgo, a explorar nuevos horizontes. Así, el abrir nuestros proyectos de trabajo al ensayo, a la experimentación y la posibilidad nos ofrecerá un campo más amplio para jugar con más recursos estéticos, temáticos o artísticos que se adapten a nuestro tiempo y a nuestras circunstancias.

Dado este espacio y este tiempo, la necesidad artística a partir de la cual se desarrollo este trabajo es la búsqueda de materiales para la creación de soportes útiles para esta producción; materiales que sustituyan al papel de algodón por algún otro material de igual o distinta resistencia, pero que me ofrezca una mayor complejidad textural y cromática para la impresión de estampas.

Por ello, las hojas que nos encontramos diariamente al caminar son materiales en los que se buscó la posibilidad de re-significado ante los ojos del artista y los del espectador, en oposición al devaluó e indiferencia que les hemos otorgado, aun cuando su presencia no es común, constante, cotidiana; siendo esto último lo que permite que, al hacerlas parte de la obra, se constituya una conexión sensitiva con el otro, el espectador.

---

<sup>27</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, op. cit., p. 129.

## **II.4 Etapa b): Observación del entorno inmediato**

(Elementos estéticos de la obra)

Esta etapa requirió de la *observación* del entorno inmediato y la búsqueda de materiales resistentes a la impresión de estampas, abundantes y comunes en el medio. Así, fueron cuatro tipos de pétalos y hojas de distintas plantas, los que por selección, resultaron definitivos. Esta etapa consta de dos aspectos estéticos:

El primero elemento estético se refiere a los *materiales* utilizados para la creación de soportes que en este caso fueron pétalos y hojas. En ellos se encontró una fuerza expresiva como: cualidades cromáticas y estructurales tales como colores, formas, tamaños, direcciones, resistencia y transparencia. Cualidades con las que se podía jugar para construir diferentes soportes en los que posteriormente se imprimiría una imagen.

El segundo aspecto es el *uso estético del material*. Donde una vez comprobada la resistencia de las hojas para la impresión de una placa grabada se observó que las formas de algunos pétalos u hojas se podían adaptar a las formas del dibujo grabado en las placas. Por lo que, se enfatizaron las formas de las hojas y los pétalos, consistentemente, buscando un reflejo, una extensión, de la placa en el soporte impreso.

## **II.5 Etapa c): Reflexión e Introspección**

(Elementos temáticos de la obra)

El *Título*, “Intervención Gráfica sobre Hojas” pretende representar la idea de que una estampa para poder ser generada y exhibida requiere de un soporte que permita la reproducción de una placa grabada y una vez impresa la placa, la imagen que queda estampada se vincula y se expande sobre la superficie del soporte.

El grabado como práctica artística es versátil, ya que éste cuenta con una amplia variedad de técnicas que son aprendidas y que facilitan, como en cualquier otra práctica artística, hacerla manipulable en el marco del arte contemporáneo. Dado tal enfoque, se pretende, por medio de estampas en soportes alternativos, mostrar que la rigidez de una imagen, una forma o una figura impresa, se puede suavizar, flexibilizar, dinamizar y enriquecer cuando se incorpora sobre un material tan sutil y complejo como lo son los pétalos u hojas de distintas plantas que además nos son comunes. La importancia es dar un momento de contemplación al espectador y recordarle que tiene un entorno vivo que mirar, enseñándole mediante una estampa distinta la belleza de los materiales naturales que se desprecian a diario. Este proceso de trabajo busca establecer conexiones sensitivas con el espectador, haciendo uso de objetos presentes en el entorno inmediato, mediante la búsqueda creativa, a partir del re-uso de materiales de desecho.

Descripción Iconográfica. Resulta indispensable hablar de la imagen sobre todo por que ésta al hacer del soporte una extensión se constituyen como un todo en la obra final. La iconografía utilizada en esta serie gráfica son imágenes prehispánicas que representan distintos animales, la estética de tales imágenes resulta ideal para este trabajo dada la claridad visual con la que representan lo complejo de las cualidades de cada animal. Utilizar tales representaciones es con la finalidad de asociar la imagen impresa con la naturaleza, con su soporte, donde podamos encontrar formas simples, en este caso de animales, que se interrelacionan con las formas de los pétalos. Ejemplo de ello, es la estampa, dentro de esta serie gráfica, de una mariposa sobre un soporte de pétalos que en conjunto pueden representar “lo ligero, lo sutil” (asociaciones semánticas y sintácticas a la vez).

## II.6 Etapa d): Integración de la obra

(Elementos artísticos de la obra)

Las *Constantes* en este proceso de trabajo se pueden ver reflejadas en el uso de cuatro tipos de pétalos y hojas (bugambilias, rosas, gladiolas y bambú), en la repetición de soportes con un mismo tipo de pétalo y en la combinación entre algunos otros tipos. En cuanto a las placas se utilizaron de metal, madera y hule con las técnicas de grabado aprendidas en el taller de estampa, Xilografía, Linografía y Huecograbado (agua fuerte y agua tinta). En algunas ocasiones también se utilizaron como recurso mascarillas sobre las placas cuadradas, con la finalidad de adaptar la imagen sobre la forma del soporte. En cuanto al tipo de impresión, el 95 % de ésta fue hecha con rodillo y el 5% con desentrapado. Para la impresión, las dos variantes de tinta en la impresión (mate y brillante, dependieron del tipo de pétalo u hoja), fueron tinta tipográfica negra y sepia. Todas las impresiones fueron hechas en tórculo; la presión de éste varió entre 7 y 9 mm. dependiendo de la resistencia de cada hoja y pétalo.

Esta propuesta podría relacionarse con las siguientes Tendencias artísticas:

El Arte Povera que surge a mediados de los años cincuenta. En esta práctica, el autor de la obra no se plantea la necesidad de emplear materiales duraderos sino que, a través del reciclaje. El italiano Germano Celant, principal teórico del movimiento, asoció al Povera con un alto grado de creatividad y espontaneidad que implicó una recuperación de la inspiración de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía. Dentro del Povera no importaba la procedencia ni perdurabilidad de los materiales, sino la transformación que de ellos haga el artista, con lo que se afirman la energía creativa y la libertad del arte.<sup>28</sup>

Por ello, es que esta propuesta va enfocada en los materiales que tenemos a la mano en nuestro entorno inmediato, que por lo regular los consideramos como desechos, pero que al igual que en el Arte Povera pueden ser re-usados y re-significados; por lo tanto, son menos rígidos que los papeles convencionales para el grabado y por sus características cualitativas se vuelven materiales más espontáneo cuando se transforma su uso.

---

<sup>28</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, op. cit., p. 211.

El Arte Ecológico de 1969, en el que se acentuaba la parte procesual de la obra. En cuanto a su nivel semiótico, los materiales eran denominados *distintivos* del código de objetos en vez de *significativos*. Cuando la obra se somete a transformaciones y modificaciones, se originan, constantemente, nuevos sentidos para cada nueva presentación física y esto da lugar a diferentes posibilidades de articulación de sentido.<sup>29</sup>

La relación que tiene este trabajo con el Arte Ecológico está en las distintas, pero repetitivas, presentaciones física de los soportes para cada placa o matriz, con el fin de encontrar otras posibilidades de lectura en la imagen impresa. Es importante aclarar que, cada forma específica de un soporte puede repetirse cuantas veces sea necesario siempre y cuando se tenga el material suficiente, aunque ciertamente, dadas las características del material, al final, cada réplica será única. Sin embargo, la relación más importante con esta tendencia artística tiene que ver con el hecho de que se elaboró dentro de un proceso experimental que generó un objeto final que tenderá a cambios dadas las cualidades del material usado; tales cambios son inevitables pero no por ello indeseables.

Cave mencionar el interés que este trabajo pone en las propiedades naturales del material que se utilizó para la construcción de soportes, en los cuales, ya impresos y como objeto final, se suman las cualidades de las hojas y los pétalos.

A continuación se menciona *La Elección del Material*, la amplitud del *Repertorio Técnico* y la manera en que se emplearon los recursos técnicos para la construcción de soportes:

Formas de trabajo *Experimental*, tratando de *aprovechar* el material orgánico recolectado para empezar a construir un soporte. Como primer paso, hubo que ordenar y clasificar. Así el montón de pétalos acumulado, se convirtió en un caos de formas, tamaños, colores y direcciones. Pero, con base a la observación y el análisis constante, fue posible establecer los criterios necesarios para la selección del material.

La Bitácora significó la columna vertebral del procedimiento técnico. En ella se registró, por un lado, los tiempos de deshidratación de los pétalos y las variables resultantes del empleo de

---

<sup>29</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, op. cit., p. 213.

diferentes papeles así como el clima; por otro lado, se describe la agrupación de los pétalos por tamaños, formas, colores y direcciones.

Posteriormente se empezaron a reconocer características cualitativas como: la flexibilidad y fragilidad que ayudaron a controlar la presión del tórculo para no romper los soportes; todas éstas características permitieron construir formatos que fueran acordes con las dimensiones de las placas que ya se tenían grabadas.

En cuanto a la creación de los bocetos para los soportes, era necesario sobreponer las hojas o pétalos sobre un cristal y debajo del cristal la placa grabada, esto servían como guía para hacer variantes ya sea por color, forma o tamaño, antes de construir el soporte que posteriormente se imprimiría. Las formas de construcción de los soportes variaban dependiendo de la hoja o el pétalo, pues todo depende de las características de cada material. Por ejemplo, en la hoja de bambú, que fue de los últimos soportes con los cuales se experimentó, fue necesario trabajar a partir de módulos para facilitar su ensamblado y permitir los entretejidos.

Las composiciones se enfocaron en un principio a la forma cuadrada de las placas y sin tomar en cuenta las cualidades naturales de los pétalos. Posteriormente, los soportes fueron contruidos a partir de las direcciones y los tamaños de los pétalos; después, lo fueron a partir de las formas de las imágenes talladas en las placas. Finalmente, se elaboraron los soportes a partir de las formas de las placas recortadas por los contornos, algunos en degradación de tamaños combinándolos con otras hojas y otros por niveles cromáticos de un mismo color de pétalo.

Cuando se opta por un trabajo experimental, la creación se expone a un panorama muy amplio de posibilidades, en todos los sentidos, por las cuales optar pero siempre cabe el riesgo de perderse. En muchas ocasiones este trabajo se desviaba entre las formas, los tamaños, los colores, las direcciones y las transparencias que me brindaba el material. Algunas veces permanecía mucho tiempo en la experimentación con un tipo de pétalo, repitiendo, una y otra vez los formatos de los soportes. Otras veces los resultados no eran los esperados al experimentar con otras hojas y pétalos que, por lo tanto, ya no fueron incluidos en esta propuesta.

Finalmente, este ejercicio experimental ha llevado a concluir que resulta altamente funcional el uso de soportes de pétalos y hojas de distintas plantas para la impresión de estampas, mientras que, las posibles desavenencias del soporte con el discurso de las imágenes impresas, las resolverá la madurez que en el futuro pueda alcanzar este trabajo, al seguirlo practicando, pues bien se podrían presentar los soportes sin estampas y probablemente seguiría funcionando como obra, porque el material ya cuenta con cualidades estéticas.

## Conclusiones

El grabado, es ya parte de las prácticas artísticas, que se puede seguir explotando, reinventando, reconstruyendo y transformándose gracias a la diversidad de técnicas y recursos gráficos con los que cuenta. Por lo tanto su apertura se encuentra en la interacción constante que éste pueda tener con otras prácticas artísticas y no por la insistente búsqueda de su autonomía. Pues la autonomía sólo lo encierra, lo individualiza, lo aísla, lo hace convencional.

El papel sin duda alguna es y seguirá siendo un recurso eficaz para la impresión de placas grabadas; sin embargo la sustitución de éste suele llevarnos por caminos inesperados, inciertos, arduos y gratificantes.

Este trabajo busca ser una mirada a una experiencia personal en la práctica del grabado; a través de éste no sólo pretendí mostrar una propuesta de soporte como la extensión de una imagen impresa, sino la ruta que implicó llegar a él; sólo hay que discernir lo aprendido, expandiendo nuestra observación sin temor a la libertad y re-uso de ideas, conceptos, teorías, técnicas, etc. que nos brinda el arte contemporáneo. Pues los resultados siempre contribuirán al desarrollo de nuestro potencial creativo.

Optar por la experimentación fue parte de la libertad de hacer una propuesta, con la que concluyera la licenciatura en Artes Visuales; sin embargo, no imaginaba las dimensiones que abarcaría a través de la experimentación como práctica y como concepto.

Estos primeros resultados, producto de la experimentación, confirman el primer paso la utilidad de pétalos y hojas, como soporte para la impresión de placas grabadas, que como resultado nos da una estampa que se expande sobre una superficie llena ya de cualidades estéticas.

Aun cuando la historia del grabado está poco atendida en el terreno teórico es posible situarlo dentro de las prácticas en el arte contemporáneo pues releer diferentes autores críticos del arte, durante y al termino de mi estancia académica, me permitió situar al grabado en un

contexto teórico-histórico y por lo tanto situar mi trabajo gráfico en un espacio y un tiempo determinados; ya que mi propuesta surgió, por las condiciones que me proporciona el espacio y el tiempo donde me encuentro, pero ubicar mi búsqueda, significó entender que ya no buscaba la autonomía del grabado como medio artístico, sino su interrelación con las prácticas artísticas que nos brinda el arte en la actualidad, el cual reclama la voluntad de interacción que nos permita ser y posiblemente dejar huella en la historia del arte. Con voluntad me refiero a que no debemos forzar las interacciones a través de una lucha de poderes sino a través de un intercambio equitativo entre las prácticas artísticas.

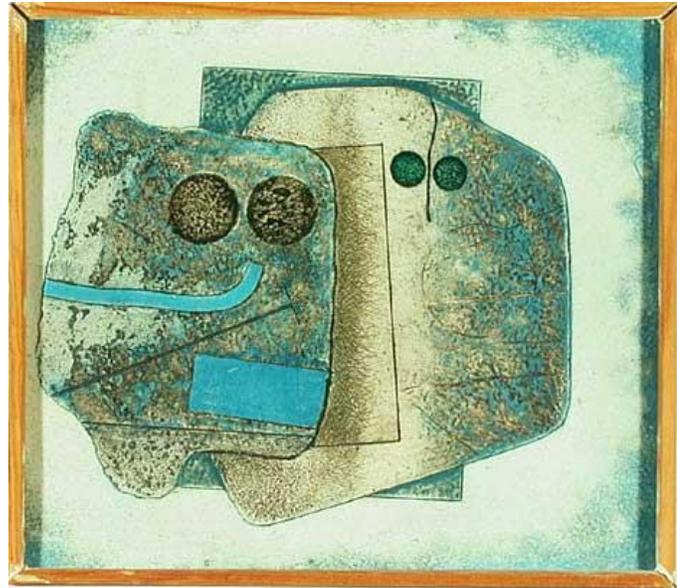
## **Galería de Imágenes**

**Figura 1**

Rostro mecánico II  
s. f. (sin fecha)

Silicografía.

José Luis Serrano



**Figura 2**

S/T, s.f.

Serie de ocho bolsas de papel kraft  
Impresas con laca, acrílico, mimeografía  
y sellos.

Grupo Suma

**Figura 3**

Retrato a Philip Glass 1982

Pulpa de papel pigmentado

Chock Close



**Figura 4**

Muro de Cal y Canto s.f.

Relieve sobre papel hecho a mano.

Medidas del papel:  
49.5x59.5x5 cm

Medidas del área de impresión:  
41 x 51.3 x 5 cm.

Esther González López

**Figura 5**

Naturaleza Muerta s.f.

Mixografía

Medidas del papel:  
80 x 111 cm.

Medidas del área de impresión:  
71 x 104 cm.

Manuel Felguérez



**Figura 6**

Lluvia de papel 1989

Serigrafía y Collage

Medidas del papel:  
32 x 32 cm.

Medidas del área de impresión:  
32 x 32 cm.

Vicente Rojo

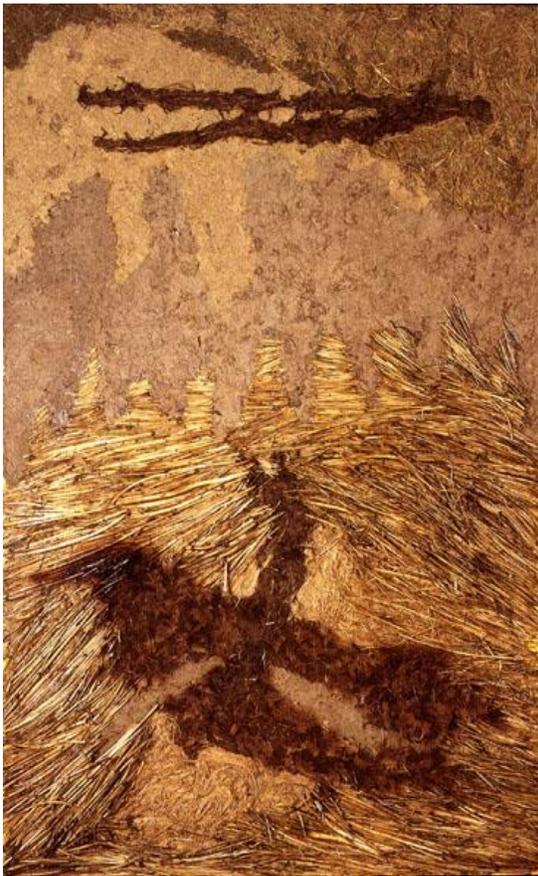
**Figura 7**

Huella #1 2005

Impronta en Silicón

Medidas:  
2 x 100 x 100 cm.

Perla Crauze



**Figura 8**

S/T, de la Serie Rituales de Tierra 2000

Variadas fibras vegetales / Madera

Medidas:  
200 x 125 cm.

Ofelia Iszaevich

**Figura 9**

Sellos de Agua 2005 - 2007

Perforaciones / Billetes

Medidas:  
28 x 14 cm.

Darío Ramírez



**Figura 10**

Serie NY 2005

Papel de tina con estructuras de pasta de papel pigmentado en rojo, verde y gris colados sobre él.

Medidas:  
55 x 70 cm.

Ulrich Wagner

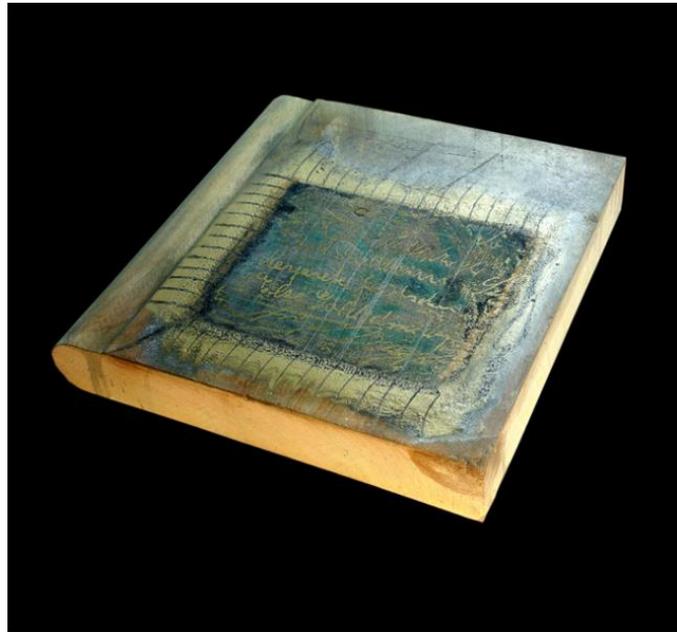
**Figura 11**

Piedras 1 2008

Dibujo expandido / piedra.

Medidas:  
40 x 40 x 6.5 cm.

Bela Gold



**Serie**

**Intervención Gráfica sobre Hojas**

**Adriana Marrufo Díaz**



Título: "Tzolkin" 2008

Tipo de pétalo: bugambilia

Tamaño de soporte:  
29 cm. diámetro

Técnica: Hecograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: "Tzolkin" 2008

Tipo de pétalo: bugambilia

Tamaño de soporte:  
40 x 36 cm.

Técnica: Huecograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: Papalotl Ce [Mariposa I]  
"Observar para transformar"  
2008

Tipo de pétalo: bugambilia

Tamaño de soporte:  
29 x 27 cm.

Técnica: Huecograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: Tlacuatzin Zarigüeya  
"Introspección es búsqueda en  
nuestro tiempo y espacio" 2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
29 x 18 cm.

Técnica: Huecograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: Ayotochtli [Armadillo]  
"Reinventarnos todo  
el tiempo" 2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
24 cm. diámetro.

Técnica: Hucograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: Izcuilpantli [Zorrillo]  
"Introspección" 2008

Tipo de pétalo: bugambilia

Tamaño de soporte:  
31 x 24.5 cm.

Técnica: Hecograbado  
(agua fuerte y agua tinta).

Adriana Marrufo Díaz





Título: Coatl – Xochitl  
[Serpiente-Flor]  
Transformación parte I  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
24 cm. diámetro.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Coatl – Tecpatl  
[Serpiente-Pedernal]  
Transformación parte II  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
24 cm. diámetro

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





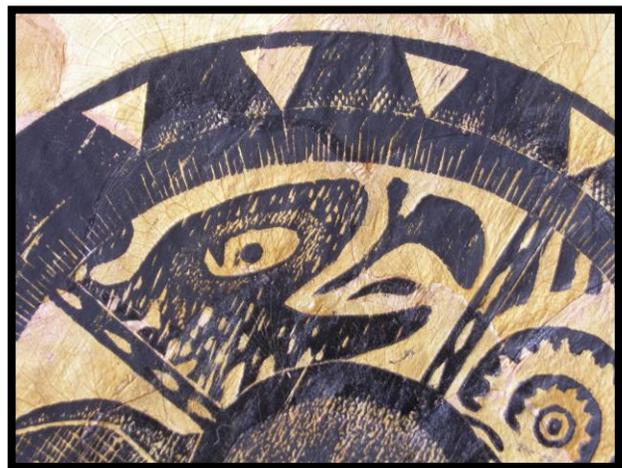
Título: Tecolotl – Cuauhtli  
[tecolote-águila]  
Observación de ave  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
27 cm. diámetro.

Técnica: Xilografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Papalotl Ome  
[Mariposa II]  
Morfostasis I  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
36.5 x 32.5 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Papalotl Yei  
[Mariposa III]  
Morfostasis II  
2008

Tipo de pétalo: rosa y gladiola

Tamaño de soporte:  
33 x 29 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Coatl-Amotlamini  
[Serpiente-Ininterminable]  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
25.5 x 21.5 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Coatl [Serpiente]  
2008

Tipo de hoja: bambú

Tamaño de soporte:  
57 x 32 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Totomeh [Pájaro]  
Observación del  
entorno cotidiano.  
2008

Tipo de pétalo: rosa

Tamaño de soporte:  
67 x 33 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz





Título: Cuauhtli [Águila]  
2008

Tipo de hoja: bambú

Tamaño de soporte:  
60 x 55 cm.

Técnica: Linografía

Adriana Marrufo Díaz



### **Curriculum Vitae**

#### **Marrufo Díaz Adriana**

Lugar y fecha de nacimiento: México D.F., 10 de marzo de 1983.

Correo electrónico: mirardluna@gmail.com, jarrinas@hotmail.com

#### **Escolaridad**

VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Sur, Sur, Sur, Sur... del 29 al 31 de Enero 2009 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México D.F.

Seminario de Análisis y Apreciación Estética impartido por David Zimbrón Ortiz del 19 al 24 de Enero de 2009. Dirección de Educación Artística del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

Curso de Arte Contemporáneo, impartido por la Dra. En Historia del Arte Sonia Kraemer D'annunzio del 8 al 10 de Diciembre de 2008. En las instalaciones de ICSUH, Área académica de Historia y Antropología, Pachuca Hidalgo.

IV Simposio. Procesos Creativos en las Artes Visuales, el Diseño y la Comunicación Visual. Realizado en la facultad de Arquitectura de la UNAM del 13 al 15 de Noviembre de 2007.

Noveno Encuentro Nacional de Fototecas , del 23 al 24 de Octubre de 2008. Realizado en la Sala Salvador Toscano de INAH, Pachuca Hidalgo.

III Simposio de Investigación en arte y diseño ¿Conciliación o distanciamiento en la práctica y la teoría? Realizado en la facultad de Arquitectura de la UNAM del 13 al 15 de Noviembre de 2007.

Pasante de la Licenciatura de Artes Visuales en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Ex Hacienda de San Cayetano s/n Mineral del Monte, Hgo.

#### **Experiencia Laboral**

Instructora de los talleres municipales, de la Escuela de Artes Pachuca Hidalgo 2009.

Instructora del Taller de Grabado en la Feria del libro Chapingo 2008.

Instructora en el programa de Verano, en el taller de Artes Plásticas,

En la Casa de Cultura de Ixmiquilpan, Hgo., Agosto de 2008.

Ilustración

Margarita Castillo “Alas de colibrí”,  
Editado e impreso en México D.F., Agosto de 2007.

### **Exhibiciones individuales**

2009

“Intervención Gráfica sobre Hojas” Centro Cultural Nicolás Zavala, Real del Monte Hidalgo México.

### **Exhibiciones Colectivas**

2008

“Primer Foro sobre Diversidad e Identidad Cultural” Universidad Autónoma Chapingo a través de la dirección General de Difusión Cultural y Servicio.

2007

“Primera muestra de Cortometraje Pachuca en Corto 2007” División de extensión y Educal. Universidad Autónoma del estado de Hidalgo.

2005

“Las cuatrocientas maravillas del quirote” Casa de cultura Mineral del Monte. Galería profesor Ivis Jiménez Osorio, Mineral del Monte Hidalgo.

2004

“Mundos Distintos” Casa de Cultura Jurídica de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, Calle Morelos #720 Col. Centro Estado. de Hidalgo.

## Bibliografía

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Editorial ITACA, 2003, México.

C. DANTO., Arthur, *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Piados Transiciones, 1997, España.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalvo, 1989, México.

GASCA, Omar, *Todo pasa*, Impreso por la Facultad de artes plásticas de la Universidad Veracruzana , 2008, México.

G. ARROYO, Miguel, *El ABC de la conservación de obras de arte hechas en papel y cuento del papel*, Editorial Arte, 1978, Caracas.

KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacan, 1994, México.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, 2001, España.

MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX*, Ediciones Creativa, 1998, España.

MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de cultura económica, 2007, México.

MORIN, Edgar, *El Método I La naturaleza de la naturaleza*, Ediciones Catedra, 2001, España.

POMPA Y POMPA, Antonio, *450 Años de la Imprenta Tipográfica en México*, Ed. Asociación nacional de Libreros, Cámara Nacional de la Industria Editorial y la Secretaría de Educación Pública, 1988, México.

SEPÚLVEDA J., Lluvia, Tríptico *Homenaje al papel Colección MUNNAE*, Ed. CONACULTA, 2008, México.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Ediciones Alianza Forma, 1986, España, p. 135.

TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, Ed. Secretaria de Educación Pública, 1987, México.

#### **Links de las páginas de INTERNET:**

[http://www.arteven.com/ofelia\\_iszaevich.htm](http://www.arteven.com/ofelia_iszaevich.htm)

[http://www.arteven.com/bela\\_gold.htm](http://www.arteven.com/bela_gold.htm)

[http://www.gacma.com/exposicion/sicilia/biografia\\_en.html](http://www.gacma.com/exposicion/sicilia/biografia_en.html)

[http://www.galer-a.net/dario\\_ramirez/subir/prensa/cambio.pdf](http://www.galer-a.net/dario_ramirez/subir/prensa/cambio.pdf)

<http://www.kunsthhaus.org.mx/entrada1.html>