



FACULTAD DE
DISEÑO

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

Electrografía: proceso y evolución en México

La evolución de la imagen electrográfica en la Ciudad de México 1990-2010

Tesis para obtener el grado de

Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Víctor Manuel Moreno Mora

Directora de tesis

Dr. Juan Bautista Peiro

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, **19 noviembre de 2018. México.**

Dedico esta tesis a dos personas: mi madre, María de Jesús Mora Quirarte, a quien se le extraña siempre, aunque está con nosotros, conmigo, por su apoyo incondicional para que realizara mis sueños; también a Fedra Carolina, mi amada hija y lo mejor que tengo en este mundo, por quien vivo día a día, por su amor y sus sonrisas. Todo lo que hago es siempre pensando en ella.

AGRADECIMIENTOS

A mi hermana Jeannette por su cariño, apoyo y comprensión. A mis sobrinos Abigail y Zadkiel por ser parte de esta familia los quiero.

A mis maestros, maestras y amigos: Blanca Gutiérrez Galindo, Alejandro Pérez Cruz, Alberto Peredo, quienes me apoyaron en lo necesario para desarrollar esta tesis, orientándome en todo momento y facilitándome valiosa información.

A dos grandes artistas a quienes se les extraña, Mario Rangel Faz y Marcelo Balzaretti.

A Juan Peiro por ser un gran amigo, así como por su orientación y dirección en esta investigación para que fuera posible; por todas las facilidades tanto en Valencia como en México.

A Silvia Alejandre Prado, por su apoyo, amor y esfuerzo, en que todo lo que me propongo pueda ser realizado y compartido.

A mis amigos por ser mi familia: Héctor de Anda, Rafael Pérez y Pérez, Rosario Guillermo, Yolanda Andrade, José Antonio Platas, Darío Ramírez, Mónica Contreras, Carlos Maldonado, Eduardo Mejorada, Raymundo González, Luis Carlos Barrios, Alberto Peredo, Xóchitl Mireles, Luis Hernández.

Agradezco también a mis lugares de inspiración Ciudad de México, Guadalajara, Cuernavaca, Puebla, Xalapa ya que sin éstas ciudades no me hubiera sido posible detonar mi creatividad.

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO I. DE ANTECEDENTES, PLANTEAMIENTOS Y POSTURAS	10
1.1 Planteamiento del problema	11
1.2 Objetivo general	12
1. 2. 1 Objetivos Específicos	12
1.3 Hipótesis de trabajo	13
1.4 Entre ideas, conceptos y referentes teóricos.....	13
1. 4. 1 Gráfica actual.....	13
1. 4. 2 Imagen apropiada	15
1. 4. 3 Creación desde conceptos posmodernos	15
1. 4. 4 Original y copia	16
1. 4. 5 Interpretación y representación	17
1. 4. 6 Posibilidades: creación de imágenes con electrografía	18
1. 4. 7 Electrografía	20
1.5 Procedimiento metodológico	21
CAPÍTULO II. CAMINOS DE LA GRÁFICA ALTERNATIVA: BREVE HISTORIA DE FINALES DEL SIGLO XX	23
2.1 Copy-Art y Electrografía	35
2. 1. 1 Imagen como generadora de nuevos originales.....	35
2. 1. 2 Copia como original	42
2.2 Imagen posmoderna y apropiación en la fotocopia	46
2. 2. 1 Tendencias e influencias sobre el original.....	48
2. 2. 2 Apropiación posmoderna.....	52
2. 2. 3 De cuando la copia se convirtió en un original	57
2.3 Electrografía como proceso: un proyecto artístico en México	62
2. 3. 1 Proyecto Mímesis	62
2. 3. 2 Aquerotipo y electrografía monumental.....	67
2.3.3 Electrografía monumental en papel de algodón	70
2.4 Humberto Jardón: copia y original electrográfico sus inicios en el arte gráfico	75
CAPÍTULO III. ELECTROGRÁFICA EN MÉXICO 1990-2010: EXPONENTES DE LA CREACIÓN GRÁFICA	82

3.1 Mario Rangel Faz: una experimentación estética entre el original y la fotocopia en un contexto urbano	84
3. 1. 1 Grupo Suma.....	90
3.2 Marcelo Balzaretti	96
3. 2. 1 Transdisciplina de los lenguajes gráficos: producción y exhibición final.....	97
3. 2. 2 Lenguajes gráficos en su variación artística y la estampa de nuestro tiempo .	104
3.3 Alejandro Pérez Cruz: un artista de la apropiación para la transformación de la Ciudad de México.....	118
3. 3. 1 Neo-crónica de la gráfica actual: 1993-2015.....	126
3. 3. 2 Ciudad, tiempo y decadencia: 1997-1999	133
3. 3. 3 Obra negra: gráfica 2004-2008.....	135
CAPÍTULO IV. IMAGEN APROPIADA: SU IMPORTANCIA COMO ELEMENTO CREATIVO PARA ELECTROGRAFÍA Y CREACIÓN GRÁFICA	140
4.1 Laboratorio de reproducción gráfica	140
4. 1. 1 Electrográfica: notas para una definición	146
4. 1. 2 Electrografía y gráfica: elementos creativos en el arte.....	154
4.2 Transferencia electrográfica: técnica.....	164
4. 2. 1 Preparación de los archivos: pre-prensa-prensa-acabado	169
4.3 Fotocopia como punto de partida y soporte definitivo de la imagen.....	171
4. 3. 1 Electro-fotografía.....	172
4. 3. 2 Diferentes papeles para fotocopia y transfer	176
4. 3. 3 Impresora láser	178
4. 3. 4 Tóner.....	178
4. 3. 5 Estampas contemporáneas realizadas a partir de la copia	182
4.4 Creación de imágenes con electrografía: sus posibilidades.....	186
4. 4. 1 Imagen	188
4. 4. 2 Impresión xerográfica.....	192
4. 4. 3 Impresión digital.....	194
4. 4. 4 Superficies empleadas en la estampa.....	196
4.5 Imágenes de la Ciudad de México a través del registro interpretativo de la obra gráfica	199
4. 5. 1 De los transportes y el entorno urbano callejero	201
4. 5. 2 De las imágenes cotidianas del centro de la Ciudad de México.....	203
4. 5. 3 Tridimensionalidad del entorno urbano de la Ciudad de México	205
4. 5. 4 Imágenes políticas de México: proyecto <i>After</i>	209

ACERCA DE LA GRÁFICA ACTUAL. A MANERA DE CONSIDERACIONES FINALES	214
EPILOGO	220
ANEXOS.....	221
A. Pautas de entrevistas focalizadas	221
B. Tabla de informantes	226
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
Hemerografía	231
Páginas web consultadas	233

INTRODUCCIÓN

La creación artística se mueve en una amplia gama de registros que van desde la ironía hasta la más amarga de las denuncias. No existe un nexo común que los unifique como nación en su producción, aunque sí existen correspondencias y agentes activos que dialogan con el pasado y mantienen en todo momento un compromiso firme con la creación. (Medina, 2005: 17)

De acuerdo a Cuauhtémoc Medina, “existen correspondencias y agentes activos que dialogan” entre sí, por lo que en ésta investigación sobre el proceso y la evolución de la Electrografía en México conjuga aspectos teóricos, técnicos y, por supuesto, personales.

A manera de breviarío, cuando a México llegaron la fotocopia, el transfer, el ordenador, la impresión digital, las redes sociales y la variedad de productos químicos, así como nuevos materiales sintéticos, se abrieron diversas posibilidades de experimentación de artistas con interés en el grabado. Sin duda, a lo largo del tiempo se han logrado resultados gráficos sorprendentes que han enriquecido el medio y, a su vez, lo han hecho más atractivo para muchos artistas.

Cabe señalar que en esta investigación también se presentaron algunos obstáculos, tales como:

- a) Los principales exponentes de la Electrografía radican en el extranjero y/o el material bibliográfico está en otro idioma, por lo que resultó complicado acceder a ellos y a sus materiales, así como recabar información acerca del tema enfocado en México. Por este motivo, este obstáculo constituyó una contribución más de este trabajo de investigación.
- b) Ciertos materiales fueron sustituidos por otros fabricados en el país, lo cual generó una adaptación experimental tanto de éstos como de las técnicas. Se realizaron

numerosos ensayos hasta encontrar los puntos de “error” que al solucionarlos dieran paso a la transformación técnica.

Una vez expuesto lo anterior, es menester señalar que esta investigación se estructura en cuatro capítulos. A continuación, se desagrega el contenido.

En el *Capítulo I. Antecedentes, planteamientos y posturas*, se explica que esta investigación se erige sobre la base de la curiosidad por conocer cómo ha sido ese proceso de enriquecimiento de la Electrografía, así como algunos de sus principales exponentes. Además, desagrega el procedimiento metodológico, mismo que contempló el análisis documental, la aplicación de entrevistas focalizadas a informantes clave y lo que se podría llamar “praxis artística”, cuyo objetivo fue tejer saberes teóricos y técnicos con el lenguaje gráfico de la producción personal.

Por su parte, en el *Capítulo II. Caminos de la gráfica aleternativa: breve historia de finales del siglo XX*, se expone el contexto histórico y sociocultural de la Electrografía en México, principalmente en la Ciudad de México. Además, se ubica el surgimiento de la *Xerografía*, el *Copy art* y la *Impresión digital* como soportes de algunos proyectos fundacionales como “Mimesis” o “Electrografía de gran formato” de Mónica Meyer. Así, también se apunta la trascendencia de artistas de la talla de Huberto Jardón y Víctor Lerma, quienes marcaron tendencia durante este periodo por el desarrollo de formas conceptuales y técnicas novedosas, y que hasta el momento se consideran figuras icónicas de la gráfica contemporánea en el país, gracias a su iniciativa para que artistas jóvenes experimentaran la utilización de nuevos valores artísticos, lo que impactó de manera importante en la imagen, la apropiación y el original en la gráfica del siglo XX y XXI.

En ese sentido, esta investigación sirve a manera de documentación y registro escrito

sobre los procesos de creación artística desde la Electrografía.

El *Capítulo III. Electrografía en México 1990-2010: exponentes de la creación gráfica*, aborda las contribuciones de tres artistas representativos, Mario Rangel Faz +, Marcelo Balzaretti+ y Alejandro Pérez Cruz, quienes desde una apreciación personal son los precursores del trabajo electrográfico en México, tanto por la técnica como por su contribución conceptual.

Desde una visión urbana y crítica éstos artistas han enriquecido la disciplina de la *Gráfica* aportado diversos conocimientos a partir de la experimentación. Por ejemplo, a través de un lenguaje sencillo trataron de que sus estampas expresaran la urbanidad -ciudad y mundo- desde sus contrastes, y consiguieron ese reflejo en lo que se podrían nombrar “imágenes sin tiempo fijo”, las cuales guardan un carácter de actualidad para cualquier generación.

Esos tres artistas estuvieron y están en constante evolución, por lo que figuran en el ámbito de la formación académica; son también observadores y promotores de causas sociales, políticas y culturales de su tiempo desde y para la ciudad. Por esto, y a manera de homenaje, se hizo un análisis de su obra, trayectoria y aportaciones no sólo al mundo del arte mexicano, sino mundial.

El último y cuarto capítulo *La imagen apropiada: su importancia como elemento creativo para la Electrografía y creación gráfica*, se centra en la descripción de las formas, los conceptos y las técnicas tradicionales, así como actuales de la Gráfica en tanto elemento creativo dentro de la Electrografía. Asimismo, se plantean sus diferencias, sus posibilidades y las especificaciones de su uso.

Además, a manera de bitácora se reseña la información recabada a través de los laboratorios de experimentación gráfica para explicar cómo se combinan las necesidades del lenguaje y su composición con la finalidad de obtener una obra temática que termine por concretar la interpretación del uso de las imágenes de la Ciudad de México, así como los diversos procedimientos en la obra gráfica personal.

Hacia el final, y a manera de conclusiones, se presenta una recapitulación de mi trabajo artístico a partir de la propia experiencia docente, de investigación y de práctica constante en la gráfica, así como resultado del trabajo colaborativo con otros artistas que utilizan este mismo lenguaje y estas formas de producción. De esta manera, este documento no sólo aporta una reflexión profunda acerca de la Electrografía, particularmente acerca de la interpretación de la utilización de la imagen de la Ciudad de México, sino que propone una técnica que permitirá generar nuevos procesos de conceptualización en una obra final, a partir de la combinación de las necesidades del lenguaje, su composición y reflexiones acerca de aspectos sociopolíticos.

CAPITULO I. DE ANTECEDENTES, PLANTEAMIENTOS Y POSTURAS

Poniendo de primera mano el concepto de la creación de la concepción de la obra, a partir de la apropiación sobre la técnica, el objeto o la originalidad en el producto final. (Simon, 1988: 154)

La mayoría de los textos acerca de la *Electrografía* provienen o se publican en Estados Unidos y Europa, aunque curiosamente no se basan exclusivamente en dicha técnica, sino en el *Copy art* y *Xerografía*. Entre sus exponentes se puede mencionar a Alexander Lester y Katayanagi con el trabajo de *Copyart: The first complete guide to the copy machine* de 1978; y *Arte de la fotocopia* escrito por Patrick Firpo.

Cabe recordar que éstos son productos que se encuentran en lengua inglesa, los documentos en lengua española resultan escasos, sin embargo, se puede mencionar el libro *Los procedimientos electrográficos* de José Ramón Alcalá y Jesús Pastor del año 1992. También existen aportaciones de algunos países latinoamericanos como Brasil y Argentina para el caso de la *Electrografía* como tal.

En México son pocas las aportaciones de archivo, por no decir que son casi inexistentes. Esto puede tener relación con que durante las décadas de los sesenta y setenta, la *Electrografía* se realizó de modo experimental, por lo tanto, el interés principal no era generar documentos escritos que le describieran. De hecho, fue hasta las décadas de los ochenta y noventa que artistas como Humberto Jardón, Mónica Mayer y Víctor Lerma acuñaron la denominación *Electrografía*.

Las primeras publicaciones en México, acerca de la *Electrografía*, pueden encontrarse en periódicos como *El Universal* y *Unomásuno*; tales fueron escritos o columnas de cinco artículos hechos primero por Mónica Mayer (1991-1994), y después tres

artículos elaborados por Gonzalo Vélez (1994-1999). Durante esos mismos años se escribieron y publicaron algunos textos para catálogos de exposiciones: en 1999 uno sobre la obra de Alejandro Pérez Cruz, *Tiempo y Decadencia*, y otro en 2006, *Obra Negra Gráfica*.

También hubo dos libros, uno de ellos, *Puntos, píxeles y pulgadas* publicado por Humberto Jardón en 2012, aborda el contexto histórico en el cual surge el Centro de Arte Multimedia¹ y, como productos de este, los proyectos de *Electrografía* realizados por Mónica Meyer, Víctor Lerma y él mismo respecto a la creación, la manipulación de la imagen y la transgresión de procesos tradicionales de la fotografía y la gráfica. El otro libro, *Gráfica Contemporánea*, fue compilado por Hortensia Mínguez García en 2013 y trata acerca de la clasificación de tipos de gráfica, así como su utilización, concepción y quienes la trabajan de manera general, tanto en México como en otras partes del mundo.

Bajo este contexto de ausencias, esta investigación pretende ser una aportación de carácter historiográfico, porque no sólo le interesa discutir acerca de las producciones de la *Electrografía* actual, sino dar cuenta del proceso de transformación técnica e innovación llevado a cabo durante el periodo 1990-2010. Asimismo, tiene la ambición de representar un antecedente para futuras investigaciones y contribuir en la generación de nuevas líneas de estudio para la *Gráfica* en este país.

1.1 Planteamiento del problema

Con base en lo anterior la pregunta emergente es: ¿cómo evolucionó el uso de la imagen electrográfica, realizada y conceptualizada a partir de las máquinas fotocopadoras y de

¹ Este centro depende del Instituto Nacional de Bellas Artes.

² Digital, se entiende como la parte de una imagen creada directamente en un ordenador que puede contener

impresión digital (técnica del *transfer*, la impresión láser, tóner líquido, tóner de polvo)? Asimismo, respecto a la técnica, ¿qué implicaciones tiene la manipulación de imágenes mediante la transferencia y a partir de las fotocopias para generar matrices móviles de composición y elementos conceptuales desde las imágenes que se utilizan, se registran o se apropian?

En cuanto al sentido y significación, ¿cómo se desarrolló la Electrografía en México si los conceptos clave de las piezas giraron en torno a la memoria individual, al recuerdo, a la identidad, a la historia, a la ciudad, a lo urbano? ¿Esto tiene un impacto de significado en esas imágenes?, ¿las conduce a un nuevo sistema de *continuum* asociado al proceso de interpretación, representación, producción, reproducción y presentación en comparación con la estampa original final?

1.2 Objetivo general

Conocer y describir la génesis, desarrollo y evolución de la obra gráfica en el terreno de la *Electrografía* durante 1990-2010 en México, con la finalidad de clasificar procesos y proyectos de ese periodo de acuerdo a factores socioculturales, artísticos y técnicos.

1.2.1 Objetivos Específicos

- a) Identificar los elementos principales de la imagen en tanto elemento creativo dentro de los campos de la fotografía y la *Gráfica*.
- b) Seleccionar y relacionar técnicas, contenidos y procesos contemporáneos como *transfer*, *collage* y *Electrografía*, a partir de la interpretación de las imágenes urbanas de la Ciudad de México que se utilizan para la creación de la obra gráfica.

- c) Clasificar y documentar la obra gráfica de artistas actuales que se caractericen por su visión urbana de la Ciudad de México.
- d) Elaborar un registro de imágenes urbanas de la Ciudad de México que sirva para la realización de la obra gráfica.

1.3 Hipótesis de trabajo

En México, la *Electrografía* no cuenta con bastos registros historiográficos, teóricos y técnicos a partir de estudios a profundidad, lo que imposibilita posicionar a la obra gráfica como la suma de acontecimientos que confluyen en tiempo y espacio. Además, esto genera una fractura de sentido entre el contenido biográfico en sí mismo, la estructura de dicho contenido y el significado sociocultural de la imagen.

1.4 Entre ideas, conceptos y referentes teóricos

A continuación, con la finalidad de construir un referente teórico-conceptual fundamentado en la lógica epistémica posmoderna, se abordan algunos conceptos como: gráfica actual, imagen apropiada, original y copia, interpretación y representación de las imágenes en la Electrografía a partir de la identidad, memoria, fragmentación, pérdida, política, urbanidad y ciudad.

1.4.1 Gráfica actual

El aprendizaje y el desarrollo del grabado en las escuelas de arte se ha mantenido en la técnica tradicional, pero también está a la par del grabado contemporáneo, lo que ha puesto en tela de juicio los procedimientos técnicos tradicionales que no han dejado de producirse, pues los adelantos tecnológicos no han logrado sustituir esa infinita influencia de la

ortodoxia. De esta manera, el grabado se ha visto inmerso en la experimentación, generando así la hibridación de sus procesos técnicos y formulando una nueva imagen desde sus mismas herramientas y soportes.

En el libro *Gráfica Actual*, José Manuel Springer menciona que “la gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un solo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas” (Springer, 2000: 15). La respuesta de Springer ante la proliferación de imágenes "chatarra" ha sido mezclar, por ejemplo, lo banal y lo solemne, lo antiguo y lo actual. Estas confrontaciones podrían considerarse saludables porque cuestionan el rol y la función de la imagen en la cultura actual, por lo tanto, puede decirse que “sus contenidos y estrategias comunicativas no son diferentes de aquellas que utiliza la pintura, la escultura o el dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística” (Springer, 2000: 23).

Bajo esta lógica, el *Taller de la Gráfica Actual* se vinculó a un sector de estudiantes y artistas jóvenes con aspiraciones a trabajar desde el ámbito de lo social y de la intervención urbana. De esta manera se ampliaron las posibilidades de producción pues en ese entonces el avance tecnológico posibilitaba desarrollar proyectos sin limitaciones de formato, técnica o concepto, ya que la fotocopidora, el plotter, las herramientas eléctricas y desde luego lo ya tradicional, permitieron que emergiera una gráfica combinada en sus procesos y en su propuesta visual.

Así, el término *gráfica actual*, se amplió de tal manera que en los eventos y exposiciones los llamados grabadores compartían espacio con diseñadores y comunicadores gráficos; prácticamente el término de grabador se sustituyó por el de artista gráfico o artista

visual. Entonces, la *gráfica actual* no pretende desaparecer al grabado, al contrario, lo reconoce y revaloriza otorgándole su lugar porque la confluencia de nuevos métodos en los lenguajes gráficos, tales como la *Electrografía*, no serían posibles sin una maduración tecnológica y conceptual.

1. 4. 2 Imagen apropiada

A mediados del siglo XX, las personas denominadas artistas pop se apropiaron del ámbito cultural, la cual consistió en que el o la artista abandonaba la idea de copiar la realidad y, en cambio, retomaba las imágenes u objetos con el fin de reinventarlos y crear otra obra original a través de nuevas técnicas y conceptos que incluyeron fotografías, collage, impresos, entre otros. A esto se le llamó “una práctica de creación posmoderna”, la cual tiene por principio criticar el binomio *objeto-concepto*, una crítica orientada por el debate acerca del concepto de “realidad”. Juan Martín Prada (1988) menciona que se trabajaba en una apropiación crítica.

...la alusión crítica o el plagio que caracterizan prácticas artísticas posmodernas; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de consciencias de la influencia del arte, del contexto institucional y del discurso histórico determinado (Prada, 2001: 27).

La apropiación surgió como un recuento de sucesos que los artistas retomaron en aras de revalorar esas imágenes y objetos que recolectaban. Cabe mencionar que no hubo una corriente o tendencia que predominara.

1. 4. 3 Creación desde conceptos posmodernos

“El caminar constituye un texto en sí, que la obra de arte traduce en el idioma de la topología” (Bourriaud, 2009: 141). Éste término tan utilizado por los artistas hoy en día,

orienta la definición de un lugar pictórico que camina hacia los desplazamientos reales en la vida cotidiana del espectador especializado. “Una ‘idea’, una ‘imagen’ puede pasar así de lo sólido a lo flexible, de una materia a otra a un concepto, de la obra material a la multiplicidad de extensiones y declinaciones” (Jardón, 2012: 307). Como sugiere Zygmunt Bauman (2007), las imágenes se tornan líquidas en esta época posmoderna.

La posmodernidad diluyó la idea de “objeto”, lo cual impactó en la producción de una gráfica icónica en su sentido estrictamente visual, mientras que la estética radicante disolvió toda apariencia para centrarse en una visualidad que ya no era entendida como una cadena de acontecimientos. Según José Luis Brea (2010), actualmente contamos con tres regímenes técnicos sobre la imagen: *imagen-materia*, *imagen-film* y *e-image*. La primera no reduce la imagen a la forma o a la psique, sino que valora el papel de la materia y las técnicas en la estructura misma de la imagen posmoderna.

Quizá existe una conexión de este hecho con una perversión de los deseos de idealización y de la objetivación de la mirada. En ese sentido, la imagen contemporánea o posmoderna es sintomática de esta incapacidad y de una tendencia a la repetición técnica.

1. 4. 4 Original y copia

Con base en lo anterior, el *Copy-Art* o la *Xerografía artística* o la *Electrografía* resultan lenguajes que concretan, de manera inigualable, las reflexiones de Walter Benjamín en torno al impacto de la reproducción mecánica en las artes. Para este investigador, la fotocopia condujo a lo que llamó “la era de la reproducción mecánica” (Walter, 2003: 41).

El debate acerca del original y la copia se acentuó a partir de lo que se denominó la “deshumanización” del arte, la cual, por supuesto, involucró a la *Electrografía*. Al respecto,

el semiólogo italiano Umberto Eco se preguntó, con fundada extrañeza, por qué ahora que "ya nadie cuestiona el aspecto puramente mecánico de la fotografía... todo el mundo está dispuesto a debatir el aspecto puramente mecánico de la fotocopidora" (Eco, 1979:166).

En ese mismo tenor, Paulo Bruscky sostiene que la fotocopia se convierte en un "arte sin original" (Bruscky, 1985: 34) al funcionar como una vía de creación artística que confunde y desborda las fronteras entre el original y la copia. O lo que podríamos considerar un símil, el tránsito de la cultura de los objetos a la cultura líquida, en la cual todo es transdisciplinario (Bauman, 2007: 42); de lo múltiple a lo original múltiple.

En ese sentido, la fotocopia es el soporte más adecuado para burocratizar el arte pues despersonaliza el documento, la identidad y la originalidad del mismo, a partir de un aparato mecánico que multiplica progresivamente una serie de copias de una misma imagen, fotografía o documento de texto. Por lo tanto, la copia se vuelve un original continuo y la fotocopidora es sólo un instrumento al servicio de la creación del artista; en última instancia, es una herramienta electrónica que puede producir obra original a bajo costo y de igual manera ser reproducida.

1. 4. 5 Interpretación y representación

Factores como la magnitud, el entorno urbano, el transporte y las imágenes cotidianas del centro de la ciudad son tan relevantes como el carácter socioeconómico y el problema del crecimiento demográfico. Éstos requieren de diferentes procesos de interpretación que deduzcan, infieran y asocien los posibles procesos generadores de los cambios detonantes de la creación de la obra gráfica personal acerca de la Ciudad de México.

José Luis Enciso (1990), en su libro *La interpretación como instrumento de apoyo a la investigación urbana*, comenta que existen tres técnicas básicas de interpretación urbana: directa, asociativa y deductiva. Para este trío es recomendable usar fotografías de buena calidad si se requiere obtener resultados óptimos.

En ésta, los elementos presentes en las imágenes, pueden apreciarse con suficiente detalle para permitir su reconocimiento. Los ejemplos más típicos son las carreteras, la vialidad urbana, vías de ferrocarril, áreas con construcción, baldíos, la retícula urbana y condicionantes físico-naturales que determinan la dinámica espacial de la ciudad. (Enciso, 1990: 9)

Si las correlaciones son lo suficientemente consistentes, es posible evaluar todas las áreas con los mismos criterios y determinar las diferencias entre las imágenes clasificadas dentro de las tres técnicas antes mencionadas.

1. 4. 6 Posibilidades: creación de imágenes con electrografía

De acuerdo a José Ramón Alcalá, “la eliminación de la distancia, de la separación entre el proceso de generación de la imagen y su representación. Toda idea que se plasma como imagen es sólo potencialmente susceptible de ser reproducida, fijada o multiplicada” (Alcalá, 2011: 257). Así, la fotocopia utilizada como punto de partida y soporte definitivo de la imagen permite crear otra imagen con un nuevo “origen” que posteriormente será fotocopiada.

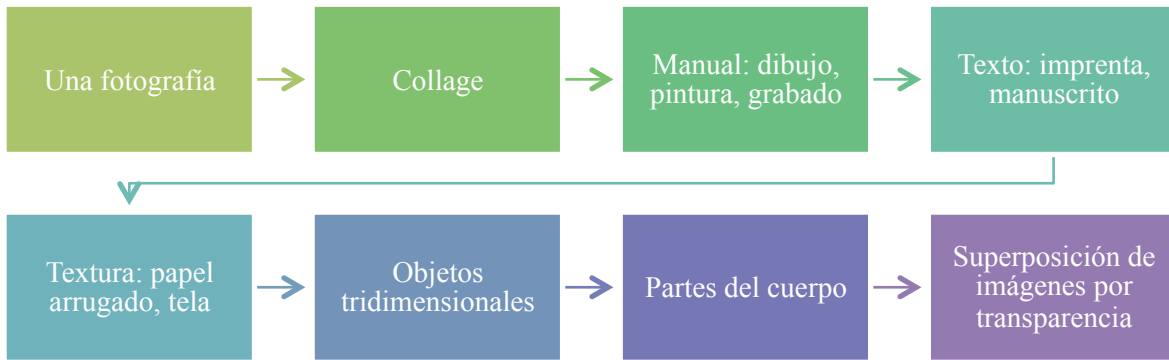


Figura 1. Generación diversa de imagen

Fuente. Elaboración propia

Es evidente que el carácter de la imagen puede ser muy diverso, al igual que el proceso de fotocopiado dependiendo del tipo de fotocopidora. Las posibilidades de intervención del original pueden variar, aunque básicamente consistirían en:

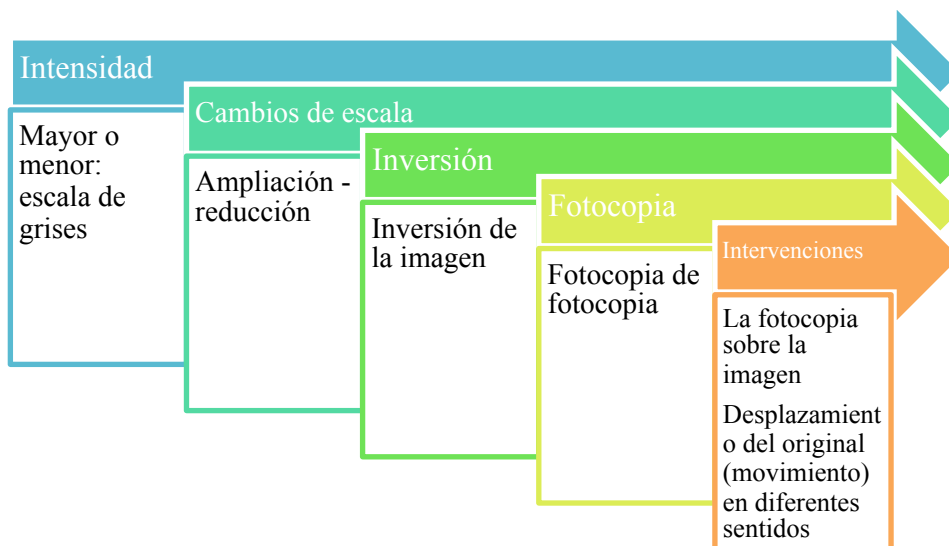


Figura 2. Posibilidades de intervención

Fuente. Elaboración propia

En este punto, una imagen se podría considerar como definitiva, si así se ha concebido.

1. 4. 7 Electrografía

Electrografía se le denomina a todo gesto generado por el uso de sistemas y tecnologías eléctricas, electromecánicas o electrónicas; también es conocida como sinónimo de fotocopia. Ésta se enmarca en los procesos de impresión electrostática por el fenómeno de la atracción eléctrica, el cual se produce cuando un cuerpo aislante puede depositarse de manera superficial en un soporte con cargas positivas y negativas, diciendo del mismo que está cargado con electricidad electrostática.

La doctora Margarita M^a González Vázquez, en su tesis *Nuevos Procesos de Transferencia Mediante Tóner y su Aplicación al Grabado Calcográfico*, explica que:

...el término Arte Electrográfico se refiere a cómo la gente disgustada con el término “Copy Art” describía estos procesos durante los años ‘80. Sin embargo, diversos críticos han señalado que tanto los procesos realizados a partir de la fotocopidora como por el ordenador podrían denominarse “electrográficos”, de modo que la expresión “arte electrográfico” no debería emplearse exclusivamente para hablar de procesos a partir de la fotocopia, ya que con frecuencia “arte electrográfico” describe procesos mixtos de ambos. La crítica de arte franco-canadiense, Monique Brunet-Weinmann, propuso una solución parcial a este problema terminológico mediante el vocablo “copigrafía”, aunque este término no se ha impuesto para describir el proceso exclusivo a partir de la copia. Otra opción es “xerografía”, que implica el empleo de una marca de fotocopidora en concreto (Xerox) y no al arte que se puede ejecutar mediante este proceso, por lo que no resulta suficientemente preciso. Reed Altemus. *Copy Art Bibliography*. March 1999. ISAST 7 Xerografía: Procedimiento de impresión sin contacto que fija imágenes mediante sistemas electrostáticos. Llámese así también a la xerocopia o fotocopia en papel obtenida por ese método”. (González, 2010: 73-78)

Con base en lo anterior, la obra electrográfica se puede definir como toda producción creativa que contempla para su realización el uso de sistemas o tecnologías de estas características; incluye a todas aquellas obras artísticas realizadas mediante el uso total o parcial de fotocopadoras, faxes, ordenadores, videos y, en general, de sistemas digitales de generación, manipulación, impresión o reproducción de imágenes, así como aquellos

sistemas de transferencia que transforman las imágenes realizadas mediante los procedimientos y las tecnologías antes mencionadas.

1.5 Procedimiento metodológico

El presente trabajo se fundamentó en la metodología cualitativa cuyo propósito es rescatar aquellos aspectos empíricos de la existencia humana con la finalidad de brindar explicaciones sobre la cualidad de los fenómenos, más que de su cuantificación. Para esto, se utilizaron las siguientes técnicas de investigación: análisis documental, entrevista focalizada e investigación aplicada.

El análisis documental consistió en reflexionar acerca de los contenidos temáticos en de los documentos bibliográficos, hemerográficos y virtuales acerca de la *Electrografía* en México y el mundo, así como seleccionar aquellas ideas que resultaran relevantes y consistentes entre unos y otros materiales revisados. Los resultados fueron: 1) la reconstrucción de los antecedentes históricos sobre el tema original múltiple en el proceso electrográfico en México; y 2) el estudio del original múltiple en su interrelación con las nuevas tecnologías dentro de la electrografía, así como la interpretación de las imágenes utilizadas.

Por su parte, la entrevista focalizada, a través de su formato estructurado, incentivó un proceso comunicativo entre quien investigó y sus informantes, con la finalidad de extraer información específica en torno al tema de interés y grado de representatividad que se consideró tenía cada entrevistado. De esta manera, la aplicación de entrevistas generó un soporte empírico acerca de la transición acerca de este medio conceptual de trabajo en México durante el periodo 1990-2010.

Por último, se llevó a cabo una investigación o intervención aplicada a través de los proyectos de producción personal con la finalidad de terminar de analizar el proceso de apropiación electrográfica de las imágenes en relación a la creación de matrices en los originales múltiples dentro del laboratorio de reproducción gráfica.

CAPÍTULO II. CAMINOS DE LA GRÁFICA ALTERNATIVA: BREVE HISTORIA DE FINALES DEL SIGLO XX

La gráfica es tan especial que se presta para expresar cierto tipo de ideas que en pintura no cabrían. Por eso normalmente grabo lo que no voy a pintar y pinto lo que no grabaré. (Moreno, 1974: 18)

Desde el siglo XIX las técnicas utilizadas en el grabado se basaron en los principios físicos de la mecánica, sin embargo, con el afán de dotar a la reproducción de la imagen de un *corpus experimental*, se empezaron a utilizar otros materiales y otras técnicas que con el avance tecnológico han sido incorporados al proceso de trabajo gráfico. Esto fue acompañado de un pensamiento occidental respecto a la maduración formal y funcional, lo cual parecía asegurar un progreso normalizado para la estampa en sus diversificaciones y a través de diferentes métodos o procesos tecno-expresivos.

A finales del siglo XX, con la introducción de fundamentos electrónicos como la fotocopia y *lo digital*², el proceso de reproducción basado en la matriz física (objetual) fue sustituido por el código de programación y reflexión de una fotocopidora o computadora que, desde la lógica de lo binario intangible, aseguraba el principio de un nuevo objeto de reproductividad, no sólo de la imagen, sino de cualquier entidad gráfica o lenguaje artístico. Así, el concepto tradicional de matriz dio origen al principio de multiplicidad que a su vez dio paso a la genealogía de lo gráfico como estampa con el propósito de asegurar la reproductibilidad de la imagen a partir del proceso del uso de una matriz como objeto elaborado para la técnica a utilizar.

² Digital, se entiende como la parte de una imagen creada directamente en un ordenador que puede contener texto, gráficos, hipertextos y puede ser creada por multitud de softwares. Ésta se guarda en ordenador como un archivo para impresión, se le puede dar salida en color o en blanco y negro, puede funcionar con impresoras de inyección, chorro de tinta o láser, la diferencia en estos casos es el tipo de tóner a utilizar, la primera es tóner líquido en frío y la segunda es tóner de polvo en caliente para su fijado sobre el sustrato impreso. Apuntes personales (OIGAME, 2006).

Entonces, ya no se trata solamente de comprender el poder de las imágenes, su significado o su proceso gráfico, sino también de considerar las consecuencias de la multiplicación de la imagen como estrategia para la desmantelar el aura del objeto artístico, asumiendo la transición de la vieja cultura objetual hacia la emergente cultura digital³.

Por lo anterior, en el “nuevo” ambiente gráfico para generar imágenes ya no se encuentran signos que remitan a objetos originales o a matrices que devengan copias o reproducciones, por el contrario, ahora pareciera que la imagen funciona *per se* al ser “genéticamente” múltiple, sin referencia alguna a un original gráfico. Hay un tránsito de lo múltiple a lo original múltiple, de la cultura de los objetos a la cultura líquida en la cual se apuesta por lo transdisciplinario (Benjamín, 1936; Bauman, 2007).

Este es el motivo por el que la melancolía subyace en las instituciones obsoletas que aún abogan por el proceso de reproducción de la imagen, del uso puro de la técnica, así como de sus cualidades gráficas, de repetición y reproducción. La mirada sensible es sólo una memoria por el viejo original de la matriz conceptual, así como de los valores de la sociedad académica de la reproducción y de la gráfica objetual.

En México, durante la década de los sesenta, artistas como Mónica Meyer, Víctor Lerma y Mario Rangel Faz, entre otros, se interesaron por los elementos de celeridad y contexto presentes en los procesos generativos de corte electrográfico, pues advirtieron un alto potencial creativo y alternativo respecto al arte generado hasta ese momento. Para este

³ Cultura Digital es el conjunto de todas las formas y medios de información basados en tendencias tecnológicas que adapta a una comunidad a la evolución informática. La cultura digital no abarca sólo los nuevos medios de información y comunicación como Internet, el correo electrónico, las redes sociales, etc., sino a todos los medios tradicionales, ahora digitalizados, TV, radio, prensa, cine. Las nuevas comunidades nacen por la universalización del acceso a Internet y las redes sociales presuponen la ocupación de nuevos espacios cada vez más diversificados, y uno de esos también es el arte y sus posibilidades de creación dentro de esta cultura. Apuntes personales (OIGAME, 2006).

grupo fue importante la utilización de la “máquina” como medio de expresión y soporte creativo cuya meta no era el arte por el arte, sino el proceso de experimentación, de búsqueda y de azar que se ofrecía. Se puede decir que ese grupo contribuyó a la instauración de un nuevo código de creación en las imágenes para el mundo de la Gráfica.

A manera de ejemplo, Fernando Gálvez de Aguinaga (2000) refiere que la muerte de José Guadalupe Posada no significó el fin del grabado mexicano, sino su resurgimiento. Esto está relacionado con que en la gráfica nacional la “búsqueda” es un rasgo constante.

...el afán de crítica y registro de la sociedad de su tiempo realizado por Posada, pasando por la cruzada emprendida por el taller de la Gráfica Popular para educar a las clases desposeídas tras el fin de la Revolución Mexicana, la gráfica nacional contemporánea persiste en cuestionar las reglas que norman la sociedad del arte. (Loaiza, 2000: 11)

Hacia la década de los setenta, en la ciudad de México fueron cada vez más frecuentes y numerosas las exposiciones de grabado: Francisco Moreno Capdevila, Leo Acosta, entre otros, experimentaron nuevas técnicas que devinieron nuevas formas de impresión que preservaron el linaje estético del grabado. Esto obligó a meditar sobre el carácter y la función del grabado que, al fusionarse con nuevos elementos técnicos y conceptuales, expandió la diversidad de procesos y los contenidos estéticos para enriquecer la imagen final, la estampa, y abrieron la puerta a la denominada Gráfica.

El grabado, al igual que otras artes visuales, traspasó fronteras y se aventuró en terrenos híbridos con la utilización de nuevos materiales, soportes y técnicas. Si bien algunos artistas del grabado continuaron su trabajo en la línea tradicional de técnica y función, otros se atrevieron a trabajar la estampación, lo que condujo a la imagen gráfica a los ámbitos pictórico, escultórico y, particularmente, fotográfico.

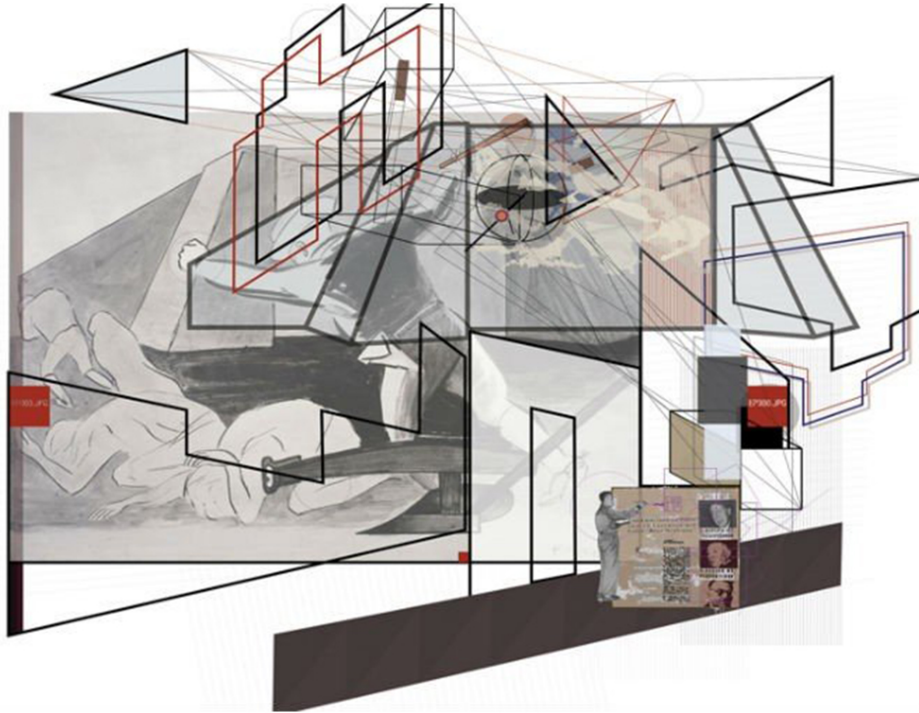


Francisco Moreno Capdevila
"La mortaja" Acrílico y tablero entelado, Mural transportable 300 x 515cm 1965
Tibol, Raquel, Gráficas y neográficas en México, SEP. México 1987 p. 230

Para los artistas era fácil el proceso de realización de las estampas por lo que se despertó una inquietud y una curiosidad al respecto. Esto posibilitó un sistema de influencias entre profesionales de la gráfica y de otras áreas artísticas por lo que se generaron conocimientos fundamentados en contextos políticos y sociales locales más que nacionales. Así, también se produjeron recursos técnicos comunes tales como: uso de traspasos, fotocopias y plantillas, por mencionar algunos; mediante estos se obtuvieron resultados artísticos novedosos y se constituyeron nuevas plataformas estéticas.

De acuerdo a Raquel Tibol (1997), artistas jóvenes como Fernando Vilchis, Leticia Tarragó, Carlos Olachea y Guillermo Cenicerros asimilaban experiencias de colegas extranjeros en cuanto a renovación en el uso de la técnica de la estampa, y además trabajaron en talleres de gráfica junto a algunos maestros considerados renovadores de la especialidad. Uno de esos artistas fue Carlos García Estrada, quien presentó una exposición individual de notable manejo de técnicas mixtas y su color en el Salón de la Plástica

Mexicana: “la economía de los elementos y la máxima depuración se observaba en la mezcla de aguatinta y la xilografía, que llegaban a un acoplamiento coherente y novedoso” (Tibol, 1997: 245).



Carlos Aguirre

Notas contra notas. Una exposición entorno a José Clemente Orozco

<http://www.garuyo.com/arte-y-cultura/carlos-aguirre-sobre-jose-clemente-orozco>

Archivo Museo de Arte Carillo Gil (MACG)

También aparecieron nuevas formas de hacer gráfica, las cuales impactaron en el uso de los medios impresos, por lo que la estampa tomó otro curso. Incluso Alberto Beltrán sostuvo que “la estampa educativa y patriótica, practicada en México durante más de cincuenta años con características muy peculiares, iba siendo sustituida por los impresos” (Tibol, 1997, 256). En España, Estados Unidos y en algunas partes de América Latina, como México, la estampa dejó de ser un simple medio de reproducción para convertirse en una imagen

impresa con connotación artística; Ya no sólo era entendida como una imagen que copiaba otras imágenes de manera panfletaria.

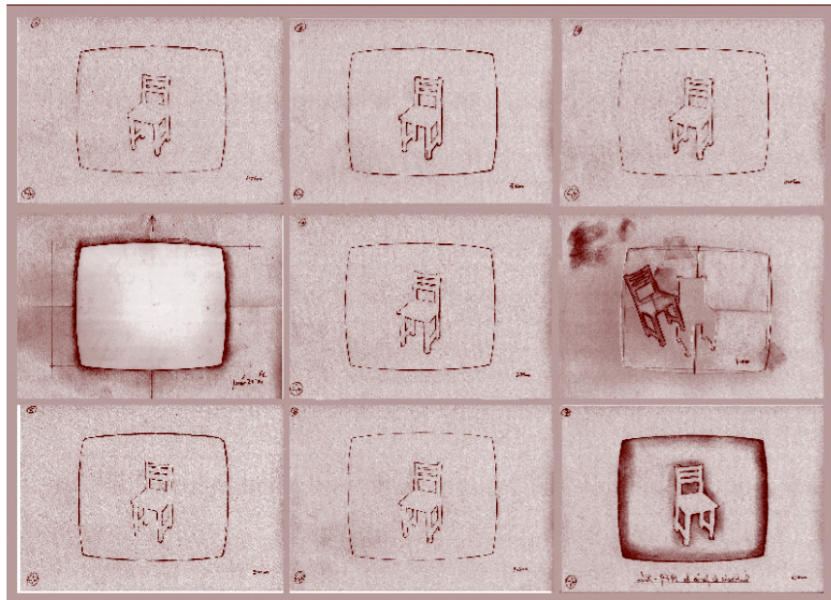
Otra influencia que tuvo la gráfica mexicana, fue a principios de los años setenta con la gráfica chicana mediante la exposición de carteles realizados por Arnulfo Aquino, artista mexicano que mostró sus viajes por California, Texas y Nuevo México a través de imágenes. Para su exposición, Aquino eligió carteles que describían con bastante elocuencia las preocupaciones que movían a las colectividades chicanas: al utilizar la serigrafía como elemento de collage de imágenes mostrando elementos de simpleza en los medios electrónicos, en lo directo del mensaje enfocado a la lucha contra el imperialismo económico, así como su impacto en diversos sectores discriminados dentro y fuera de Estados Unidos. (Tibol, 1997: 180)

Para ese momento, en México se inició la práctica de diseñar y reproducir por medio de la serigrafía sin intervención de alguien que firmara las copias a la manera comercial y después comenzó la intervención de algunos artistas como: Carlos Jurado, quien realizaba en solitario su trabajo serigráfico; Edmundo Aquino y Gilberto Aceves Navarro empezaron a firmar copias serigráficas de pinturas o dibujos otorgándoles mayor importancia y valor a las serigrafías que se producían en sus talleres.

Después de varios años en Inglaterra Felipe Ehrenberg regresó a México. Su influencia, enseñanzas y comentarios marcaron el inicio de lo que se podría denominar una nueva gráfica. Antes de su partida había militado con los interioristas del grupo Nueva Presencia, Grupo Pentágono y en el Salón Independiente, su obra primaria estuvo influida por artistas como Vlady y José Luis Cuevas. Ya instalado en Inglaterra en 1969, pronto se unió a otros artistas que practicaban el arte conceptual.

Ehrenberg transitó a la gráfica en mimeógrafo usando el estencil como si fuera una placa, de hecho, fue el primero en aplicar esa forma de reproducción para fines propiamente artísticos [por primera vez en 1972 se aceptaron en una exposición internacional de gráfica unas mimeografías suyas, con lo cual] quedaba así certificado el aporte de un mexicano a los procedimientos contemporáneos de estampación. (Sánchez, 2001: 25)

“En 1970 Ehrenberg conoció a Richard Kriesche, un conceptualista austríaco e iniciaron un tipo de documentación arbitraria y sin una meta fija, pero disciplinada” (Mora, archivo personal, 2013); por ejemplo, fotografiaron cada basurero para evidenciar su crecimiento, para lo cual, mediante una marca con aerosol blanco midieron el área que ocupaba cada montón de basura en la banqueta; además de las fotografías utilizaron copias mimeográficas.



Reflejos, 1974
Serie de siete dibujos a lápiz, usando dos plantillas, s/ Canson
21 x 29,8 cm cada uno

Catalogo Felipe Ehrenber 67 // 15
Archivo, Freijo Gallery, Madrid España. 2015

Estas nuevas formas de hacer gráfica ampliaron el repertorio presente hasta nuestros días, el cual, además, se encuentra en constante cambio y perfeccionamiento. Cabe señalar que también estuvieron en estrecha relación con las técnicas consideradas tradicionales, mismas que también se actualizaron al adoptar nuevos materiales, herramientas y mecanismos para

su realización. Hoy, estos recursos técnicos son utilizados con gran versatilidad por aquellos artistas que en México cultivan la denominada *Neográfica*⁴.

“La Neográfica es una expresión eminentemente urbana ligada al arte conceptual” (Mora, archivo personal, 2013). En México, bajo la denominación de Neográfica se enmarcan los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos, el transfer, la electrografía y cualquier otro recurso no ortodoxo en el grabado. Ehrenberg, en tanto precursor, maestro, experimentador y divulgador define a la Neográfica como "aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnológicos y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo" (Tibol, 1987: 268).



Logotipos de los Grupos de los sesentas y setentas
Logotipo del “Grupo Suma”, Logotipo del “Grupo Mira”,
Rodríguez Cristina, Rodríguez Monica, Sarmiento Magalí, Becerra Gonzalo,
El Grabado historia y trascendencia, pag. 113

⁴ Neográfica. A menudo vemos el surgimiento de formas expresivas a las que se les añade el prefijo *Neo o Post* para distanciarlas de otras a partir de las cuales surgieron en este caso del grabado, tal es el caso de la llamada *Neográfica* a la que también se le conoce como gráfica alternativa. Se refiere no sólo a una calidad de imágenes gráficas, sino a un modo de reproducción técnica a partir de fotografías. El proceso de apropiación de técnicas como el fotocopiado y la impresión con matriz de puntos o la impresión láser corresponde al deseo de hacer algo diferente respecto a las técnicas tradicionales de la gráfica y también a la necesidad de manejar un contenido conceptual distinto, así como modificar los medios de consumo de la gráfica. La neográfica se separa de las calidades artísticas para presentarnos realidades estéticas y, cuando hablamos de estética abrimos un espectro de las interpretaciones individuales y sociales, que al dejar de lado la unidad y autonomía de lo artístico se convierten en mensajes de índole política y social. (Apuntes personales (OIGAME, 2006).

Bajo esa lógica, dicha disciplina no sólo enfatiza la imagen que estas técnicas producen, sino aquella que se determina a partir de la fotografía. Esas formas fueron retomadas por los grupos que florecieron en los setenta como Suma, Mira y Germinal, por mencionar sólo algunos.

Por su parte, en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, Carlos Jurado impulsaba un movimiento en favor de técnicas alternativas, donde utilizaban soportes reciclados, la mezcla de técnicas gráficas y la utilización de la serigrafía artística que era menos costosa. “En octubre de 1975 Jurado y sus colaboradores presentaron en el Instituto Francés de América Latina una colección de litografías, serigrafías, foto-offset, lito-offset y litoserigrafías que se habían trabajado con aparatos y materiales producidos en la propia escuela” (Rodríguez, 1989: 110). Estos aportes fueron necesarios para los sectores de arte en México pues en el país se producían pocos materiales para artistas que aspiraban a la autosuficiencia en su producción y, por el contrario, se dependía de los materiales importados.

En diciembre de 1976 el Grupo Suma presentó trabajos en la Galería Linkskurve, y en febrero de 1977 en las salas de la ENAP. Introducción a la Calle fue el título de la exposición en la participaron: Gabriel Macotela, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Mario Rangel Faz, Otra exposición fue México Sociedad Anónima, el trabajo de Suma tenía algo de guerrilla cultural. (Rodríguez, 1989: 112)

“Grande y decisivo impulso encontraron las neográficas dentro del Grupo Suma, conformado en 1975 en el taller libre de pintura dirigido por Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas” (Mora, archivo personal, 2013), cuando un grupo de talentosos estudiantes decidió impugnar la carrera de Artes Visuales dominada por el geometrismo. En los patios de la ENAP se expusieron trabajos de carácter expresionista, abstractos y figurativos, con abundancia de gestualidad y grafismos. “Esos estudiantes prefiguraron el

Primer Congreso de Reestructuración Académica desarrollado en la ENAP del 8 de diciembre de 1976 a mediados de enero de 1977” (Rodríguez, 1989: 112). En dicho congreso participaron alumnos, profesores, autoridades y trabajadores de forma democrática.

En 1980 Oliverio Hinojosa organizó y dirigió el Taller de Experimentación Gráfica y estuvo constituido por Flor Minor, Gildardo González Garea, Mauricio Sandoval y otros. En 1981 presentaron en la Galería del Auditorio Nacional un conjunto de 80 mimeografías de excepcional calidad técnica y artística. (Mora, archivo personal, 2013)

Oliverio Hinojosa había templado su vocación artística en el Grupo Suma, al hacerse cargo del TEG tuvo el sustento adecuado para llevar la mimeografía a los niveles que en 1981 se pudieron apreciar en la Galería del Auditorio:

...había sido Flor Minor quien rompió con el pequeño formato en el mimeogrado con una mimeografía de 75 x 110 centímetros mereció en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas de 1980 un premio por sus depuradas, novedosas y audaces cualidades gráficas. (Rodríguez, 1989: 113)

“Por su parte Oliverio Hinojosa había descubierto la textura que se obtiene al rasgar, tramar o acumular papeles” (Mora, archivo personal, 2013). En el Primer Encuentro Nacional de Arte Joven obtuvo el primer lugar con *Esta muerte latinoamericana habla de vida y Mimeografía con armado de papeles recortados y tramados* (Covantes, 2000). Las texturas adquirirían un énfasis cálido no discursivo que actuaba como apoyo y amplificador de las imágenes.



Oliverio Hinojosa,
Mimeografía y Ensamble.
Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*,
SEP. México 1987 p. 272

De 1977 a 1991 se dio una sucesión importante de bienales gráficas iniciadas en el Palacio de Bellas Artes, continuadas en la Galería del Auditorio Nacional y que finalizaron en el recién creado Museo Nacional de la Estampa en 1986.

La neográfica mexicana estuvo presente en la XII Bienal de Jóvenes de París, celebrada en 1982, con obras de Oliverio Hinojosa, Carlos Aguirre. Para entonces el campo técnico propositivo y experimental de la neográfica se había ampliado. Muchos y muy diversos trabajos se han realizado sustentándolos en la neográfica, en la cual muchos artistas encontraron adecuado método de expresión y renovación. (Mora, archivo personal, 2013)

Una vez canceladas las bienales, y a manera de continuidad, surgieron los salones de la mini estampa, que fueron indicadores del pulso de esta modalidad del arte. Un mayor número de grabadores jóvenes desplazaban a los que ya no lo eran pues habían alcanzado

un nivel consagratorio y se interesaban en participar en los salones y bienales extranjeras más que en las pocas nacionales.

Con la proyección de artistas nuevos en el ámbito gráfico, particularmente en la ciudad de México, surgió el *Corredor Nacional de la Gráfica*, un lugar en donde participan algunos de estos jóvenes artistas:

...inaugurado en noviembre de 1999 bajo el auspicio del antiguo Instituto de Cultura de la Ciudad de México, con la participación de los Institutos de Cultura de 22 estados destacaron artistas como: Marcelo Balzaretto, Alejandro Pérez Cruz, Minerva Cuevas, Joel Rendón entre otros (Loaiza, 2000: 13).

Fernando Gálvez de Aguinaga, realizador de precisos análisis sobre la obra de cada artista seleccionado menciona que “las tintas ocupadas por estos grabadores, reconocidos por su trayectoria tanto en México como en el extranjero, nunca se vuelven uniformes, permanecen semi-traslúcidas, indeterminadas” (Spriger, 2000: 21).

Al parecer la gráfica tradicional ha sucumbido ante la ausencia del gusto por lo artesanal, por el objeto manufacturado, y ante la falta de apreciación de las diversas calidades que son el resultado de técnicas tan distintas como el huecograbado, la litografía o la xilografía. (Spriger, 2000: 21)

Sucesivamente, el trabajo que hicieron en una misma placa logró matices diferentes en la impresión a través de imágenes tratadas desde un transfer o la combinación de una placa xilográfica o de metal. La utilización de recortes plasmados en el papel reflejaba imágenes críticas de una sociedad cada vez más caótica y en constante crecimiento, un México contemporáneo.

La gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un solo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes "chatarra" ha sido mezclar, por ejemplo lo banal y lo solemne, lo antiguo y lo actual, estas saludables confrontaciones ponen en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual. Puede decirse por lo tanto que sus contenidos y estrategias comunicativas no son

diferentes de los de la pintura, la escultura o el dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística. (Spriger, 2000: 23)

La alternativa innovadora está precisamente en esa distancia entre el concepto y la técnica de las obras que se reproducen en el offset, la impresión digital y la serigrafía en tanto sistemas de impresión comercial. Éstos generan nuevos medios gráficos para los artísticos.

Los grabadores deben seguir en la exploración de lenguajes híbridos y formar una convivencia con las técnicas llamadas tradicionales. Además de seguir en la búsqueda de formatos y soportes no tradicionales que enriquezcan la gráfica contemporánea en México. (Mora, archivo personal, 2013)

El siglo XXI constituyó un nuevo escenario para el desarrollo de la actividad del grabado, planeada a través de algunos mecanismos y premisas diferentes a las de salones y bienales. Así, en el contexto del arte contemporáneo, las técnicas de estampación se han vuelto un recurso de expresión individual no sólo para los artistas del grabado, sino para los visuales.

Ahora, el propósito será acercar la actividad del grabado a un público más amplio para encontrar una ruta capaz de re-infundirle dinamismo y respeto a la gráfica y a su respectivo gremio, lo cual le caracterizó hace algunas décadas. Además, se espera que surjan nuevos eventos y bienales que contribuyan a posicionamientos autocríticos, así como a una mayor difusión de los trabajos.

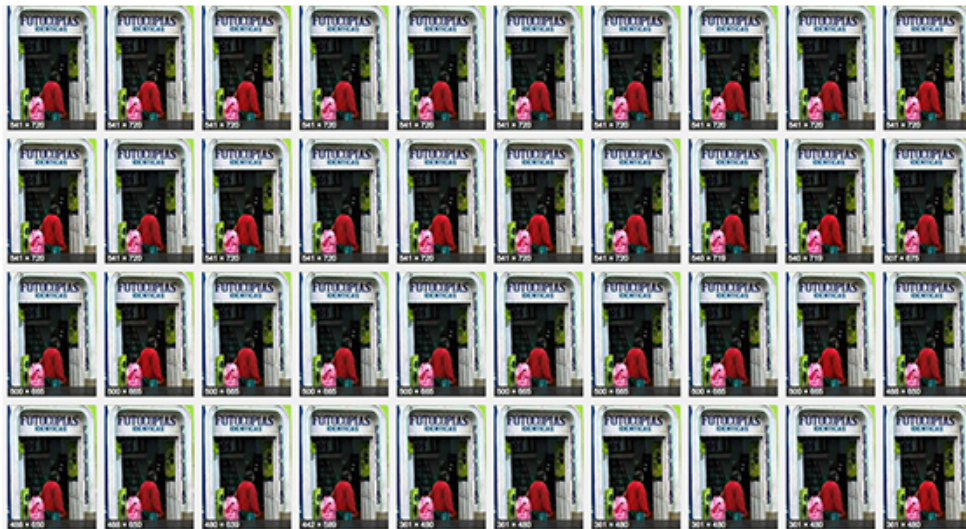
2.1 Copy-Art y Electrografía

2.1.1 Imagen como generadora de nuevos originales

Después de años las máquinas copadoras han disminuido su precio, particularmente sobre la acción de fotocopiar un documento de buena calidad, su permanencia de impresión, así como la capacidad en blanco-negro y a color.

Al parecer actualmente vivimos en la era del arte de la fotocopia pues cualquier persona tiene el potencial de ser artista o diseñador con sólo pulsar un botón. (Escribano, 2015: 25)

La máquina de oficina puede reproducir documentos u objetos y al instante convertirse en una herramienta de creación de imágenes, en consecuencias, cada vez es más fácil conseguir copias, lo que sigue desafiando los bajos costos de una fotocopia en comparación a cualquier sistema de impresión. Un sueño de los artistas por sólo unos centavos cada ejemplar.

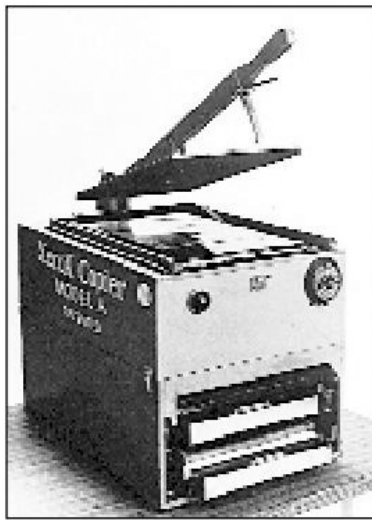


Víctor Mora
Fotocopias Identicas 2015
Fotografía de dominio público en internet
Archivo. OIGAME

Debido a la tecnología moderna, la copia en el arte se ha posicionado discursivamente como una forma democrática, así como espontánea para generar imágenes instantáneas y cumplir la función de impulsora de la imaginación, por lo cual se ha convertido en un atractivo en los talleres de gráfica. Para algunos críticos, artistas e historiadores, el arte de la fotocopia puede parecer una contradicción, ya que uno de los fundamentos del arte es la originalidad. Por ejemplo, usar una fotocopidora en el grabado puede resultar antitético,

particularmente para los impresores entrenados, sin embargo, las piezas realizadas con copias son apreciadas en exposiciones de estampa.

Entonces, ¿cómo puede ser una copia una obra de arte? Desde mi perspectiva, la copiadora es verdaderamente una máquina que genera nuevos originales.



Chester Carlson
Fotocopiadora Modelo A, 1944
Archivo. <http://fotocopiadorasminolta.blogspot.mx/2011/06/historia-de-la-fotocopiadora.html>

La fotografía tiene casi un siglo de ser reconocida como una forma de arte legítima, siendo también un proceso que se puede copiar o imprimir varias veces la misma imagen. La palabra copia significa reproducción de un original, según el Diccionario Inglés de Oxford (2015). Stan Vanderbeek, Aldo Tambellini y Les Levine han recurrido a las copiadoras por la inmediatez en la creación de su obra, tardan menos en hacer una pieza que con un proceso tradicional. El factor tiempo es importante.

Tyler James hizo su primera impresión de fotocopia en 1965 y desde entonces sus trabajos han sido mostrados en el Museo de Oakland, así como en galerías de Nueva York en Estados Unidos. A partir de esto emergió un interés por parte de museos y universidades

como Harvard para trabajar sobre fotocopias, principalmente en los departamentos de fotografía, gráfica y pintura.

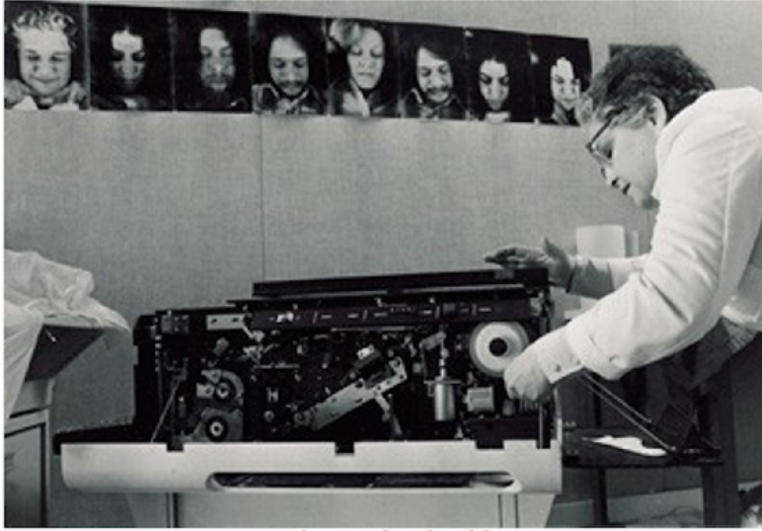


Chester Carlson
Fotocopiadora Xerox Modelo 914, 1959
Archivo. <http://fotocopiadorasminolta.blogspot.mx/2011/06/historia-de-la-fotocopiadora.html>

Por su parte la artista estadounidense Sonia Lady Sheridan, consideró que los artistas que participaban a través de fotocopias contribuían a la expansión del mundo gráfico, incluso se refirió a las “máquinas de copiado como sistemas generativos para enfatizar su potencial creativo como herramientas de arte: vivimos en una era en la que el arte y la ciencia se acercan después de haber estado separadas desde renacimiento” (Firpo *et al.* 1978: 11)⁵.

En su exhibición en el Instituto de Chicago de Ciencias e Industrias de Arte, Sheridan instó al público a probar diversos sistemas de copiado, incluyendo uno que consistía en una manopla de piel, una hoja de plexiglás, un foco y cartón negro. Esos experimentos la condujeron a excelentes resultados tales como: imágenes que se transforman y se manipulan de manera inmediata dentro de la nueva tecnología de copiar documentos.

⁵ “Sonia Sheridan empezó a enseñar su primer curso sobre el uso de copias en la escuela del Instituto de Arte de Chicago en 1970” (Firpo, 1978: 11).



Sonia Landy Sheridan
Fotografía, trabajando con fotocopiadora
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

La facilidad de operación ha permitido que las copadoras de oficina se conviertan en la herramienta de producción de imagen más accesible, sin ajustes, exposición o controles especiales de qué preocuparse. Esta misma “simplicidad” puede resultar frustrante si un artista quiere el control en el proceso de creación de imágenes para asegurar la mayor calidad de reproducción posible. Por ejemplo, un fotógrafo que puede moverse de una cámara instantánea a una sofisticada con diales y ajustes diseñados para convertirla en una herramienta flexible, en cambio, el artista de la copia sólo puede desear opciones para producir.

En su mayoría, los fabricantes de las copadoras tratan de desechar manipulaciones mediante una serie de enlazamientos electrónicos lo más variados posible, en cambio, los artistas buscan que las máquinas puedan ser manipuladas para modificar el valor del tóner, el tamaño de la imagen y del sustrato a utilizar. Esto ha generado que algunos artistas abandonen el uso de las copias mientras éstas sigan requiriendo estos

principios básicos de reproducción en búsqueda de un mayor control sobre el proceso de diseño. Sin embargo, y desde mi perspectiva, en un mundo de “lo instantáneo” (café, música, archivos, comida, películas e imágenes), la fotocopia se torna una posibilidad creativa, instantánea y sin límites.

Algunas limitaciones de la fotocopia son inherentes al proceso, empero, los artistas buscan opciones para la utilización de estas máquinas sacando partido durante el proceso de creación. No les importa el resultado de negocios arbitrarios y decisiones de mercado de los manufactureros, tal es el caso de Sonia Sheridan.

En 1968 la corporación 3m de San Paul, Minnesota, ingresó incipientemente en el terreno de las copadoras en blanco y negro pues anunció el primer sistema comercial de copias de color, la máquina a color in color fue un rompimiento dramático: en 30 segundos podía producir una copia seca de ocho y medio por once pulgadas. Don Colín, el gerente del proyecto de las copias a color, quería explorar las posibilidades artísticas de los gráficos in color así que, de forma inusual, invitó a Sonia Landy Sheridan a trabajar con 3m en calidad de artista en residencia. (Firpo, 1978: 21)

Con la promesa de una cooperación absoluta por parte del área de ingeniería de la compañía, Sheridan trato de convertir el color (*in color*) en una máquina para uso de artistas. Así, pronto dicha fotocopidora fue realmente interactiva, lo que permitió que quien la operara pudiera manipular a deseo las relaciones de color, valores y densidades; la máquina tenía la posibilidad de convertirse en una herramienta de las artes visuales y comerciales en sus fases de diseño y aplicación.

Sonia Sheridan pensaba que artistas e industria podrían beneficiarse a través de una mayor cooperación, en ese sentido, aquella persona preparada para empatizar con los problemas industriales ganaría no solo por un cambio de actitud, sino porque generaría una relación más consciente entre el arte, el diseño y los manufactureros. Por su parte, la industria de las fotocopadoras tendría que reconocer la necesidad de generar nuevos

mercados orientados o intencionados a las características de invención, así como de creación de artistas, y no sólo para el área de oficina y papelerías.



La xerográfica

Generalmente todas las marcas de copiatoras, utilizan básicamente el mismo proceso xerográfico, estas máquinas usan tinta en polvo, y aprovechan la electricidad estática siendo capaces de imprimir altos volúmenes de copias por minuto.

La electrostáticas.

En las copiatoras electrostáticas la imagen original se proyecta directamente sobre el papel, cuya superficie queda sensibilizada con cargas eléctricas.

El papel se somete a un baño de toner y las partículas se fijan en las zonas electrizadas del papel dando lugar a la copia.

Folleto de la primera fotocopiadora 1961
Xerox 914

Archivo: <http://fotocopiadorasminolta.blogspot.mx/2011/06/historia-de-la-fotocopiadora.html>

En 1973, Xerox, una de las firmas más reconocidas en el mundo, anunció su ingreso al mercado de las copias de color con el modelo de máquina 6500, diseñada para la reproducción de gráficas de barras y folios de contadores. Ésta no se pensó como una herramienta artística por lo que para la administración de Xerox fue una sorpresa saber que se utilizaba con fines artísticos: “la eliminación de la distancia, de la separación entre el proceso de generación de la imagen y su representación. Toda idea que se plasma como

imagen es sólo potencialmente susceptible de ser reproducida, fijada o multiplicada” (Alcalá, 1986: 257).

En breve, la fotocopidora introdujo un cambio de paradigma en la práctica del arte, así como en sus dinámicas creativas, con lo cual los artistas tuvieron una nueva posibilidad de hacer obra gráfica de buena calidad y de forma rápida; además, se mezclaron los procesos tradicionales del grabado con las nuevas tecnologías de reproducción, convirtiendo a la imagen en parte esencial de la obra, incluso por encima del proceso técnico.

2. 1. 2 Copia como original

La empresa denominada inicialmente "The Haloid Company"⁶ productora y comercializadora de papel fotográfico⁷, en 1947 obtuvo la licencia para desarrollar una máquina copidora basada en la tecnología del inventor Chester Carlson por parte de Battelle Development Corp.

Chester Carlson, fue despedido de Kodak Company, por desperdiciar los recursos de la empresa en una tecnología de impresión aparentemente inútil, basada en una placa foto electrostática y un polvo negro magnético que se podía fundir sobre el papel. Después de varios años de tocar puertas, Carlson consiguió apoyo de una organización no lucrativa y fundó Xerox. Se le reconoce como padre de la fotocopidora y de la impresora láser. (Entrevista, Gerardo Kloss, Ciudad de México, 2015)

⁶ En 1949, Haloid Company comercializa el proceso en la copidora Modelo "A", y posteriormente produce y patenta la primera fotocopidora automática de oficina en 1959, la Xerox 914, denominada así por el formato máximo de papel que admitía, 9 x 14 pulgadas. (De Gracia, 2010: 257)

⁷ Haloid Company es el antecedente comercial de Xerox Corporation fundada en Rochester, New York, en 1906.



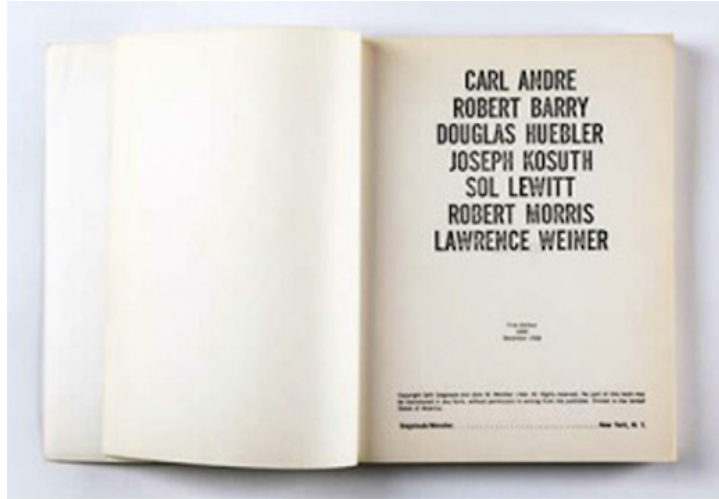
Chester Carlson
Fotografía, trabajando con fotocopiadora
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

El *Copy-Art*, también denominado *Electrostatic-Art*, *Xerox-Art*, *Xerografía*, *Electrografía* o *Arte de la copia*, apareció en la escena artística en los años 60 como medio precursor en el uso de tecnologías aplicadas al arte. Ray Johnson, fundador del movimiento del *Mail-Art*, junto a sus seguidores de la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York, refieren que:

...la primera generación pionera en la utilización de la fotocopia como medio alternativo de reproducción serial de imágenes y documentos al usar el procedimiento electrofotográfico inventado por el estadounidense Chester Floyd Carlson (1906-1968) quién junto a Otto Kornei, en 1938, experimenta con cargas electrostáticas en seco y materiales fotoconductores modificando sus propiedades eléctricas al ser expuestos a la luz con el fin de obtener una imagen por transferencia en blanco y negro. (De Gracia, 2010: 257)

En 1962, año de la fundación de la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York, Ray Johnson incluyó oficialmente un modelo para reproducir y multiplicar los registros de cartas, sellos postales y composiciones originales posteriormente circulados en la naciente

red de arte postal. “Era el primer equipamiento xerográfico para escritorio, del tamaño de una mesa y que, con un simple presionar de un botón, obtenía rápidamente copias secas en papel común” (De Gracia, 2010: 257).



The Xeros Book, The first complete guide to the copy machine, 1970
Primer libro fotocopiado
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

En 1985 en Valencia, España, José Alcalá Mellado y Fernando Ñíguez Canales instituyeron una Bienal Internacional de Copy Art, además de editar diversos catálogos documentando el crecimiento del movimiento en Europa y América del Norte. De esta manera, en 1986 ambos editaron el libro *Copy - Art; la fotocopia como soporte expresivo*:

...contribuyen a esclarecer y documentar las experiencias realizadas por diferentes artistas, que de manera experimental o esporádica utilizaban el Copy Art como técnica artística y soporte expresivo emergente describiendo entre ellas el contexto en el cual se desarrolla, el uso de la fotocopia para ampliar las posibilidades de comunicación artística a través de nuevas tecnologías. (Alcalá, 1986: 257)

Para este periodo, la fotocopia empezó a ser considerada material artístico en diversas partes del mundo. Por ejemplo, en Europa Bruno Munari y Joseph Beuys comenzaron a utilizar la copiadora como una esporádica herramienta de trabajo, otorgando a las fotocopias el valor de originalidad como material artístico; incluso las llegaron a firmar

para darles el valor artístico a las piezas.

En la escena estadounidense, Larry Rivers o *Les Levine* llegó a exponer algunas obras (De Gracia, 2010). Artistas ya famosos como Andy Warhol o Robert Rauschenberg utilizaron la fotocopia como material básico en sus piezas artísticas, conformaron collages (concebida enteramente en la técnica del copy collage) y composiciones de técnica mixta, lo que dotó a la fotocopia de una profunda eficacia comunicativa, además de exquisitez formal. En México y Latinoamérica estuvieron León Ferrari, Humberto Jardón, Mónica Meyer y Víctor Lerma.



Con base en lo anterior, se puede decir que el *Copy-Art* o la *Xerografía artística* resultó un lenguaje que, de acuerdo a las reflexiones de Walter Benjamín, tuvo un gran impacto en el campo de las artes a través de la fotocopia que condujo a “la era de la reproducción mecánica” (Walter, 2003: 41). En esta misma línea, Paulo Bruscky sostiene que la

fotocopia se convirtió en un “arte sin original” (Bruscky, 1985: 34) al funcionar como una vía de creación artística que confunde y desborda las fronteras entre el original y la copia.

La mayor potencialidad subversiva de la fotocopia está en la fractura evidente, casi intolerable, que como arte contradice el mito del original y de la unicidad de la obra. A esto se suma una lógica democrática que se manifiesta al permitir que cualquier persona, aún sin ningún conocimiento artístico, pueda crear sus propias imágenes, reproducirlas, distribuirlas y llegar a una amplísima audiencia. Esto se ha traducido en rechazo por parte de la crítica, especialmente del mercado del arte.

2. 2 Imagen posmoderna y apropiación en la fotocopia

La apropiación ha surgido como un recuento de sucesos que han pasado y que los artistas retoman para dar una revaloración a esas imágenes y objetos que recolecta, es una apropiación crítica. (Martínez, 2001: 32)

La creación artística en los siglos XX y XXI puede considerarse una práctica cuya constante es el cambio frenético dado por la tendencia a la superación de sí misma a partir de la evolución artística, cultural y tecnológica que tenga la finalidad de descubrir todas las formas expresivas y de representación a partir de las cuales el ser humano pueda crear.

A mediados del siglo XX los artistas pop apropiaron el ámbito cultural. Esto consistió en que el artista dejó de copiar la realidad y, en cambio, tomaba las imágenes u objetos con el fin de reinventarlos y crear otra obra original a través de nuevas técnicas y conceptos que incluyeron la fotografía, el collage y los impresos, entre otros. A esto se le ha llamado una práctica de creación posmoderna que empieza a discutir sobre el binomio *objeto-concepto*. En el centro del debate está el concepto de “realidad” en su acepción de observable o pensable, es decir, ¿la observamos o pensamos que la podemos observar?



Silvia Barrios
Florianópolis sin año
Fotomecánica
Archivo. Primer encuentro de gráfica en brasil.

“Poniendo de primera mano el concepto de la creación de la concepción de la obra, a partir de la apropiación sobre la técnica, el objeto o la originalidad en el producto final” (Simon, 1988: 154), no hubo una corriente o tendencia dominadora en el arte de la apropiación.

Para ese momento, la actividad creativa se desarrolló con base en conceptos que se materializaron en formas bidimensionales o tridimensionales, de tal manera que se crearon matrices de un original que pueden ser múltiples en la gráfica; esto es lo que se denomina el *Grabado*.

El *Grabado* transformó el movimiento electrográfico porque presentó cambios formales y estructurales en su desarrollo y técnica, al igual que generó lenguajes artísticos, planteamientos de concepción y elaboración al recuperar los recursos tecnológicos y científicos que pudieran ser adaptados al arte, por ejemplo, el Copy Art. “El Copy Art se ha venido manifestando durante décadas como una corriente estilística que ha andado al

compás de los movimientos artísticos, en torno a la copiadora teniendo toda clase de actuaciones creativas y plásticas, practicas electrográficas” (Alcalá, 1986: 15).

La metamorfosis de los medios de estampación y reproducción junto a las nuevas tecnologías de la imagen ha llevado a producir una “nueva obra de arte”, la cual consiste en el manejo diferenciado de los valores estéticos, de la observación y del trabajo de la *expresión-representación*. Por esto, se podría decir que se ha transformado en una *hipercultura tecnológica* (Montaner, 1997: 203).

2. 2. 1 Tendencias e influencias sobre el original

En tendencias actuales, el uso de la imagen y su potencial narrativo sobre conceptualización y producción de una pieza artística se fundamentan en el anhelo de:

...la imagen iconoclasta vanguardista de origen conceptual, y la imagen apropiada supedita a la teoría de la imagen dentro del neo-expresionismo dentro del universo de los medios de comunicación, representada en su momento por artistas como Roberto Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman. La tendencia apropiacionista fue patrocinada en nueva York de finales de los años setenta por los artistas que exponían en el Artists Space y en las Galerías Metro Pictures y Nature Morte, y participaron en la exposición “Pictures”, como el inicio de la posmodernidad y la apropiación. (Guash, 2009: 341-342)

Los artistas de la exhibición “Pictures” tenían una actitud abierta, reflexiva y apropiativa de los medios artísticos y de comunicación. A partir de la apropiación y los productos tecnológicos crearon nuevos valores de lenguaje y de técnica para la producción artística.

En la gráfica, la apropiación consistió en retomar imágenes y modificarlas con los valores estéticos de este lenguaje: color, alto contraste, pérdida y ganancia de punto, entre otros. Así, surgió como un recurso plástico que gradualmente ha revolucionado los cánones tradicionales del grabado en la técnica y la seriación de la imagen final.

La apropiación aportó elementos en la gráfica contemporánea a partir de que la estampa podía ser sin seriación y realizada con técnicas de reproducción comercial como el offset, la serigrafía, la fotocopia y no sólo por la xilografía, el aguafuerte o la litografía, aunque los sistemas de impresión siguieron siendo los mismos: relieve, hueco y plano.



Klaus Urbons
"Realkopie Ulrike", Fotocopia Xerox B/N, 1978
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

Warhol, Rauschenberg y Sherrie Levine, entre otros artistas, se insertan a la dinámica de apropiación a partir de la estampa, tomaron diferentes técnicas para producirlas se apropian de imágenes cotidianas “extraídas de realidades” que al reproducir inundaron los medios de comunicación. En consecuencia, esas imágenes estaban a disposición de todas las personas con la posibilidad de generar nuevos contenidos semánticos, aun cuando no necesariamente alguien les encontrara conceptualmente su valor artístico.

Éstos artistas de la apropiación utilizaron las imágenes y las fotocopias por el valor que la máquina les ofrecía para la obtención de duplicados y también para tener copias en diferentes valores tonales de la imagen, ya fuera propia o apropiada.

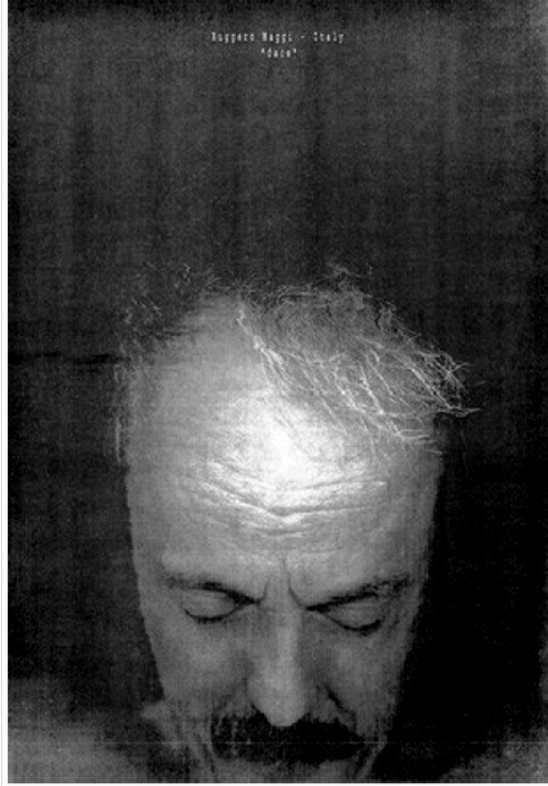
S. Levine se apropia de medios artesanales, asociados a las labores femeninas para realizar versiones en color de trabajos de destacados artistas masculinos del siglo XX: Mondrian, Miró Marc, Schiele, Matisse, El Lissitsky, De Kooning, Léger, etc. En su serie titulada After... (Según...) conservan la iconografía de las obras apropiadas, pero subvierten su técnica, su formato y su composición. En los Afters... S. Levine, convierte el “cuadro falso” en obra original a través de la “distancia” temporal y de la “ausencia” espacial. Si bien estas obras originales se presentan como si fueren grabados impresos, es decir, réplicas desiconizadas de unos originales ya montados y presentados, son nuevas obras originales. (Guash, 2009: 352)

La repetición de la misma estampa se convirtió en un proceso del grabado con posibilidades de manipulación inmediata potenciadas por las fotocopias.

Estas tentativas tuvieron una influencia decisiva en el ánimo de otros muchos artistas de la década de los sesentas y setentas quienes tal vez animados por la inmediatez de los resultados que proporcionaba la utilización de estas herramientas, vieron en el Copy art un sustituto lúdico como asequible respecto a los costos y los procesos fotomecánicos de estampación, (serigrafía, litografía). (Alcalá, 1986: 16)

Tras las secuelas del apogeo artístico de Nueva York, el Copy art tuvo una cierta repercusión en los ambientes más vanguardistas y contraculturales; en diferentes partes se dieron cuenta de que la apropiación de las imágenes y la utilización de la fotocopidora resultaban en procesos positivos para la creatividad por lo que se utilizaron como un medio y no como un fin para la creación de obra artística. Una hoja tamaño carta difícilmente podía llenar las paredes de las galerías y los museos, y el soporte de papel parecía una pobreza material para su comercialización.

...la de los apropiacionista fue una generación nacida en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina y para la que “el mundo era antes que nada algo filmado y fotografiado, publicado en los medios”, es decir en una época en la que absolutamente todo era sometido a procesos de producción “Para los apropiacionistas, lo importante no era el hecho de “crear”, si no el de trabajar en la diferencia mínima del remake, no se trata de “sustituir” la realidad por su representación, sino de “rehacerla” en sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser “espejo” del mismo procedimiento y de la misma imagen. (Guash, 2009: 379-380)



Ruggero Maggi
"Face", Fotocopia Xerox B/N, BODY & COPY 1979
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

Al aparecer la computación y el video en el contexto de la actividad artística, eclipsó rápidamente el interés en los recién convertidos al Copy Art, cuya utilización del nuevo material tecnológico al servicio del arte se mostraba como “la evolución natural en el proceso de generación, apropiación y manipulación de imágenes contemporáneas, como lo menciona Humberto Jardón” (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México 2015).

Así, el apropiacionismo hizo suya una actitud inexpresiva ante los procesos creativos y las imágenes que éstos generaban. A decir de Celant (1985), estos artistas manifestaron una clara predisposición a aceptar la autoridad de lo inexpresivo y el totemismo de la imagen anónima. Según este crítico, el conocimiento de la mirada artística ya no residía en mundo real o en sus componentes emocionales, sino en uno que se reproducía, se filmaba, fotografiaba, se fotocopiaba, “la imagen solo existía a través de su remake”.

2. 2. 2 Apropiación posmoderna

Como ya se ha mencionado, la apropiación ha emergido entre sucesos que los artistas han retomado para procurar una revaloración crítica de esas imágenes y objetos que recolectan.

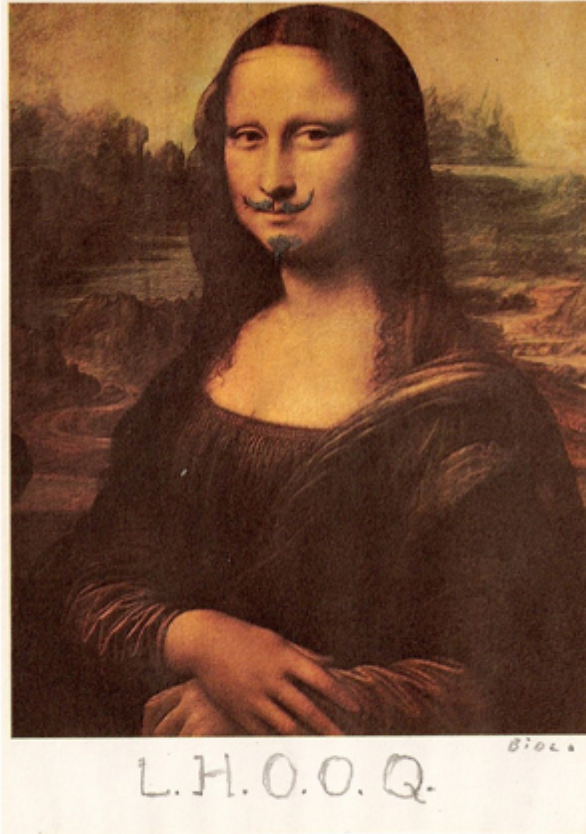
...la alusión crítica o el plagio que caracterizan prácticas artísticas posmodernas; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de consciencias de la influencia del arte, del contexto institucional y del discurso histórico determinado. (Prada, 2001: 27)

Juan Martín Prada plantea el valor de lo “a-propiado” y menciona que la práctica posmoderna de apropiación no puede ser entendida sólo desde una concepción frívola y acrítica, sino referencial e historicista. Para ello es necesaria una búsqueda comprometida con el lenguaje artístico, con la transmisión de las imágenes, así como con estilos y pautas estéticas a través del tiempo para operar desde una reubicación contextual de lo que se apropia y dirigirse hacia una reflexión acerca del arte en las esferas sociales y políticas.

Dicha observación está orientada a investigar los interés políticos y económicos a los que sirve la apropiación, no a averiguar la verdad histórica o estética alguna. Es decir, no se trata de proponer un análisis del arte, sino de investigar los modos y los medios de operación que determinan los procesos de recepción e interpretación de las obras. Esto se constituye en una forma de producción artística, en una nueva forma de creación.

Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto, solo puede ser una obra auténtica, no admite copia alguna de sí misma, toda reproducción de ella es una profanación. La contrapuesta a la obra profana, predomina el valor para la exposición, sin dejar de ser ella, también es única y singular y es siempre repetible, re actualizable. (Benjamin, 2003: 35)

Se hace referencia a cómo se producen estas imágenes apropiadas que se descontextualizarán a partir de “lo nuevo” sobre el aura de la obra artística (Benjamin, 2003).



Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q. 1919

Archivo. La Apropiación Posmoderna, Juan Martínez Prada, 1998

<http://nuevastendenciasplasticasmarisol.blogspot.mx/2013/10/la-apropiacion-posmoderna-juan-martin.html>

La Apropiación

Las técnicas y estrategias apropiacionistas se utilizan constantemente para la crítica institucional del arte.

Este recurre a hacer evidente el plagio, la cita, pero siempre con una relectura de lo antes dado, desestructurando ideas fósiles que habían perdurado en el tiempo.

Los apropiacionistas retoman lo Viejo para cuestionarlo y lo reutilizan para generar ideas nuevas a las del ya conocido discurso histórico.

La apropiación no hace tanto énfasis en el recurso de estilos e imágenes que generaron pautas estéticas, sino sobre todo en su reubicación contextual, llevando al arte a un contexto social y político.

Juan Martínez Prada habla del posmodernismo como una teoría del desplazamiento, en la cual se analiza el conocimiento histórico y cultural en términos de dominio, poder y desplazamiento para después diseminar sus efectos.

Por ejemplo Duchamp utilizaba la movilidad del significado, la no fijación del sentido, debilitando la fijación del conocimiento cultural.

De esta manera, se descentra a la imagen del servicio al culto pues cada vez que es utilizada es siempre la misma y a la vez otra; unicidad e iconicidad constituyen la imagen, pero eso no es excluyente como la obra aurática, sino re-actualizable y convocante. No sólo en Nueva York o en Europa se visibilizaron esas imágenes convocantes, también en México.

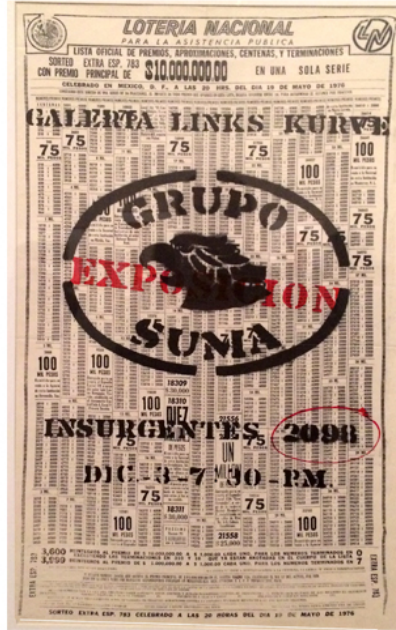
Como se mencionó anteriormente, el reflejo de la realidad de los años sesenta y setenta fue más indirecto y por lo mismo más simbólico y crítico. De hecho, fruto de esta práctica es el “fenómeno de los grupos” de artistas que se vincularon para expresarse de una manera diferente a los cánones establecidos para las maneras artísticas, las políticas de gobierno, y las ideas decimonónicas del momento. Estos grupos desarrollaron conceptos

teóricos, plásticos y recursos técnicos muy diversos para su producción artística, por ejemplo, actividades antes no utilizadas como salir y tomar la calle, la urbe.



Cindy Sherman
Untitled Film Still # 21 1978
Archivo. La Apropiación Posmoderna, Juan Martínez Prada, 1998
<http://nuevastendenciasplasticasmarisol.blogspot.mx/2013/10/la-apropiacion-posmoderna-juan-martin.html>

Algunos grupos destacados fueron: *Tepito Arte Acá* (1973), *Arte Ideología* (1974), *Grupo Suma* (1976), *MIRA* (1977) y *Germinal* (1978). Cabe señalar que quienes integraron estas agrupaciones desarrollan una gráfica alternativa a la tradicional que tomó las calles como lugar de exhibición por excelencia. Asimismo, tuvieron algunos problemas para difundir sus proyectos debido al crecimiento de la ciudad, las sucesiones políticas y las crisis económicas.



Grupo SUMA
Insurgentes 2008, 1974
Archivo. Museo Nacional de la Estampa, Ciudad de México
Fotografía, Víctor Mora

Ana María Guash (2009), rescata la idea del semiólogo Roland Barthes, acerca de descubrir la estructura interna de las representaciones de la realidad que la sociedad capitalista ha reemplazado por símbolos o apariencias. Con base en eso, y para definir la obra de arte como –estructura- en lugar de –organismo-, ella menciona que Barthes exploró un símbolo clásico de la mitología griega *La nave Argo, de Jasón y los Argonautas*.

La obra de arte podía ser asimilada a un objeto (una estructura) no creada por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos acciones “modestas”, ajenas, en principio, a cualquier tipo de mística de la creación: la sustitución (una parte reemplaza a otra) y la nominación (el nombre que es el todo, no está vinculado a la perdurabilidad o estabilidad de las partes). Argo, la nave que los argonautas botaron en la playa de Págasas y que los condujo en busca del Vellocino de Oro a la isla de Lemnos, Samotracia y Cícico, a la costa de Misia, al país de los Bébrices, a la costa de Tracia, a las Rocas Azules, al mar Negro, a Cólquide, alas estrechos de Caribdis y Escila, a las islas Errantes, a la costa de Libia, a Creta, a Egina y finalmente, a Yolco sufriendo todo tipo de calamidades, nunca fue cambiada por una nueva nave, sino reconstruida pacientemente en lo que había que reconstruirse, parte a parte. En la larga travesía de los argonautas, Argo fue siempre un barco “nuevo que cambió de materia pero no de forma ni de nombre”: (A fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre no queda nada del origen. Argo es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma). (Guash, 2009: 381)

De acuerdo a Barthes, interpretado por Guash (2009), lo nuevo cambia de materia, pero no de forma ni de nombre pues sus características permanecen. Esto aplica para los artistas que hacen procesos creativos para producir sus obras: seleccionar, escoger, combinar y producir.



Jason y los argonautas
El mito del vellocino de Oro
<http://arquehistoria.com/jason-y-los-argonautas-6672>

De la muerte del autor de significados únicos, o lo que es lo mismo, de la “muerte del artista” y de sustituir el “crear” por el “combinar”, el escoger o el “seleccionar”, derivan algunas de las ideas del pensamiento posmoderno como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte.

El autor – el artista – ya no crea, sino que ahora – produce, (hacer cualquier otra actividad creativa genera espacios productivos que evidencia la actitud de un productor, respecto a los procesos sociales de significación, entendiendo la subjetividad como un efecto de significación y textualidad. (Walter, 2003: 42)

La obra y la imagen en apropiación y producida a través de nuevas formas como las fotocopias es entendida, en estos parámetros, como una nueva producción de significados, de nuevos procesos textuales de codificación de la imagen y de lo que tal dice, así como de la inmediatez en la que influyen sus contenidos sobre los personajes que la producen y al público al que le llegará; siempre con la misma forma, la misma materia, pero diferente contenido.

2. 2. 3 De cuando la copia se convirtió en un original

Los artistas no copian simplemente, crean obras con fotocopadoras, que son auténticas obras únicas. (Klaus Urbons, 1991:118)

En 1980 José Ramón Alcalá en España y Klaus Urbons (1991) acuñaron el neologismo *Electrografía* en lugar de Copy art. Este último artista se avocó a la importancia que tuvo para los artistas esta denominación que dejaba claro que ellos no “copian simplemente, si no que crean obras con fotocopadoras, que son auténticas obras únicas” (Urbons, 1991: 118).

De acuerdo a Humberto Jardón, la fascinación por la electrografía⁸ reside en su simplicidad y capacidad para reproducir una y mil veces la misma imagen a un costo reducido y con una inmediatez en su imagen final. Eso fue lo que le llamó la atención para trabajar varios años con este producto⁹.

⁸ Copy art en Estados Unidos y arte de la fotocopia en España.

⁹ Fue una técnica utilizada en los años 60 y 70, como principio y se hicieron grandes proyectos en los 80 a partir de la fotocopia y la impresión digital.

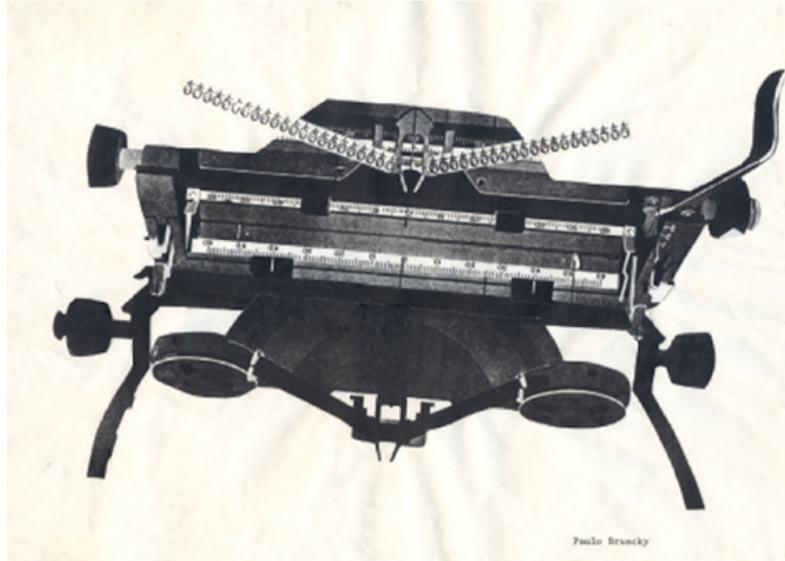


José Ramón Alcalá
La espera de los Kurdosli 1992
Mixta tabla, Collage electrográfico
Archivo. MACVAC

Si bien la electrografía o el arte de la fotocopia no es precisamente un invento reciente, en el curso de los últimos años ha adquirido mayor importancia. Es utilizada por muy pocos como un arte total, en cambio, es más utilizada como medio para llegar a una obra final.

La misma Gioconda estuvo a punto de perder su sonrisa y de fruncir el ceño: ¡una obra de vanguardia en el Louvre! Se trataba de la mayor fotocopia del mundo (144 metros de longitud en una sola pieza), realizada con una máquina Xerox 2080, que representaba el metro de una modista”. En desplegarlo sacrílegamente en la gran galería de ese sancta sanctorum del arte no se tardó más que una tarde de un día de cierre del museo, el año pasado. Aunque sin llegar al nivel de una consagración, tal acontecimiento revistió, al menos, un valor simbólico: con él un nuevo arte adquiría carta de naturaleza en el panorama artístico francés. (Rigal, 1984: 236)

Particularmente en el leguaje de la gráfica los límites los pone la propia tecnología al utilizar la Electrografía como técnica, pero la creatividad de producir obra de esta manera es totalmente del artista que la produce. En esta época se sigue experimentando por varios artistas en todo el mundo y en México, como Mario Rangel Faz, Alejandro Pérez Cruz, Marcelo Balzaretto y Darío Contreras, por mencionar a algunos.



Paulo Bruscky
Fotocopia Xerox B/N, 1978
Archivo. Silvio de Gracia, artículo, Copy Art y Electrografía.

La fotocopidora pone el arte al alcance de todos los públicos. Se define por sus resultados expresivos, por la experimentación continua y por su carácter misceláneo porque se vale de cualquier innovación y cualquier ensayo: una foto, un papel, un objeto tridimensional, una tela, todo se puede repetir para crear nuevas imágenes, generar collage de fotocopias o generar matrices nuevas de composición. Con fundamento en esta premisa se realizaron diversos proyectos de electrografía en México: *Mimesis*, *Aquerotipo*, y *Electrografía monumental* de Mónica Meyer y Víctor Lerma.

Las técnicas de base utilizadas por los electrógrafos son sencillas e instantáneas: la toma directa permite realizar electrografías de objetos o de partes de cuerpos, colocándolos directamente sobre el vidrio del escáner de exposición; el movimiento produce deformaciones cuando se desplaza el original en el momento de captar la imagen; la pintura es la creación de efectos de colores mediante un juego de luces y sombras sobre la placa de la copiadora.

La pintura al dedo se consigue interrumpiendo el ciclo de la fotocopia antes de la fijación del pigmento (tóner) sobre el papel y manipulándolo; la degeneración resulta de repetir el proceso consistente en fotocopiar la última copia realizada hasta que la imagen se rompa en líneas o puntos.

Por último, lo que se denomina descomposición es el desplazamiento del original antes de cada una de las tres tomas de la imagen del ciclo de la fotocopia en color para separar los colores primarios. Las obras creadas de este modo pueden transferirse en caliente sobre soportes tan diversos como los textiles, los plásticos, la madera o sobre otro papel al poner un solvente y ejercer una presión fuerte sobre el tóner que se desprende y nos deja una nueva imagen en un diferente soporte, creando una nueva forma de obra.

Las ciencias aplicadas han abierto otras vías a la creación artística (arte en vídeo, arte polaroid, arte por ordenador), pero ninguna de ellas aventaja en simplicidad, rapidez y bajo costo a la electrografía. Es esa misma facilidad lo que la torna sospechosa a los ojos de cierto sector de la crítica, y no sin algo de razón, por lo demás, pues el estilo, con harta frecuencia, es más fruto, de la máquina que del artista. (Rigal, 1984: 238)

En efecto, la fotocopidora ofrece facilidad y gratuidad técnica. Su facilidad resulta, pues, un arma de doble filo: al artista ansioso por imponerse le obliga a compensarla mediante la valía de sus conceptos, las cualidades formales de su obra o el vigor de un estilo propio pero lo cual resulta tentador para numerosos artistas faltos de inspiración. Por esto, la electrografía, en la que se podría mirar la estampa del futuro, para el arte contemporáneo o la gráfica expandida como le suelen, no supone la democratización del arte, sino una valoración iconológica de la imagen y de la obra que se produce con ella y que no cualquiera puede realizar por muy fácil que parezca.

“El semiólogo italiano Umberto Eco se pregunta, con fundada extrañeza, por qué

ahora que "ya nadie cuestiona el aspecto puramente mecánico de la fotografía... todo el mundo está dispuesto a debatir el aspecto puramente mecánico de la fotocopiadora" (Gianni, 1979: 67). La copiadora es sólo un instrumento al servicio de la mente creadora del artista, en última instancia, es una creación del hombre.

Los prejuicios que todavía pesan sobre la electrografía y la presentan como el pariente pobre de la fotografía pese a que son hermanas de lenguaje. Esto no favorece las transacciones en su mercado, más cuando se ha dividido en dos: la fotocopiadora al uso de los grabadores siempre menospreciados por los fotógrafos y la impresión digital al servicio de los fotógrafos, donde se inventan cada día términos nuevos para definir sus imágenes. Artistas de ambas disciplinas se quieren divorciar por la técnica o por el soporte final donde se imprime.

Hoy la gente interesada en el arte puede descubrir su rico potencial sin necesidad de desplazarse centenares de kilómetros, ya que tenemos la copiadora en la esquina de nuestras cosas o talleres, lo que le convierte en un atractivo para la juventud, como todo lo relacionado con la tecnología moderna. Sin embargo, la gente que trabaja electrografía en México, se enfrentan con problemas inexistentes para sus colegas norteamericanos, por ejemplo, el precio de las copias en color sigue siendo muy costoso a diferencia de las de blanco y negro.

En ese sentido, las fotocopiadoras a color siguen siendo un objeto fuera del alcance de muchos, aunque han aumentado las marcas y los tamaños que llegan o se producen en el país.

Las obras específicas de la electrografía son difíciles de analizar si se prescinde de sus características técnicas, pues las consideraciones estéticas se relegan a un segundo

plano y son esencialmente conceptuales. No pueden ser sólo procesos técnicos, sino tener la idea, la concepción de la obra, de su soporte final y buscar generar una nueva u original imagen a través de una fotocopia.

2.3 Electrografía como proceso: un proyecto artístico en México

La utilización de las fotocopias y la impresión digital fueron elementos fundamentales para el inicio de la electrografía en México.

El 12 de noviembre de 1991 fue presentado el proyecto “Mímesis”, el cual reunió a varios artistas de distintas tendencias y generaciones para que realizaran obra utilizando los utensilios y efectos de fotocopadoras a color; al final se integró una carpeta con la obra de quienes participaron, en papel bond tamaño carta. En aquella aventura, Mímesis cumplió con su propósito de generar una pluralidad de obra neográfica, y a la vez acercar al medio artístico las posibilidades que ya ofrecían las herramientas digitales enfocadas a la creación visual. (Vélez, periódico *unomásuno* 1999)

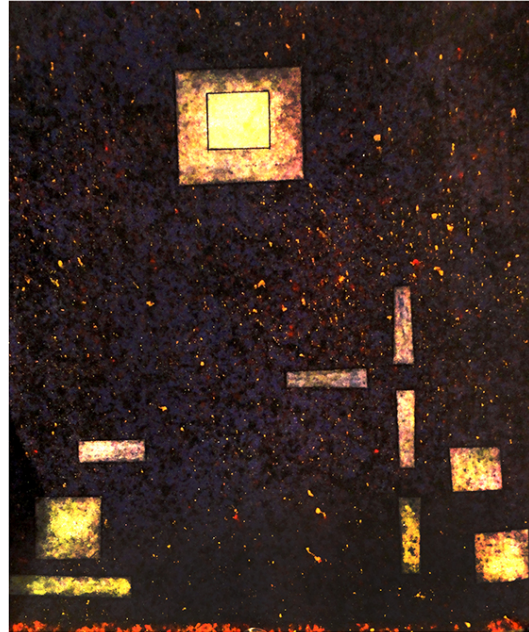
Con estas líneas en el periódico *unomásuno* Gonzálo Vélez empezaba la documentación periodística acerca de un suceso trascendental en el movimiento de una nueva gráfica en el país, que fue seguida sólo por algunos medios de comunicación pues no se le dio la importancia merecida.

2.3.1 Proyecto Mímesis

En 1990 Víctor Lerma, Fernando Gallo y Mónica Meyer pensaban en cómo hacer un proyecto con la incipiente llegada de las fotocopias a México, a quién invitar y quiénes podrían patrocinarlo. Al principio invitaron a sus amistades para generar una carpeta piloto que se le mostraría al dueño de Canon Company. “Masaki Yoshizaki vio la carpeta y observó las fotocopias, quedó encantado con las imágenes y con el proyecto, les ofreció la más nueva máquina que tenían, una CLC 500, y comentó: “será un honor hacer arte con las fotocopias” (Jardón, 2012: 45).



Miguel Suazo
Gestación de Máscaras II fotocopia láser a color, 1991
Archivo Humberto Jardón



Gunter Gerso
Noche, fotocopia láser a color, 1991
Archivo Humberto Jardón

Después convocaron a 25 artistas para completar la carpeta Mímesis. Invitaron a Carla Ripey, Gabriel Macotela, Carlos Jurado, Gilberto Aceves Navarro, Vicente Rojo, Felipe Ehrenberg, Gunther Gerzso, Manuel Felguérez, Hilda Campillo y Humberto Jardón, entre otros. La carpeta quedara de la siguiente manera:

115 carpetas con 50 fotocopias, cada una se harán 15 marcadas H/C (Fuera de Comercio), son Canon por el patrocinio; 75 son para los artistas; a los coordinadores les quedan, 12 carpetas por galería, y una será para el INBA, el Museo de la Estampa. (Meyer, 1991: 2)

No fue sino hasta casi un año después que se inició el proyecto, el 18 de junio de 1991, que inició formalmente el proyecto; se asignó a Fabián Vázquez como asesor técnico. El papel, los primeros esbozos, los dibujos, los trabajos directos de algunos de los artistas ya se tenían listos; se utilizó papel Ikono alemán porque era el mejor para la fotocopidora. En las instalaciones de Canon se adecuó un lugar especial para el trabajo.



Vicente Rojo
Pirámides quemadas, fotocopia láser a color, 1991
Archivo Humberto Jardón



Victor Lerma
Cerca de la tarde fotocopia láser a color, 1991
Archivo Humberto Jardón

Después de dos semanas de trabajo se obtuvieron los primeros resultados y se visibilizaron las diferentes posibilidades creativas al sacar varias fotocopias de una sola matriz, fue el inicio de la utilización de una imagen como matriz de reproducción. La primera en hacer algo fue Hilda Campillo.

Otro proceso interesante fue el trabajo de *Casa artista* para hacer su matriz porque se pudo observar cómo se trabajaba: algunas personas partieron de técnicas manuales e imprimieron, mientras que otras modificaron directamente en la máquina y algunas más utilizaron su propio cuerpo e imprimieron lo que se veía en la pantalla de la fotocopidora, tal es el caso de Cesar Martínez.

“Inicialmente decidimos seleccionar la palabra *Mímesis*... por el término de Platón para hablar de la imitación [pues] lo fundamental es el concepto que maneja el creador y la forma en que la interactúa con su equipo y materiales” (Jardón, 2012: 56-57).



Humberto Jardón
Mex-mix II, fotocopia láser a color, 1991
Archivo Humberto Jardón

“[El proyecto Mímesis] se encuentra en etapa de producción, si bien su resultado, una carpeta de 50 obras de 25 artistas, será sumamente interesante, el proceso de trabajo y el contacto que Víctor Lerma, Fernando Gallo, María Antonieta Marbán y yo hemos tenido con los artistas han sido lo más sabroso” (Jardón, 2012: 45). El proyecto Mímesis fue presentado al público en general el 12 de noviembre de 1991, se expuso en las Galerías del teatro Ángela Peralta de Mazatlán en Sinaloa el 19 de marzo de 1992, y se montó en el Museo de la Estampa de la Ciudad de México el 1 de abril del mismo año. Durante el periodo de exposición del proyecto se descubrió que:

...resulta casi imposible falsificar estas obras. Cuando éstas han sido realizadas a partir de una matriz alterada en la máquina, no es posible repetir el mismo proceso por ser tan complejo. En algunos casos el artista ha requerido 60 copias para llegar a la prueba definitiva y cuando se saca fotocopia de fotocopia la pérdida de calidad es evidente, en el futuro supongo habrá fotocopadoras a color en cada esquina y en algunos changarros dedicados a nuestro campo el diseño y el arte. (Meyer, 1991: 3)

Con base en la cita anterior, se puede decir que lo más característico de esta técnica es la pérdida de información; la fotografía o el texto final se tornan más gráficos, la escala de grises va desapareciendo y la imagen final tiene un alto contraste con la original o a la primera generación de fotocopias. Se trata de una técnica que posibilita interesantes resultados cuando se hace manipulando directamente las máquinas.

Las ideas acerca de lo que se puede o no hacer en la fotocopidora, así como los conceptos sobre la interacción del artista con la máquina se han visto transformadas ante la realidad de la producción.

La balanza del trabajo del artista entre lo manual y lo intelectual se inclina peligrosamente hacia lo último... Quizá lo que más me ha impactado del trabajo con la fotocopidora es que, al igual que en la fotografía o la cerámica, existe un elemento sorpresa. (Jardón, 2012: 45)

Existe un proceso de alteración dentro de las funciones de la máquina como los cambios del color, la ampliación y reducción que utilizándose directamente transforman la imagen sin cambiar la esencia. Sin embargo, también es cierto que las máquinas se convierten en la herramienta total de la creación de la imagen y de un dibujo a línea sumamente sencillo por lo que se puede partir en busca de colores, texturas y formas trabajadas directamente en la máquina.

En ese sentido, la degeneración de la imagen es una fotocopia de una fotocopia, el proceso degrada el resultante tras sucesivas copias de copias, esto depara un camino siempre impredecible para las imágenes o matrices, puesto que la única forma de conocer el producto final es llegando a él. Por lo tanto, los resultados más gratificantes son aquellos que muestran una mayor densidad de carga de información de imagen porque así opera eficazmente la metáfora de los excesos de una sociedad basada en la información.

2. 3. 2 Aquerotipo y electrografía monumental

Después de cuatro años de haber realizado el proyecto Mímesis Humberto Jardón, Víctor Lerma y Mónica Mayer continuaron explorando las vertientes de la electrografía. Primero probaron con un proyecto menor pero ambicioso, *Aquerotipo*, en el marco de encuentro “Otras Gráficas”, que se llevó a cabo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) el 2 de agosto de 1993. En este evento participaron Andrea de Castro, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Humberto Jardón, Manuel Marín, Mónica Meyer y Víctor Lerma (Jardón, 2012).

El proyecto de Aquerotipo está conformado por una carpeta con 7 obras de multipágina (cada una impresa en 4 hojas doble carta) con un tiraje de 65 ejemplares firmados por los artistas, así como una pieza de electrografía monumental a partir de la misma matriz que se ha ampliado a un 1045% en BJ-AI o sea 12 metros cuadrados cada una (5 tiras de 4 m x 60 cm y se colgarán a manera de pendones en el patio de San Carlos. (Jardón, 2012: 71)

Humberto Jardón y Víctor Lerma fueron los organizadores y consiguieron el apoyo de Canon en México, empresa que facilitó la copiadora CLC500; también apoyaron la ENAP y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Así consiguieron trabajar con la tecnología más avanzada del momento en México, no sólo con las fotocopias, sino con la impresión digital, el video, y la computadora.

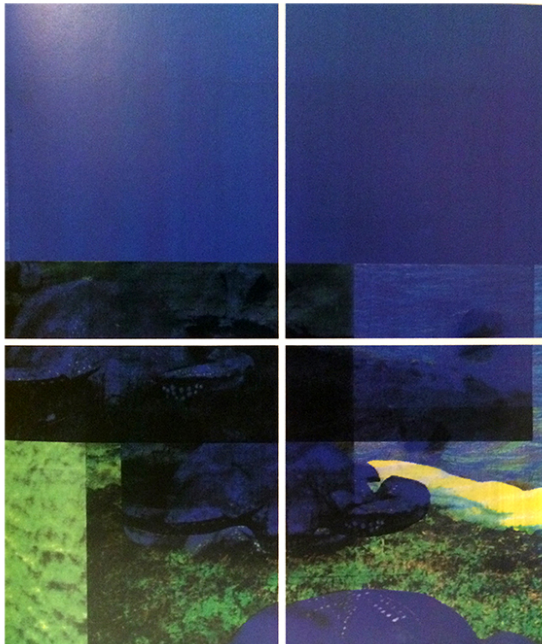
Como artista no sé exactamente qué impacto tendrán estas nuevas técnicas en el arte (como dudo que lo hayan sabido quienes empezaron a jugar con la fotografía hace algunos años), o si llegarán a tener un lugarcito en el mercado del arte. En verdad no sabría cómo acomodar en amplio sistema artístico estos nuevos procesos tecnológicos, excepto como un proceso de investigación dentro del arte, Mónica Meyer. (Meyer, 1993: 2)

En este proyecto cada artista elaboró su matriz con diversos procedimientos. Se utilizaron procesos tecnológicos y manuales para elaborar originales múltiples en papel, el cual sirvió como guía de edición para conocer cuáles eran las posibilidades de la máquina y así obtener una buena calidad en la producción final: Andrea Di Castro seleccionó imágenes de sus

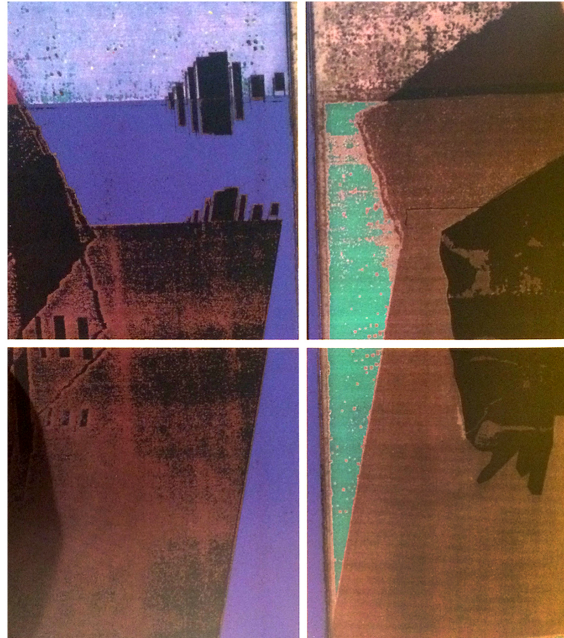
videos para hacer su matriz gráfica; Helen Escobedo utilizó transparencias de fotos; Manuel Felguérez utilizó una pintura que se amplía en la computadora; Manuel Marín elaboró su matriz es a partir de un dibujo; otras personas partieron de la fotocopiadora y de acetatos impresos.

El original sería de hecho, la placa, pero ésta la destruye o inutiliza el artista después de numerar y firmar los grabados de una serie. El invento de la segunda mitad del siglo XX ha estado creando cambios en la cosmovisión del ser humano tanto o más profundos que la imprenta hace medio milenio. Ya Walter Benjamín había reflexionado acerca de la influencia del desarrollo tecnológico en las concepciones de la estética y del arte. Hoy día es posible que el original físico sólo exista de manera virtual, almacenado electromagnéticamente como información, a la cual se puede acceder en cualquier momento y en cualquier lugar a través de una pantalla. (Vélez, 1994: 13)

Es claro que las matrices no son simples objetos o matrices tradicionales de grabado como la madera, el linóleo o el metal, sino que a partir de la idea “cualquier elemento puede ser una matriz individual de creación gráfica para su reproducción” (Martínez, 1998: 139).



Helen Escobedo
Por las tortugas, fotocopia láser a color, 1993
Archivo Humberto Jardón



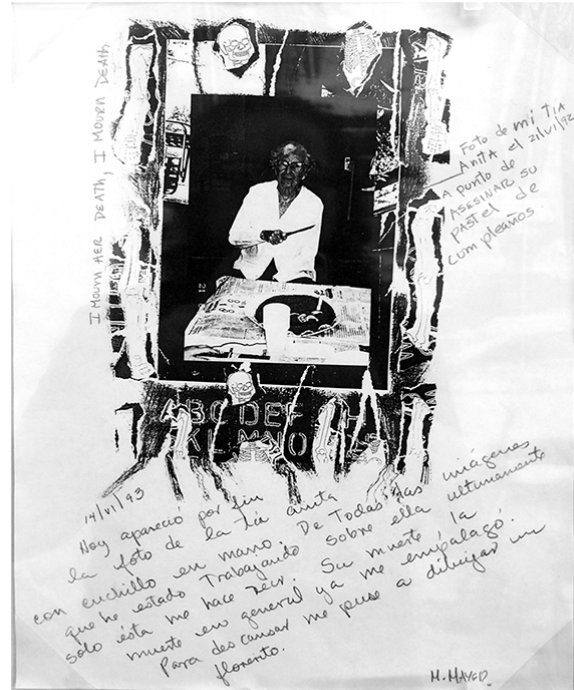
Victor Lerma
Espejismos Urbano, fotocopia láser a color, 1993
Archivo Humberto Jardón

El proyecto *Aquerotipo* tuvo los siguientes factores: la generación de matrices originales, de imágenes únicas y de reproducciones no iguales pero parecidas, estampas originales al final del producto producido.

Al igual que en cualquier técnica de reproducción como la serigrafía o la litografía artística, no se trata de fotocopiar por fotocopiar una obra realizada en otra técnica, sino crear un original cuya característica es que será un original múltiple. (Jardón, 2012: 71)



Mónica Mayer
Las tres, serie maternidades transfer,
fotocopia láser a B/N, 1993
Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma
Fotografía, Víctor Mora



Mónica Mayer
ABC, serie maternidades fotocopia láser a B/N, 1993
Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma
Fotografía, Víctor Mora

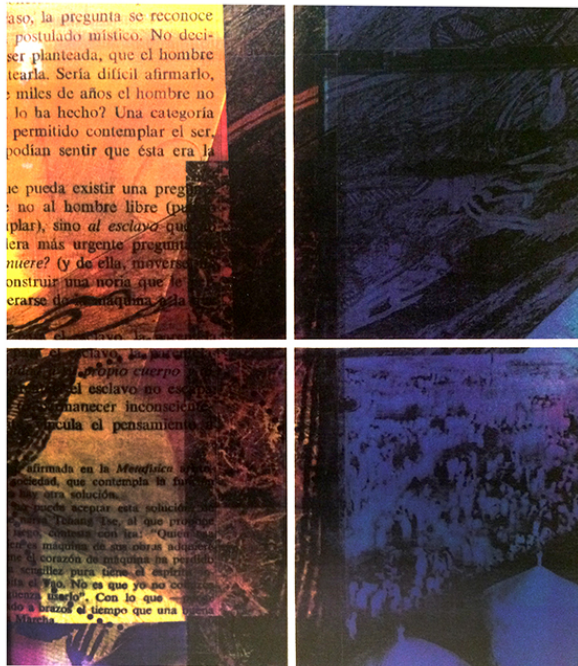
En electrografía hablamos de la equivalencia al negativo que utiliza la fotografía, del cual se imprime el tiraje o el que se utiliza para revelar la placa en la imprenta y hacer la reproducción industrial de la imagen, o en las placas tradicionales de grabado.

La invención de un mecanismo para obtener cualquier cantidad de copias idénticas en el campo de las imágenes, sin importar el número, son idénticas en contenido y en calidad. Se dice que el grabado es un original múltiple. Las limitantes fueron los tamaños particularmente mayores al estándar, sin embargo, se pueden unir estas partes y realizar una obra de mayor magnitud con la misma calidad.

2.3.3 Electrografía monumental en papel de algodón

Humberto Jardón y Víctor Lerma querían continuar el trabajo con la fotocopidora y las máquinas de impresión. Una beca del (FONCA), les permitió llevar a cabo el proyecto “Electrografía Monumental sobre papel de algodón” (Vélez, 1999: 23), cuyo objetivo era realizar obra digital en formatos grandes aproximadamente de 90 x 120 cm, lo cual puede considerarse un gran reto porque las impresiones se realizaban en formatos pequeños, como el tamaño carta u oficio.

Mayer, Lerma y Jardón viajaron a la ciudad de Los Ángeles, California, para trabajar en los talleres de Graham Nahs, un músico y fotógrafo que contaba con un equipo de producción para impresión digital artística sobre papel de algodón. Ellos y ella utilizaron una impresora que en el momento era de tecnología de punta, la impresora Iris.



Humberto Jardón
El secuestro de Shylock, fotocopia láser a color, 1993
Archivo Humberto Jardón



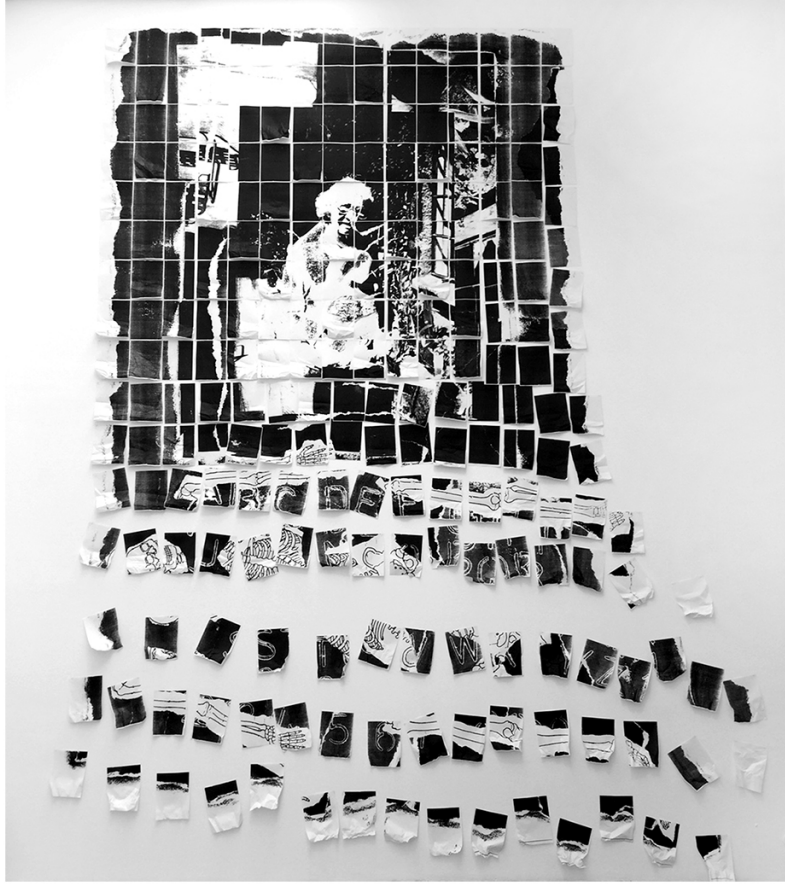
Mónica Mayer
Huesitos. El cumpleaños de la tía Anita, fotocopia láser a B/N y a color, 1993
Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma
Fotografía, Victor Mora

La idea era producir tres obras originales de 1.6 x 2.4m impresas en cuatro pliegos de 80 x 1.20cm; cada quien integró tres originales para generar un políptico de 12 piezas de 80 x 1.20 c/u montadas de acuerdo con cada proyecto individual. Trabajaron de manera individual sus matrices y de acuerdo a sus búsquedas particulares; utilizaron sus iconologías y su experiencia en las obras anteriores. Encontraron que:

La calidad al imprimir color vs blanco y negro, la ampliación de detalles minúsculos, la diferencia de partir exclusivamente de archivos electrónicos o de obra sobre papel (escaneada), lo liso vs textura, lo pictórico vs lo gráfico, la capacidad de saturación de color, etc. Partimos de hipótesis elaboradas en función de los equipos que habíamos trabajado anteriormente, pero íbamos dispuestos a dialogar con el nuevo aparato, a ver que nos ofrecía y que le podríamos sacar. (Meyer, 1994: 2)

La máquina Iris procesa los colores como lo hace una imprenta comercial, a partir del CMYK (cian, magenta, amarillo y negro). Una vez teniendo eso presente, así como el conocimiento de la separación del color y de la impresión en selección de color para papel

de algodón, aprovecharon la gran cantidad de tonalidades e intensidades, así como su calidad en imagen sobre el papel *Arches*.



Mónica Mayer
Huesitos, fotocopia láser a B/N, 1993. Gráfica monumental
Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma
Fotografía, Víctor Mora

Es decir, se pretendió una exploración amplia de los procesos y posibilidades electrográficas, lo cual funcionaba a la vez para hacer difusión y proponer un manual de instrucción para otros artistas que estuvieran interesados en trabajar con estas máquinas o que se sumaran a producir obra original a partir de este tipo de matrices y de estampas finales.

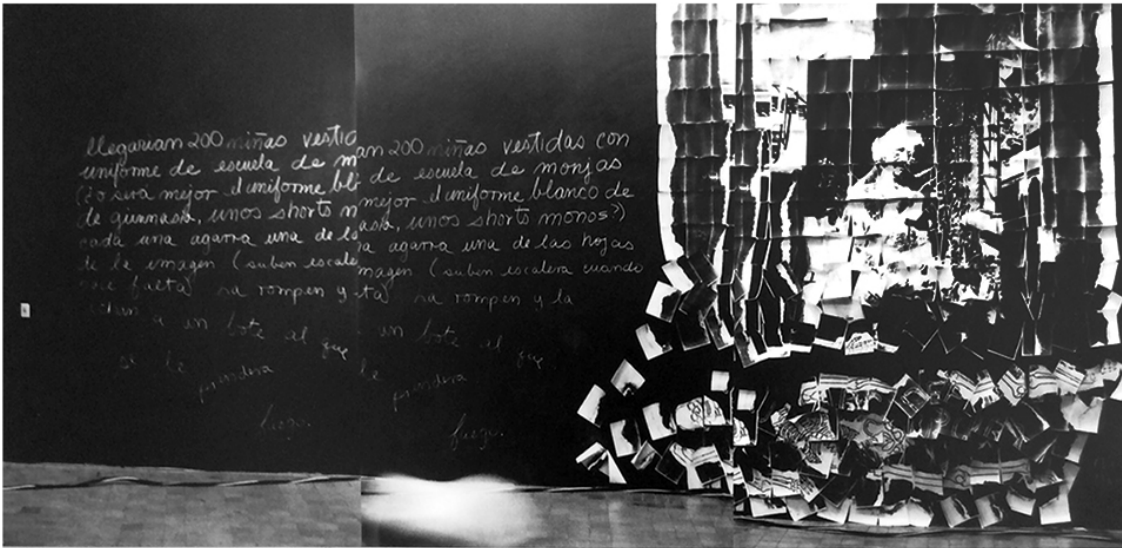


Mónica Mayer
Huesitos, fotocopia láser a color, 1993, Gráfica Monumental
Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma
Fotografía, Victor Mora

Cabe mencionar que este trabajo se exhibió en el Museo del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero no sin prejuicios de por medio respecto a la electrografía digital:

... el primero, la insistencia de algunos críticos que el arte hecho a través de medios electrónicos, parezcan hechos por computadora antigua. Como quien dice si no tiene el efecto mosaico, que se vean los píxeles, no vale... En este sentido, creo que nunca está de más insistir en que la técnica no es lo que hace la obra de arte, sino la visión que propone el artista. Si la podemos clasificar como foto, pintura, performance o electrografía, no tiene la menor importancia. (Jardón, 2012: 89-91)

Así emergió la reflexión acerca de que una fotocopia o impresión digital no tiene por qué verse forzosamente como proveniente de una computadora o fotocopiadora. La relevancia está en las posibilidades que brindan estos medios: la ampliación, la reducción, el cambio de color, las texturas y la inmediatez para obtener una imagen sin importar la técnica utilizada.



Mónica Mayer

Huesitos, fotocopia láser a B/N, 1993. Fotografía registro original de la exposición Archivo. Pinto mi Raya, Mónica Mayer y Victor Lerma

En mi opinión, si bien los resultados se difundieron en su momento, es cierto que faltó documentar de manera más concreta los procedimientos y dificultades, de modo que las siguientes generaciones de artistas interesados en trabajar con las fotocopiadoras y utilizar las nuevas tecnologías contaron con un precedente explícito.

2. 4 Humberto Jardón: copia y original electrográfico sus inicios en el arte gráfico

Predicando el evangelio. (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México 2015)

A través de una entrevista, Humberto Jardón compartió acerca de su trayectoria y descubrimiento de las fotocopias, así como el potencial que encontró en la producción de obra, sobre todo en la gráfica.

En 1974 él fue estudiante en la Academia de San Carlos, y recuerda que el maestro Omar Arrollo les pidió un trabajo:

-Tienen que traer una imagen reproducida con cualquier sistema que hay aquí en la escuela, grabado, serigrafía y litografía-, y como yo vivía por Zacatenco, cerca del politécnico en Lindavista y el lugar está lleno de negocios de fotocopias, me vino la idea... Me gustó porque a diferencia de las otras técnicas de reproducción, me daba una inmediatez del resultado de la imagen que se requería en ese momento a partir del objeto escaneado, a partir de la experiencia y error ...yo ya había incursionado por el grabado, la litografía y la serigrafía pero no tenía empatía con esos procesos se me hacía muy complicados, así que realice un original, en una hoja de papel, un collage con diferentes elementos para generar texturas, lo llevé a un negocio de fotocopias, donde se redujo la matriz ya que único tamaño era solamente carta y las copias en aquel entonces todavía salían mojadas, se tenían que meter a un líquido de fijado, si no con el tiempo empezaba a desaparecer la imagen. La lleve a mi clase de San Carlos donde todos la vieron extraña y diciendo que estaba loco al hacer eso, desde que era yo estudiante de Artes visuales, me interesó la idea del arte, aunado a los desarrollos tecnológicos y las teorías científicas. Por azares del destino, un buen día descubrí la fotocopidora, 1973-74, y me atrajo como un imán al hierro, en ese entonces las fotocopadoras salían húmedas de la máquina y había que fijarlas al papel a través de algún procedimiento. En realidad, aquellos primerísimos experimentos no me satisficieron del todo, hasta que la tecnología mejoro un poco y me percaté de que el desgaste de las maquinas tenía una relación directa con la calidad, ¡Entre más nuevas, mayor calidad! (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México, 2015)

Esto constituyó el antecedente de la práctica en diferentes máquinas, siendo la *Xerox* de la que mejor calidad de imagen se obtenía, aunque existían otras marcas. De ahí la clave de su trabajo artístico con fotocopias.

Cuando encontré una maquina Minolta, con tóner de polvo fue la mejor calidad de impresión para la imagen, impecables sin imperfecciones, casi la estrené, en uno de esos negocios, como los tenía cerca y al dueño le interesaba ver los resultados que obtenía me dejaba experimentar, así llevaba diferentes objetos, como bolsas de agua para ver cómo se fotocopiaba algo translucido". (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México, 2015)

Fue hasta 1978 cuando Jardón tuvo la oportunidad de utilizar una máquina prácticamente nueva y con ella obtener resultados que se podrían calificar como espectaculares.

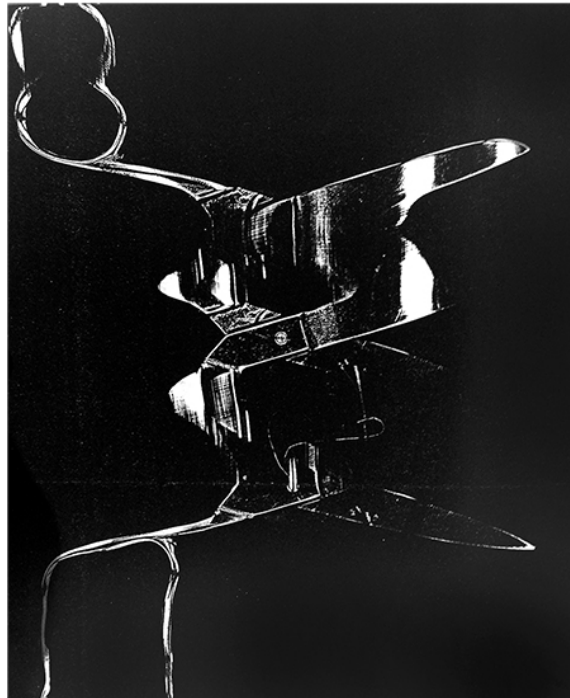


Humberto Jardón
Modelo para castillo de naipes, serie "Popnográficas"
Inyección de tinta sobre acetato transparente sobre acrílico cristal, 2006
Archivo. Humberto Jardón

En 1981, cuando Jardón viajó a Los Ángeles California, encontró un lugar de servicio de impresión con servicio de fotocopias a color con máquina *Xerox*. Desde el principio se mostró entusiasmado por conocer cuáles serían los resultados trabajando con esa máquina, por lo que decide iniciar con un proyecto de imagen sencillo, unas flores que se encontraban en el jardín de ese mismo negocio:

...llegue con la encargada, se me quedo viendo con mis flores y me dijo a eres uno de esos, pásele por este lugar dentro de esa puerta y me mete a un cuarto donde estaba tapizado de fotocopias a color, de cualquier gente que al igual que yo llegaba a fotocopiar algo, y me di cuenta que no era el único loco que hacia este tipo de cosas. La patente de la idea de la producción de obra con fotocopadoras, la xerografía o copy art en México, como dice Víctor Lerma y Mónica Meyer, él quien lo hice yo primero, nos lo peleamos Felipe Ehrenberg, José de Santiago y yo. (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México, 2015)

Para 1984, el artista descubre la fotocopidora a color de *Xerox* con calidad húmeda, aún no de polvo, y se da a la tarea de buscar a ese proveedor en México. Durante 1987 él imprimió en una maquina *Xerox* para planos mientras el negocio que albergaba la máquina estaba cerrado. Fueron las primeras fotocopias que realizó en gran formato para una obra en Casa de Lago.

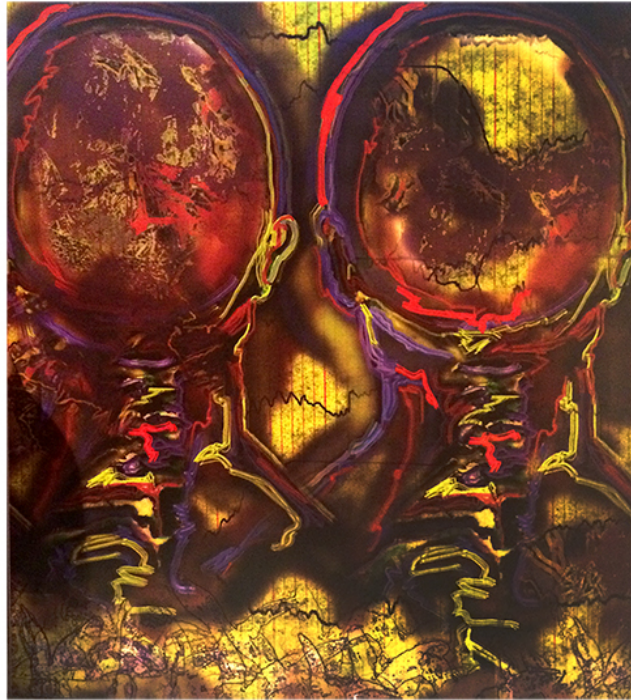


Humberto Jardón
Sin título, Xerografía, 1989
Archivo. Humberto Jardón

“Hasta el encuentro de otras gráficas que organizó la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, me di cuenta que la Xerografía no era sólo una técnica, sino es más un lenguaje dentro de la gráfica” (Entrevista, Humberto Jardón, Ciudad de México, 2015). Ese modelo de experimentación, así como la utilización de tecnología fue adoptada en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, cuando Andrea Di Castro¹⁰ solicitó a

¹⁰ Ella participó en los proyectos de electrografía organizados por Mónica Meyer y Víctor Lerma, además, fue directora del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

Humberto Jardón estructurar el área de gráfica para brindar servicio al público en general, así como a artistas y estudiantes de la Escuela de Artes La Esmeralda y para el Instituto Nacional de Bellas Artes. Así, Di Castro enunció a Humberto Jardón como “el primer evangelizador de la gráfica digital en México”. De esta manera en 1999 se ofertó de manera formal el primer taller de *Electrografía y gráfica digital en México* abierto a todo público.



Humberto Jardón
El virus como metáfora, Impresión IRIS, sobre papel de algodón, 1994
Archivo. Humberto Jardón

Este taller duró seis semanas y la temática fue desglosar el concepto y la técnica trabajada. El eje temático del taller fue el aprendizaje a partir de la experimentación del manejo de las máquinas, del color de las impresoras, de los escáneres, así como de los formatos y soportes finales para impresión. De esta manera, los resultados se consideraron novedosos dentro de la gráfica, pues no sólo se utilizó la fotocopidora, sino que también se adentraron en la impresión digital.

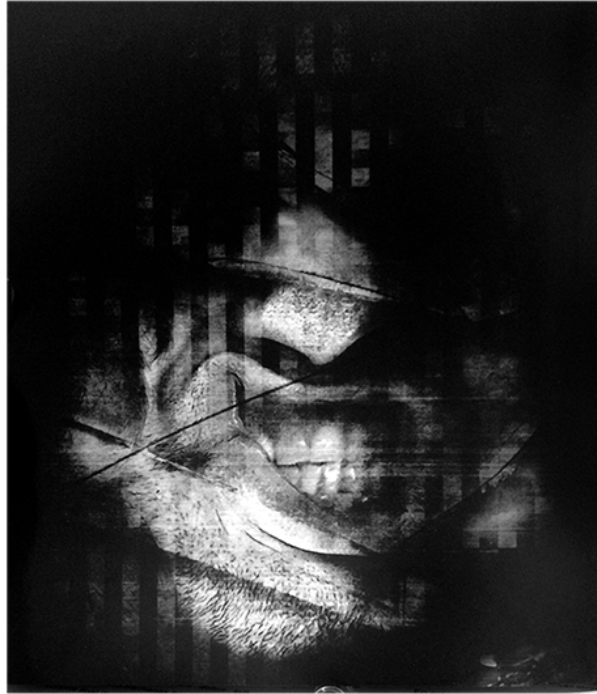
El termino electrografía se ha empleado en general para los trabajos realizados en fotocopiadora a color, aunque en sí se refiere a la creación a partir de manipular imágenes previamente digitalizadas, producir imágenes que por sus características se ubicaran en la categoría del mensaje estético, tanto lúdico como aplicado; entre otras, las variantes o efectos, que es posible aplicar tienen que ver con la variaciones de textura, acumulación, colorido, materiales de impresión, formato, fuentes lumínicas, profundidad de foco, dinamismo, body copy y transparencia y superposición. (Vélez, 1999: 23)

La *Electrografía* es un proceso de electrólisis a base de electricidad y resistencia de calor, cuyos elementos pueden ser mecánicos o digitales. Éstos que abarcan la xerografía, la impresión digital, el transfer, el chorro de tinta, inyección de tinta, el escáner, el tóner líquido, así como el tóner de polvo a color o blanco y negro. Todos estos elementos son parámetros de las industrias graficas e impresión.

A más de 70 años de la invención de *Chester Carlson*, y aunque la época de esplendor ha pasado, la electrografía o el copy art son parte de un relevante repertorio del arte contemporáneo; la fotocopia sigue siendo un recurso indiscutible aportado por la tecnología al campo artístico.

La fotocopiadora generalmente se encuentra ligada a un tema o idea específica. Su valoración específica está en no utilizarla para reproducir el texto de oficina, sino usar una página en blanco sobre la cual realizar una composición *in situ* con platina o campo de exposición. Probablemente de forma inconsciente el hecho de sintetizar el modo de captura, edición y salida del producto final ya podría considerarse un trabajo artístico basado en una matriz.

La fuerza subversiva de la fotocopia en el arte seguirá manifestándose en ese espacio del intersticio mínimo y único que permite afirmar que “la copia es más bella que el original” (De Gracia, 2010: 35). De acuerdo con Barrera (1996) esencialmente mediante la apropiación del anti-copyright, la recuperación de imágenes preexistentes.



Humberto Jardón
Grrr!, Archivo digital a partir de una fotocopia en blanco y negro, 2010
Archivo. Humberto Jardón



Humberto Jardón
Homenaje a Pevsner, Inyección de tinta sobre papel de algodón, 2008
Archivo. Humberto Jardón



Humberto Jardón
El baratillo inmundo, rompecabezas, Inyección de tinta sobre foamboard, 2004
Archivo. Humberto Jardón

Tanto el copy art como la electrografía son lenguajes que perviven integrándose en otras producciones plásticas o multidisciplinarias, sin embargo, cada vez menos artistas desarrollan un arte electrográfico “puro” pues se sirven de la fotocopidora o de la impresión digital para producir instalaciones gráficas, objetos tridimensionales, intervenciones de espacios específicos, acciones performáticas, arte correo, libros de arte, entre otros.

Antes y ahora lo que parece sensacional de la Xerografía, idea que comparto con Jardón y otros artistas de la fotocopia, es la inmediatez del resultado, sin tiempos largos de ataque con ácidos o bruñidos o tallados como lo que se hacen en el grabado tradicional. Si bien la creación artística con nuevas tecnologías es incipiente y todavía no es de fácil acceso para cualquier artista visual, existe una tendencia de pensamiento global acerca de que las herramientas ópticas y electromagnéticas se deberían incorporar con rapidez a las técnicas creativas cotidianas o tradicionales.

También hace falta que este nuevo lenguaje se consolide, además de que un mayor número de artistas lo empleen, así como que el público espectador lo integre al discurso visual establecido y que este tipo de obra pierda su aura de extrañeza para adquirir valores estéticos *per se*.

CAPÍTULO III. ELECTROGRÁFICA EN MÉXICO 1990-2010: EXPONENTES DE LA CREACIÓN GRÁFICA

Se pretende abolir la creencia generalizada de que las artes gráficas se tornaron obsoletas después de la era de la reproducción mecánica. Alquimistas contemporáneos, amantes de las fantasmagorías que emergen del maridaje entre tinta y papel, esta pléyade de artistas, nacidos en su mayoría después de los 1970, ponen en tela de juicio el papel de la imagen de la cultura actual con lenguajes híbridos donde técnicas añejas como el huecograbado, la litografía, la xilografía, la serigrafía y el mimeógrafo son recuperadas para establecer una fusión con nuevas modalidades de impresión como el offset, la impresión digital, la fotocopia, la fotografía, termografía. Pasado y presente forjan así una sugestiva vorágine de imágenes nuevas. (Loaiza, 2000: 11)

En la actualidad es innegable que la comunicación influye en la codificación y cotidianidad de la ciudad, así como de sus habitantes mediante sus componentes visual, auditivo, “real” o de tiempo real. Esa influencia ha generado confusión, distancia y distracción entre seres humanos por la cantidad de información que además de basta y clasificarse para determinar su veracidad, también aparece como contradictoria al exponer su frialdad de contenidos, al igual que un acercamiento humanista con mensajes sensibles y honestos.

Desde mi punto de vista, quienes han llevado esas características a propuestas visuales son profesionistas del diseño gráfico, la comunicación visual y el arte visual, que buscan un diálogo democrático en las diferentes masas. Asimismo, estos grupos se diferencian por la imposición de medios para complacer a la sociedad a través de la mediatización y recurrencia de la imagen, así como por la capacidad de sensibilizar y concientizar a través de medios alternativos a los ya conocidos de manufactura artesanal e industrial.

Por esto, se recurre a materiales poco comunes o a incursiones en circuitos de intervención urbana, ante la imposibilidad de lograr una producción que se difunda en la gráfica de hoy. En los últimos treinta años, en México se ha desarrollado una serie de

técnicas alternativas en la gráfica que, más que modificar a las tradicionales, nacen de su propia historia para de forma pretenciosa redefinir sus términos y apoyar ideas creativas de la gráfica contemporánea.

A finales de la década de los setenta, artistas y sociedad buscaron una apertura democrática que revelaron con carteles hechos a partir de materiales muy comunes y de reproducción de bajo costo. Esto marcó la vida cotidiana de la ciudadanía urbana; grupos y colectivos artísticos se manifestaron con imágenes que trascendieron su entorno cultural y generaron polémica por su aguda visión de ciertos momentos históricos. En consecuencia, la gráfica en México representa un paradigma en la creación de imágenes.

Es claro que la principal intención del creador visual es llegar a un público más amplio, en ocasiones de manera abrupta. Si bien la intención ya no es la galería, las soluciones buscan una comunicación de masas a partir de la gráfica, también se ha buscado una pluralidad en la estampa al seguir en movimientos sociales y artísticos y, a la vez, posicionarse en cualquier medio de comunicación directa o indirectamente.

A modo de ilustración ejemplar se menciona a tres artistas que incursionaron en este campo, que fueron parte aguas de la *gráfica alternativa*, de la *gráfica en expansión* o del lenguaje contemporáneo de la *gráfica actual*: Mario Rangel Faz, Marcelo Balzaretto y Alejandro Pérez Cruz. Cabe mencionar que los dos primeros han fallecido dejando un amplio legado.

3.1 Mario Rangel Faz: una experimentación estética entre el original y la fotocopia en un contexto urbano

Rangel Faz fue un notable artista polifacético que trabajaba con la historia, la memoria y la tradición utilizando los valores del lenguaje gráfico y las tecnologías que fueran apareciendo continuamente. Él se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas; su participación en el Taller de Investigación Visual en Pintura Mural, coordinado por Ricardo Rocha, fue vital pues dio paso a la conformación del *Grupo Suma* durante los sesenta, setenta y ochenta. Este grupo fue importante porque utilizaban las plantillas, la fotocopia y el traspaso para hacer imágenes de contenido y crítica social.



Grupo Suma. (Archivo IAGO)

Hay dos sucesos destacables para comprender el nacimiento de los grupos en la década de los setentas. El primero es el movimiento estudiantil del 68, cuando las escuelas de educación artística, fundamentalmente la Escuela Nacional de Artes Plásticas en ese tiempo ubicada en la Academia de San Carlos, se convirtieron en grandes talleres de producción de gráfica política: pegatinas, estenciles, impresiones en mimeógrafo, fotocopias, plantillas, mantas y volantes de apoyo. El segundo se refiere a la enseñanza artística y a su producción, ya que las escuelas de artes en ese momento en México, operaban con viejos y caducos programas académicos en la formación de los futuros artistas: géneros, técnicas y aproximaciones teóricas que ya no respondían al contexto histórico ni al desarrollo del arte que pasaba entre México y otros países. (Hijar, 2008: 10)

A partir de *Suma*, Mario Rangel encaminó su trabajo hacia la investigación de nuevos medios de expresión visual dentro del contexto urbano, los cuales respondían a las características de la sociedad en la que vivía. Él aprovechó sus diversos conocimientos sobre *collage*, materiales de desecho industrial, lo cual le permitió reprocessar imágenes de periódicos, revistas, fotonovelas, fotografías, del video y del sonido.

Todos estos elementos fueron llevados a los sistemas de reproducción gráfica como el fotocopiado comercial o el mimeógrafo. Además, Rangel utilizó soportes nuevos integrando los avances tecnológicos y técnicas propias de la época haciendo un trabajo interdisciplinario. Por lo tanto, siempre buscó nuevas manifestaciones plásticas que superaran las formalidades del arte en el marco de un concepto de arte público y privado.



Grupo Suma (Archivo IAGO)



Grupo Suma (Archivo IAGO)

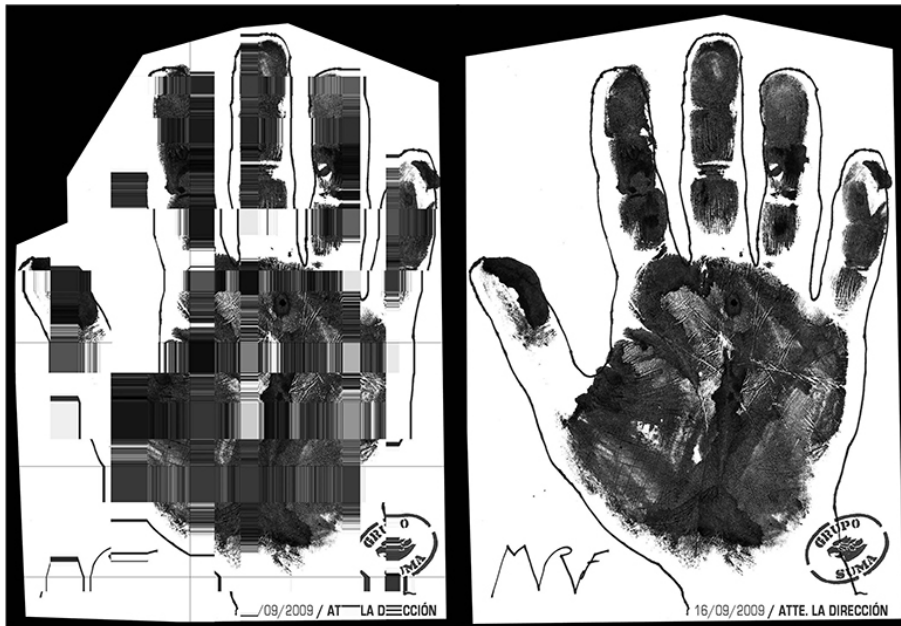
Para Rangel Faz y su generación fue crucial la exposición de 1984 en el Museo de Arte Moderno, *Origen y visión*, bajo la dirección de Helen Escobedo. El contenido fue la nueva pintura alemana, pintura, neo expresionista, representada por diversos artistas como Georg Baselitz, Jörg Immendorff, entre otros.

En su obra figurativa temprana, la línea es fuerte, libre cortante y profunda. Firme y precisa en los enormes paisajes, desgarrada y agresiva en sus series de dibujos. Más tarde la línea empieza a experimentar las curvas deconstruyendo los modelos anatómicos en múltiples planos paralelos adquiriendo así una suerte de virtuosismo en el trazo. De la línea curva encuentra el círculo, la espiral y el punto que más tarde será lugar de intersección. Es evidente que este ejercicio permanente y obsesivo lo llevó a la total abstracción de las cuadrículas y de ahí al concepto del punto como una referencia especial... Mario siempre se mantuvo al margen de grupos, Galerías y mercados de artísticos, se concentró en el trabajo aportando muchas herramientas a la creación colectiva y a la enseñanza dejando una huella muy profunda en toda una generación de nuevos creadores. (Elizondo, 2010: 5-6)

A Mario Rangel lo podemos ubicar en diversas coordenadas que se conforman a partir de la pintura, el performance, la acción pública y sobre todo en la gráfica, disciplina de la cual fue profesor por varias generaciones. Al respecto, Rangel rompió los cánones de la enseñanza formal porque estimuló la creatividad de los y las estudiantes, así como el

fomento del intercambio y la cooperación en el gesto estético, ético, político y social. A su cobijo se pueden mencionar jóvenes creadores como Darío Ramírez, Mónica Contreras y Marcelo Balzaretti. Fue un verdadero maestro el grabado para varias generaciones de artistas.

En alguna ocasión, junto al artista Pedro Asencio, Mario ofreció una conferencia sobre cómo ser maestros de artes, cómo llevar a los y las jóvenes artistas a experimentar y conceptualizar la obra personal con la finalidad de resolver de mejor manera el producto final. Cabe señalar que esta fue una petición de Carlos Maldonado y mía.



Fotocopias de la mano de Mario Rangel Faz, (Archivo MRF)

Un rasgo característico de Rangel fue su capacidad para discernir y ser crítico de su misma obra, así como estudioso de la obra de otros como Jean Dubuffet o Paul Klee, con la finalidad de aprender nuevas formas e incorporar diversos elementos a su propio trabajo. Él

tenía por costumbre registrar todo lo que hacía, es decir, trabajaba con bitácoras para comprender de una mejor manera los procesos creativos.

Por su temperamento, se le puede considerar un expresionista contenido, un apasionado a quien abrumba su propia fuerza interior e intentaba, a la vez, hacer un arte muy racional, siempre oscilando entre dos vocaciones: la del Mario pensante y la del Mario que dominaba libre y expresivamente las técnicas... Fue un místico del quehacer creativo pues prefirió, literalmente, quemarse antes que oxidarse, vivía para el arte y no del arte... En el territorio del grabado puede decirse que se acercó siempre al mundo animal, escarabajos, víboras y otros insectos, aparecieron ahí con todo su simbolismo. El grabado se hallaba en su ADN, siempre se le dio esta técnica con una naturalidad impresionante y fue parte fundamental de su vida y de su quehacer artístico. Es en la gráfica donde podemos ver una labor extraordinaria de Rangel Faz. (Tercero, 2010: 9-12)

En mi experiencia de labor con él, siendo alumno o colaborador, recuerdo que hacíamos bocetos, recolección y apuntes del proyecto, por lo que todo quedaba registrado en libros similares a los que utilizan los contadores de pastas de colores. Éstos eran nuestras bitácoras de trabajo. Incluso comentaba que siempre se debería empezar con una estrategia y hacer una bitácora para darle forma. Además, conversábamos acerca de cómo fueron sus procesos de trabajo en *Suma*, así como su participación en el Primer Simposio de Gráfica y la Estampa contemporánea en el Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara, Jalisco, organizado por Organización en Investigación de Gráfica Actual en México (OIGAME, 2006).

En su obra vale la pena mirarla pausadamente para entender cómo llegaba hasta el final en sus procesos artísticos se tratara de óleos, papeles, grabados o fotografías intervenidas. Como buen artista contemporáneo, Mario Rangel, Faz, cumple con la fragmentación y la apropiación. En las tintas realizadas entre 2000 y 2003, sin título y en tonos morados, se apropia de ciertos elementos de la obra de Vicente Rojo y les da un desarrollo muy personal. Por otra parte, a Rangel Faz le interesaban mucho los fenómenos sociales extremos la guerra y los entornos carcelarios, como en la pieza donde pega listas de presos. Por ello y porque quería llevar el arte a la cotidianidad callejera, se unió al grupo *Suma* ya la Colectivo Atte. La Dirección. (Ibidem: 32)

Siempre demostró apertura respecto a las potencialidades del hacer: experimentaba con colores, técnicas, frotases, traspasos, collages y diferentes formas; imprimía su

temperamento en cada imagen. Rangel era un artista comprometido, no salía de su estudio hasta que acababa su sección diaria; no se dejaba interrumpir cuando estaba en el estudio y siempre habló con seriedad acerca de cada proceso y forma de expresarse sobre el arte.



Grupo Suma (Archivo IAGO)

En el colectivo *Atte. La Dirección* su colaboración fue más individual respecto a la manera en como llegaba a sus ideas y creaba sus conceptos. Una vez hecho esto compartía su trabajo con quienes integraron el colectivo y se hacían piezas a partir de ese concepto, respetando el carácter individual de cada artista.

De acuerdo a Eloy Tarsicio, (2015) Rangel era una persona que pasaba de una imagen a otra modificando su esencia y buscando que esa misma imagen le diera multitudes de otras imágenes hasta quedar seguro de cuál sería la que le funcionaría mejor para el trabajo que estaba produciendo en ese momento.

3. 1. 1 Grupo Suma

Grupo Suma indudablemente está asociado al nombre de Mario Rangel Faz, ya que su esencia vital y artística se generó en ese marco hasta 1982, año en el que se disolvió el grupo. Siempre se le consideró el gran maestro de la gráfica actual a partir de su trabajo en y con el colectivo, así como por sus clases en la Esmeralda. Él tenía acervo de obra y archivos, incluso, hasta el final de su vida él estuvo presente en los homenajes.

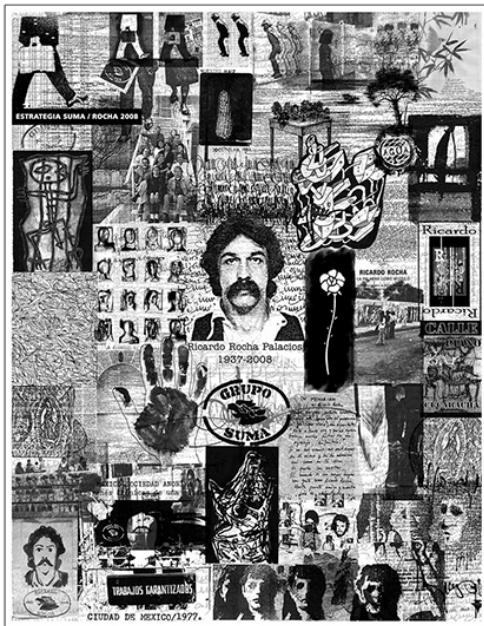
Mario Rangel Faz, siempre consideró a grupo Suma como su segunda escuela de arte; la primera fue la Academia de San Carlos a donde asistió para formarse como grabador y pintor. Se consideraba afortunado porque encontró la segunda escuela en la primera. El Grupo Suma se formó en 1976 en la Academia de San Carlos, sede de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el seno del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural impartido por Ricardo Rocha. Suma forma parte de la generación de “Los Grupos”, que surgió en los años setentas en la ciudad de México; se trata de agrupaciones de artistas que plantean la creación colectiva y el cuestionamiento tanto de las funciones del arte, como de la obra como objeto suntuario. (Betancourt, 2010: 33)



Grupo Suma (Archivo IAGO)

En sus inicios, Rangel Faz pensaba que era un honor haber sido invitado a pertenecer a *Suma* pues ser el más joven del grupo no se sentía capaz de trabajar con el resto. Sin

embargo, se percató de que podía aprovechar y aprender de cada persona, ya que los proyectos siempre eran colectivos y tenían la intención de potencializar las habilidades individuales. Asimismo, estando ahí comprendió conceptos, técnicas, procedimientos y estrategias de aprendizaje en varias direcciones: en la hibridación de materiales y la realización de bitácoras de trabajo, además de que la vida fuera del salón de clases era posible, lo cual impulsó en todos sus grupos académicos.



Estrategía Rocha, (Archivo MRF)



Mario Rangel, Trabajando, (Foto Víctor Mora)

Sin duda Rangel era una persona disciplinada en el trabajo, pero también muy ética en su actuar. Recuerdo que él decía: “se tienen que hacer hoy... no podemos esperar a que nos llamen la atención para entregar, ya sea una obra o un informe” (Entrevista, Mario Rangel, Ciudad de México, 2015).

Él y amigos como Vicente Rojo Cama, organizaron el homenaje póstumo a Ricardo Rocha, lo que se convirtió en uno de los últimos trabajos en conmemoración al Grupo Suma. El trabajo consistió en un collage de imágenes del archivo del colectivo para el cual

generó una matriz a partir de una fotocopia y la distribuyó para que otros artistas intervinieran como quisieran esta matriz y de esta manera sacaran el registro de la obra realizada. Al finalizar se regresó a sus organizadores para mostrar la obra intervenida.

Rangel Faz trabajó su homenaje haciendo varias matrices e impresiones de gran formato, las cuales intervino con plantillas, transfer, aerosol y escribiendo en ellas. Esto puede considerarse su legado para la gráfica actual.



Homenaje a Ricardo Rocha, MRF, (Archivo OIGAME)

Su experiencia de trabajo colectivo fue vital. Trabajó en varios colectivos aparte de Suma, como *Atte. La Dirección*, y formó algunos grupos de trabajo con las personas que tutoraba,

ya fuera como tutor en el FONCA o en alguna exposición, pero siempre con la disposición de transmitir el trabajo de colaboración que él aprendió en la Academia de San Carlos.

Hasta 1982, las actividades del Grupo Suma fueron constantes, trabajando directamente en la calle pintando bardas, recabando materiales e impresiones del paisaje urbano, participando en marchas o realizando acciones e instalaciones, las más de las veces frente a un público involuntario que poco o nada frecuentaba galerías o museos. Asimismo dentro del taller se discutían y analizaban cuestiones tanto de contenido como formales, se procesaban imágenes, se experimentaba con materiales pobres (papel kraft, estraza, periódico y desechos como tarjetas de computación y otros sobrantes de oficina), así como el uso de herramientas y procedimientos de uso cotidiano y popular (mimeografía, fotocopia, offset, serigrafía) y la articulación de una iconografía conformada por los personajes de la calle (el burócrata, el bracero, la desaparecida, el niño de la calle), fueron el resultado de una concepción del arte como proceso a punto de terminar. (Betancourt, 2010: 35)

Mario Rangel Faz también incursionó en el uso de materia menos costosa. Al reciclar y hacer collage o traspaso sobre papeles o telas generaba registros, procesos y/o procedimientos de los cuales anotaba cada paso para no perder cada estadio de la iconografía que utilizaba en pequeños cuadernos, en fotografías o videos. Así formaba álbumes de proceso de obra, tanto de la que el producía como la de otras personas.



Homenaje a Rocha, MRF. (Archivo OIGAME)

Considerando la forma de trabajo de Rangel, es posible develar algunos secretos, tales como una fotografía recortada de algún periódico matutino para que la tinta estuviera

fresca, pues todavía no había los procesos de horneado que hay hoy en día para secar la tinta en el papel prensa. Antes, el periódico manchaba las manos al hojearlo, entonces era posible mojarlo en *thiner*, posarlo sobre papel o tela y frotarlo con una cuchara para obtener un transfer o como él le llamaba, un traspaso, al que le aplicaba una pintura que estaba en proceso para después retocar. También utilizó ese transfer para reproducirlo en la fotocopiadora y hacer una plantilla para aerosol.

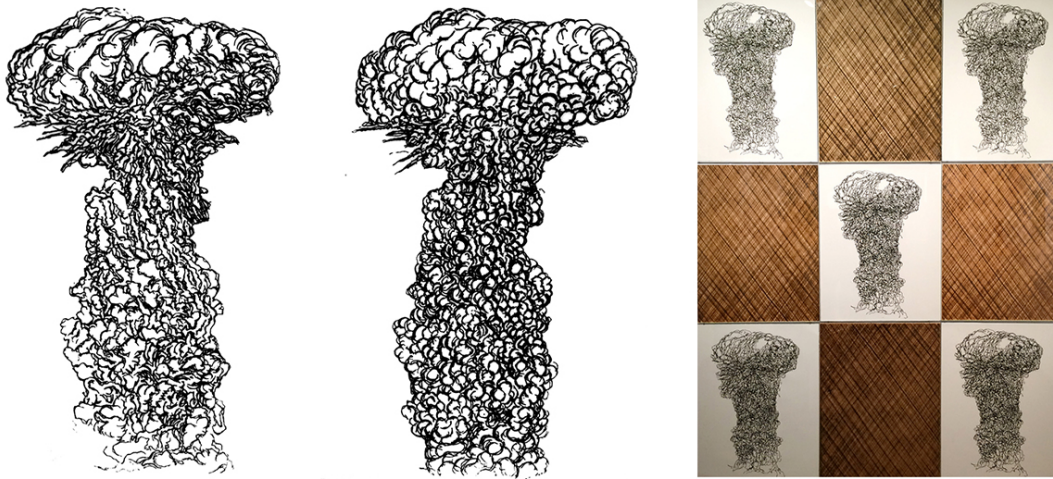


Homenaje a Ricardo Rocha, MRF, (Archivo OIGAME)

Mario Rangel trabajó literalmente con sus manos: pegaba el periódico con pegamento blanco, utilizaba cinta canela para separar los colores, usaba los sellos viejos de goma de las papelerías, imprimía calcomanías, realizaba matrices a partir de una fotocopia hacia otra fotocopia, experimentaba haciendo grande o pequeña una imagen en la fotocopiadora, utilizaba plantillas de papel, repetía impresiones hasta el infinito para ver la variación en su calidad estética. Es decir, Rangel hizo obra sin la sobre-intervención de procesos tecnológicos.

Para él era emocionante conocer lo que podía grabar con una pequeña cámara fotográfica que no sólo sacaba fotos, pero también se desesperaba por no poder bajar esos archivos a su computadora: “me gusta hacer las cosas manualmente, tengo el proceso controlado y siempre a la vista de mi comprensión” (Entrevista, Mario Rangel, Ciudad de México, 2015).

La neográfica o gráfica periférica o medios alternativos de la gráfica o nuevos medios o gráfica actual, según sea nombrada en su momento o en este tiempo, el contacto que tubo Mario con estos procesos, considero que fue una revelación tan profunda, tan importante, que fue su impronta en su producción individual, con este tipo de técnicas y lenguajes que incorporo esos contenidos al taller de grabado de la Esmeralda”, aquí fue un precursor para que se rompiera con la tradición del grabado tradicional que se impartía en la escuela desde hace muchos años. Siempre buscábamos los mejores resultados en los recorridos por la ciudad en buscar la mejor fotocopiadora, del momento, al dependiente que nos dejara colocar sobre el vidrio de la fotocopiadora, corcholatas aplastadas, o un zapato, timbres, revistas, alambres, trozos de madera, laminas oxidadas, todo lo que pudiera ser reproducido y que funcionara como una imagen o un objeto nuevo, una nueva estampa. (Betancourt, 2010: 36)



Sin título, MRF, 2011, (Taller Nopal Press)

...en esos tiempos hablamos, de muchas cosas de esa época, de la enseñanza en la escuela, de la crisis, de la política, de ser joven, para algunos fue una época triste, pero para otros también fue una época feliz, todos estábamos haciendo lo que queríamos, estábamos juntos, nos gustaba hacer cosas con el público, en la calle, hacíamos fiestas, música, reventón eran épocas de compartir igual que hoy, todo lo que se vio en el simposio fue, líneas, dibujos, registros, trazo, conexiones, mancha, tipografía, caligrafía, imagen, estampa, al final todo lo que nos conecta con este mundo es gráfica. (Rangel, 1997)

Asimismo, le gustaba pintar, pero disfrutaba mucho hacer grabado. Estaba dedicado a la gráfica y a la neográfica. Contemplar una imagen después de fotocopiarla muchas veces le parecía excitante porque se transformaba: perdía su calidad, se degradaba en definición para convertirse en una mancha intangible. Es decir, a partir de una misma imagen se tenían muchas posibilidades. De forma similar, sus pupilos entendimos que teníamos múltiples formas de hacer una estampa original.

3.2 Marcelo Balzaretti

Marcelo Balzaretti, un artista polifacético que utilizaba igual los objetos que los animales para hacer estampas originales, mismas que llevaba a tener movimiento para experimentar los inicios de la animación y el uso de las pantallas para proyectar sus grabados. Para el arte contemporáneo mexicano sin duda fue uno de los creadores más propositivos; un artista cuya trayectoria se detuvo al fallecer a los 42 años.

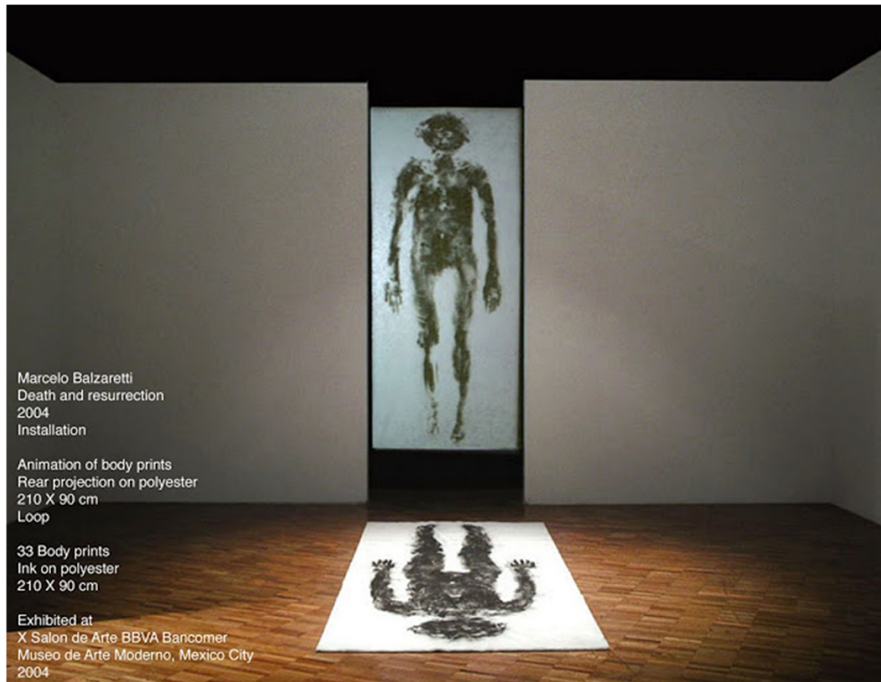
Hace mucho tiempo conocí a Balzaretti, compartíamos la pasión por la gráfica, así como por la manera en cómo puede ser innovada. Él siempre fue amable y carismático, además de un visionario y un estudioso de la imagen, así como de sus posibilidades transdisciplinarias utilizables en su obra.

Su rostro afilado de suizo-italiano, el pelo ensortijado y su estampa de científico rebelde eran la fuente de su carisma. Recuerdo yo acaba de ver su exposición en la galería de La Casa de la Primera Imprenta, de la UAM, su creación, que estaba basada en una historia del cine documental de Robert Flaherty. Marcelo había logrado llevar los fotogramas de una película a la gráfica y reanimarla con su genio. “Desde que salió de la escuela se enamoró con el mundo gráfico” (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México 2015)

José Manuel Springer, curador y crítico de arte experto en gráfica, pero sobre todo gran amigo y compañero de Balzaretti, me compartió varias anécdotas.

3. 2. 1 Transdisciplina de los lenguajes gráficos: producción y exhibición final

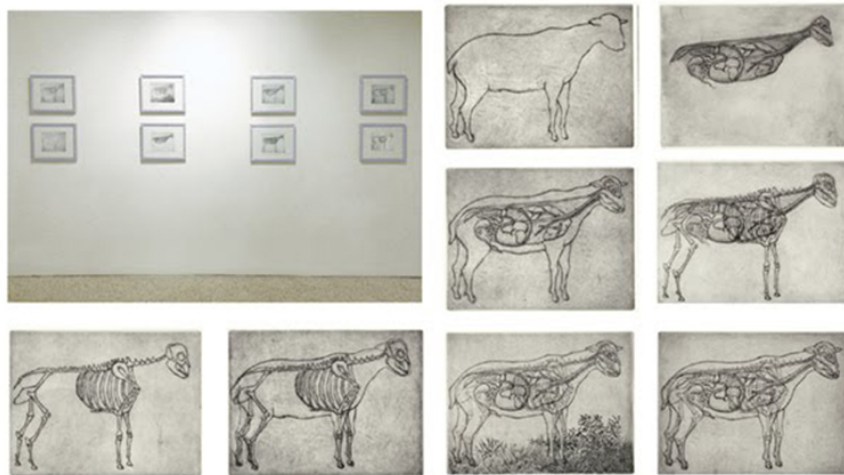
En una exposición colectiva organizada por Springer, en la que participaron varios artistas de esta gráfica ampliada, como Erick Beltrán y Demián Flores que hacían obra a partir de los múltiples, se expuso una obra de Marcelo Balzaretti que consistía en una proyección cinematográfica en 16 milímetros con poco más de un minuto de duración, hecha cuadro por cuadro. Él bautizó a su obra como *Intemperancia*.



(Archivo Marcelo Balzaretti)

La cámara oscura, el zoótomo, los principios de animación, el Stop Motion, el movimiento rudimentario de las imágenes, los animales proyectados que se movían entre la luz las sombras eran elementos recurrentes en su investigación, mismos que gradualmente se fue extendiendo hacia nuevos lenguajes dentro de la gráfica denominada ampliada, actual o expandida, aunque Balzaretti estaba más allá de estos términos, él era un artista visual contemporáneo universal.

A este artista le fascinó la idea de que en el campo de la ciencia se hubiera clonado una oveja y ésta fuera una copia idéntica obtenida a través del DNA de una célula, para él era una especie de edición múltiple. Cabe señalar que tal concepto influyó en gran medida un dibujo animado de Dolly, del cual posteriormente transformó en una cabeza idéntica de la oveja en hule a tamaño natural. Para esto utilizó una matriz flexible que produjo su primera impresión tridimensional con tecnología básica.



Marcelo Balzaretti
Deconstruction of the lamb in 8 images from a single plate
2001-2003
Portfolio of eight drypoints
38 X 28 cm each
Edition 10
Exhibited at Agnus Dei, Red Mill Gallery, Vermont Studio Center, Johnson VT, 2001
(Archivo Marcelo Balzaretti)

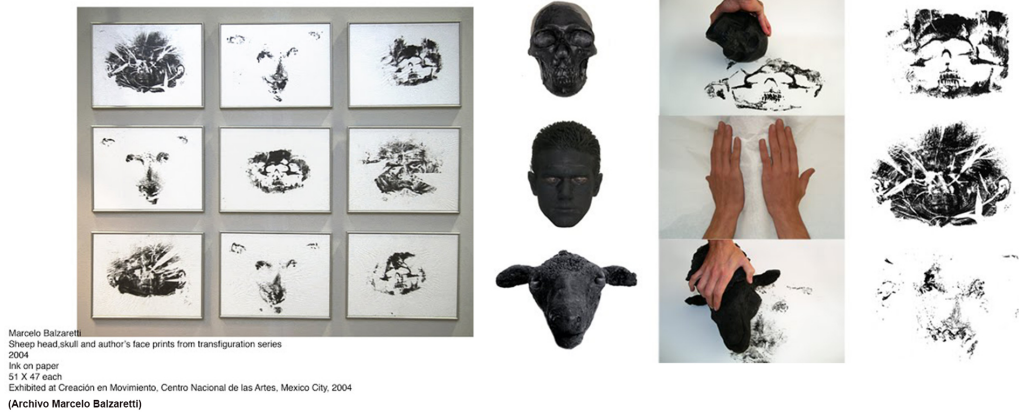


Marcelo Balzaretti
Visión sceptique
2003
Set of 25 prints for animation sequence, photogravure and drypoint
25 X 15 cm each
Edition 5
Exhibited at Graphic Reality, Mexican Printmaking Today, International Print Center New York, New York, 2006

Visión Sceptique 2003 (Archivo Marcelo Balzaretti)



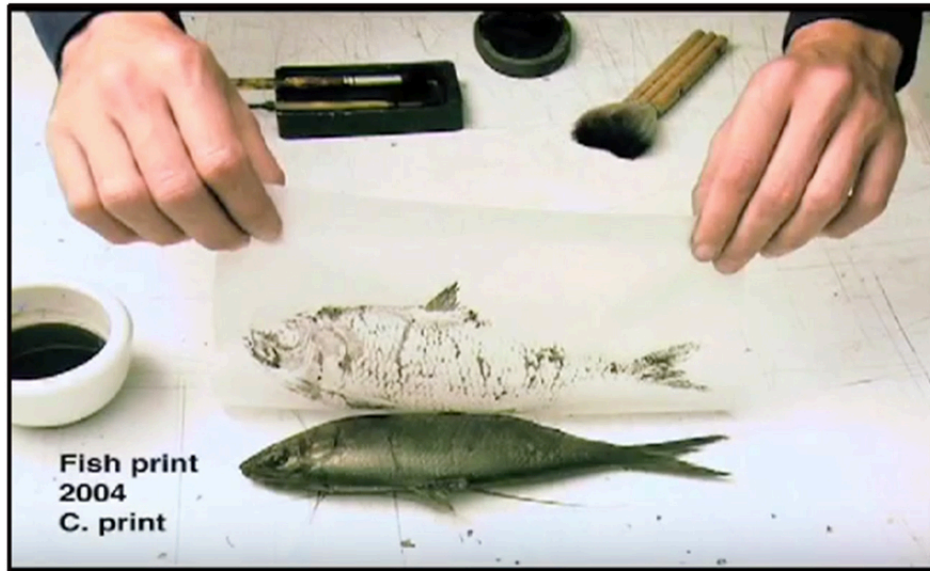
Marcelo Balzaretti
Visión sceptique
2003
Animation on 10" LCD screen, loop
Edition 5
Exhibited at Graphic Reality, Mexican Printmaking Today, International Print Center New York, New York, 2006



Marcelo fue un precursor en su campo de trabajo que unió el arte con la ciencia, la especulación tecnológica y la ficción artística. Pero lo que más importaba era que él sabía lo que estaba haciendo y lo compartía con largueza en sus exposiciones, en sus conversaciones. Su mente meticulosa era una fuente de creatividad que lo hizo olvidarse de sí mismo en varias ocasiones. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Sus intereses fueron variados, desde los documentales hasta la técnica de impresión japonesa de peces vivos, el *Gyotaku*. Para mí fue sorprendente verlo imprimir y utilizar peces o moluscos para realizar una estampa, porque comprendí que todo podía ser impreso pero que para realizar una estampa no necesariamente debía ser en una plancha incidida o tallada, mientras cobraran vida.

Su trabajo es extenso y sus encuentros con las diferentes técnicas y tecnologías de impresión y proyección. Por varios años, Balzaretti estuvo a cargo del taller de grabado en el Faro de Oriente. Ahí, demostró que era capaz de trabajar en equipo pues no mostraba desplantes ni presumía su obra. Algunos años después de su fallecimiento tuve algunos estudiantes en común a quienes les mostré su trabajo y quedaron asombrados de pensar que él había sido nuestro maestro.



(Archivo Marcelo Balzaretti)



Transfiguration 20014 (Archivo Marcelo Balzaretti)

Balzaretti fue un artista en constante experimentación, siempre tenía nuevas cosas o nuevas ideas, incluso, parecía tener un plan maestro que lo llevaba de un hallazgo a otro en donde encontraba el paso que seguía.

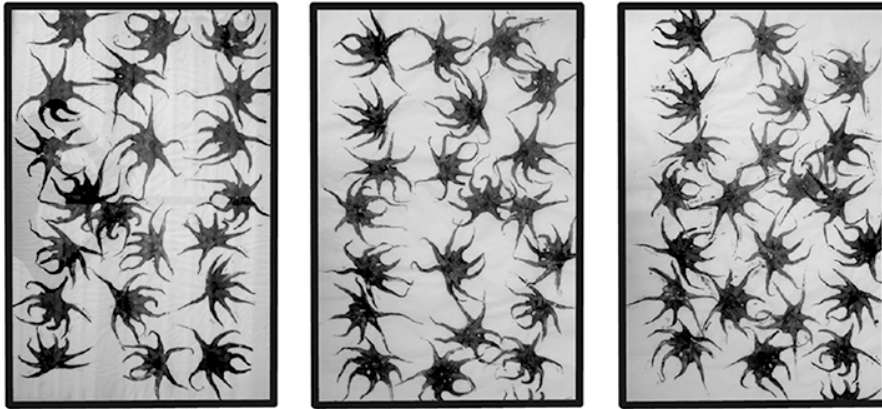
En el 2005 volvió a deslumbrarme con una serie de impresiones de su propia anatomía... había dejado de ser el impresor para convertirse en la matriz de su propio trabajo, las huellas de su piel entintada sobre el papel fueron animadas además por medio del cámara de cine. Su cuerpo delgado y alargado y la cabellera rizada, como el de un cristo redivivo, quedaron registrados en negro sobre docenas de hojas. La proyección de su cuerpo sobre una pared y las hojas en el piso se convirtieron en una instalación tan hipnotizante como estremecedora, que se presentó en una exposición colectiva a la que llamamos *Armas y herramientas* en el 2006. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Su pieza, en la exposición *Armas y herramientas*, era espectacular, desde mi punto de vista es inimaginable cómo pudo realizar tal estampa, como fue que se atrevió a imprimirse la piel y utilizarla de matriz, y con eso lograr una proyección de la misma imagen que cambiaba cíclicamente en los diferentes estadios en que fue impreso su cuerpo.

“Balzaretti defendía la diversidad sobre la uniformidad: es revelador que se haya dedicado a revolucionar la disciplina que más celosa fue con la uniformidad del producto: el grabado” (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015). Pareciera que en las manos Balzaretti cualquier técnica era un medio para obtener fines más humanos, para entender nuestra frágil y paradójica existencia.

Los libros de artista fueron en sus manos bitácoras imaginativas, donde las secuencias y transparencias del formato coincidían en una sola idea, pero qué idea; el libro como un objeto en eterna transformación e inclusión de contenidos, la mutación garantizada por el intercambio constante de miradas, de conceptos, ampliando contenidos, formas y materiales no pensados para un libro de arte.

Poseedor de una mente penetrante y teniendo una particular visión del mundo, este artista supo encontrar las claves que movían la imaginación en todos los sentidos posibles, tanto para descubrir lo humano como para revelar las pesadumbres del sistema en el que vivimos.



Marcelo Balzaretti
2007
Free forms
Inked octopuses printed on paper
Polptych 3 Panels 78X50 cm each
(Archivo Marcelo Balzaretti)

En su ética de trabajo, el artista asumió que la gráfica es la base de la cultura pues para él la reproducción no es producto de la imaginación mecánica sino de la diversidad cultural: cada quien interpretando y reproduciendo una matriz de pensamiento humanista, donde caben todas las inflexiones, todos los estados de su desarrollo infinito. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Él se preocupaba por la propaganda, por los sistemas ideológicos y de manipulación que utiliza la gente considerada poderosa para mover conciencias. En su opinión, todos estos sistemas estaban basados en la repetición de consignas, de promesas y falsas verdades. Por esto reprodujo en papel negro con tinta negra los relatos gráficos de aquellos que habían sido testigos de la aparición de objetos voladores no identificados sobre parajes y ciudades.

Esa preocupación se tradujo en una serie de obras sobre “OVNIS” que él asimiló como vehículos de la manipulación y de la necesidad de creer en algo menos material, objetos extraños que no explican nada y expresan el todo por la parte. Balzaretti pudo ver los registros fotográficos de los “OVNIS” colgados en la calle de Independencia para gracia y sorpresa de las transeúntes del centro de la ciudad que captaron lo que veían por medio de las pantallas de sus teléfonos celulares. Para Marcelo fue una manera de provocar la reproducción de una antigua idea: la visita de extraterrestres, un *leit motiv* que en tiempos de crisis económica era periódicamente reciclada por el gobierno de Washington para distraer la atención de su población sobre otros problemas no identificados. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Marcelo, invitado por el Museo Nacional de Arte, visitó innumerables veces la sala de pintura barroca de dicho museo hasta que empezó a detectar los colores y las claves del movimiento que los pintores barrocos usaron para que sus pinturas aparentaran captar el movimiento. Ante esto él hizo grandes cuadros de color que representaban de manera cinética una propuesta contemporánea de la pintura barroca; así, realizó una pintura mecánica, de geometría elegante y simetría precisa, integrada por seis módulos cuadrados con colores rojo, dorado, azul, amarillo, sombra y blanco.

Tenía una imaginación ilimitada. Me encontré en su estudio azorado ante una obra gráfica que me pareció deudora del arte óptico de los 60, pero que estaba sostenida en una propuesta más barroca... Mientras lo escuchaba y veía operar el voltímetro sobre una placa de acrílico, sus manos finas manipulando los dispositivos, me di cuenta de que sus intereses seguían siendo los mismos de antaño y totalmente renovados: ir más allá de la visión, adentrarse en territorios de la física cuántica, en el terreno de los fotones y neutrones: penetrar el secreto de ese mundo subatómico que se mueve a velocidades inimaginables pero cuyo rastro es posible detectar en una imagen. Yo sabía que él se pasaba las noches pensando en las posibilidades de cómo captar una impresión de ese movimiento. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

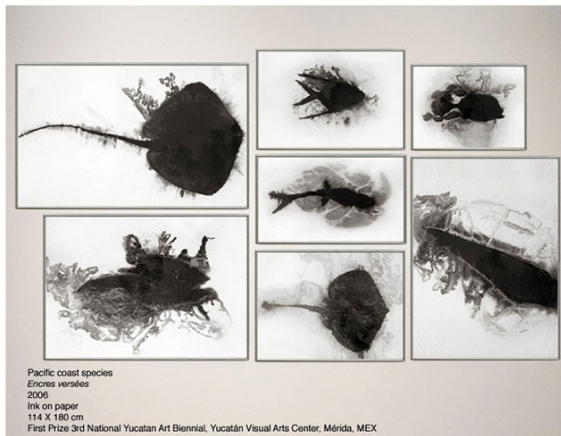
En mi opinión, la obra de Marcelo Balzaretti es especial, con una marca personal notablemente y distinta a lo demás porque no paró de encontrar soluciones diferentes a los problemas técnicos de la gráfica y de la expresión artística. Más aún, supo cómo provocar con sus soluciones una nueva experiencia estética del mundo, por lo cual puede ser considerado un revolucionario de la gráfica del arte.

Posicionándome como artista, me hizo darme cuenta y pensar que la obra debe partir de un concepto, de una idea, y además debe provocar algo, decir algo, cambiar técnicas, personas ciudades. Me movió a imaginar explicaciones para cada pequeño o gran detalle que produzco y también cuestionarme por qué estoy inmerso en este mundo del arte de la gráfica.

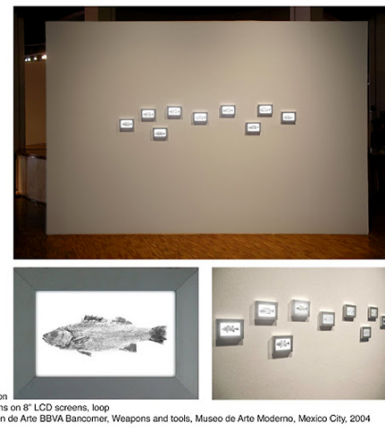
3. 2. 2 Lenguajes gráficos en su variación artística y la estampa de nuestro tiempo

Balzaretti solía combinar nociones de arte, física, psicología, estudios de la percepción y conocimientos empíricos a través de una práctica basada en el concepto con un marcado desarrollo visual. Sus áreas de interés incluyeron escultura, dibujo, gráfica, imagen en movimiento, fotografía e instalación con la intención de conservar un constante movimiento de la imagen que se sirviera de referentes como cuadros con luz y movimiento que reflejaban imágenes religiosas y paisajes *zen* vistos en las calles de manera popular. Incluso, desde el año 2004 trabajó con la imagen latente en pantallas de plasma.

A continuación, se describen algunos de sus trabajos en los que empleó dichas variantes, que por supuesto dan sentido a la trayectoria de su concepto de trabajo figurativo hacia el abstracto mediante la búsqueda de un inicio para el lenguaje del dibujo: el punto, la línea, el color, la forma, trazo el movimiento.



(Archivo Marcelo Balzaretti)



...la técnica de impresión japonesa de peces vivos, el Gyotaku, se inició este proyecto, al pasar el invierno a la orilla de la mar para encontrar peces, moluscos, crustáceos que habría de embarrar con tinta para imprimirlos sobre delicadas hojas de papel japonés. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Como becario del FONCA, en 2007 él propuso un proyecto particular que consistió en una técnica japonesa, entintar directamente peces y moluscos para usarlos como sello o placa de grabado.

a) La leyenda dorada año 2000. Es una compilación de relatos medievales son del:

...hagiógrafo genovés Santiago de Vorágine (1228-1298), que junto con textos bíblicos apócrifos y de tradición popular, sirvieron de inspiración para dar origen a algunos rasgos iconográficos, atributos y vestimentas con que se caracteriza a los personajes que en virtud de sus obras alcanzarían el título de Santos. (Balzaretti, junio: 2000)

Estos relatos se han representado por varios siglos en pinturas y grabados, llegando a América con los frailes, de la misma manera en cómo llegaron los naipes impresos y la litografía por Linatí. En su forma de imágenes han sido destinadas a sustituir el culto de los antiguos iconos prehispánicos, dando lugar a un proceso de asimilación, nunca exento de reinterpretaciones, que incluyó formas y creencias de las antiguas poblaciones aún vigentes.

Balzaretti utilizó esas imágenes para que a partir de una lectura sobre las leyendas de textos bíblicos e imágenes tradicionales pudiera hacerlas de uso corriente, emparentándolas con las de la actualidad como la Santa Muerte. Así como las imágenes de San Cristóbal, las primeras imágenes representadas en xilografía, se han repetido infinidad de veces, las piezas de Marcelo son personajes que se muestran despojados de vestimentas y atavíos para concentrarse en la narración del eterno drama humano. Éstas siguen conservando su esencia barroca en su presentación final, pero en una nueva concepción de las mismas.

b) Intervención espacial “OVNI” 2010. Este proyecto lo realizó en colaboración con *Casa Vecina* y la curadora de *Lugar Cero*, Helena Braun Utajn. La propuesta

fue intervenir el espacio aéreo en varias partes del centro histórico de la Ciudad de México con la idea de que los vecinos y transeúntes concientizaran que en su rutina diaria ya no percibían los cambios de la imagen urbana, mucho menos si eso implicaba mirar hacia arriba pues se está acostumbrado a andar con la cabeza hacia delante o hacia abajo.

Balzaretti, quien se inspira en los estudios ufológicos para sus obras artísticas, juega con el término 'intervención espacial' y lo usa tanto de manera metafórica como literal. Su intención es involucrar la percepción del transeúnte y hacer que su propuesta genere relatos imaginarios y otras tantas interpretaciones posibles de la experiencia urbana. (La Monty, junio: 2011)

El montaje consistió en tres instalaciones sucesivas de Objetos Voladores No Identificados (OVNIS), que invadieron el cielo de la capital del país mediante cinco esculturas pequeñas en forma de platillos voladores que fueron elaboradas con fibra de vidrio, resinas de poliéster, grafito, con un peso aproximado de 19 kilos. Esas esculturas estuvieron sujetadas con cables de acero y desplegadas desde las azoteas hacia las calles y avenidas para generar la idea de vuelo.



Registro intalación ONVI, 2010, centro de la Ciudad de México, (Archivo Marcelo Balzaretti)



Registro intalación ONVI, 2010, centro de la Ciudad de México, (Archivo Marcelo Balzaretti)



Registro intalación ONVI, 2010, centro de la Ciudad de México, (Archivo Marcelo Balzaretti)

Se trata de una intervención sutil de estos paisajes altos, muchas veces inadvertidos por la mirada distraída del transeúnte, por lo que al habitar plazas, calles y edificios en interacción con la gente se invitó a posar la mirada hacia el cielo para descubrir la presencia de OVNIS, mismos que sugieren la presencia de visitantes provenientes de otros mundos posibles, pero

aún desconocidos. Por esto, fue considerada una exploración citadina en la que el público sugirió nuevas rutas para abordar el Centro Histórico, más allá de los lugares de tradición turística.



Registro intalación ONVI, 2010, centro de la Ciudad de México, (Archivo Marcelo Balzaretti)

En entrevistas Marcelo Balzaretti contestaba lo siguiente sobre su intervención:

Hay objetos de extraña forma y procedencia que flotan encima de nuestras cabezas. ¿Son pájaros? ¿Son aviones?, ¿Es el hombre de acero?, ¿Son globos plateados avistados por Jaime Maussán? No: ¡son OVNIS! Y están aquí para...

Marcelo: Modificar la realidad cotidiana, quiero jugar con la perspectiva de la gente que camina por las calles del Centro, es una invasión del espacio desde el espacio.

¿Por qué escoger estas siluetas de otro mundo para la pieza?

Marcelo: Porque los OVNIS son formas con su propia mitología: “Me puse a pensar que sería interesante hacer una intervención con forma de estos objetos porque me parecieron muy apropiados para colgarlos desde azoteas de edificios y obligar a la gente a mirar para arriba. Después me puse a investigar, revisé muchísimas fotos de avistamientos, junté mucho material porque este es un tema que ha inquietado a mucha gente.

¿Es la primera pieza que hace con todo el universo OVNI?

Marcelo: Junté tanto material que fueron saliendo varias cosas. A toda la serie de obras la llamé “Estudios ufológicos” y esta es la primera pieza.

¿Qué espera que haga la gente? ¿Le gustaría salir en Tercer milenio con Jaime Maussán?

Marcelo: Bueno, no pretendo engañar a nadie, se nota que son objetos suspendidos por cables. La

pieza no lleva ninguna explicación, así que espero que la gente voltee, se sorprenda y le tome fotos, que se ponga a platicar de la vez que ellos vieron ovnis. Me gusta cambiar lo cotidiano, darle otra perspectiva.

¿Vas a documentar las reacciones del público?

Marcelo: Sí, voy a andar por ahí tomando fotos y escuchando sobretodo. Quiero oír lo que dice la gente” (Moreno, 2010).

Intervención espacial estuvo flotando y despegó cual Halcón Milenario para tomar otras grandes urbes, otras calles, otros mundos, como el de la gráfica.

- c) **Imposible contener: *Energy Fields* 2011-2012.** Este proyecto se realizó porque Balzaretto estaba interesado en los campos magnéticos que le sugerían la invisibilidad, tanto de un punto de vista formal como conceptual. El proyecto presentado AAA implicó el uso del magnetismo para expresar ideas acerca de la energía y la inmanencia, ente intrínseco de un cuerpo, cuando la acción perdura en su interior. Las estrategias de presentación fueron en el papel, el dibujo y la fotografía y por medio de una instalación.

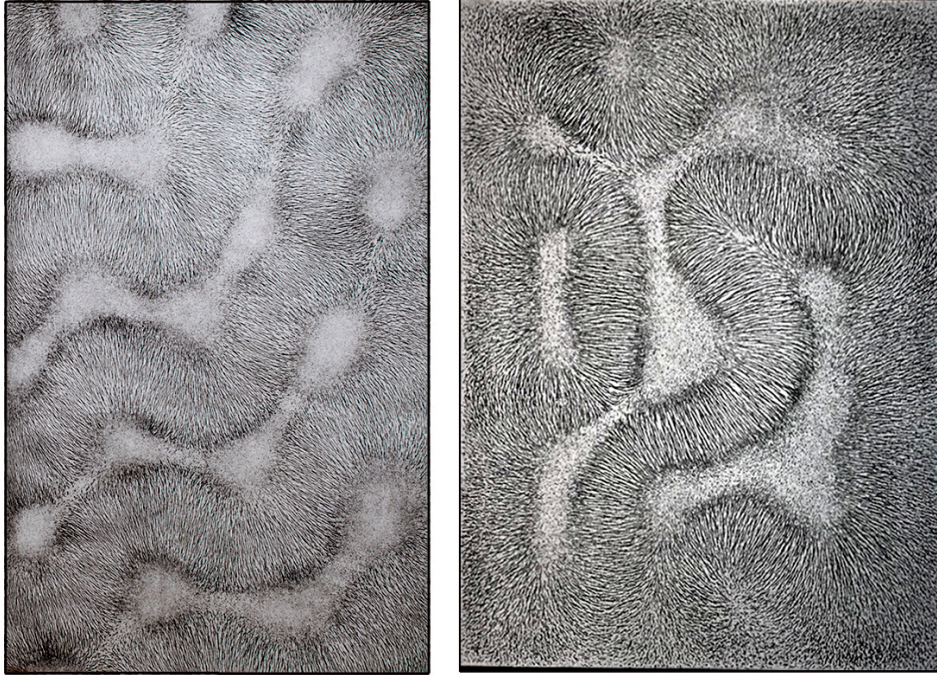
En primera instancia, la serie de dibujos demuestran la capacidad de tener un registro permanente del campo magnético mediante la fijación de polvo metálico en el papel. Después, las obras fotográficas muestran una instalación efímera en donde el campo magnético es explorado por los imanes y polvo de hierro para crear registros ficticios de la inmanencia. Por su parte, la obra del corpus, que consiste en imanes suspendidos, a su vez evoca el campo magnético, como tal, la presencia que se puede sentir y detectado por el espectador.



Exposición Imposible Contener, Marcelo Balzaretto, (Action Art Actuel)

Es una obra bella por sí sola. Los imanes sugieren esos antiguos juegos de pelota prehispánicos suspendidos en el aire, que con el dibujo y las formas que generan la limadura de hierro sobre el papel son sublimes surcos y elementos abstractos de claro oscuro. Esto deja las imágenes fotográficas como limpias y elegantes presencias de las vibraciones magnéticas sobre el material expuesto; una combinación magnífica de instalación y arte-acción. Para el arte actual y la gráfica en expansión en México fue de gran importancia.

Estas piezas, más que una representación, son el registro concreto de un fenómeno imperceptible que se manifiesta a través de sus efectos sobre la materia. La fuerza magnética se hace visible tan solo en referencia a sí misma, dejando abierta su interpretación para liberar la experiencia sensible como vía de conocimiento a la esencia de su realidad. (Distrito 14 sitio web, enero 2012)



Energy Field, limadura de hierro/papel. (Archivo Distrito14Gallery)

Como parte de este proyecto y en seguimiento de la búsqueda del magnetismo y crear nuevas piezas Balzaretto trabajó dibujos con limaduras de acero sobre papel respaldado en bastidores de tela que formaron parte de una serie más amplia que incluyó instalación, escultura y fotografía. El campo magnético producido por un conjunto de imanes en interacción era registrado con limaduras de hierro que se configuran sobre la superficie del papel de acuerdo a la forma en que fluía la energía en el espacio.

Magnetismo, espacio y vacío dibujaron sobre el papel blanco creando una pieza gráfica. En estos trabajos se reúnen impresiones sobre papel, fotografías, instalación, relieve, percepción.



Exposición Imposible Contener, Instalación Imanes suspendidos, Marcelo Balzaretti, (Action Art Actuel)

Mario Balzaretti fue un artista que aprovechó las posibilidades de la gráfica, se basó en conceptos y estrategias provenientes de diferentes campos de acción para ampliar el lenguaje de esta técnica, al cual definió desde su obra a través de una notable investigación.

- d) Variaciones lumínicas 2012.** Para el aniversario 30 del Museo Nacional de Arte (MUNAL)¹¹, se llevó a cabo un proyecto que conjugó la colección del museo y los nuevos lenguajes artísticos, se llamó *Diálogos Contemporáneos*.

¹¹ Se celebraron los 100 años del edificio y 30 de ser el MUNAL.

En ese marco, Balzaretti participó con una obra titulada *Variaciones lumínicas para la contemplación del tiempo*, la cual se caracterizó por un alto grado de experimentación interdisciplinaria entre arte, física y estudios sobre la percepción, con lo cual logró diversas soluciones que abarcan la escultura, el dibujo, la gráfica, la imagen cinética, la fotografía e instalación.



La intervención se compone de 12 paneles independientes, colocados en disposición de lograr un plano. Cada segmento se conforma por tramas de puntos de colores basados en la paleta cromática de las piezas novohispanas de la sala, que bajo el efecto óptico logrado con el movimiento muestran una variación en el tinte, saturación o luminosidad. Marcelo, realizó una instalación cinética en diálogo con la sala de pintura virreinal, especialmente con *La virgen del Apocalipsis*, de Miguel Cabrera (1695-1768) a través de dos conceptos: el color y la luz, para introducir un tercer dominio en la experiencia estética: el tiempo. (Prensa Bellas Artes, julio 2012)

Por otro lado, Balzaretti retomó la intención barroca de representar las variaciones lumínicas y programó cada panel en lapsos rítmicos determinados con el objetivo de trasladar a lo visual una convención abstracta del tiempo. Para esto se inspiró en la pintura europea del siglo XV, misma que trabajó con la conciencia de que la apariencia de una escena representada en la pintura depende de la iluminación y que ésta varía con el transcurso del tiempo, de la luz del sol de la posición de donde pintaba el autor.



Variaciones lumínicas para la contemplación del tiempo, 2012. Instalación de 12 paneles de 60 x 60 cm.
Impresión en serigrafía, plexiglass, aluminio, motores. Colección del artista.
(Archivo Marcelo Balzaretti)

Estos paneles de luz, el movimiento de un motor hace interactuar dos tramas de puntos o líneas, una impresa sobre un vidrio y otra impresa sobre una lámina que se mueve detrás del vidrio. La velocidad de los motores y la dirección del movimiento de las redes de puntos se controlan para generar efectos específicos en cada uno y a su vez, lograr que el plano completo sea un verdadero despliegue de luz y movimiento en todas direcciones y ritmos. (Prensa Bellas Artes, julio 2012)

El tiempo como unidad de medición que ordena nuestra vida cotidiana, estableciendo un transcurso del día a la noche a partir del movimiento del sol, es perceptible a través del cambio en la intensidad de la luz. Desde ese entendido Balzaretti logró que su obra tuviera diferentes matices y así obtener una serie de variaciones lumínicas. La intervención logró hacer plástica perceptible de manera tangible.



Ondas Lumínicas, Marcelo Balzaretti, (Archivo Munal)

- e) **Ondas sísmicas 2013.** Una de sus últimas series hizo referencia al estudio de los temblores o sismos. Marcelo, trabaja una serie de dibujos acrílicos sobre impresión fotográfica en papel de algodón de 21×34 cm; esos dibujos reflejaban las ondas sísmicas que se han registrado en diferentes países del mundo y que el propio Balzaretti describe de la siguiente manera:

El interés principal de mi trabajo es desarrollar estrategias de aproximación a distintos aspectos de la realidad física en un juego formal y de sentido, capaz de devolver una mirada transformada a través de la cual sea posible comprender y reconocerse en esta realidad. (Latinos en Montreal, Marcelo Balzaretti, Ondas sísmicas, latinosmontreal.com, Canadá, junio 2013.)



Ondas Sísmicas, Marcelo Balzaretti, Serigrafía, 2013

Estas ondas sísmicas también fueron una excusa para recordar los constantes temblores de la Ciudad de México, particularmente el sismo de 1985.



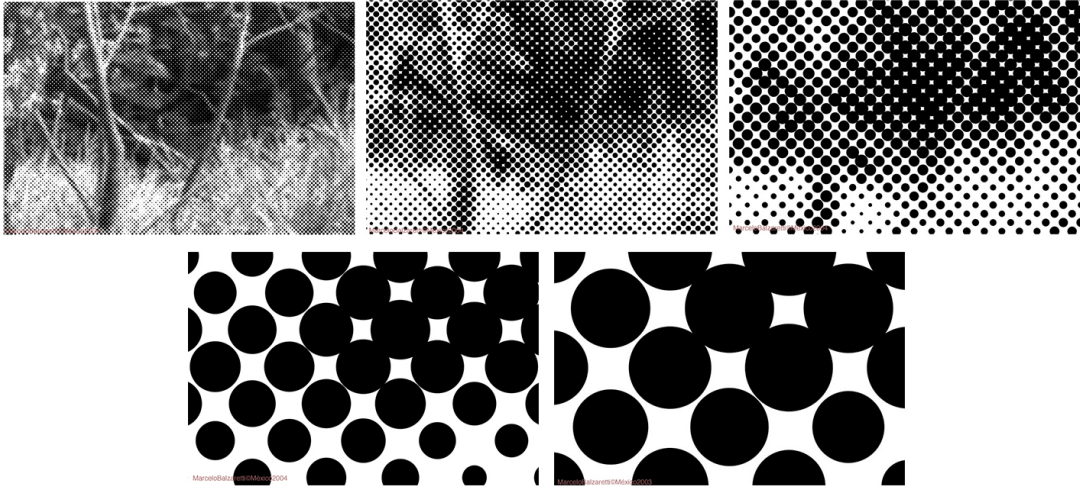
Ondas Sísmicas, Marcelo Balzaretti, Serigrafía, 2013

La fotografía sirvió como referente para matriz de soporte, la cual deja al descubierto los movimientos que Balzaretti siguió al pintar sobre esta superficie, en la cual las fotografías de vías de trenes dobladas a consecuencia de los movimientos sísmicos ocurridos entre 1897 y 2012 quedan tapadas casi en su totalidad, solo se ven en una gama sólida de color. Las ondas pintadas se combinan en diferentes tonalidades generando altos contrastes de color, y dejando ver la textura del soporte.

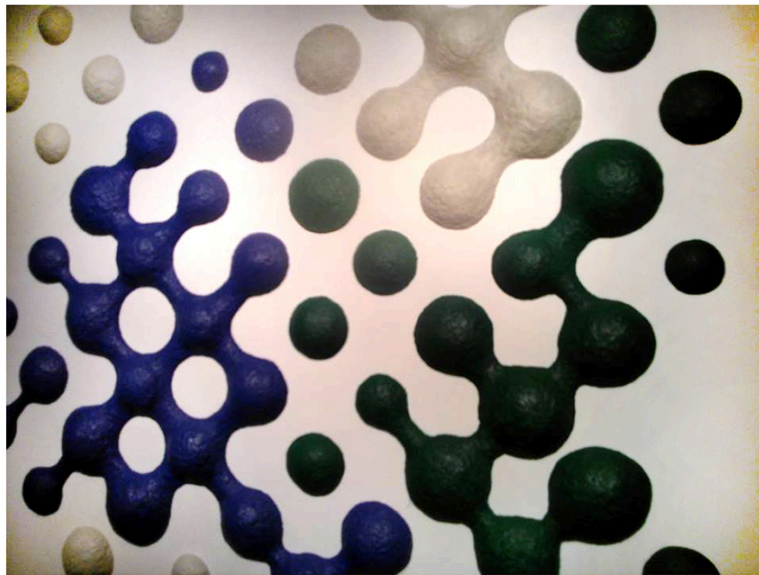
Desde que lo conocí ya estaba muy impregnado en el desarrollo de nuevos lenguajes gráficos. Se le había metido como ambición un proyecto que consistía en llevar a la gráfica a plataformas móviles. (Entrevista, José Manuel Springer, Ciudad de México, 2015)

Las piezas de Balzaretti se transmutaron de peces impresos, neofigurativos, hacia la abstracción total: escasas de formas, figuras y colores, como quedó registrado en su última pieza en el Museo de Arte Moderno, que es una serie de puntos de plastilina de colores que no pudo terminar personalmente, pero que la realizaron familiares y amigos para su exhibición de homenaje. La obra era la mínima expresión de un dibujo o de donde se inicia

una obra, el punto, que es la gestación de todas las líneas o todas las figuras. Éstas eran las últimas preocupaciones que tuvo este artista al trabajar su producción.



Breath 2013, (Archivo Marcelo Balzaretti)

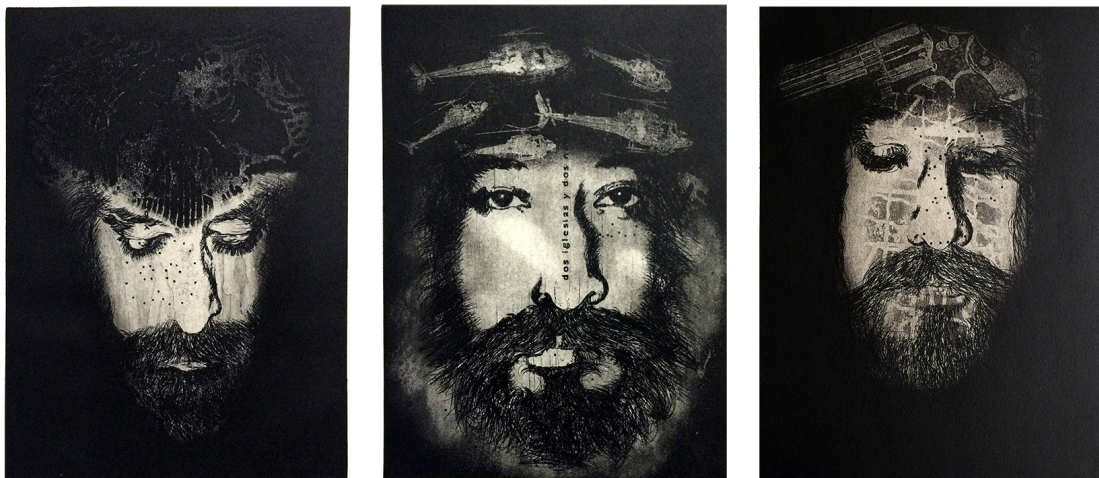


Obra Postuma 2013, (Archivo Marcelo Balzaretti)

Marcelo Balzaretti combinó nociones de arte, física, psicología, estudios de la percepción y conocimientos empíricos a través de una práctica basada en el concepto con un marcado desarrollo visual, por eso sus áreas de interés incluyeron la escultura, el dibujo, la gráfica, la imagen en movimiento, la fotografía e instalación.

3.3 Alejandro Pérez Cruz: un artista de la apropiación para la transformación de la Ciudad de México

Alejandro Pérez Cruz, es el único artista vivo de la triada que se ha presentado como emblemática. Es un académico e investigador, pionero de la gráfica alternativa a partir de la concepción de imágenes y fotocopiadas híbridas por las técnicas tradicionales del grabado y la estampa original.



Alejandro Pérez Cruz, Transfer, Aguafuerte, 2011 (Archivo OIGAME)

Ciudad Nezahualcóyotl¹² -conocida de manera coloquial como Neza-, ubicada en el Estado de México, permea de forma evidente la obra de Pérez Cruz. Él diseña su propia ciudad concibiéndola como un espacio de esculturas en constante construcción, un laberinto de imágenes que le condujo a una constante creación visual; como zigzagueantes remolinos negros, las tolvaneras se volvían torres o esculturas, fortalezas enormes con guerreros que cuidan de esa planicie. Asimismo, observó una ciudad que se trazaba lento pero continuo,

¹² En adelante, cuando se hable de Ciudad Nezahualcóyotl, se escribirá Neza, nombre coloquial con el que se conoce.

es un constructor de laberintos ciudadanos a partir de remolinos de tierra que arrancaban los techos de cartón de las casas de su natal Neza.

La infancia de Alejandro Pérez Cruz transcurre con el crecimiento del municipio 120, en cuyo territorio, durante la temporada de secas, proliferan los terregales o el inmenso lodazal durante los meses de lluvia. Con todo, sus habitantes cuentan con un trozo de terreno donde edificar sus precarias casas, siempre en construcción, siempre e la espera de que un ahorro se cristalice y se agreguen más cuartos a la vivienda, para que los hijos de la pareja cuenten con habitaciones propias. (Pérez, 2006: 13)

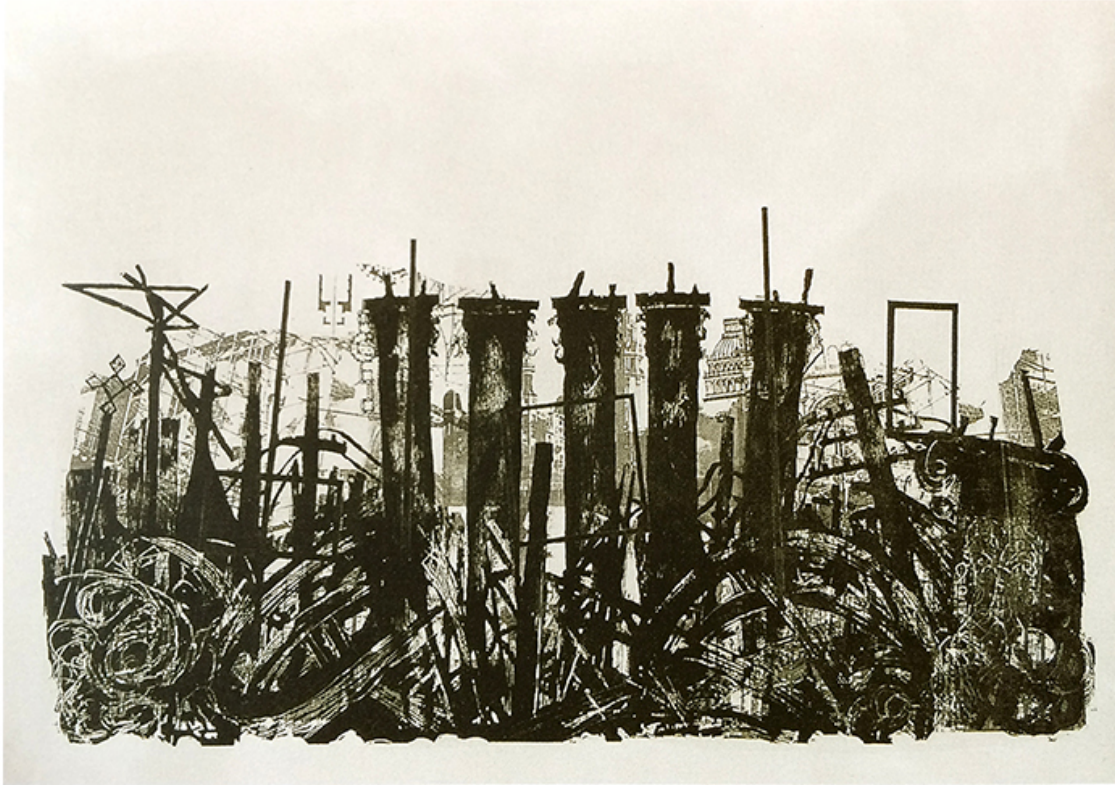
Su niñez transcurrió itinerante, por lo que se podría decir que es un sobreviviente. Durante su infancia no tuvo televisión, lo cual le llevó a buscar otros mundos, así como a crear historias fantásticas que involucraban el paso del tren, lo mismo que El Bordo de Xochiaca, en aquellos tiempos todavía un lago. El paisaje incluía peces, zopilotes, volcanes y cerros que en cierta época del año se apreciaban claros y cercanos, pero terminaban borrosos y lejanos, eran un espejismo. Esto también aplicaba para la Ciudad de México.

Entre los primeros dibujos de Pérez Cruz figuran aquellos que reflejaban esa ciudad que observaba con reserva y destacan la Torre Latinoamericana. En su libro *Arte de Nezahualcóyotl* se retoma lo siguiente:

...siempre conviví con la Ciudad de México. Desde aquí, melancólicamente, la veía, pero también la visitaba. Acompañaba a mi papá a sus compras al Centro, la Merced, o Isabel la Católica. Un día le platique de mis laberintos de mis ciudades, y me veía dibujar, me decía tú vas a ser arquitecto, un día mi abuelito me dio dinero y fui a gastármelo en unos colores Blanca Nieves, me compre esos colores porque lo único con lo que dibujaba y tenía al alcance eran lápices de grafito, siempre veía las cosas en blanco y negro. Esos colores me ayudaron mucho en ese momento en lo que estaba dibujando, fue mi primera intención de querer ser artista (Estrada, 2000: 17).

Una vivencia fundamental para Pérez Cruz fue cuando, acompañado de su papá, asistió a la zona central cerca del Templo Mayor, y vio a un vendedor de ceras que parecían jabones. El vendedor frotaba la hoja de una tira cómica de colores sobre una madera y lo presionaba con una cuchara, entonces la imagen se trasfería del papel a la madera. Eso lo asombró: “mi

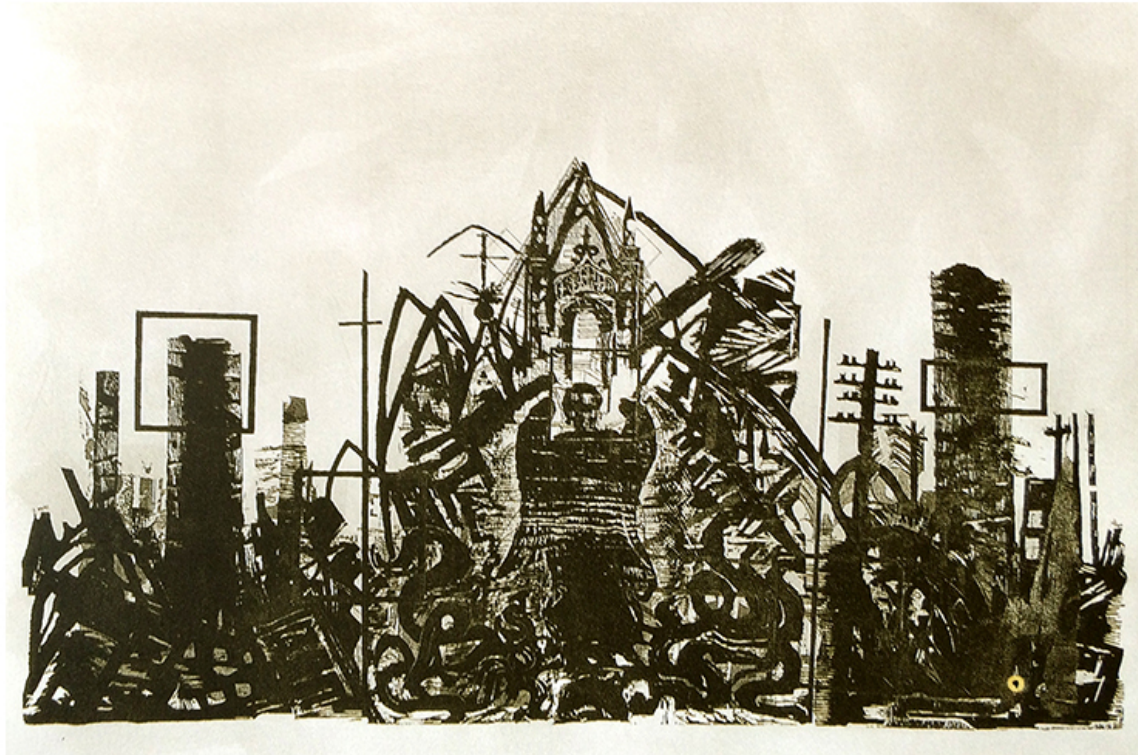
obra tiene un sentido de transferencia, incluso, las clases que doy están basadas en esa cera, en trasferencias, pero ahora con fotocopias sobre cualquier material” (Entrevista a Alejandro Pérez, Ciudad de México, 2014).



Alejandro Pérez Cruz
Hoy cesa el silencio, Xilografía intervenida y electrografía/papel 1997
Archivo. Taller de Gráfica Actual

Desde sus primeras clases, en la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas en Xochimilco, supo que no sabía dibujar porque imitaba lo que veía a su alrededor, lo que era lo mismo que representar una imagen ya existente que, a su vez, no había él mismo reflexionad. “Un verdadero dibujo está lleno de planos, volumen, reflejos, luz y otras imágenes” (Estrada, 2000: 20); en la escuela aprendió a crear esa tridimensionalidad en una bidimensionalidad y se propuso que su obra tendría un sentido reflexivo.

Al parecer, lo anterior es un requisito fundamental para trabajar y/o estudiar con Pérez Cruz. En mi caso, con Alejandro aprendí a ver, observar, imitar, apropiar y crear nuevos elementos; aprendí a pensar como artista y a entender los planos, las vistas y la reflexión de la imagen final.



Alejandro Pérez Cruz
La Memoria del tiempo, Xilografía intervenida y electrografía/papel 1997
Archivo. Taller de Gráfica Actual

Por otro lado, me parece que coincido con Alejandro Pérez Cruz respecto al ideal que tenemos del artista perfecto. Ambos conocimos la obra de José Luis Cuevas siendo niños pues lo que producía se difundía en la televisión, en los periódicos, en las revistas; era una persona con mucha atención y fama, además, caracterizada por sus viajes y sus relaciones sentimentales con mujeres. Esa imagen de artista y lo que hacen, nos motivó y reforzó la

idea de salir del área marginal en la cual vivíamos; tuvimos que esforzarnos para el estudio, lo mismo que en la reflexión de la profesión de artista.



Alejandro Pérez Cruz
Los caminos y Del tiempo, Xilografía intervenida y electrografía/papel 1997
Archivo. Taller de Gráfica Actual

Si bien Pérez Cruz al principio se inclinó por la escultura y la figura humana, después recordó que su interés era observar la ciudad, esa que se le presentaba fragmentada,

fantástica y siempre en construcción¹³; así regresó a su idea primigenia de ciudad, mientras transitaba de Ciudad de México a Neza en su trayectoria casa-escuela-casa.

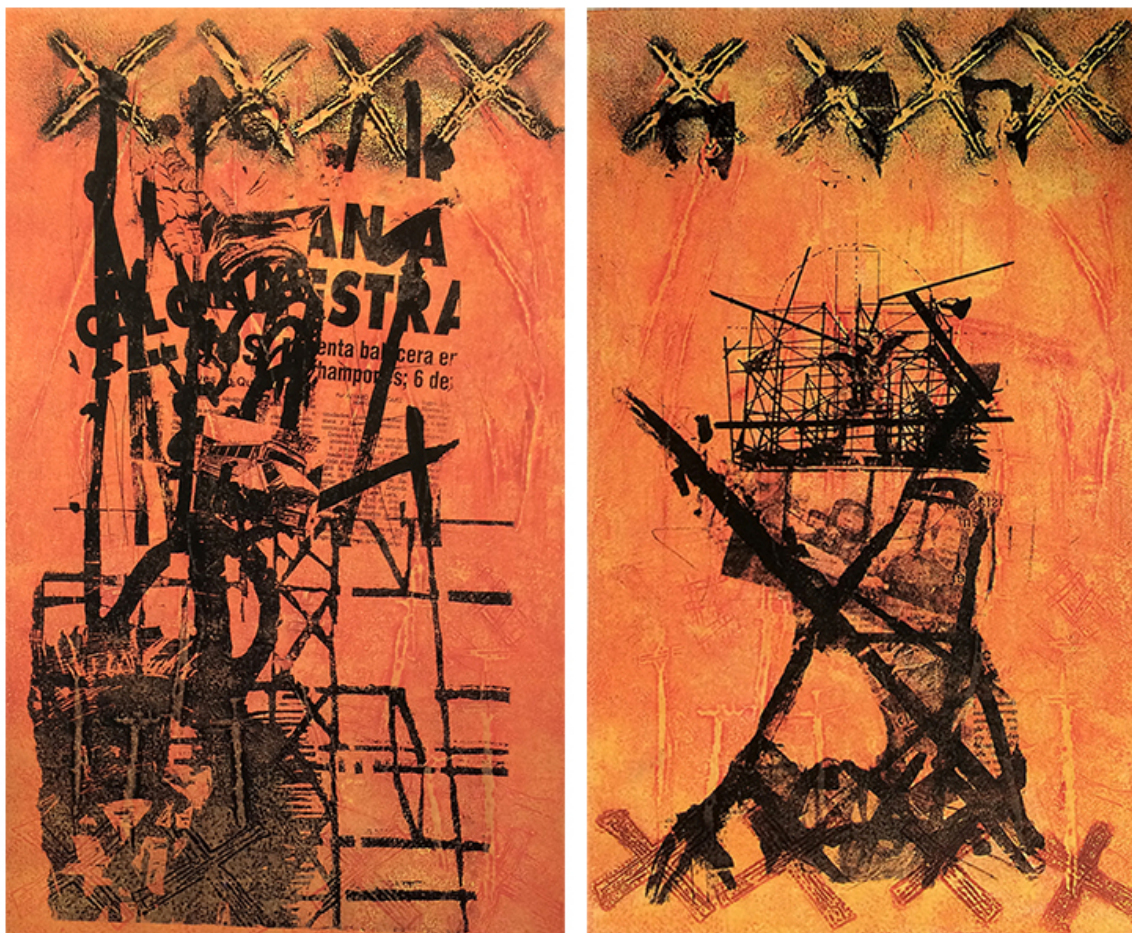
“A partir del desorden se da la posibilidad del orden y de la esperanza” (Estrada, 2000: 21). Pérez Cruz se interesó en el caos y el orden cuando empezó a trabajar con el maestro Pedro Ascencio. Él trabajaba imágenes que se volvían ciudades mediante trazos agudos, ángulos fríos, con colores sobresaliendo, el negro o la ausencia de color. Cabe señalar que para él el negro predomina en la ciudad, sin embargo, le fue difícil manejarlo con algunas técnicas de grabado, porque se enfriaban las ideas, se alentaban los procesos y sentía que se hacían rígidos los trazos al dibujar con los metales.

Mediante la Xilografía, el grabado en madera le dio la posibilidad de insertar imágenes y características propias de un expresionismo fuerte. “Al destruir la madera construyó la imagen. El poner el negro sobre el blanco del papel me daba todo” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México, 2014). Utilizó figuras más sólidas y negros más puros que definían su forma de trabajo y denotaban su carácter, su coraje al producir, es decir, a la estampa final le dotaba de su estilo personal.

En 1994, Pérez Cruz ganó una beca del FONCA que le permitió crear el *Taller de Gráfica Alternativa*, bajo el principio de desmontar el discurso de la gráfica ortodoxa, utilizó las dos posibilidades que proporciona el grabado y la gráfica: “lo abrí siendo asistente de Pedro Ascencio en Xochimilco. Ahí conseguimos todo: máquinas, tórculos, fotocopadoras y todo lo necesario para empezar” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México, 2014). Él invitó gente para trabajar, producir y generar proyectos, lo cual catapultó a varios y varias. En su caso, impartió cursos y talleres, al igual que ha

¹³ Me parece que en esta decisión también coincidimos Alejandro Pérez Cruz y yo.

ganado becas. Actualmente es nombrado *Taller de Gráfica Actual* y su sede es la Academia de San Carlos con clases en educación continua y los posgrados. Sin duda, hasta la fecha es un taller de autoría y clase para el propio Alejandro, han circulado varios estudiantes y artistas consolidados.



Alejandro Pérez Cruz
Serie, "Cada día cercana" Zocalo y Notas Rojas,
Esmaltografía, electrografía/papel 1998
Archivo. Taller de Gráfica Actual

Desde que era asistente de Pedro Asencio, Alejandro Pérez Cruz entendió al estudiante que aspira a ser artista: “el verdadero maestro es creativo, hay quienes solo son maestros, pero no producen arte” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México 2014), motivo por

el cual no comprenden y hacen las cosas de otra manera. En su caso, incentiva a sus estudiantes mediante el trabajo productivo a partir de la observación de imágenes de otros artistas y les invita a reflexionar sobre lo que esos artistas hacen; así ellos y ellas, desde su reflexión, hacen conciencia del trabajo y del estilo de cada uno. Esto significa que Pérez Cruz también tiene una metodología de trabajo que le funciona: análisis – reflexión – concepto - producción.

Hay que recordar que en el arte no hay nada escrito; el maestro tiene que ir viendo las características de cada persona, de cada estudiante, de cada generación e ir aplicando esquemas de acuerdo con el interés de cada uno de ellos. (Estrada, 2000: 24)



Alejandro Pérez Cruz
Periurbanidad, Litografía intervenida/papel algodón, 1998
Archivo. Taller de Gráfica Actual

Ni Pedro Asencio, ni Alejandro Pérez Cruz, producen obra delante de sus estudiantes porque no desean influenciarles acerca de la temática o técnica que deben seguir:

...se les dan las herramientas para producir, ya cada quien hará lo suyo...me interesa más conocer los procesos estructurales y temáticos de cada alumno que meterme con la técnica; ellos proponen al final la técnica, primero es la concepción de la imagen... Vivir una experiencia como ésta se te quita el temor. Cualquier miedo que tengas. Al final eres un sobreviviente” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México, 2014).

Es decir, le interesa más orientar a sus estudiantes hacia una obra con estructura.

3. 3. 1 Neo-crónica de la gráfica actual: 1993-2015

En el campo de la gráfica parece necesidad diagnosticar el arte, es decir, conocer sus síntomas, descartar otros e indagar sus tendencias para encontrar una posible cura. Este es el caso de la gráfica actual-local, cuyo padecimiento se originó por imágenes y formas de hacerlas que, si bien dan testimonio claro y sirven para generar un gran expediente, dejan el valor más importante, la representación del gesto creador. Por lo tanto, esas imágenes engendran la búsqueda por innovar bajo un riesgo creativo y reflexivo en cada época.



SERIE: LOS HEROES QUE NOS DIERON MI PATRIA
ELECTROGRAFÍA Y SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
2010-2011
60X80 CM

Archivo Taller de Gráfica Actual

A principios de 1993 Alejandro Pérez Cruz regresó de un viaje por Europa, el cual le invitó a reflexionar y cuestionarse acerca de los quehaceres neo-ortodoxos del grabado que parecía tener una carga de la imagen de más de 500 años de grabados y grabadores mexicanos al que se sumaba un mundo de transformaciones tecnológicas con el afán de un progreso universal, la globalización.

Bajo este contexto, Pérez Cruz decidió abrir un taller cuyas preguntas fundamentales fueron: “¿qué es el grabado?, ¿qué es la gráfica?, ¿qué es alternativo?, ¿qué es la neográfica?, ¿qué es el original múltiple?, ¿qué sucede en los talleres de grabado de la ENAP?, ¿qué sucede en los talleres de grabado de la Esmeralda?, ¿cuáles son las nuevas técnicas de grabado?, ¿qué es la gráfica actual?” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México, 2014). Asimismo, partiendo de estas máximas, escribió el *Manifiesto de la Gráfica Contemporánea*, que se fundamenta en la necesidad de entender y tratar de definir algunos términos de la gráfica actual, en particular de México.

La apertura del *Taller Gráfica Alternativa* (TGA), el primero en la vida de este artista, surgió en un momento crucial para el grabado y su principal propósito fue revalorar la historia de la imagen estampada, la concepción de la misma y no sólo su proceso técnico (Pérez Cruz, 1993). Entre sus fundadores se encontraron: Lydia Peña, Eusebio Bañuelos, Sergio Ricaño y Mónica Romo Rangel, estudiantes que cursaban el último año de la carrera y artistas destacadas de la licenciatura en artes visuales de la ENAP.

...por un lado,-busca analizar el papel de la gráfica actual en los ámbitos escolares e institucionales, por otro procuraba a la gráfica participativa socialmente que se venía desarrollando alternamente sin prejuicios de la crítica especializada, y por último consideró la constante en la producción de obra, sin limitantes técnicas o de concepto, reflexionaba sobre la intención creativa desde su propuesta”, al ver la gráfica expuesta de Mónica Meyer en el Museo de la Estampa, al ver una fotocopia exhibida, colgada y considerada como obra de arte, en la exposición Mimesis de 1992, comprendió que se podría llevar de otra manera los caminos de la gráfica actual. (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México 2014)



PRIMER MANIFIESTO A RAZÓN DE LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA:

La creación del Taller Grafica Alternativa (TGA) tiene como principal propósito el revalorar la historia del grabado, situando sus múltiples técnicas y definiciones, pretende responder a las preguntas mas comunes sobre el proceso y el concepto creativo de la Gráfica, es pertinente mencionar el gran impulso del grabado que se viene desarrollando en México en el presente siglo, no podemos negar, y si afirmar la fuerte influencia que se construyo a partir del (TGP) Taller de la Gráfica Popular, iniciador del resurgimiento del grabado después de José Guadalupe Posada, es claro que el TGA, surge también de un momento histórico para la grafica, los 90ts da pie a revalorar el papel mismo de la actualidad en todos los sentidos, el grabado se venia desarrollando de manera critica y activista en movimientos sociales por un lado y por otro postulando un aprendizaje consistente en su gran tradición. El TGA en este sentido afirma lo anterior, y señala su existencia a la historia reciente del grabado, como único sustento para trascender, es por lo tanto el interés crear un espacio que se preocupe en dos sentidos, por un lado analizar el papel de la grafica actual en los ámbitos escolares e institucionales y por el otro la grafica participativa socialmente, que se viene desarrollando alternamente sin prejuicios de la critica especializada, así mismo se considera como constante la producción de obra sin limitantes técnicas o de concepto, y considera la intención creativa desde su propuesta. Por lo tanto se manifiestan los siguientes puntos para ser analizados en su momento:

- a. Ante el presente, revalorar la historia de la gráfica en México.
- b. El grabado lucha contra la gráfica
- c. La neográfica , la nueva ortodoxia
- d. Una alternativa en la gráfica industrial
- e. La gráfica como documento de proceso
- f. La gráfica urbana una protesta social
- g. La obra múltiple como obra única
- h. La reproducción como producción gráfica

Con una postura de investigación y experimentación y como punto de partida para evocar esa contradictoria analogía de lo dispar que es la realidad contemporánea. Se busca la hibridación y el mestizaje cultural, como proceso de vida y síntesis del pasado al presente en la colectividad y lo individual, de lo manual y técnico a la identidad universal.

Alejandro Pérez Cruz

Fundador TGA

ENAP/UNAM Xochimilco D.F., a 21 de febrero de 1993

Bajo la tutela de Pérez Cruz, las personas fundadoras desarrollaron un proyecto cuyo fin era representar una gráfica diferente. Después de dos años de trabajo se presentaron resultados concretos en la exposición *Encrucijada de la Memoria*, la cual mostró obras que conjugaron lo tradicional y lo alternativo de la gráfica, sin dejar de lado la memoria histórica del grabado. Se podría decir que lo exhibido logró una gráfica única (original) que exponía lo híbrido, es decir, la conjugación de técnicas tradicionales con intervención de Xilografía, Electrografía, fotocopias, dibujo y fotografía. Todo hacía una sola imagen, una sola estampa final centrada en la imagen y no en su realización técnica.

Como consecuencia desde aquel espacio, se manifestaron algunas afirmaciones y cuestiones para su análisis, entre aquellas relacionadas con los términos derivados de los usos y costumbres, y su incidencia en los medios alternativos de comunicación, con la crítica al rechazo de grabadores al término “gráfica”, y con el uso radical de utilizar herramientas tecnológicas. El taller de gráfica alternativa, proponía un grabado alternativo como otra posibilidad de creación en su proceso, en su propuesta que era muy polémica para su momento histórico, pero buscaba revalorar la unicidad de la imagen impresa a pesar de su reproductibilidad o seriación a la par de la pintura y escultura. (Pérez, 2010: 28)

El TGA se mostró como único recurso para trascender porque incentivó el diálogo sobre la hibridación y mestizaje técnico-disciplinar. Esto surgió con el manifiesto y se mantuvo hasta la presentación del libro/catálogo *Gráfica actual*, editado por la Universidad Autónoma de México en el año 2000. Los parámetros para discutir o hablar de “la gráfica” se ampliaron y los soportes del papel de algodón fueron superados por otros factores de producción; los procesos comerciales empezaron a contribuir al arte de la estampa con sus técnicas y sus formas; se generaron nuevos sustratos para la impresión y presentación final de la obra en el espacio fuera bidimensional o tridimensional, dando origen a la gráfica contemporánea o expansiva de nuestro tiempo.



SERIE: LOS HEROES QUE NOS DIERON MI PATRIA
ELECTROGRAFÍA Y SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
2010-2011
60X80 CM

Archivo Taller de Gráfica Actual

Por consiguiente, la gráfica tomó rumbos que para la generación de ese tiempo constituyó un hito radical, pues muchos términos se seguían definiendo a partir de lo tradicional y de modo concreto en la técnica. Esto limitaba a los mismos grabadores en su proceso. Tener conocimiento de técnica no significaba un mérito ante las nuevas propuestas, pero era notorio el desfase de las mismas ante la tecnología. Entonces, se entendió que era necesario un replanteamiento, lo que para muchos fue una ofensa a la tradición.

Para 1995, Pérez Cruz tenía otras expectativas y nuevos compromisos. Cuando se convierte en docente de la licenciatura de alta exigencia académica en la Academia de San Carlos, propone el taller de grabado en relieve (Xilografía), que llevaba a la par de la coordinación del TGA:

...me encontré con una Escuela comprometida con la llamada tradición, es decir, se seguía haciendo grabado con herramientas exclusivas, era muy claro como el tiempo estaba detenido en la misma historia, era necesario una actualización de sus métodos... Así surgió el primer taller de Grabado en Relieve y Medios Alternativos, junto con la maestra Ivonne López, que exigía un programa de combinaciones e hibridaciones en la técnica tradicional: xilografía unida o mezclada con alguna alternativa como la transferencia de electrografías (fotocopias). (Pérez, 2015: 8)

Fue notoria su experiencia adquirida desde la ENAP, luego en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia en España y a través de los talleres especializados en México y España. Él transitó de lo ortodoxo a lo alternativo, por lo que contribuyó a un cambio en la apreciación de lo que sucedía en otros sitios, a la vez que causó controversia entre los distintos maestros de grabado y estudiantes, me incluyo. Sin embargo, la modificación constante de estrategias para realizar proyectos dentro de la gráfica, fue convenciendo al gremio rígido de ampliar su visión y abordar de manera más comprometida su quehacer académico.

Alejandro Pérez Cruz, también se interesó en incidir en la vida académica del posgrado de la UNAM/ENAP porque consideró que necesitaba un pronto reajuste, tanto de sus programas como de su incursión en la cultura dentro y fuera del aula.

El *Taller de la Gráfica Actual* surgió como parte de la reestructuración del TGA en el año 1998. Este taller unió a un sector de estudiantes y artistas jóvenes con interés en lo social y en la intervención urbana, lo cual amplió las posibilidades de producción, pues para ese entonces el avance tecnológico permitía desarrollar proyectos con menos limitantes de formato, técnica o concepto; la fotocopidora, el plotter, las herramientas eléctricas y desde luego lo tradicional permitieron emerger a una gráfica combinada en sus procesos y propuesta visual.



SERIE: DECADENCIA
ELECTROGRAFÍA, TRANSFER, XILOGRAFÍA, LITOGRAFÍA Y
HUECOGRABADO SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
21 X 28 CM C/U POLIPTICO (PIEZA INTERMINABLE CADA AÑO SE
RENUUEVA RECICLANDO LA PRODUCCION PRESENTE, HASTA EL
MOMENTO 480 PIEZAS)
1998 A 2016
Archivo Taller de Gráfica Actual

El término “gráfica actual” se amplió de tal manera que los llamados grabadores compartían espacios en los eventos y las exposiciones con los diseñadores, comunicadores gráficos y creadores multimedia. De esta forma, el término de grabador transmutó al de artista gráfico o artista visual o creador visual.

En el entorno cultural de México se fundaron infinidad de talleres de grabado o gráfica, así como estudios de diseño y comunicación, en donde colaboraron o colaboran artistas plásticos, diseñadores y artistas de la calle (*street art*). Ahora existen diversos espacios de creación, sin embargo, se prevalecen limitantes para los procesos creativos por la fuerte influencia de los medios actuales de comunicación como internet, video, cine, entre otros, que marcan, condicionan y direccionan al hacedor creativo que sigue en busca de la originalidad.

3. 3. 2 Ciudad, tiempo y decadencia: 1997-1999

Es común que el trabajo de la obra gráfica se haga negro sobre blanco: el negro de las imágenes, de los iconos, de las rayas o de los tipos, sobre el blanco del papel de algodón como primer soporte o sobre cualquier sustrato que funcione como receptor de la tinta, la cual genera imágenes gráficas con dibujos, improntas, trazos, transferencias y fotocopias. Pérez Cruz tiene una pericia peculiar al utilizarlas en la composición sobre el papel del grabador.

Pensando en tu trabajo, confirmo que hay dos asuntos fundamentales que siguen sustentando tus obras; o quizás dos ejes alrededor de los cuales gira vertiginosamente todo. El primero es el tiempo, el pasado, la historia, la tradición, la Memoria. Sin duda la Memoria es una obsesión, muy tuya, muy mexicana, muy universal. Memoria, espera, decadencia, melancolía, esperanza, sueño... son palabras que se leen en los títulos y conceptos que animan los grabadores. Me parece especialmente interesante la solución visual a la que recurre una y otra vez, una solución arqueológica –una de las grandes ciencias que estudia la antigüedad- que teniendo en cuenta el carácter bidimensional de la gráfica quizás convenga puntualizar. Si hicieras escultura, esa aplicación arqueológica pasaría por disponer una serie de estratos en los que se ordenaría tridimensional y cronológicamente los distintos elementos. Esa estratificación se torna superposición a medio camino entre el collage y el *decollage*. Superposición que oscila entre la ocultación total o el traslapo y la transparencia con todos sus matices. El segundo es la ciudad. La urbe como orbe. Si la memoria es la medida humana del tiempo la ciudad es la construcción humana del espacio. Espacio y tiempo como coordenadas sustancias del ser humano. La ciudad como caos en el que todo confluye (cualquiera que haya estado en México, D. F. conectará íntimamente con tus grabados, sin necesidad de ninguna explicación). La urbe como metáfora de esa totalidad cultural compleja donde todo se mezcla: la tradición y el futuro; la riqueza y la miseria; el tecnócrata y el campesino; el indígena y el extranjero; la vida la muerte; el orden y el caos. (Peiro, 1998: 18)

En esas piezas que describe Peiró (1998), se manifiesta la utilización de electrografía porque las fotocopias son la parte esencial de la imagen. En combinación con otras técnicas del grabado como la Xilografía y el Huecograbado se hacen piezas que se intervienen al momento de trabajarlas directamente con el papel. Las xilografías se utilizan como elementos compositivos que se pueden repetir, entintar y, a la vez, generar blanco sobre el blanco en sus gofrados sobre el papel. La estampa reporta el impreso final, los ecos del claro oscuro y la gama tonal.



SERIE: DECADENCIA
ELECTROGRAFÍA, TRANSFER, XILOGRAFÍA, LITOGRAFÍA Y
HUECOGRABADO SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
21 X 28 CM C/U POLIPTICO (PIEZA INTERMINABLE CADA AÑO SE
RENUOVA REICCLANDO LA PRODUCCION PRESENTE, HASTA EL
MOMENTO 480 (PIEZAS)
1998 A 2016
Archivo Taller de Gráfica Actual

Las imágenes que se generan a partir de un archivo fotográfico que imprime, selecciona y utiliza como generador de ideas para sus trabajos, es “testigo, habitante, anónimo, forastero, viajero, constructor, esteta, grabador y humano a la vez. Él designa y captura la metáfora en la imagen” (Asencio, 1998: 22). Alejandro Pérez Cruz recicla y eso se manifiesta en sus placas xilográficas, fotomontajes y transferencia de fracciones; detalles de una fotocopia al papel, metáforas en pequeñas memorias representadas que dan origen a una estampa alternativa.

No se puede conocer en poco tiempo, sus caminos y vías son largos, encadenados y fantásticos. Alucinantes cambios que tiene día a día, una total inseminación en su carga informativa, en donde se genera lo social y lo artístico, a esto responde la gráfica alternativa. Los impresos se codifican por medio de sus soportes. Siendo así que en el papel hecho a mano –como el amate– se recuperan los códigos precolombinos, el papel al hilo o puro de algodón nos da una connotación tradicional y la gráfica monumental en lona de algodón nos remite a la imagen totémica, de masas, al estandarte. El reciclaje, la división de un mismo motivo genera un grito silenciado del caos que se genera. (Asencio, 1998: 24)

Pérez Cruz transmite una crítica sobre lo que ve -sobre las ciudades que visita- da una impronta que divide entre la memoria y la identidad de su entorno y sus paisajes caóticos.

Siempre he dicho que el mejor elogio del artista es constatar y afirmar que su última producción nos gusta más que la anterior, esto tiene que ver con una mayor rotundidad y coherencia a la hora de establecer un discurso propio. (Asencio, 1998: 15)

Alejandro responde a una manifestación expresiva, al límite del desorden armónico que presenta composiciones fragmentadas que, a su vez, interactúan con el dibujo, su principal base de trabajo, pero también con el esgrafiado, el collage. Todo contrasta con la temporalidad que manifiesta una memoria efímera que traspasa siglos. Como ya se ha ido apuntando, la obra gráfica de Alejandro Pérez Cruz también muestra una realidad desgarradora resultado de su visión existencialista sobre el mundo, su mundo, sus viajes, la Ciudad de México y Neza, cuestión que no omite su vitalidad creativa tanto en su obra como en la académica.

3. 3. 3 Obra negra: gráfica 2004-2008

La denominada “obra negra” es un estado de construcción que no termina, solo se transforma. Esto se complejiza cuando entran nuevos elementos y no se puede establecer en qué momento terminar; un artista nunca dirá que su obra está terminada pues siempre existirán nuevos y potenciales componentes: un muro, una varilla, más cemento, entre otros. Ésta característica la podemos encontrar en la obra de Alejandro Pérez Cruz.



OBRA NEGRA. ALEJANDRO PEREZ CRUZ
XLOGRAFIA, LITOGRAFIA Y ELECTROGRAFIA SOBRE PAPEL DE
ALGODÓN NEGRO
65X 110 CM. 2007-2016
Archivo Taller de Gráfica Actual

En la estética de la forma, en sus estampas, Pérez Cruz expone la negritud de nuestro mundo, un mundo líquido, una disolución y desconstrucción del cotidiano, del estudio social, de las ciudades, por lo tanto, transformable. Sus estampas enuncian el yo, motivo por el que aparece con una serie de autorretratos en donde pareciera que se come, se fusiona o se torna parte de las estructuras que forman una azotea, un letrero, un tinaco o un poste; todos elementos contemporáneos.



OBRA NEGRA, ALEJANDRO PEREZ CRUZ
XLOGRAFIA, LITOGRAFIA Y ELECTROGRAFIA SOBRE PAPEL DE
ALGODON NEGRO
65X 110 CM. 2007-2016
Archivo Taller de Gráfica Actual

El negro es la esencia principal en su obra gráfica en donde se aparecen sombras u objetos ocultos a la luz:

...el negro, que para algunos es el no color, es aquí en cambio el color que absorbe y contiene en su interior toda gama cromática y todos los matices, el que lo contiene todo. El poder del negro radica en esa dualidad y ambivalencia... La técnica es un pretexto para llevar a la máxima expresión sus propuestas. El resultado es una obra gráfica urbana con fuerte carga crítica social, en la que la ciudad – siempre en construcción- es el referente utilizado para hacernos pensar y hacer evidentes aspectos de esa realidad contemporánea anárquica y llena de paradojas en la que nos encontramos inmersos y atrapados. En una constante reflexión (Guillén, 2006: 11)

Los negros profundos de las estampas que Pérez Cruz logra con el mismo papel de algodón sobre blanco es todo lo contrario del negro matiza; saca claro-oscuros y, después, con electrografías coloca las imágenes para fusionar el tóner de la copiadora con el negro del papel. Esto genera diferentes mundos que cobran vida con su reflexión existencial: destacan los ligeros trazos de luz y las presencias/ausencias quedan potencializadas desde los silencios y la expresividad que da el negro total.

Finalmente, insisto en las múltiples posibilidades que la gráfica actual nos otorga como medio de comunicación en esta realidad híbrida y globalizante, donde, a pesar de la tecnificación, no pierde su vigencia y divaga entre su tradición, lo neo, alternativo, o actual en camino de una nueva definición, ¿acaso la Pos-gráfica? (Pérez, 2010: 31)



Alejandro Pérez Cruz, al fondo, en el taller de Gráfica Actual, con Carlos Tejeda, Archivo, Taller de Gráfica Actual, 2016

En la obra colectiva *Paisajes de la Distopía*, que se presentó en el Museo Nacional de Estampa de la Ciudad de México en 2008, y en la cual participé, el objetivo fue presentar obras de gráfica expandida. En particular, la pieza de Alejandro, *La construcción de lo cotidiano*, fue conformada por una intervención de electrografías en papel reciclado y algodón en una pared de 6 x 10 metros. Su intención fue trasladar la visión cotidiana de la rutina almacenada en lo urbano como una secuencia de constantes movimientos rituales que pasan desapercibidos, pero que no se pueden olvidar.



SERIE: DECADENCIA
ELECTROGRAFÍA, TRANSFER, XILOGRAFÍA, LITOGRAFÍA Y
HUECOGRABADO SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
21 X 28 CM C/U POLIPTICO (PIEZA INTERMINABLE CADA AÑO SE
RENUOVA REICLANDO LA PRODUCCIÓN PRESENTE, HASTA EL
MOMENTO 480 PIEZAS)
1998 A 2016
Archivo Taller de Gráfica Actual

Con esta obra, Pérez Cruz manifiesta el uso de las técnicas de la gráfica a tal grado que se aprecia la culminación de varios años de investigación, acerca de cómo resolver los procesos alternos al grabado tradicional teniendo como base algunas planchas de xilografía, su matriz predilecta, que se fusionan con electrografías: transferencias de fotocopias, fotograbados, xilografías, entre otros. La hibridación de diferentes medios técnicos le permiten tener un lenguaje personal e integrar la realidad con sus fragmentos fotográficos.

Alejandro hace lo propio, consume lo que los materialistas aportan para el sueño del idealista: tabique, graba, cemento, cal, varilla, anillos de alambón, piedra, alambre, azulejo, loseta, yeso, aluminio, manguera, vidrio, pintura, barnices, clavos y tornillos, taquetes, bisagras, lavabo, lavadero, jabonera, etc. La obra negra es el cuento de nunca acabar, la historia sin fin, la litografía y el photoshop, el

escáner y la neta, el reflejo y la recreación, el plotter y la impresión digital, es suma, resta, multiplicación y división de criterios. ¿O puede ser de otro modo? (Pérez, 2006: 24)

El testimonio visual que realiza el artista en ocasiones es un registro personal, un acto emocional. Los territorios explorados parten de las fotografías que atrapan la mirada de Alejandro para ser intervenidas con elementos de grabado tradicional o alternativo, justamente esto le hace mantenerse en “obra negra”. Siempre hay un “yo”, en las imágenes a través del autorretrato: un retrato expandido que está en búsqueda constante de una identidad. En esta serie, el signo de lo cotidiano es constante; se hace memoria, se hace un registro histórico, existe una secuencia inquietante; desde el inicio enlaza generaciones y toma conciencia de su entorno público y privado a partir de su experiencia gráfica, de su memoria simbólica.

CAPÍTULO IV. IMAGEN APROPIADA: SU IMPORTANCIA COMO ELEMENTO CREATIVO PARA ELECTROGRAFÍA Y CREACIÓN GRÁFICA

Es menester iniciar este capítulo citando algunas ideas que Alejandro Pérez Cruz tuvo a bien compartirme acerca de la importancia del uso de la imagen, así como de sus nociones acerca del término “gráfica actual”:

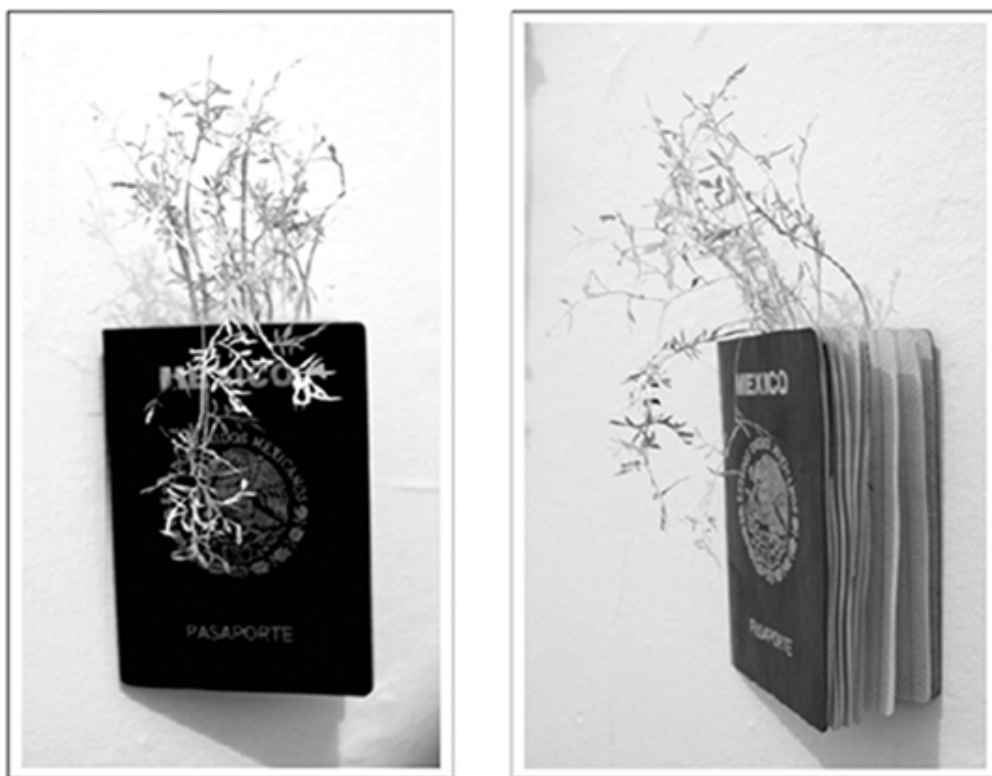
...significa que lo actual es utilizar aquello que te da tu tiempo ¿¿es conveniente no negar que lo que hacemos es algo tan original como hace 500 años acaso dirías que Alberto Dureró era un fraude por vender su firma al grabador que mejor tallara la línea y temática de él?! ¿¿O acaso le dirías fraude al inventor de la fotocopiadora por crearla para mejorar la acumulación de archivos y sus duplicados, que después dio origen a la Xerox que fue usada por artistas tan importantes como Robert Rauschenberg?! Entonces fraude sería hacer xilografía con prensa roladora (tórculo) y no al estilo japonés, o fraude que la gráfica no tóxica sólo es una vendimia para algunos materiales. Creo que la historia de la gráfica da las respuestas a todo esto y no niega el avance tecnológico, al contrario, lo reafirma. Es cierto que aún ahora sigamos llamando al grabado ortodoxo o tradicional, ¿acaso éstos términos suenan algo estáticos, sin progresó? ¡No hay más en la técnica, ya todo está visto y hecho, la libertad entre todo es ideal y todo es válido! Lo creativo, según yo, no se puede detener por cuestiones técnicas o terminologías inconclusas. La creación es una libertad de manipular lo que tenemos a la mano y no dejarse manipular por la técnica. O tal vez no somos lo suficiente creativos para escapar de lo que nos enseñan en las escuelas perdidas en su propia historia. En lugar de asumir que todo nos sirve y podemos hacer con ello lo verdadero expresivo de nuestro quehacer: reinventar, crear, imaginar. Para eso somos manipuladores de la forma. Es cierto que suena a gratuito, pero lo gratuito se hace por no tener los recursos creativos y por el desconocimiento de lo que nos aporta nuestra época, lo otro es simple hacer y hacer sin sentido. (Entrevista, Alejandro Pérez, Ciudad de México, 2014)

Pérez Cruz acierta en esta reflexión al comentar que no importan los años ni los artistas, sino el arte que haces. Es decir, no importa la técnica, sino la forma en cómo la realizas pues al final uno manipula imágenes, objetos y técnicas para generar nuevas oportunidades creativas. El hacer sin sentido de lo que se va hacer, no es procesar la imagen ni el contenido de lo que se producirá.

4.1 Laboratorio de reproducción gráfica

“La estampa siempre había perseguido – como concepto más que como método - alcanzar la máxima iconicidad posible” (Alcalá, 2011: 52). A través de sus distintos procesos

gráficos de reproducción, la estampa ha actuado tanto como identificador ilustrado como repetidor de imágenes y sucesos, en ocasiones sin originalidad y siguiendo una escuela técnica muy académica que se ha enseñado de la misma manera en escuelas y talleres de arte. Es hasta este siglo cuando se alcanza autonomía tecno-expresiva y merece estar en cualquier taller particular, fuera de los cánones establecidos por los grandes maestros del grabado acerca de cómo producir y qué técnicas utilizar. La estampa no se ve más como un agente reproductor, sino creador.

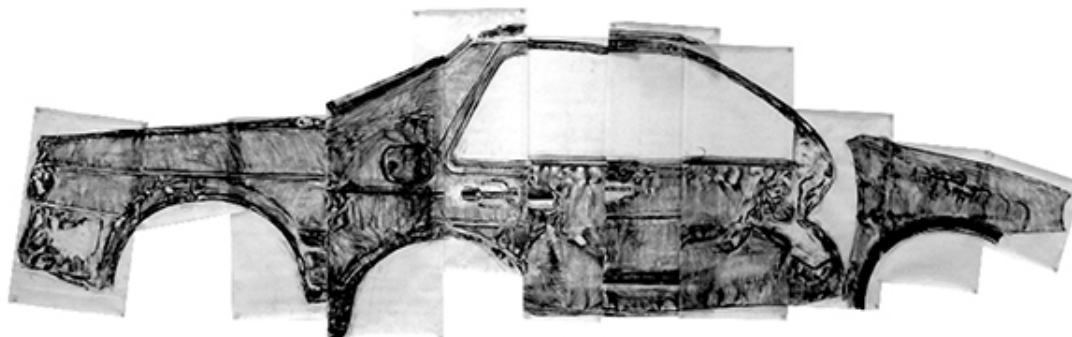


Adair Vigil
Pasaporte Recortado, Pasaporte intervenido y recortado, electrografía
2013
Archivo. OIGAME

En la actualidad, los artistas de la gráfica no son simples reproductores de imágenes, por el contrario, se han vuelto activistas frente a lo que ven y escuchan en las ciudades que

habitan; se podrían considerar reporteros gráficos que con sus estampas (y nuevos procesos técnicos) representan el contexto sociopolítico y cultural de su época, factor que cobra relevancia mediante un ciclo de tres etapas principalmente: producción, distribución y consumo.

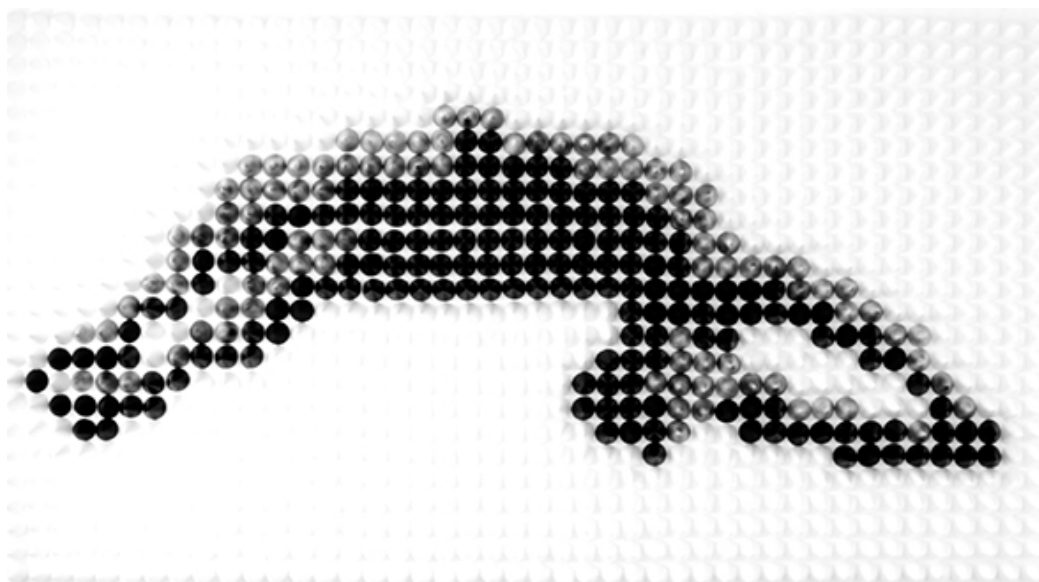
Lo anterior implica que el proceso de creación de una obra se genere en circunstancias específicas y se dirija a un público en particular. Esto activa un sistema de distribución que acerca “el objeto” a la persona espectadora, cuya finalidad es proporcionar a quien participa los elementos temáticos, estéticos y técnico-formales para que pueda construir un método de valoración y enriquecimiento sobre la producción del artista, a fin de propiciar la evolución de su quehacer gráfico.



Darío Ramírez
Autocronometrías, Frottage/papel arroz, instalación en papel
2007
Archivo. OIGAME

En nuestro país la estampa se torna una forma de producción artística difícil de aceptar y clasificar por historiadores, críticos y coleccionistas, ya que presentaba un nuevo horizonte artístico, un carácter impreciso y diferente forma de trabajo. Sin embargo, desde la creación de obra digital en los años 90, y debido a la tecnología de la información y la comunicación

materializada en el uso de computadoras o copiadoras para manipular las imágenes y producir estampas finales, tanto en sustratos tradicionales (papel) como alternativos (plástico) la estampa cobró auge. Se tenían estampas realizadas con técnicas digitales resultado de un proceso industrial no único, ya que primero la producción de estampas obedeció a un orden comercial, pero al quedar en desuso los artistas la mantuvieron con vida y a partir de ese momento paulatinamente han generado nuevas formas de creación de estampas.



Carlos Maldonado
Puntuaciones, Dibujo, tintas, sobre conos de agua, instalación en papel
2012
Archivo. OIGAME

Con el afán de mantener viva a la estampa, se le han otorgado diferentes significados y se le ha clasificado de diversas maneras: *Electrografía*, *Infografía*, *Escanografía*, *Giclée*, *Pixelart*, *Copy-art*, *Piezografía*, *Gráfica en expansión*, entre otros. Lo cierto es que todo taller o productor independiente procura dejar su huella de alguna manera nombrando a la técnica que usa. A mi parecer, la clasificación debería delegarse a coleccionistas o historicistas, mientras que los artistas deberían preocuparse simplemente por crear y

producir sus mejores estampas, mismas que al final serán observadas por el público y no por gente dedicada a la ingeniería en la calidad de los procesos.

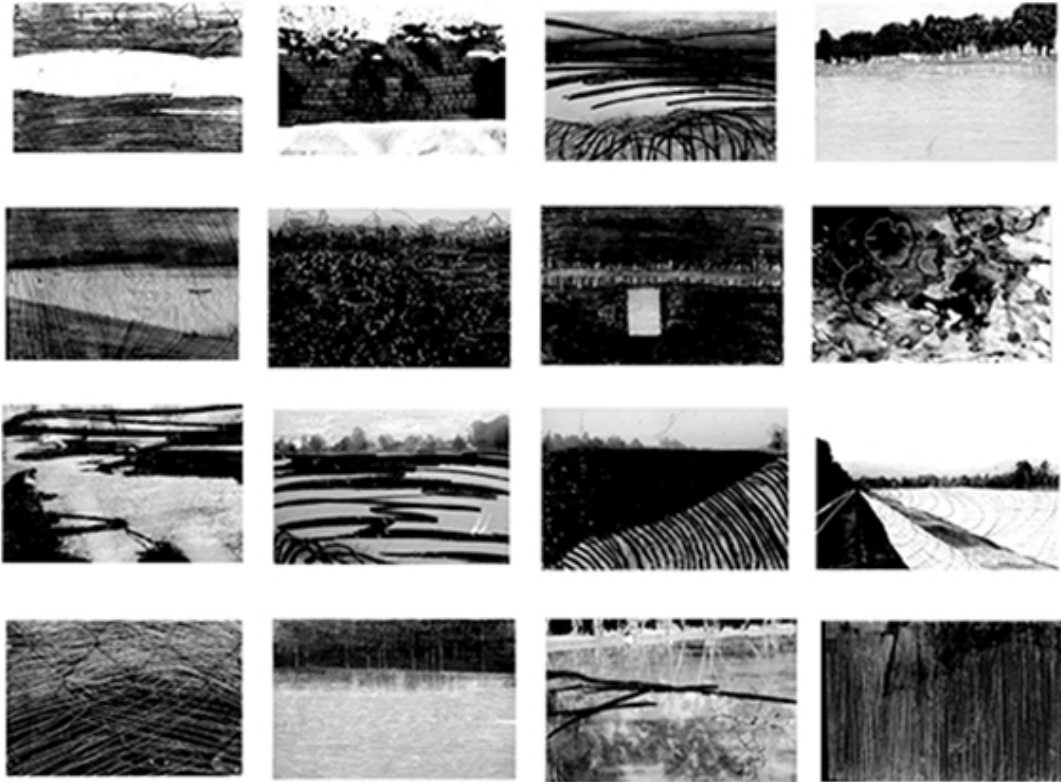
De acuerdo con Humberto Jardón, José Ramón Alcalá y Fernando Ñíguez Canales, definir, clasificar y ordenar lo correspondiente a la estampa resulta difícil por su carácter procesual:

La diversidad fragmentaria que encontramos a la hora de acuñar términos y denominar técnicas y *modus operandi*, son tal como van sucediendo. A cada propuesta o solución técnico-plástica, que deviene del esfuerzo individual y aislado de lo demás surge un nuevo término que queda acuñado y que en la mayoría de las ocasiones ya ha sido acuñado y realizado con antelación de forma distinta. De esta manera resulta muy difícil todo intento de definir, clasificar u ordenar este vasto material tan heterogéneo que se va produciendo dentro del hipotético panorama del arte de la copia. (Jardón, 2012: 111)

Con base en lo anterior, se podría decir que los géneros, movimientos y tendencias son estilos artísticos que serán bautizados dependiendo el taller que los produzca o experimente con estos recursos; por lo general, de manera subjetiva y sin intentar definir nada, servirán para identificar y hacer referencia al contexto. Así, hoy en día la gente inmersa en a gráfica reflexiona sobre la estrecha convivencia entre lo antiguo y lo nuevo, de lo cual obtiene retroalimentación.

En México se ha nombrado como *Estampa, Estampación o Graficas* haciendo alusión al resultado más que a la técnica. Pareciera que el contexto mexicano es un laboratorio, un espacio en el cual técnicas antiguas y actuales sufren una metamorfosis con la intención de privilegiar al objeto artístico a partir de su origen conceptual. “El arte conceptual, desde finales de los años cincuenta, por ejemplo, ahondaba en la indagación teórico-conceptual del proceso creativo, inspirándose en la transversalidad arte-vida a través de la transdisciplinariedad” (Mínguez, 2013: 287). Esto es fundamental para el desarrollo físico y procesual de la obra porque se privilegia el desarrollo de “la idea” y, por ende, una nueva

manera de crear e interpretar para conceptualizar, así como para valorar la obra de arte gráfica.



Elda Ruth Hernández,
Lago. Intervención gráfica sobre espacio específico.
2007
Archivo. Mario Rangel Faz, OIGAME

De acuerdo a Rauschenberg (2013), lo anterior invita a pensar los experimentos de arte y tecnología, uno de los exponentes más reconocidos debido a que su obra es producto de la experimentación con medios de comunicación y a través de la utilización del lenguaje de nuevas tecnologías existentes en su momento histórico. Él logró un mestizaje en sus obras que está íntimamente ligado a la cultura visual de la sociedad, ergo, de los medios de comunicación de masas.

Los conceptos del arte gráfico en la actualidad han sido afectados en su serialidad pues se ha cuestionado su originalidad, la forma de editar, los derechos de autor, entre otros. La gráfica se convirtió en un original múltiple, que después se transformó en una estampa única.

4. 1. 1 Electrográfica: notas para una definición

Desde hace una década tanto la investigación como los trabajos artísticos se han centrado en la “copia”, por lo que es necesario conocer qué significa y qué implica este término.

El término Arte Electrográfico se refiere a cómo la gente disgustada con el término “Copy Art” describía estos procesos durante los años ‘80. Sin embargo, diversos críticos han señalado que tanto los procesos realizados a partir de la fotocopidora como por el ordenador podrían denominarse “electrográficos”, de modo que la expresión “arte electrográfico ” no debería emplearse exclusivamente para hablar de procesos a partir de la fotocopia, ya que con frecuencia “arte electrográfico” describe procesos mixtos (...) Desde 1980 ese medio pasó a ser llamado comúnmente xerografía, término creado por artistas brasileños, se da en virtud de las primeras máquinas copiadoras que llegaron a Brasil que eran de la multinacional XEROX. Procedimiento de impresión sin contacto que fija imágenes mediante sistemas electrostáticos. Llámese así también a la xerocopia o fotocopia en papel obtenida por ese método. (González, 2010, p 73-78)

La definición más común apunta a la transcripción, pues la copia debe ser fiel al original del que parte para ser considerada como tal. La reproducción mecánica de la fotocopidora ha dado pie a una serie de preguntas interesantes, ¿podríamos considerar edición, repetición o seriación un número de fotocopias realizadas a partir de un medio netamente mecánico? En su texto, Schipper (1963) trae a cuenta la propuesta de Platón respecto a la mimesis, la cual refiere a la idea de imitación y reproducción de “lo real”.

En el terreno de la producción artística, la copia está relacionada a los materiales que posibilitan la fotocopia y las manipulaciones a partir de lo cual se puede realizar la estampa final. Por consiguiente, la mimesis se define como imitación de la acción; el artista imita y reproduce su percepción de la realidad, por lo que la imitación es el modo fundamental del

arte que es capaz de adoptar diversas formas. La imitación no se hace acerca de un mundo ideal, sino de la acción humana.



Adair Vigil
Toner variations 1, Fotocopias superpuestas de ornamentaciones naturistas y recorte/papel bond
2013
Archivo. OIGAME

Al considerar algunos procesos de otras disciplinas, como ediciones de Fotografía o Glicée, se llegaría a la conclusión de que independientemente de si ha intervenido o no el artista en la ejecución de las obras, él o el mercado decidirán si hay seriación o si son piezas únicas. Esto abre un campo fascinante de discusión que infiere –directamente- en las ideas heredadas sobre aquello que consideramos una obra de arte y/o una obra de arte “legítima”.

A partir de la corriente vanguardista del S. XX, numerosos artistas han abogado porque la noción ortodoxa de “obra de arte” sea filtrada hasta llegar a la conclusión de que más que los medios empleados en su ejecución, una obra de arte es finalmente aquello que un artista considera, valora y logra, a la vez que una audiencia asimila desde la crítica, la

historia, el mercado o como simplemente como público general. Estos elementos son los que al final le dan el valor de “arte”, “obra de arte” o un “objeto artístico menor”.

Resulta necesario apuntar aquella nomenclatura que establece diferencias entre determinados términos de la gráfica. Por ejemplo, de ninguna manera se entiende que editar es sencillamente repetir ejemplares idénticos a partir de un “modelo” único sin mayores connotaciones. Esta noción de edición restringe su sentido a una mera cuestión económica: mientras más ejemplares idénticos mayor difusión, es decir, mayor rentabilidad. En cambio, se considera que editar implica toma de decisiones por parte del artista y que por supuesto es parte del concepto primordial de la obra.

Si bien es cierto que el llamado “grabado de reproducción” (tradicional) ha jugado un papel fundamental en la historia del arte y la comunicación, el “grabado original” es por sí mismo un territorio fundamental conquistado por el artista. En este sentido, la edición ha posibilitado planteamientos conceptuales o filosóficos extraordinariamente importantes en el arte moderno y contemporáneo, al poder manipular e intervenir la pieza al editarla, deconstruirla, reformularla y hacer estampas originales y no series de un mismo grabado.

Respecto a lo anterior, un ejemplo sería la utilización de la repetición como recurso expresivo en el *Pop Art* para difusión e imposición de ideas, mismas que resultan en la repetición de un elemento, el cual forma solamente una pieza, aunque provenga de cincuenta piezas iguales o la que la imagen es la misma y la variación está en la repetición del color o su forma.



Alberto Peredo
Octo, 53 X 40 cm. Transfer (xerografía) sobre papel liberón
2016
Archivo. OIGAME

“El debate entre la estampa y la fotografía pierde actualidad cuando cada día aparecen en el mercado nuevos procedimientos de reproducción” (Melot, 1981: 19). En el mundo y en México, los artistas han demostrado que una máquina de fotocopiar puede producir objetos fácilmente asimilables a estampas, lo que resulta seductor para quienes reivindican el derecho de considerar la estampa a partir de la “copia” como un objeto de arte, siempre y cuando se haya dominado la utilización de dicha máquina.

La paradoja estriba en que ese adelanto de la mecanización permite producir un número casi ilimitado de objetos que resultan todos diferentes cuando se había programado que fueran un objeto único, una estampa original. De la copia se obtiene una matriz que

posibilita una producción y una edición en la estampa final. Esa matriz constituye un planteamiento plástico y conceptual que, bajo el punto de vista del productor, añade un sentido a la realización de las obras a partir de los procedimientos y términos gráficos más frecuentes que surgen a partir de la multiplicidad de esta matriz distinguiendo entre edición, seriación y repetición.

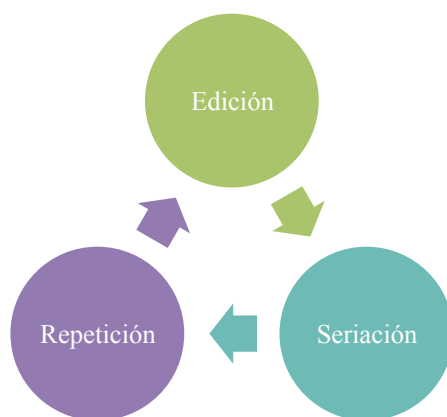


Figura 3. Matriz multiplicada por procesos

Fuente. Ilustración OIGAME

Edición. Si el artista lo considera necesario o el mercado lo requiere se puede generar un número determinado de estampas idénticas. Esto se llama edición y debe estar perfectamente denominada en cuanto a número de estampas que la componen, número particular de cada estampa dentro de dicha edición y estampas que complementan las estampaciones realizadas, firmadas con numeración arábica y tituladas.

En todos los casos mencionados debe ser exclusivamente el artista quien firme, numere o denomine las estampas, ya que a través de su firma legitima la valía de cada estampa, asume la autoría de la obra final y determina con exactitud la finalidad o estado de cada estampa.

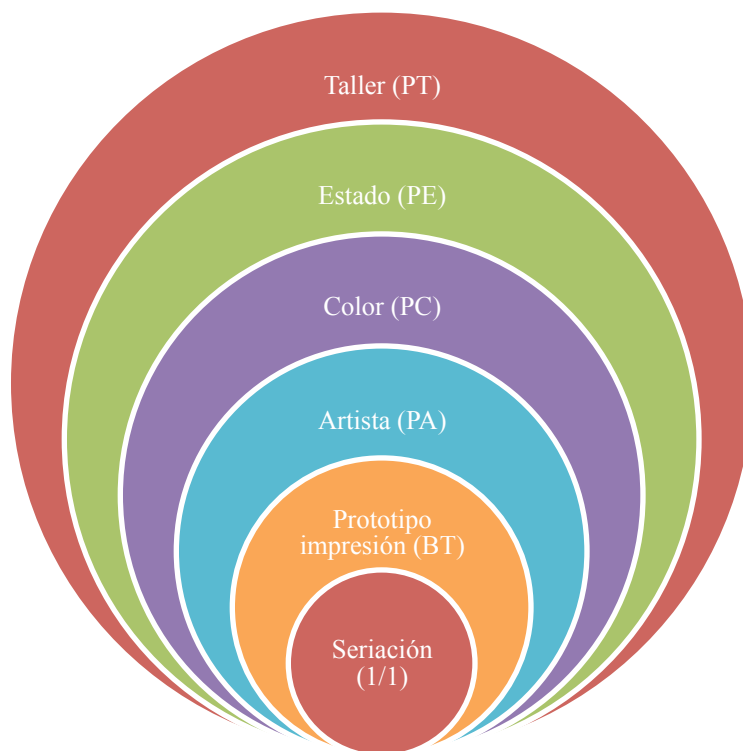


Figura 4. Proceso de edición y prueba. Ilustración OIGAME
Fuente. Elaboración propia

Es recomendable ofrecer al público coleccionista un documento legal que actúe como certificado de autenticidad, y en el que se indiquen las características de la estampa, su procedencia y si dicha estampa particular forma o ha formado parte de una suite o carpeta de estampas.

Seriación. El artista puede considerar que su trabajo se realice a partir de una matriz que construya la imagen final durante distintas etapas o partir de las pruebas de estado a las que se ha referido anteriormente. Esta labor es la seriación, en la que el artista puede realizar una determinada edición de cada uno de los estadios de la matriz o matrices generadas.

Repetición. Cuando el artista no indica el número total de estampas que componen la

edición se puede considerar que lleva a cabo una repetición a partir de una matriz. Dado que no está determinado el número preciso de estampas realizadas, ni el número concreto de cada una de ellas, es posible que existan variaciones significativas entre dos estampas realizadas a partir de la matriz; esto es posible por la multiplicidad de maneras de estampar una matriz terminada, o bien porque la propia matriz sufre cambios significativos a lo largo del proceso de estampación.



Eida Ruth Hernández,
Lago. Intervención gráfica sobre espacio específico.
2007
Archivo. Mario Rangel Faz, OIGAME

Las denominadas “estampas de prueba”, en las que el artista está aún trabajando sobre la matriz o valorando distintas posibilidades en cuanto a la estampación (colores, tipo de papel, presiones, tóner, etc.), forman parte de una etapa anterior a la estampa, que el artista considera terminada y en cuanto a la repetición estas estampas constituyen en sí mismas las obras finales o las nuevas matrices.



- a) Transferencia sobre papel.
- b) Trabajo sobre la placa por etapas.
- c) Impresión en el torcúlo.
- d) Vista previa
- f) Pieza final



Proceso de Monotipo,
Taller de gráfica Ramón Durán Serie, Olisvos Presidencia.
Transfer, tintas, fotocopia sobre papel de algodón
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

En esta categoría hay una estampa particular, el monotipo, que consiste en una estampa realizada en una matriz sobre la que la información que se transfiere al papel mediante la presión no está grabada. El artista pinta o dibuja directamente en la matriz (habitualmente con tintas de grabado), con lo que no es posible editar ni repetir la estampa de manera

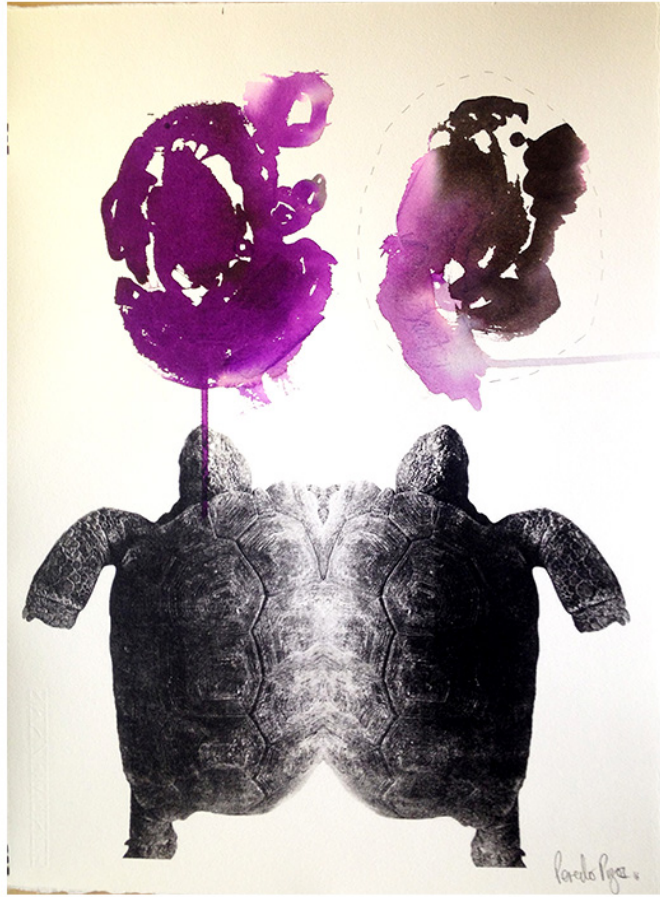
idéntica, es decir, cada estampa realizada de este modo será una pieza única. Puede complementarse con algunos collages de diversos materiales.

Los monotipos no sólo pueden ser de tinta, también se pueden dibujar con tóner, pegando fotocopias como collage y transferencias de fotocopias al sustrato final, de esta manera tendremos una estampa final única. Éstas son las variantes de la evolución de la matriz. Regularmente en una edición más corta puede trabajarse a partir de esa misma matriz y hacer matrices nuevas que puedan generar nuevos tipos de ediciones.

4. 1. 2 Electrografía y gráfica: elementos creativos en el arte

Juan Ramón Alcalá (1992) acuñó el término *Electrografía* en los años ochenta. Ese nombre se asoció al movimiento *Copy Art* de los años sesenta junto con el *Arte pop*. De acuerdo a Alejandro Pérez Cruz, Marcelo Balzaretti, Huberto Jardón, y desde mi propia consideración, a partir de ahí emergió un nuevo movimiento en la gráfica que se insertó en la mal denominada *Neográfica*, nombre que utilizó Felipe Ehrenberg (Tibol, 1987: 302) en los años setenta. Dicha “corriente” se preocupó por idear la estampa final, restando centralidad a sus procesos técnicos.

La utilización de los nuevos procesos tecnológicos, así como el cambio de paradigmas acerca de cómo presentar una estampa final generaron un cambio sustancial en el terreno del lenguaje gráfico: el “original” y “la copia” se pusieron en tela de juicio. Al respecto, Maurizio Vitta menciona que “en torno a la imagen se plantea de una forma diferente su proyección y de cómo son concebidas y diseñadas para la función precisa que tienen que desempeñar (Vitta, 2003: 25).



Alberto Peredo
Quelonio, 53 X 40 cm. Transfer (xerografía) sobre papel liberón
2016
Archivo. OIGAME

Las imágenes que acompañan la vida cotidiana, a través del consumo y las actividades del individuo en la sociedad, son orientadas desde un espacio físico hacia la interpretación del pensamiento expandido; las imágenes diarias – cotidianas - representadas con originalidad.

Desde ese entendido, la copia puede ser repetida, aunque no precisamente será igual, por lo que puede considerarse una estampa original para los lenguajes gráficos, de creación y producción en el ámbito cultural actual. En el ámbito tradicional esto nunca será aceptado, ya que la repetición de esta estampa debe ser igual en todos sus impresos.

La gráfica, como la conocemos hoy, surgió a partir del análisis del campo expandido expuesto por Rosalind E. Krause en su libro de 1979, *La escultura en el campo expandido*.

A lo largo del texto ella explica las circunstancias de lo que denomina un “acontecimiento histórico con una estructura determinante” (Krause, 1979: 187), al cual identifica como “campo expandido”. Esto lo ejemplifica cuando explica que una escultura puede ser entendida desde la lógica del monumento y lo sintetiza en tres aspectos básicos: a) la escultura como objeto figurativo y vertical; b) la base como elemento intermediario entre el signo escultura y la ubicación del mismo y c) la ubicación misma (Krause, 2006: 66).

Asimismo, Krause (2006) reconoce que en la práctica de los artistas de la década de los setenta, la identificación de los límites externos de la escultura se expresaron a partir de la inversión del espacio negativo circundante, lo que hizo posible la transformación en una posición positiva. Así, el campo de acción, de trabajo y de concepción se expandió sobre aquellos límites del objeto tridimensional. Para su presentación final, y no solo en su proceso técnico, el artista ve las posibilidades de trascender la estampa tradicional hacia el espacio tridimensional que proporciona el piso y los muros como espacio expositivo. En breve, el espacio completo.

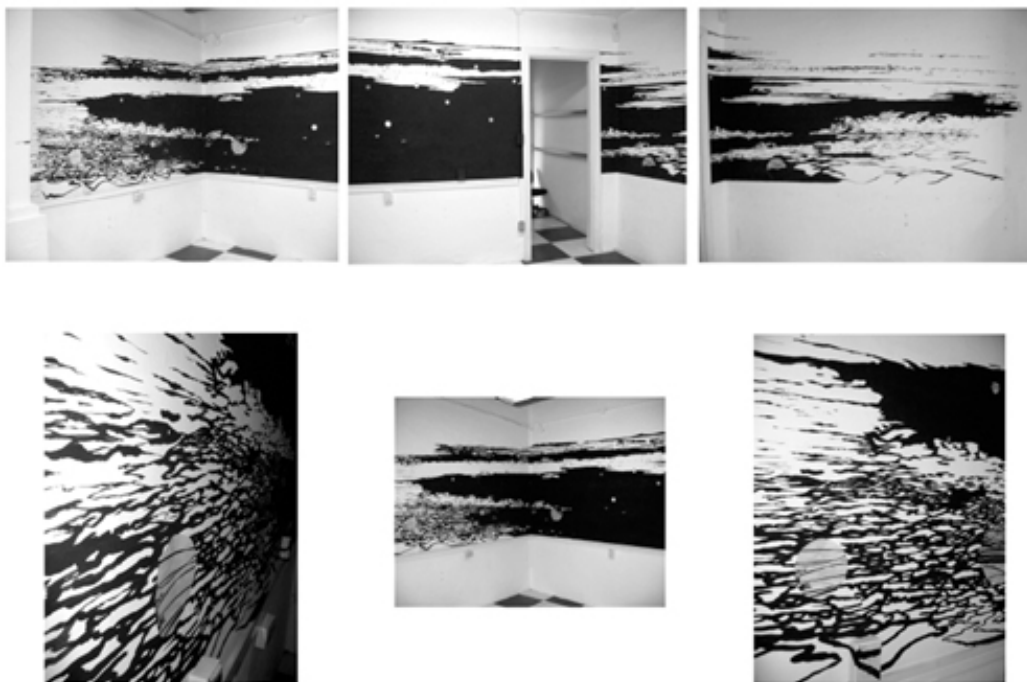
a) La gráfica en expansión. Con esto surgieron las preocupaciones de la expresión, del espacio, del tiempo y de la tridimensionalidad, expresándose gradualmente en diferentes manifestaciones artísticas – obviamente - en la escultura, la pintura, la música y la literatura, entre otras. A mi parecer tuvo mayor éxito en los parámetros de la gráfica y la fotografía, al usar el campo expandido desde su acepción conceptual y técnica en la presentación de la obra. Se manifestó como lenguaje artístico dentro de las disciplinas artísticas: “se utiliza una matriz libre de composición como producto creador” (Martínez, 1998: 133).



Carlos Maldonado
Dibujo, tintas, sobre conos de agua, instalación en papel
2012
Archivo. OIGAME

Al romper con la idea de una matriz fija y dejarla con libre movimiento, casi con vida propia, ésta funciona como una catapulta de creación de nuevos referentes en la producción. De esta manera, la matriz puede ser un concepto, una imagen o un soporte utilizado en los procesos gráficos de la repetición y de la proyección de la estampa final, que frecuentemente genera nuevas matrices. Cabe señalar que éstas pueden ser cualquier elemento tangible o no; se habla de reproducción, no de serialidad, ya que una imagen se puede reproducir, pero no interesa la igualdad de la siguiente.

Si su finalidad es otra, en este caso una fotocopia de cualquier cosa, entonces se convierte en una matriz que puede cortarse, pegarse, reproducirse, desgastarse y perder la imagen que se copia una infinidad de veces, hasta que se convierte en una imagen diferente a la original o en una nueva matriz de composición. A esto le denomino *Electrografía*.



LAGO, Intervención gráfica / muro, 9 x 3 mts., 2007.
Exposición 2ª Informe Fonca, Espacio Mario Rangel

Elda Ruth Hernández,
Lago. Intervención gráfica sobre espacio específico.
2007
Archivo. Mario Rangel Faz, OIGAME

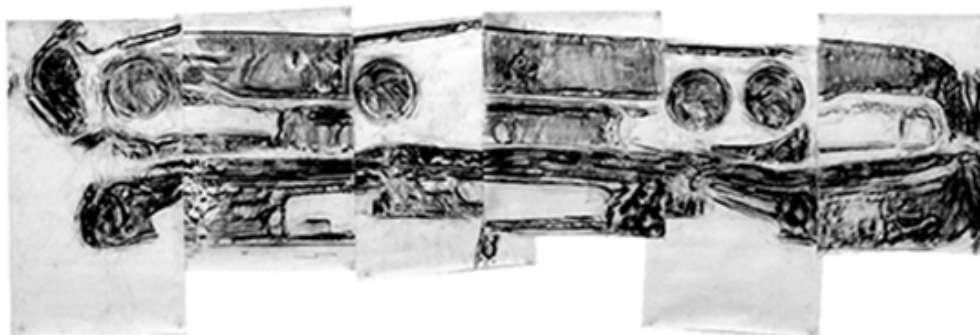
En tanto artista, asumo y apoyo la utilización de la electrografía para la expansión de la gráfica. Mi argumento son sus valores estéticos, mismos que considero nos permiten operar mediante el arte para conceptualizar este medio. En ese sentido, para mí no es solo una técnica, no es sólo una fotocopidora que reproduce documentos, por el contrario, la electrografía potencia factores de desarrollo de las cualidades gráficas.

La máquina fotocopidora se convierte en una caja de experimentación a través de su estructura particular, de sus potenciales procesos y modos de simulación; es un instrumento que media la creación constante de imágenes, de nuevas matrices para crear estampas originales. Es una forma básica de reproducción.

Bajo esa lógica se pueden trabajar textos, imágenes, conceptos, objetos que son recreación de la realidad e interpretación de la misma, así como de la sociedad actual o anterior teniendo diferentes metalenguajes a través de estos diferentes medios. Jesús Pastor Bravo (1999) en su texto *Electrografía y Grabado* comenta que hay cuatro posibilidades de desarrollo para esta área: a) utilizar las cualidades gráficas de la electrografía; b) creación electrográfica como documento; c) desarrollo electrográfico en combinación de otros medios electrónicos; y d) combinación de valores artísticos, tanto conceptuales como en la creación de la electrografía.

La gráfica contemporánea, cuyo fin es crear imágenes estampadas, lejos de reducir su inventiva a un solo ámbito iconográfico específico se ha caracterizado por la hibridación de temas y técnicas. Su respuesta a la proliferación de imágenes "chatarra" ha sido mezclar, por ejemplo, lo banal, y lo solemne, lo antiguo y lo actual, estas saludables confrontaciones ponen en tela de juicio el papel de la imagen en la cultura actual. Puede decirse por lo tanto que sus contenidos y estrategias comunicativas no son diferentes de los de la pintura, la escultura o el dibujo, lo que invalidaría cualquier noción reduccionista de su aportación a la experiencia artística. (UAM-I, 2000, p. 56)

Considerando estas disposiciones para los procesos electrográficos, existe una enorme posibilidad de trabajo en la investigación, la experimentación y la creación suficientemente flexible que da cabida a las múltiples propuestas artísticas que se realizan en la actualidad, y que se les ha denominado como *Grafica expandida*. Asimismo, estos elementos permiten que los artistas gráficos se alejen cada vez más de ser simples artistas del grabado, para ser considerados, primero por sí mismos y luego por el resto, artistas visuales, porque se especializan en el manejo de la imagen.



Darío Ramírez
Autocronometrías, Frottage/papel arroz, instalación en papel
2007
Archivo. OIGAME

b) La gráfica actual. Gracias a la popularización de los medios tecnológicos, en este país se ha permitido el acceso directo a la forma de actuación en la producción por parte de aquel artista interesado en utilizar estos medios para el enriquecimiento de su labor artística. Por lo anterior, existe la esperanza de que su potencialidad sea comprendida más allá de una moda pasajera, y que se advierta que hacer matrices de grabado, imágenes, fotos o estampas de gran tamaño no implica realizar gráfica expandida, sino solamente una obra en gran formato.

Es importante recalcar que la expansión involucra conceptos que no están dados en la forma, sino en el contenido. En ese sentido, la gráfica contemporánea es una corriente estilística que ha acompañado los movimientos artísticos que antes la deslegitimaban, al igual que la fotografía, que incluso no era considerada arte.

Desde mi percepción, actualmente existe una re-valoración de la gráfica porque se han visto sus potencialidades como medio adecuado para el trabajo, la apropiación y la conceptualización de proyectos de investigación, así como de producción. Fotocopia e impresión han generado “happenings” por “propiedades” como facilidad y

reproductibilidad, mismas que pueden ser consideradas tendencias conceptualistas de todo tipo: *body art*, *process art*, *video art*, *la instalación*, *arte objeto*, *la tridimensionalidad*, y toda clase de actuaciones creativas y plásticas.



Alberto Peredo
Niño de Praga II, 53 X 40 cm. Transfer (xerografía) sobre papel liberón
2016
Archivo. OIGAME

Por su parte, las actividades electrográficas se han enmarcado en la reflexión del devenir hecho artístico emplazada en una profunda crisis del arte. El enfoque de aplicaciones

electrográficas ha permitido que el tratamiento de la imagen contemporánea se convierta en una opción de referencia frente a posturas tradicionales al quehacer artístico.

En ese sentido, la gráfica contemporánea a través de sus proyectos de producciones de obras únicas, se ha insertado en el mundo artístico cultural internacional. Entretanto, el término “expandido”, manejado en el argot de la gráfica contemporánea, así como en la electrografía y la gráfica digital, propone que la obra del artista se oriente de la siguiente manera (Alcalá, 1992):

- a) “La opción de producir originales auténticos dentro de procesos amplios de producción seriada.
- b) Abolir el concepto de original, diluido ahora entre la totalidad de la obra múltiple generada.
- c) Ampliación considerable del número de estampas con una misma calidad de reproducción para su exhibición (No son seriadas).
- d) Reducción considerable de los costos de producción en la utilización de carpetas creativas de imágenes.
- e) Estrechar la relación entre el concepto, el proceso y la maquetación final de la presentación de la obra.
- f) Control directo y participativo del artista en la creación y la utilización de la matriz conceptual y de producción.
- g) Generan matrices, que funcionan como originales múltiples de creación” (Alcalá, 1992: 23).

De seguirse los puntos anteriores, me parece que se posibilitaría que la obra tuviera soporte y prestigio en tanto elemento articulador de la imagen, además, susceptible de estabilidad y transición en el tiempo y el espacio hasta convertirse en referente del arte actual y futuro.

Sin duda el siglo XXI ha generado un nuevo panorama en la actividad de la gráfica. Esto ha sido posible gracias a la planeación basada en algunos mecanismos y premisas diferentes a las de salones y bienales, como los talleres de autor, las clínicas, seminarios, laboratorios, coediciones, carpetas y concursos, donde participan diferentes artistas gráficos aportando su conocimiento a nuevos practicantes de esta disciplina; así como el trabajo en conjunto con los maestros que revelan como realizan su obra y los corredores de gráfica en el país y el extranjero.



Marcelo Balzaretti
Manta Raya, impresa sobre papel de arroz.
2007
Archivo. Mario Rangel Faz, OIGAME

Ahora, el propósito se centra en acercar la actividad de la gráfica a un público más amplio, creando así nuevas imágenes, nuevos referentes y nuevas constantes de interpretación artística.

Vivimos en un mundo donde el pasado es un pozo sin fondo del que podemos extraer información hasta el infinito. La invención es un mito. Sólo creamos aprovechando lo que ya existe. No hay colores nuevos. Esta recuperación reconoce el pasado, pero detesta la nostalgia, hemos de recuperar el pasado para reinventar el futuro. (Poynor, 2003:76)

No se trata de pelear con la tradición del grabado, sino de reconocer y utilizar los nuevos elementos de la gráfica actual, la cual se sigue fugando de sus cánones tradicionales hacia una nueva forma de trabajo más teórica, más conceptual, más orientada a los lenguajes del arte gráfico desde el saber utilizar la técnica y asociar la imagen a nuevos y futuros códigos.

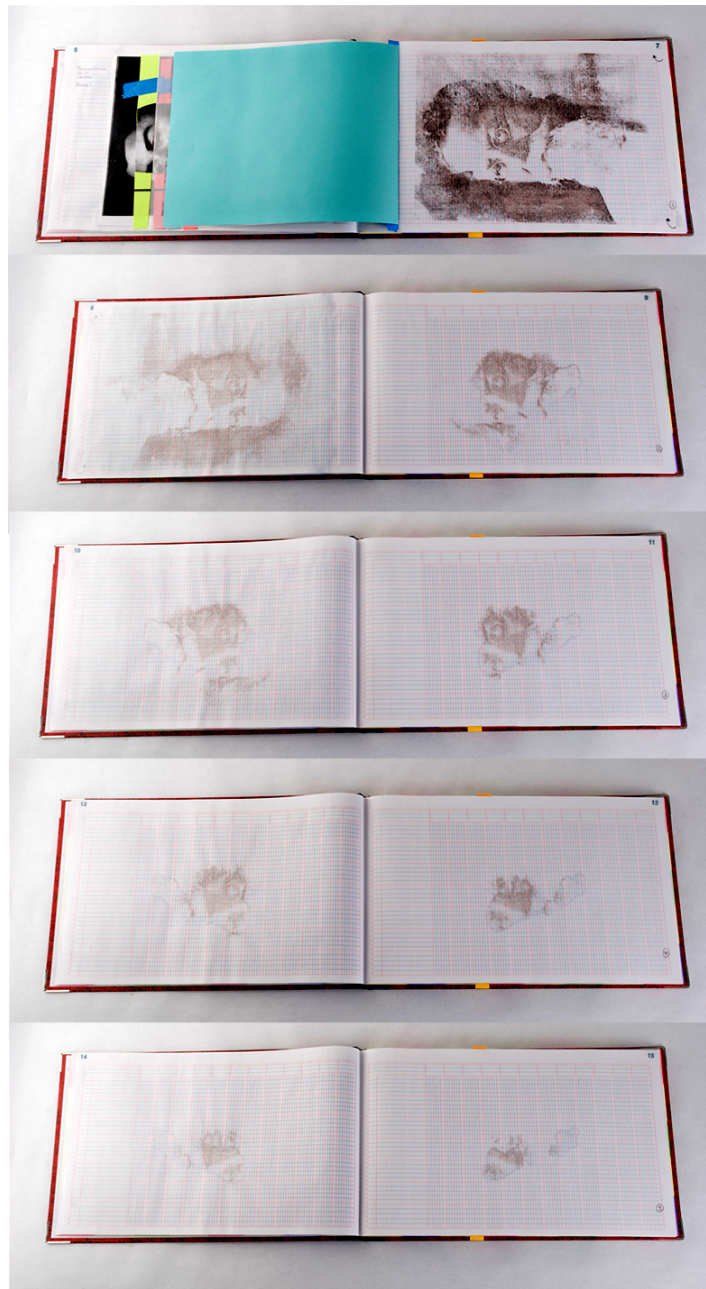
4.2 Transferencia electrográfica: técnica

No pareciera necesario aclarar que esta investigación está enfocada en la manipulación de la copia o fotocopia y el tóner como materia prima sobre matrices de cualquier sustrato (papel, tela, plástico, cartón, entre otros). Sin embargo, es necesario revisar cómo ha sido el proceso de la copia desde su génesis en el arte en tanto herramientas de acción y expresión en el copiado mecánico y tecnológico. Para esto es fundamental conocer qué otras manifestaciones artísticas se han derivado del nacimiento de la copia y de la multiplicidad con la finalidad de apuntar la relevancia plástica de estos procesos.

En la búsqueda de nuevas formas de representación de la imagen, los procesos técnicos y conceptuales se abren espacio mediante tentativas más o menos eficaces que pretenden conseguir los resultados deseados. Aquí se aborda la electrografía como proceso que puede ser transferible a partir de la fotocopia, es decir que existe una traslación de información de una superficie a otra, específicamente del tóner,

La palabra *transferencia* proviene del latín *transfero*, “llevar a través de” o “travesía de un objeto”. Es justamente ese valor etimológico del término el que interesa resaltar cuando se habla de “transferencias”, pues se alude a aquellos procesos en los que se traslada el tóner de fotocopias a partir de originales bidimensionales o tridimensionales. Este será un punto básico a tratar, en especial para indicar y distinguir las diferencias

existentes entre los diversos métodos que posibilitan la incorporación de la definición fotográfica en una matriz, es decir, la diferencia que existe entre los procesos de transferencia y los procesos digitales.



**Proceso de Transparencia y pérdida de imagen,
Taller de gráfica Contemporánea, Casa Chica
Transfer, fotocopia sobre papel bond
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME**

Existen puntos en común para ambos procesos, aunque sus principios prácticos y físicos los diferencian ampliamente. Los fundamentos conceptuales de varios procesos y tecnologías de la transferencia moderna plenamente asimiladas hoy día deben ser entendidos a través de sus antecedentes. Desde mi perspectiva, existen cinco grandes procesos para transferir información de una superficie a otra: presión, plantillas, pantógrafo, calor e impresión digital.

- a) **Por presión.** Este procedimiento es quizá el más intuitivo porque consiste básicamente en la traslación o transportación de información de una superficie a otra por contacto directo y ejerciendo una presión de forma manual o por una máquina (tórculo o prensa vertical). Esto posibilitaba el reporte de un esquema o dibujo que posteriormente puede ser utilizado como estampa final o una nueva matriz de trabajo. Es importante mencionar que en este proceso se encuentran diversas posibilidades técnicas, como es el caso de la transferencia sobre matrices previamente explicada.
- b) **Por plantillas.** En este caso, la manera de transferir la información se realiza mediante plantillas, una técnica de siglos pasados que derivó en el *pochoir* o esténcil. Esta técnica de impresión o pintura permite reproducir varios caracteres o patrones en varios sustratos. Cabe mencionar que la plantilla también puede ser hecha con "cartón o metal cortado para pintar con un pincel, con rodillo, con carbón, con tóner o con el contorno del corte" sobre el sustrato.

La mimeografía es aquel proceso de duplicado a través de plantillas que es utilizado para hacer copias de papel escrito en grandes cantidades; utiliza la reproducción con un papel llamado esténcil que mejora el sistema para conseguir copiar fotografías y

manuscritos de manera más rápida y fiable.

- c) **Por pantógrafo.** Este es un mecanismo articulado basado en las propiedades de los paralelogramos, el cual opera gracias a unas varillas conectadas de tal manera que se pueden mover respecto de un punto fijo (pivote). El pantógrafo, como instrumento de dibujo, permite copiar una figura o reproducirla a una escala distinta; para conseguir esos dibujos se varía la distancia entre los puntos de articulación (rótulas), conservando siempre la condición de paralelismo entre las varillas, dos a dos. Para este tipo de procedimientos se trabajaba a partir del pantógrafo 14.
- d) **Por calor.** Procedimiento de intercambio de *energía térmica* desde un cuerpo de mayor temperatura otro de menor temperatura. Por ejemplo, cuando un cuerpo (sólido o fluido) está a una temperatura diferente de la de su entorno u otro cuerpo la transferencia o intercambio de calor ocurre de tal manera que ambos cuerpos o el entorno alcanzan un equilibrio térmico. La impresión de una imagen sobre papel por transferencia de calor es posible por inducción.
- e) **Por impresión digital.** Existen dos sistemas esencialmente diferentes en lo que se conoce como impresión digital. Este tipo de impresión se trabaja con equipos que reciben la imagen digitalizada directamente del ordenador. El color es aplicado mediante tóner líquido o seco (según la marca y modelo del equipo digital).



Proceso construcción de la imagen electrográfica,
Taller de Gráfica Contemporánea, Casa Chica
Transfer, tintas, fotocopia, collage, impresión digital, sobre papel de algodón, bond, poliester
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

Este sistema permite obtener datos variables y la personalización de las imágenes sobre la marcha sin cambio de forma. Incluye una gama de sistemas y equipos para la impresión digital como, *Impresión Direct Imaging* (IDI), para trasladar una imagen directa con datos fijos. Se usa principalmente un sistema estilo Offset seco, en donde la placa CTP (*Computer To Plate*: ordenador a plancha) recibe la imagen directamente en la prensa, no siendo posible editarla sobre la marcha. Por esto, si se requieren cambios en la información se deberá cambiar la plancha y suministrar nuevamente la información.

Por ahora hay dos variantes básicas del CTP en prensa, uno es con rollo de poliéster emulsionado (impresión láser sobre el poliéster) y el otro es con planchas CTP metálicas que son eliminadas al terminar la tirada. Ambas opciones funcionan como planchas de litografía Offset.

4. 2. 1 Preparación de los archivos: pre-prensa-prensa-acabado

El proceso de impresión tradicional requiere de una serie de pasos operativos idénticos para todos los procesos. El proceso anterior a la impresión se denomina “fase preparatoria”; los pasos del protocolo de trabajo de pre-impresión son:

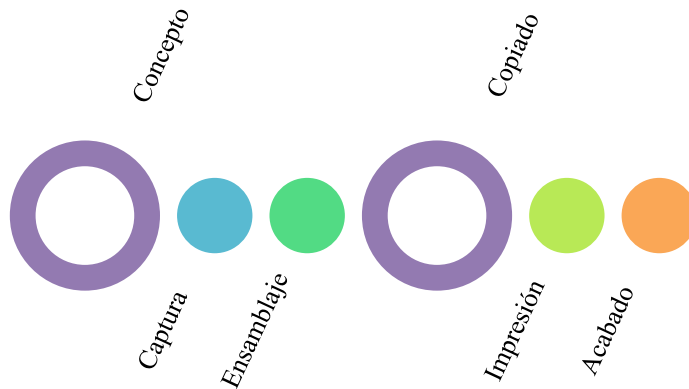


Figura 5. Fases operativas de impresión tradicional

Fuente. Elaboración propia

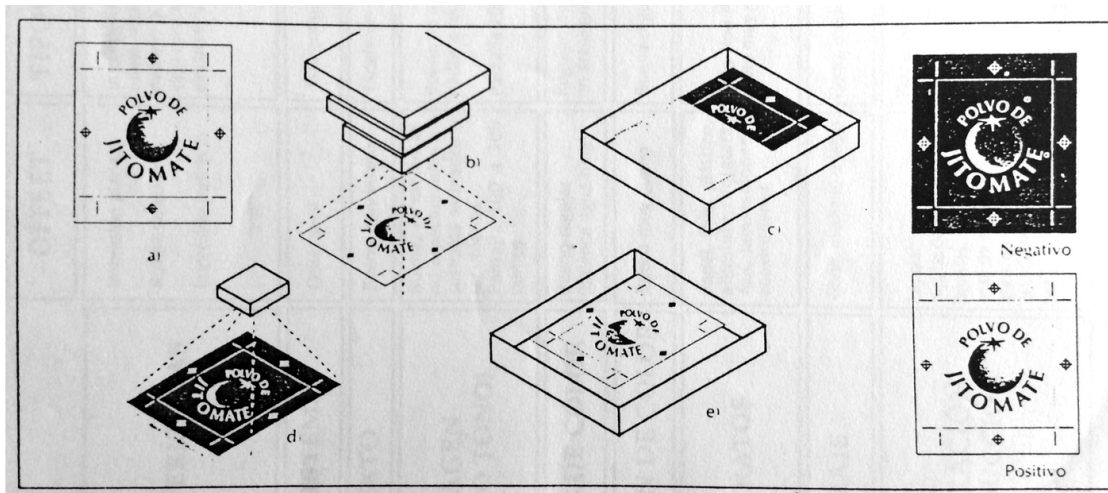
Sus elementos básicos son seis:

- a) Concepto. Comprende el diseño y la preparación de los elementos para reproducir el original o incorporarlo en uno comercial.
- b) Captura. Al fotografiar, escanear, digitalizar o fotocopiar una imagen.
- c) Ensamblaje. Montaje de las imágenes para compaginarlas con cuerpos de texto o gráficos y exponerlos a las planchas; puede ser un proceso manual o electrónico para producir páginas enteras.
- d) Transporte o copia de planchas. Transferencia de imágenes reproducidas y copiadas de la película a las matrices.
- e) Impresión. Tirada de ejemplares necesarios mediante alguno de los procesos de

impresión o transferencias descritos anteriormente.

- f) Acabado. Incluye los pasos posteriores a la impresión para llegar al producto final, es decir, el corte, troquelado, pegado, encuadernación, laminado, entre otros.

Este es un campo en el que constantemente se incorporan nuevas tecnologías y procesos en un intento de mejora continua en cuanto a eficacia, rapidez y costos. Los materiales también van cambiando.



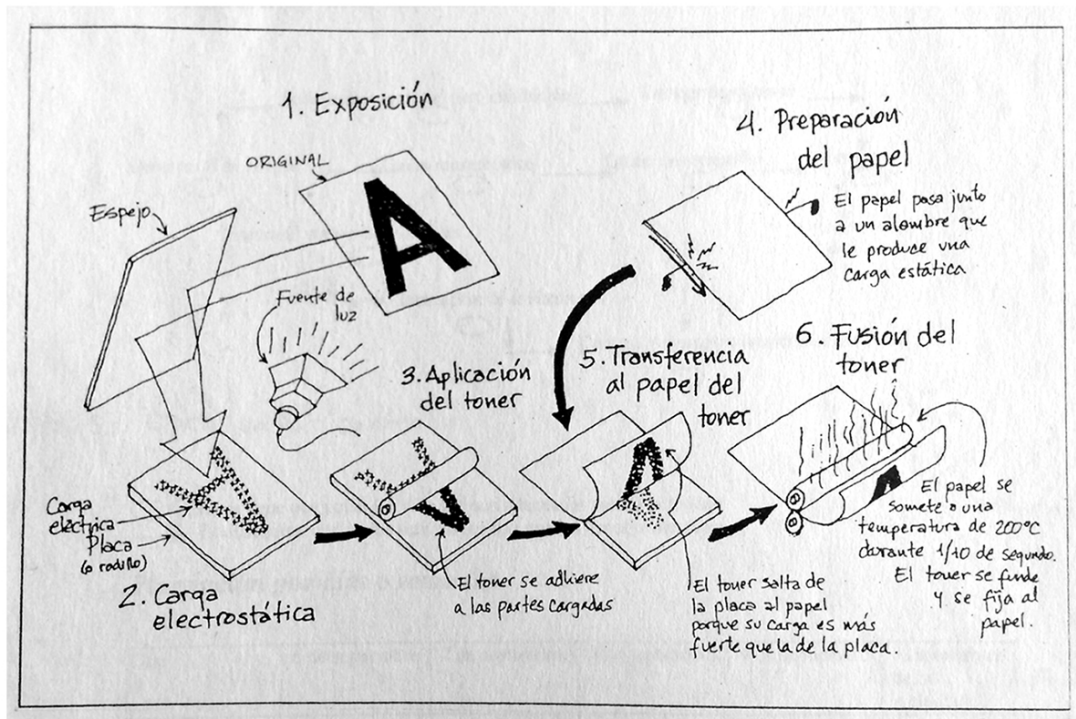
Proceso construcción de originales, negativo y positivos, pre-prensa ,
Taller de Gráfica Contemporánea, Casa Chica
Archivo OIGAME

A modo de resumen se presentan dos esquemas sobre fotografía y digitalización. El primero se refiere al proceso elemental desde la toma de la imagen por el autor hasta su almacenamiento en el disco o impresión en papel, y el segundo a las posibles transformaciones y tratamientos digitales de los soportes finales.

4.3 Fotocopia como punto de partida y soporte definitivo de la imagen

La impresión electro-fotográfica parte de las fotocopiadoras electrostáticas modernas de oficina que disponen de una superficie de impresión que se forma instantáneamente mediante la fotografía o escaneado del original; la superficie va recubierta por una sustancia fotoconductorora, como el sulfuro de selenio o de cadmio.

En la oscuridad, cualquier fotoconductor actúa como un aislante, conservando una cierta carga de electricidad estática; las zonas de la superficie que se iluminan en una cámara o mediante un rayo láser (cama de escáner) se convierten en conductoras y pierden la carga. Las demás zonas conservan su carga atrayendo las partículas de carga contraria de un colorante, el tóner; éste se transfiere, entonces, a un papel o un plástico mediante fuerzas electrostáticas y no por presión.



Proceso funcionamiento de una fotocopiadora,
Taller de Gráfica Contemporánea, Casa Chica
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

Este ciclo se repite para cada copia, lo que hace que el proceso sea lento y complejo para aplicaciones de impresión masiva, sin embargo, resulta adecuado para la mayor parte de las estampas porque no se produce una masiva cantidad de imágenes. Cuando se trata de pequeñas cantidades, las impresoras electro-fotográficas pueden reproducir originales en color con una calidad de imagen que en las máquinas de gama más alta se acerca a la impresión láser digital, el *Splash*.

4.3.1 Electro-fotografía

La *Electrografía* está íntimamente relacionada con la invención de la fotocopiadora moderna, por lo que se ha considerado necesario profundizar en sus principios: la electrostática nos ha posibilitado la *Xerografía*.

El término hace referencia al procedimiento de impresión sin contacto que fija imágenes mediante sistemas electrostáticos. Es una tecnología fundamental para la actuales fotocopiadoras, impresoras láser y digitales de producción; a su vez, se utiliza para definir la xerocopia o fotocopia en papel obtenida por ese método. Por su parte, la fotocopiadora es un sistema de reconocimiento topográfico y el proceso electrográfico afecta principalmente a tres aspectos técnicos: ópticos, procesos químicos y sistemas mecánicos. De maneras muy diversas, esos aspectos han sido explotados por aquellos artistas interesados en estos procedimientos.

En el año 2004, en México se realizaron 4 billones de páginas en productos que hoy existen gracias a esta tecnología, lo que la convierte en el método más usado para imprimir documentos. Las “imágenes originales” son susceptibles de ser fotocopiadas mediante la utilización del tóner como materia prima de la fotocopia. Existen cuatro tipos de imágenes

originales para el proceso electrográfico:

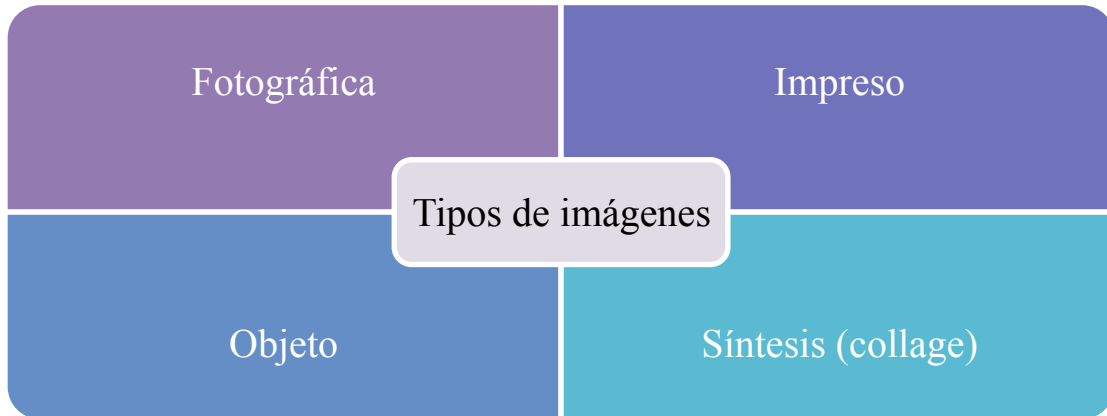


Figura 6. Tipos de imágenes

Fuente. Elaboración propia

El tóner es un pigmento opaco, coloreado y recubierto de silicona (o resina); desde el entendido químico, es un polímero de la familia de los acrilatos (plásticos) que se disuelve en benceno y acetona (los disolventes más comunes). Mientras que la resina que envuelve a las partículas de pigmento tiene la capacidad de disolverse con cierto tipo de disolventes tales como la acetona y el alcohol universal, pero no se disuelve de forma efectiva por el aguarrás o la gasolina.

Cada grano de tóner posee una zona opaca debido al pigmento y una zona transparente debida al polímero.

La resina que envuelve a los granos de pigmento posee además otra propiedad interesante: la termoplasticidad. Esta propiedad es la capacidad de fundirse cada vez que se aplica calor a partir de 80° centígrados, frente a otros plásticos termofijos que sólo se funden una vez. La condición de termoplasticidad de la resina del tóner resultará ser un aspecto fundamental y decisivo en todo el proceso básico de la transferencia. La fusión del tóner, junto con una presión dirigida sobre el papel, posibilitará el paso de la imagen al papel de la fotocopidora y, también, a una gama variada de otros soportes receptores. (Alcalá, 1997: 86)

A partir de la impresión en papel se ha experimentado con materiales textiles, plásticos o

metálicos; esto construye una semántica visual imposible de realizar con otros métodos. Por lo que desde mi punto de vista, quien utiliza la electrografía pretende intervenir activamente en un procedimiento de manipulación artística, debido a lo cual su trabajo estará en permanente evolución, pendiente de los modelos de fotocopiadoras o impresoras láser que salgan al mercado.

Como afirma el artista portugués António Aragão: “Hombre y máquina no se manifiestan autónomamente, sino que son dos sujetos (que) funcionan en una palpitante simbiosis como si hubieran sido reducidos a uno sólo”. La máquina está al servicio del artista, y éste a su vez responde a las posibilidades de la máquina, imponiéndose a ella para conseguir los resultados deseados. (Alcalá, 1997: 96)

El proceso de fotocopiado mediante estos esquemas podría agruparse en tres conjuntos: 1) preparación-reproducción (copiado con fijación); 2) repetición-diferencia (copiado sin fijación); y 3) imagen-técnica-tecnología (copiado con fijación termocalórica). A través de éstos se puede descubrir si se tiene la posibilidad de no utilizar solventes abrasivos, o por el contrario, se puede utilizar la imagen directa de la fotocopiadora, la cual por medio del calor de la resistencia electrográfica fija el copiado al sustrato utilizado y se puede manejar para reproducir un cuatro de “imágenes originales”.

La resina se puede manipular debido a que las fotocopiadoras aplican una capa delgada de película de silicona para su fijación. Antes de fijarla con el calor se detiene el proceso de fijado para generar otro original con el tóner, y después fijarlo con calor o con fijadores en spray y volver a fotocopiar para tener una imagen nueva diferente para repetir. En breve, se puede realizar una misma imagen sobre un soporte temporal a partir de dos principios distintos, uno con el tóner fundido y otro suelto.

Si se acepta a las transferencias de fotocopia como una solución de dibujo, de

fotografía y de grabado, se estaría hablando de una materia distribuida sobre un soporte cuyo ordenamiento constituye “el signo”, que en tanto “entidad material”, permite una serie de modificaciones físicas que tendrán repercusión en su ordenamiento, en consecuencia, en su forma.



**Perfiles de Facebook,
Taller de gráfica Contemporánea Casa Chica
Transfer, fotocopia sobre papel de algodón
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME**

En el último grupo, las transferencias de calor que se utilizan de manera fija sobre papeles especiales para transferir pueden utilizar máquinas de color o blanco y negro, se les llama termocalóricas. Dicha transferencia funciona mediante adherencia de la acción combinada de calor y presión; se imprime la imagen a transferir sobre el nuevo soporte elegido. Primero se utilizan programas de computación para manipular o mandar la función de

impresión sobre este tipo de papeles, el cual ya impreso se traspasará al nuevo objeto que puede ser bidimensional o tridimensional.

Lo difícil es mantenerse actualizado, ya que estas tecnologías están sujetas a la oferta anual del mercado de nuevo papel e impresoras.

4. 3. 2 Diferentes papeles para fotocopia y transfer

Con respecto a los papeles para copiar utilizados para transferir una imagen fotocopiada, se debe decir que están supeditados a la capacidad de tolerancia de la máquina fotocopidora, por lo que en tamaño existe una limitación para trabajar en formatos comprendidos entre carta, oficio o tabloide, aunque en algunos centros de servicio ya existe la posibilidad de fotocopias de 120 x 60cm.



**Proceso manipulación de fotocopias,
Taller de Gráfica Contemporánea, Casa Chica
Fotocopia, collage, impresión digital, sobre diferentes papeles
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME**

Si bien existe la opción de una manipulación de las copias mediante el ensamblaje de módulos en tamaño carta para acrecentarlo o hacerlo irregular, esto obliga a plantearse el trabajo conceptual como si se tratara de un rompecabezas que se arma en la fotocopidora o en la plancha final. Además, esta característica tiene lenguajes de la gráfica como la seriación o reproducción de la imagen a utilizar.

Los papeles-soporte, como su nombre lo indica, únicamente cumplen la función de soportes temporales en los que la imagen se fija superficialmente hasta su traslado a la matriz, que a su vez puede ser otro material o el mismo documento. Dicha operación se realiza por contacto. Existen básicamente dos maneras de trabajar: a) usando la combinación calor-presión; y b) empleando diluyentes del tóner para el traslado del soporte provisional (el papel) al sustrato. Es importante que el papel sea capaz de soportar dichas acciones mecánicas necesarias en la transferencia: el calor, la presión o bien el uso de disolventes.

Los papeles generalmente llamados transfer, están compuestos de una capa siliconada que sostiene la imagen impresa para su posterior levantamiento y fijación en otro soporte mediante el calor, lo que en general suele permitir una gran definición de una imagen fotográfica. El mercado ofrece una amplia gama de papeles de copia:

1. *Ink-Jet Láser*: blanco mate especialmente diseñado para su uso en impresoras ink-jet, láser o fotocopadoras.
2. *Vellum o poliéster*: traslúcido que se utiliza como película especialmente para imágenes obtenidas por impresora láser.
3. *Película Acetatos*: lámina transparente utilizada en impresión de alto contraste o para uso de escala de grises, (negativos y positivos), puede usarse a color o blanco

y negro sobre el soporte final.

Las películas transferibles que se encuentran en el mercado cubren las necesidades del artista. Cada persona elegirá el color del soporte que desee y que mejor se adapte a sus necesidades.

4. 3. 3 Impresora láser

Una impresora láser es un tipo de máquina que permite plasmar con tinta -blanco/negro y color- información -texto o gráficos- en papel con gran calidad. Esta es una tecnología heredada, aunque mejorada, de la Xerografía y las fotocopiadoras iniciales.

El dispositivo impresor consta de un cilindro sensible a la luz, el cual captura partículas de tóner y las transfiere al papel. Una vez ahí, un láser descarga las partículas que no van a ser impresas y las cargas, esto es, se depositan en el papel; posteriormente, mediante un proceso de grabado, las partículas del *tóner* quedan grabadas.

La principal ventaja de las impresoras a color es que realizan copias de gran calidad en poco tiempo, además, se puede imprimir por colores separados y realizar cuatricromías en la stampa final. Tienen una tecnología bastante compleja que requiere cuatro tóneres distintos, uno para cada color *cyan*, magenta, amarillo y negro.

4. 3. 4 Tóner

El material utilizado para la impresión es el *tóner*, que pasará a un rodillo previamente magnetizado en las zonas que contendrán la parte impresa, pasado por encima del papel a alta temperatura. “El tóner es un compuesto de resina acrílica, magnetita, óxido de hierro, carbón, negro de humo y otros compuestos no degradables” (Alcalá, 1997: 225).

El *tóner*, denominado tinta seca, es un polvo fino regularmente de color negro, que se deposita en el papel que se pretende imprimir por medio de atracción electrostática; se funde por la acción del calor. También se denomina *tóner* a las finas partículas que forman la imagen en impresiones de fotocopiadoras e impresoras láser.

Es posible utilizar el *tóner* como sustituto de otras resinas dentro del grabado, principalmente en los procedimientos de huecogrado, mediante las cuales se pueden conseguir determinados y diferentes efectos gráficos por ser una resina sintética. Asimismo, es posible trabajar ya sea mediante la transferencia de una imagen fotocopiada o directamente con *tóner* sobre la matriz. Esto puede realizarse en seco o con ayuda de diluyentes u otro medio, según sea el resultado esperado.

Para el proceso del fotocopiado, el *tóner* actúa básicamente a través de partículas de pigmento cargadas positivamente y disueltas en un líquido libre de impurezas, como el alcohol. Cuando el papel recibe una carga negativa desde el cabezal, las partículas pigmentadas del *tóner* se trasladan al área del papel cargada eléctricamente, creando así una imagen. Dicha sustancia podría considerarse la “materia prima” requerida para todo trabajo de transferencia de imágenes, manipulación de las mismas o nuevas posibilidades de originales finales. A lo largo de este trabajo se ha expuesto que casi todas las prácticas artísticas de la gráfica lo contemplan de una u otra manera.

Para la consecución de un tipo de imagen se depende fundamentalmente de dos factores. El primer factor está relacionado a valores y permanencia del *tóner* en la fotocopia, es decir, fotocopias recientes y homogéneas, o bien, fotocopias cuyo *tóner* se encuentra en estado más estable sobre el papel, ya que la copia no es reciente, por lo tanto, éste ha podido fijarse completamente sobre el papel. En este caso, no será tan susceptible

de dejar una masa de *tóner* estable sobre la nueva matriz.

El segundo factor es el medio de transferencia. Se pueden transferir imágenes de dos maneras: calor/presión (empleando papeles transfer), o bien, dilución por disolvente (el thinner se considera el más fiable y controlable), aunque la rápida evaporación del mismo y la necesidad de impregnar un papel como intermediario entre la copia y el disolvente pueden a veces ocasionar ruidos o efectos que le resten fidelidad a la transferencia.

Cabe señalar que la tendencia de las fotocopiadoras de nueva generación es reducir aún más el calibre del *tóner*, ya que eso mejora la definición y valores en la fotocopia, lo que para los artistas puede ser un inconveniente, pues a mayor fijador y menos *tóner* es más difícil realizar la transferencia. Aunque estas fotocopias funcionan muy bien para ensamblajes en las matrices que funcionarán para fotocopiar.

Es menester considerar que se cuenta con libertad para hacer de la copia una intervención al dibujar con el *tóner* o cualquier otra técnica como lápiz, plumones, entre otros. Asimismo, es imprescindible hacerlo con los mismos elementos que posteriormente se puedan fotocopiar, y que proporcionará un amplio juego de recursos gráficos.

- a) El *tóner* en polvo, se adiciona a la imagen en forma de acumulación de puntos y hasta constituir veladuras o zonas de negro compacto. Es fácil entender que este sistema proporcionará zonas de mancha positiva.
- b) *Tóner* en disolución o mezclado con disolvente para formar una tinta opaca, una especie de *guache*. Esto se puede aplicar de la misma forma que cualquier otra solución de dibujo líquido y con las utilidades o recursos habituales; sus resultados van de una línea fina negra hasta una mancha negra. También es

posible su aplicación con pulverizador o aerógrafo; se debe considerar que la grafía añadida será negra, pero sin modular.

- c) Tóner en suspensión, se hace con alcohol, que no disuelve el grano de tóner, sino que lo mantiene en suspensión y solo sirve de vehículo para la aplicación sobre la copia. Esta solución puede ser usada de la misma forma y con los mismos útiles que la anterior, aunque la diferencia estriba en que la suspensión proporciona elementos gráficos positivos, pero siempre modulados (Alcalá, 1997: 92).

Por principio, y en orden de los factores materiales, se puede decir que la electrografía tiene otro soporte más consistente de una entidad matérica mayor, así como un carácter más textural, sobre todo una inclusión del dominio exacto del color utilizado. En el orden de la acción creativa, la ejecución y la simbiosis del *tóner* y el color posibilitan también abordar una acción directa sobre la imagen a través del grabado, pero respetando su entidad formal electrográfica, o bien, sirviendo de punto de referencia a través de las posibilidades de modificación que ofrece el grabado.

La idea transformadora acerca de que todo proceso técnico y sus partes pueden concebirse también desde los puntos de inflexión que suponen tomar determinaciones creativas, no sólo desde la lógica mecánica. La relación entre ambos medios puede generar dos sistemas de reproducción que tienen la capacidad de producir múltiples originales o matrices, además, ambos mantienen cierta “tasa de mediación” entre las decisiones de ejecución y los efectos sobre la imagen final. Es decir, hay una cierta distancia entre la ejecución y el resultado.

La simbiosis de ambos medios tiene un efecto saludable y nuevo sobre la electrografía, en la medida en que contribuye a desplazar la discusión de la electrografía hacia su propio código y proceso.

4. 3. 5 Estampas contemporáneas realizadas a partir de la copia

Actualmente, la estampa es un campo abierto para una amplia variedad de expresiones del arte; pintores, escultores, instaladores, artistas procesuales, del performance o *body art* hacen estampas con mayor frecuencia, no solo como complemento, sino para producir obras trascendentes dentro de los límites de una hoja de papel impreso.

Las posibilidades de secuenciación, reiteración, apropiación, registro y materialidad que ofrece la estampa operan de manera específica en la elaboración de las imágenes, con la intención de abordar temas políticos, sociales, del cuerpo o la identidad.

El cuestionamiento en torno a la originalidad, multiplicidad y edición tienen historia, sin embargo, actualmente los artistas han desplazado su discusión hacia la exploración de las características esenciales de la estampa, con la finalidad de darle usos definidos en función a razones específicas, y no tratarla como mera especialidad técnica para la reproducción mecánica de imágenes. Aun cuando se han desarrollado numerosos avances técnicos, es posible encontrar ejemplos extraordinarios de exitosos trabajos realizados con las técnicas más básicas de la estampa.

Como indica un estudioso eminente de la imagen impresa, W.M. Ivins Jr., “la explosión comunicativa e investigadora relacionada con los “Mass Media” comenzó después de la imagen fotográfica, siempre fue evidente que los medios pre-fotográficos pretendían servir de algún modo a esa transmisión icónica de mensajes. (W.M, 1989: 89)

En 1989, el músico norteamericano Graham Nash¹⁴ comenzó a experimentar con impresoras *ink-jet* (Iris 3047) para realizar copias de arte de sus fotografías en blanco y negro. Al principio el resultado fue decepcionante, empero, su socio R. Mac Holbert hizo algunas modificaciones en el software de la impresora así, tras varias pruebas, él logró producir las primeras copias de chorro de tinta. A la compañía *Iris Graphic* le agradó la idea, así que inició la producción de una serie de costosas impresoras *ink-jet*, cuyas copias resultantes fueron llamadas *Iris Prints o Giclée* (término francés que significa pulverizar un líquido), términos que en poco tiempo se convirtieron en sinónimo de *fine print* (estampas finas). En la actualidad se siguen produciendo estampas con este tipo de tecnología de *tóner* líquido o de polvo (seco), láser o chorro.

A continuación, se señalan las diferencias concretas acerca de por qué una impresión de este tipo puede ser una matriz, una imagen en proceso o una estampa y su diferencia con una estampa tradicional impresa con las planchas de grabado tradicional, aunque ambas requieren de una matriz.

- a) **Tradicional.** Una estampa precisa de un entintado manual y dirigido por el artista, quien recoge la tinta que configura la imagen por efecto de la presión. Asimismo, requiere del buen entintado de la placa de un tórculo, así como del proceso de desentintado para tener una impresión que pueda ser repetible.
- b) **Contemporánea.** Para que funcione como estampa final o como proceso para una nueva estampa original, no se requiere de un entintado manual, puede ser la estampa directa de un objeto tridimensional o bidimensional que se escanea y se fotocopia.

¹⁴ Como ya se mencionó, este artista trabajó en los primeros proyectos de electrografía y gráfica digital en México junto a Humberto Jardón, Víctor Lerma y Mónica Mayer.

Una matriz puede ser una fotocopia o una fotografía o un collage ensamblado que funcionará como la placa de papel que se puede reproducir o intervenir. Una estampa de este tipo puede ser también una matriz, un archivo digital impreso varias veces. Si se imprime un papel para estampar sobre él una o varias matrices, se lograría una estampa realizada a partir de procesos híbridos: la impresión y la estampación. Otra posibilidad es a partir de la transferencia de una impresión o fotocopia, para ello se requiere de una impresión.

Esta discusión no tiene la intención de calificar si una estampa es más legítima o valiosa que una impresión, ya que no es la técnica sino la propia obra la que habla a favor de su calidad, de su contenido y de su concepto. Estas estampas obedecen a principios diferentes.



Adair Vigil
Toner variations 2, Fotocopias superpuestas de ornamentaciones naturistas y recorte/papel bond
2013
Archivo. OIGAME

Existe una disertación entre diversos autores respecto al grabado tradicional o la gráfica en expansión, como lo mencionamos antes, lo que genera la idea de que ambas están vigentes. Se habla sobre la apariencia de las imágenes, pero no se profundiza en aspectos técnicos, conceptuales y prácticos, por lo tanto, es necesario subrayar el matiz de la terminología *impresión-estampa*, distinguiéndolo de otra gran discusión respecto a si este tipo de copia se puede considerar como un original de arte o como una reproducción para ediciones limitadas.

Varios galeristas y autores entienden que una obra original puede ser creada en una gran variedad de soportes y que la "reproducción se refiere a la copia del original". Esta es una discusión vigente e interesante.

En el copiado artístico en México, se puede mencionar a Mario Rangel Faz, quien utilizaba este sistema para generar plantillas, registro de acciones y transferencia de imágenes para crear originales. También Alejandro Pérez Cruz continúa utilizando esta técnica, pero lleva el uso del *tóner* a la fotocopia, a los nuevos sistemas de impresión, como la Siligrafía, Litografía en seco a partir del tóner de fotocopidora y de generar mosaicos de imágenes a partir de transfer xerografiados.

Por su parte Marcelo Balzaretti, ocupaba la tecnología, la imagen fotocopiada, la impresión de su cuerpo, así como de objetos tridimensionales para hacer nuevas estampas e instalaciones gráficas. Con base en esto, todos pueden ser considerados el inicio de la gráfica en expansión.

4.4 Creación de imágenes con electrografía: sus posibilidades

La *Electrografía* es un proceso dirigido específicamente a la producción industrial. En la última década se le ha utilizado de manera artística en los procesos de simulación y como medio de producción que coexiste con diferentes realidades en las que la fotocopiadora trabaja: textos, imágenes en plano y en objeto. Con base en esto, se puede decir que la electrografía posibilita cuatro vectores de desarrollo:

- 1) Uso de cualidades gráficas que la copiadora es capaz en función de generar imágenes en un plano.
- 2) Posicionamiento, aquello que concibe la copia como documento de planteamientos, actitudes, procesos, entre otros; entender la utilización de la máquina como una acción creativa en sí misma.
- 3) Combinación contingente o necesaria con otros medios en función de similitudes o parecidos básicos; planteamientos que asocian a la fotocopiadora con las nuevas tecnologías, “en concreto, con los basados en la electricidad y la luz” (Pastor, 1989: 9), ordenadores, imágenes digitalizadas, escáner, entre otros.
- 4) Combinación de contraste con otros medios técnicos: pintura, dibujo, diseño, imagen múltiple, arte conceptual, entre otros.

A partir de estos elementos la creación se enfrenta a niveles de procesos conceptuales no definidos; el espectro tecnológico se presenta amplio: electrografía, infografía, gráfica digital o alternativa; todas técnicas de manipulación de formas y materiales a través de medios electrográficos. De esta manera la moderna fotocopiadora o impresora xerográfica

se ofrece como una herramienta eficaz, limpia y altamente resolutiva en tareas como el fotomontaje, la maquetación y el diseño.



Proceso construcción de la imagen electrográfica,
Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala
Transfer, tintas, fotocopia, collage, impresión digital, sobre papel de
algodón, bond, poliéster
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

De acuerdo a Alcalá (1986), las posibilidades sustanciales del proceso del diseño electrográfico se dividen de la siguiente manera:

- a) “Maquetación, composición o reproducción de cualquier proceso sin deteriorar la materia original empleada.
- b) Producción de conceptos originales, diluidos entre la obra múltiple generada.
- c) Ampliación considerable del número del tiraje con la misma calidad de reproducción.
- d) Reducción de los costos de producción.
- e) Control directo y participativo del artista en el proceso completo de creación, producción y reproducción”. (Alcalá, 1986: 21)

Las aportaciones de la electrografía permiten restablecer el prestigio del soporte de la obra de arte como elemento articulador en la imagen; la fijación y la estabilidad que le permite la traslación en el tiempo y el espacio en donde los efectos de control antes mencionados, cada vez más utilizados, contribuyen a mejorar los acabados finales en la elaboración de las piezas. Los materiales son cada vez menos susceptibles de convertirse en piezas efímeras, sino obras perdurables.

4. 4. 1 Imagen

Si la posmodernidad diluyó el objeto, dejando una gráfica puramente icónica en su sentido estrictamente visual, la estética radicante disuelve ahora toda apariencia para centrarse en una visualidad que no es ya una cadena de acontecimientos.

La topología, tan utilizada por los artistas de hoy, define un lugar pictórico orientado hacia los desplazamientos reales en la vida cotidiana del espectador especializado. El caminar constituye un texto en sí, que la obra de arte traduce en el idioma de la topología. (Bourriaud, 2009: 141)

Como sugiere Zygmunt Bauman (2007), las imágenes se tornan líquidas. “Una ‘idea’, una ‘imagen’ puede pasar así de lo sólido a lo flexible, de una materia a otra a un concepto, de la obra material a la multiplicidad de extensiones y declinaciones” (Jardón, 2012: 307). La obra de Marcelo Balzaretto podría ser un ejemplo de esta gráfica-topológica.

Al usar la técnica de la transferencia, no sólo como proceso o concepto, sino como una forma de hacer una imagen nueva, como algo que se genera sobre sí mismo y da nuevas posibilidades sobre la misma imagen, se explica por qué ésta ha sido una de las técnicas procesuales más desarrolladas y experimentadas por los artistas gráficos durante la segunda mitad del siglo XX y XXI. Ejemplos de esta gráfica de transferencias y transdecodificaciones se pueden ver en el trabajo de Alejandro Pérez Cruz.

Desde esta nueva estética radicante, la transferencia avanza en su implicación y significación al permitir el transporte de:

Datos o signos de una imagen de un punto al otro y este gesto expresa nuestra época mejor que cualquier otro. Traducción de la imagen, traslación de la imagen. transcodificación de la imagen. Son los pasos del desplazamiento normado, son figuras del transferismo contemporáneo. (Bourriaud, 2009, p. 157)



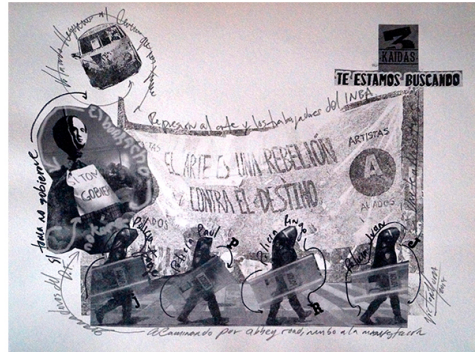
Imagen original, de donde se partirá la construcción de un original nuevo



Matriz, en papel realizado a partir de imágenes fotocopiadas.



Construcción de la imagen a partir de del primer original y de las imágenes fotocopiadas un original nuevo



Obra final a partir de los elementos construidos con imágenes fotocopiadas

Proceso construcción de la imagen electrográfica,

Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala

Transfer, tintas, fotocopia, collage, impresión digital, sobre papel de algodón, bond, poliester

Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

Definir el sentido de la imagen es complicado pues las imágenes son deseos, memorias, signos y lugares de trueque. El devenir de la imagen puede ser material, signo, representación, apariencia o simulacro, pero también registro y archivo, bloque-movimiento, bloque-afección, tiempo e intensidad.

Según José Luis Brea (2010) existen tres regímenes técnicos sobre la imagen: *imagen-materia*, *imagen-film* y *e-imagen*. La primera no reduce la imagen a la forma o a la *psique*, sino que valora el papel de la materia y las técnicas en la estructura misma de la imagen.

Brea, propone los procesos que se organizan en torno a la imagen-materia se centra en un deseo humano de ser permanencia e individuación, que encontrados incrustado en la pintura, la escultura, la gráfica en los que la materia retiene ese deseo y nos demora ante la muerte. El concepto benjamiano del aura está comprometido, de hecho, con este deseo de permanencia e individuación y enfatiza la lejanía estética del aquí y el ahora que la prima materia de la imagen posibilita.

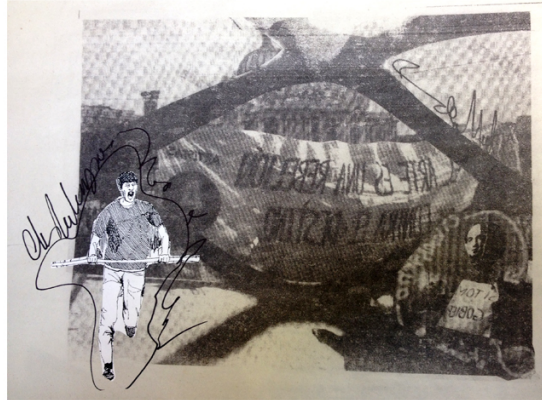
En la imagen –film, el ojo técnico captura y reproduce, no hay otra cosas que la pura imagen, ella asciende ahora a la superficie plana de representación, abandonando cualquier invocación de profundidad, perspectiva, de interioridad entregada a un concienzudo asalto de la pura exterioridad, es el deseo objetivo de la mirada, del deseo de permanencia siempre la acompaña con el aparato mecánica se vuelve una imagen técnica, el ojo técnico la única garantía de certeza de está relación.

Cada uno de estos signos son una suerte de imagen fantasma, e-image como los llama Brea, son fenómenos en el sentido más literal de la palabra. Son superficies visuales, del orden de los que no vuelve, de lo que digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Falta de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio. La imagen no necesariamente se desmaterializa o pierde fisicalidad. En un sentido positivo, la imagen se convierte en intertextualidad, pero en uno negativo, deviene distopías. Así la confianza en los aparatos tecnológicos que encontramos a propósito de la cámara, la computadora, el software, la copiadora, es trastocada por una maquinaria que organizara a la certeza visible de otra manera. (Brea, 2010: 67)

La imagen contemporánea es sintomática de está incapacidad y de una tendencia a la repetición técnica; quizá existe una conexión entre este hecho y una perversión de los deseos de idealización y de la objetivación de la mirada. Quizá, hoy más que nunca, las imágenes expresan los impulsos humanos hacia el futuro, mismos que cobran forma y se desvanecen de manera continua al ser absorbidos por distopías imperantes. La imagen deviene hoy de una superficie pura en la que un deseo utópico se torna recuerdo. En las superficies de lo visible, ese deseo utópico se repite en un ciclo de reproducción técnica siguiendo la misma lógica de imagen, ya no como deseo sino como mera pulsión libidinal de la subjetividad fragmentada.



Matriz, Placa electrográfica (Fotocopia)



Impresión sobre papel, transferencia a partir de fotocopia (Estampa final)



Matriz, Placa plástica de poliéster impresión láser digital



Impresión en papel, a partir de matriz plástica, (Poliéster), (Estampa final)



Matriz, positivo, realizado a partir de imagen fotocopiada, en acetato



Placa, pre sensibilizada, entintada para su impresión (Proceso)

Proceso creación de imágenes con electrografía y sus posibilidades

Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala

Transfer, tintas, fotocopia, collage, impresión digital, sobre papel de algodón, bond, poliester

Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

4. 4. 2 Impresión xerográfica

Probablemente el aspecto más significativo que la *Xerografía* ofrece al artista son las condiciones para elaborar un montaje de sus proyectos, fundido de planos, líneas y sombras sin ningún instrumento auxiliar que el que exige la técnica del dibujo. A través de este proceso electrónico se pueden variar imágenes cromáticas para transformar objetos en figuras, así como los grados de densidad del blanco y negro.

La *Xerografía* exige trabajar con los medios tonos de negro sobre blanco pues la copia no brilla por su nitidez; el blanco es siempre resaltado en detrimento del tono oscuro, ergo, siempre se debe trabajar el blanco. La experiencia existe apenas en un campo, es un espacio de recreación para el arte figurativo; debido al recurso tecnológico, el propio natural se transfiere en el espacio blanco del papel.

Con esta técnica existe la posibilidad de creación de nuevas imágenes, a partir del reaprovechamiento de otras asociadas según determinadas emociones estéticas. Como en ninguna otra manifestación artística, esas imágenes pueden ser previamente colocadas en el plano y cambiadas de posición hasta la satisfacción plena del artista, siendo el resultado un efecto estético a los ojos de quien observa a través del mensaje deseado. “El arte xerográfico tiene que impresionar e indicar través de una imagen unos contenidos artísticos característicos, perdidos entre tantas copias y reproducciones elaboradas por el mismo proceso” (Elenes, 2000: 25).

A menos que se trate con barnices o lacas, el trabajo artístico por *Xerografía* es perecedero; siempre estará sujeto a las agresiones del medio ambiente, más que cualquier otra técnica pues se deteriora con facilidad por la acción de la humedad y la luz.



Proceso construcción de la imagen impresión xerográfica
Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala
Transfer, collage, impresión láser, sobre papel de algodón, bond.
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

La *Xerografía* no impacta por una magnitud, sino por su majestuosidad tecnológica. No utiliza tintas especiales o paneles monumentales, pero exige que la persona artista tenga contención y se limite al tamaño del papel que es su materia prima; por esto se puede considerar un recurso de escritorio. Lo cierto es que posibilita hacer arte de lo inmediato para una comunicación rápida y eficiente en un mundo donde el predominio de la televisión, el ordenador e Internet crece a cada segundo.

A partir de esta inmediatez, se debe ser consciente de que la propuesta obedece a un consumo rápido por la facilidad de reproducción y por el bajo costo en los materiales; la forma de divulgación es más eficaz porque propone llegar a las masas como un medio simple y de fácil asimilación, en donde puede resurgir de viejas imágenes y generar una nueva interrelación entre ellas hasta lograr otros proyectos finales que lleguen a diferentes públicos.

Desde mi perspectiva, la persona que trabaja con la *Xerografía* se preocupa como nadie por la interrelación de las líneas, trazos, sombras y figuras, fundiendo todo en las sombras del negro humo de la máquina copiadora. Esa persona es siempre minuciosa con la armonía entre ellas, su talento se pone en evidencia pues el contenido debe ser vigoroso. En contraparte, no existe preocupación por la perspectiva o por la dimensión de las figuras, porque el proyecto artístico se enfoca en la interrelación de las imágenes y su contenido actuará sobre quien observe o lea.

4. 4. 3 Impresión digital

Los procesos descritos hasta ahora utilizan una superficie fija de impresión en donde se transfiere la imagen. Esos sencillos mecanismos físicos de transferencia de tinta hacen que estos procesos puedan ejecutarse con velocidad, además, sirve para tiradas más reducidas, particularmente de información inconstante, así resultan más prácticos los procesos electrónicos que no utilizan planchas de impresión, pero obtienen buenas reproducciones sin desperdicio de papel.

Las modernas copadoras electrostáticas de oficina disponen de una superficie de impresión que se forma instantáneamente mediante la fotografía o escaneado del original.

También se utilizan cuatro tóneres para aplicar tinta líquida de CMYK (cian, magenta, amarillo y negro), sobre el papel. Las partículas de tinta son atraídas sobre el papel. La superficie va recubierta por una sustancia fotoconductor, como el sulfuro de selenio o de cadmio. En la oscuridad, cualquier fotoconductor actúa como un aislante, conservando una cierta carga de electricidad estática. Las zonas de la superficie que se iluminan en una cámara o mediante un rayo láser se convierten en conductoras y pierden la carga. Las demás zonas conservan su carga, atrayendo las partículas de carga contraria de un colorante denominado tóner. (Elenes, 2000: 26)

El *tóner* se transfiere entonces a un papel o un plástico mediante fuerzas electrostáticas, no por presión. Este ciclo se repite para cada copia, lo que hace lento el proceso y lo complejiza en aplicaciones de impresión masiva, sin embargo, resulta adecuado para la mayor parte de la producción.



Proceso construcción de la imagen proceso digital
Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala
Transfer, collage digital, impresión digital, sobre papel de algodón, bond.
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

Cuando en las impresoras por chorro de tinta se aplica color intenso en forma rápida para inyectar la tinta por medio de resistores, se produce una gota que es lanzada sobre el material a través de inyectores, que en conjunto y controlados por computadora pueden generar imágenes sobre una hoja de papel en movimiento o la banda de una bobina.

La resolución de una impresora se mide en puntos por pulgada, o ppp (dpi en inglés.) Cada tipo de impresora produce una resolución determinada, que va desde los 125 ppp de una impresora matricial de baja resolución a los 300 ppp (como mínimo) de una impresora láser convencional para la buena impresión de la imagen. (Elenes, 2000: 26)

La palabra “resolución” se usa generalmente para indicar el número de pixeles mostrados horizontal o verticalmente en el monitor de vídeo. En impresoras, la resolución se refiere normalmente a la salida de impresiones matriciales de chorro de tinta o de láser, que forman caracteres usando puntos pequeños muy cercanos entre sí.

Las impresoras de chorro de tinta más sencillas se utilizan para imprimir información diversa, como la fecha de caducidad en los envases de los alimentos o las etiquetas con la dirección en envíos postales, y a veces se instalan conectadas a los equipos de imprenta tradicionales. Sin embargo, las máquinas más complejas son capaces de generar reproducciones con calidad litográfica en muy poco tiempo.

4. 4. 4 Superficies empleadas en la estampa

Transferencias sobre materiales moldeables transparentes como el acrílico y mica cristal.

Si la transferencia sobre este material se realiza utilizando calor/presión, controlando la temperatura de transferencia para que el plástico receptor no se derrita, el resultado gráfico quedará impreso sobre una superficie plana y tersa. En caso de que no sea posible, el propio calor aplicado a la placa de acrílico se deformará. Este proceso puede ser controlado a

voluntad permitiendo así deformaciones formales que se alejan del plano bidimensional y generan una pieza final con aspecto de gran expresividad plástica.

Primero, sobre acetato se fotocopian las imágenes que se desean transferir. Es importante saber que los acetatos -plásticos transparentes admitidos por los rodillos de fijación de las fotocopiadoras-, pueden ser empleados en cualquier tipo de fotocopiadora analógica, digital, a color, entre otras, siempre y cuando se utilice para cada caso el material transparente adecuado, es decir, aquel cuya temperatura de fusión es superior al de la unidad que da fijación con que trabaja cada fotocopiadora.

El segundo paso es calentar la lámina de cristal de plástico o acrílico, para ello se debe utilizar una fuente de calor que no produzca llama. El plástico debe sujetarse sin que se pose sobre la fuente de calor pues cuando la placa presenta un estado maleable deberá apartarse inmediatamente. Durante el estado de maleabilidad se pueden efectuar distorsiones sobre su estructura, cuando el plástico aún caliente está en contacto con el acetato que contiene la fotocopia con la imagen original que se desea transferir, el *tóner* de la imagen tiende a quedar fiel, sin deformación, o bien, se puede manipular para que la imagen se fragmente o se modifique utilizando la pérdida de *tóner* como recurso en la forma final de la obra.

El acetato debe estar en contacto con la placa transparente de plástico a través de la parte que contiene el *tóner* de la fotocopia. Una vez en contacto ambos materiales deben someterse a un proceso de fricción que terminará cuando todo el *tóner* haya quedado completamente adherido sobre la placa transparente cristal de plástico. Este momento puede determinarse como la unión de los dos materiales mediante la cual el *tóner* toma la textura y los elementos del sustrato utilizado en la transferencia sobre el acrílico,

obteniendo una imagen translúcida y definida.

La creciente relación entre la impresión tradicional y la electrónica está orientada por un carácter complementario, no competitivo. Ahora, con mayor frecuencia se utilizan los procesos digitales de impresión en color para analizar el resultado de las imágenes antes de procesarlas en películas y planchas para la litografía, grabado o impresión en relieve, reduciendo así la probabilidad de introducir cambios una vez que el trabajo se haya enviado a impresión.



Proceso, superficies empleadas en la estampa
Taller de Gráfica TEBAC, Tlaxcala
Revelado de placa, placas de poliéster, impresión de placas de offset, placa de poliéster
Fotografía, Víctor Mora, Archivo OIGAME

Las técnicas tradicionales y actuales del grabado o la gráfica se utilizan en la producción de obra pues ha enriquecido el “lenguaje gráfico”. Asimismo, el proceso técnico se ha ubicado en un segundo plano de importancia y, en cambio, el proceso conceptual se ha posicionado en un lugar central para la solución de proyectos, siendo la técnica el complemento mediante el cual el artista resuelve sus requerimientos de producción del proyecto que elabora en el momento.

4.5 Imágenes de la Ciudad de México a través del registro interpretativo de la obra gráfica

Una de mis principales fuentes de consulta para idear áreas de interés son los estudios recientes del departamento de la Ciudad de México acerca del desarrollo urbano. Así obtengo imágenes que resultan importantes para la generación de una obra gráfica personal, a partir de la cual también propongo una serie de técnicas de interpretación urbana para su realización.



Víctor Mora
Serie, transitos, dibujo, transfer, sobre papel deslavado
2014
Archivo. OIGAME

Factores como el entorno urbano, la magnitud, el transporte y las imágenes cotidianas del centro de la ciudad son tan relevantes como el carácter socioeconómico y el problema del crecimiento demográfico. Dichos factores requieren de diferentes procesos de interpretación que deduzcan, infieran y asocien los posibles procesos generadores de los cambios detonantes de la creación de la obra gráfica personal acerca de la Ciudad de México.

José Luis Enciso (1990), en su libro *La interpretación como instrumento de apoyo a la investigación urbana*, comenta que existen tres técnicas básicas de interpretación urbana: directa, asociativa y deductiva, para las cuales es recomendable usar fotografías de buena calidad si se requiere obtener resultados óptimos.

a) **Directa.** Estos caracteres pueden ser observados cuantitativa y cualitativamente.

Con la interpretación directa el resultado puede ser exacto, pero el nivel de interpretación demasiado general. Aquí las fotografías nos sirven de base para hacer registro, mapeo, clasificación y para la producción gráfica.

En ésta, los elementos presentes en las imágenes, pueden apreciarse con suficiente detalle para permitir su reconocimiento. Los ejemplos más típicos son las carreteras, la vialidad urbana, vías de ferrocarril, áreas con construcción, baldíos, la retícula urbana y condicionantes físico-naturales que determinan la dinámica espacial de la ciudad. (Enciso, 1990: 9)

Por ejemplo, en un sector de la ciudad puede ser visible el uso de suelo habitacional, pero con poca evidencia acerca de su intensidad respecto a lo que sucede en esa zona, debido a que se opaca por un contexto global.

b) **Asociativa,** “consistente en el establecimiento de correlaciones entre las características cualitativas y cuantitativas de la imagen, quedando la fisonomía o la estructura urbana determinada por la interpretación” (Ibídem). Esta etapa está

ligada a la anterior y suma muestreos, investigación de campo y uso de documentos de apoyo, como son las fotografías.

Este tipo de interpretación puede ser aplicada en áreas no examinadas de la ciudad, provistas de una situación de uso del suelo y estructura urbana comparable con otras en donde se tengan datos de campo. Si las correlaciones son lo suficientemente consistentes es posible evaluar ambas áreas con los mismos criterios y determinar las diferencias entre los centros urbanos de la ciudad.

- c) **Deductiva.** A partir de las características identificadas sobre las fotografías o las imágenes, en repetidas ocasiones se hacen deducciones acerca de la naturaleza de otras que no pueden ser interpretadas directamente.

“Siempre es conveniente recordar que la interpretación deductiva sólo nos lleva al establecimiento del inicio del proceso creativo” (Ibídem). Por ejemplo, se pueden distinguir las concentraciones de los centros comerciales o las grandes zonas de estacionamiento o ambulante que convergen en el mismo sitio donde la vialidad es primaria.

Si las correlaciones son lo suficientemente consistentes es posible evaluar todas las áreas con los mismos criterios y determinar las diferencias entre las imágenes clasificadas dentro de éstas tres técnicas de intervención.

4. 5. 1 De los transportes y el entorno urbano callejero

El desarrollo urbano ha tomado diversos caminos que, a su vez, han alterado los elementos identitarios: edificios, casas, calles, vialidades, vehículos y personas que habitan la ciudad son parte fundamental en su transformación. La Ciudad de México resulta un claro ejemplo pues se ha convertido en un gigantesco centro urbano con alta concentración de vehículos

públicos y privados, inmuebles y edificios, además de una creciente densidad poblacional nunca imaginada, mucho menos planeada. Esto pudiera considerarse un problema por el exceso de elementos materiales y habitantes, sin embargo, a la vez es el distintivo característico de esta ciudad a diferencia de otras.



Víctor Mora
Serie, transportes de la ciudad, dibujo, transfer, sobre papel deslavado
2005-2013
Archivo. OIGAME

De acuerdo a Tovar, “toda sociedad cualquiera que sea su grado de desarrollo, tiene un grupo cupular representativo del rango de excelencia que ella es capaz de producir. Mientras mayor sea el número de minoría selecta, esa sociedad revelará así su mayor evolución” (Tovar, 1991: 5). De manera continua la sociedad mexicana se enriquece con imágenes cotidianas que denotan la vivencia y los sentires del pueblo: formas de ser, de trabajar, de transportarse y de convivir entre en espacios determinados, incluso desde una lógica individualista al simular que nadie más existe, pero al mismo tiempo experimentar un sentir comunitario.

La cultura de una sociedad, que es un proceso activo, no una colección inerte de objetos, proporciona el medio para la interacción entre lo real y lo imaginario, lo histórico y lo mítico, lo conseguido y lo deseado, que constituye la gestión diaria del consenso social. (Walter, 2002: 28)

Sin duda la Ciudad de México ha sufrido cambios que se podrían considerar acelerados, lo cual aparentemente la hace operar como musa de cualquier disciplina del arte interesada en la procuración de la expresión en torno a lo que sucede, es decir, ha servido para imaginar abordajes diversos ante la gran cantidad de elementos visuales que genera en tanto entorno urbano.

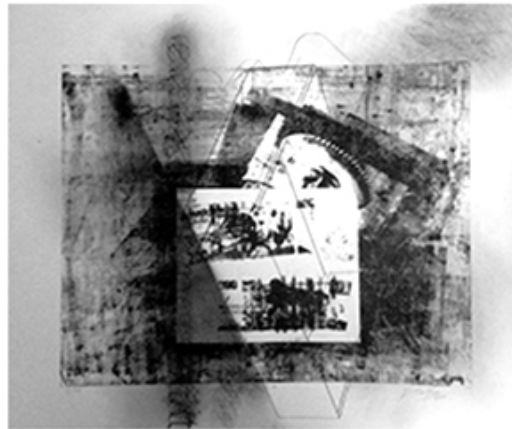
4. 5. 2 De las imágenes cotidianas del centro de la Ciudad de México

No solo los monumentos históricos, edificios o grandes avenidas son un atractivo visual, también lo son las imágenes cotidianas que configuran propiamente el entorno urbano dándole un toque característico a esta ciudad, tales como el ambulante comercial que ocupa el espacio público: voceadores, boleros, organilleros, vendedores de ropa y comida variada como tamales, atole, quesadillas, camotes, churros, incluso el clásico grito *-Pásale, pásale. Todo a diez a diez-*, ante el cual pareciera que se encontrará hasta lo inimaginable. Así también el transporte público y privado, el comercio formal e informal o las viviendas *multiespacio* que por las tardes funcionan como comercios, pero por las noches se convierten en espacios de descanso a la espera de un nuevo día de trabajo.

“La imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil” (Jameson, 1996: 45). Esta ciudad despierta temprano con el bullicio de los negocios que parecen emerger del asfalto y de vecindades que están a punto de caerse; comerciantes llegan jalando sus “diablitos” para colocar mantas; toldos de colores se mueven con el viento, dando la ilusión de olas que ahogan los antiguos edificios al igual que las calles del centro histórico de la ciudad con infinidad de objetos; una gran cantidad de gente transita por las

calles. Esto se repite desde las noches hasta la madrugada, cuando las calles quedan solas y tal pareciera que nadie las ocupó.

Todas estas actividades conducen a imaginarios que generan imágenes fraccionadas o fragmentadas de la ciudad, en consecuencia, proyectan lo que a veces no parece una ilusión, una ciudad dentro de otra ciudad, una comunidad dentro de otra comunidad. Esta característica se puede observar en el “primer cuadro” de la ciudad compuesta por los alrededores del zócalo o la plaza principal. Según los datos que arroja la Secretaría de Medio Ambiente de la Ciudad de México, esa área ocupa aproximadamente 20 kilómetros cuadrados, mismos que concentran la mayor cantidad del ambulante.



Víctor Mora
Serie, imágenes cotidianas, transfer, siligrafía, dibujo sobre papel
2008-2010
Archivo. OIGAME

No omito decir que la sociedad es producto de la interacción simbólica que opera a nivel colectivo, en un sentido ecléctico y/o multicultural, en consecuencia, es posible no recordar el primer síntoma del valor del espacio que tenía originalmente algún edificio, calle o imagen. Así, esos símbolos son utilizados en procesos creativos de manera individual o colectiva, por lo que es posible la acción de reapropiación constante por parte de las personas a través de la asignación a diversos contextos visuales y de acuerdo a las necesidades socioculturales contemporáneas.

Con base en lo anterior, enfatizo que los artistas cuentan con un fuerte referente simbólico que deberían aprovechar, ya sea para revalorizar una sociedad, proyectar la grandeza de una población o criticar un sistema político que genera desigualdades de todo tipo, entre ellas limitaciones para el uso de espacios, oportunidades laborales y formas de expresión. A mi parecer, el deber de quienes se hacen llamar “artistas urbanos” es retomar esos signos para convertirnos en cronistas o narradores de nuestro contexto a fin de representarlo y exhibirlo, de contribuir a la generar conciencia sobre los espacios físicos entre quienes los habitan.

4. 5. 3 Tridimensionalidad del entorno urbano de la Ciudad de México

De acuerdo a Marchán Fiz, “la obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural, la sintaxis de los elementos porta significaciones y valores informativos y sociales” (Marchán, 1990: 13). Bajo esta lógica, mi propia obra gráfica tridimensional procura retomar aquellos signos que dan contenido representativo al entorno urbano, por lo tanto, también códigos e iconos que sirven para la interpretación de las imágenes.

De acuerdo al triángulo de Peirce (1965), el signo tridiático: el objeto, el *representamen* y el interpretante son fundamentales para el estudio de la obra gráfica. En mi obra estos elementos se constituyen sobre referencias culturales como íconos populares del cine de *Tin Tán*, las rumberas del cine o los clásicos “vochitos”, los cuales considero brindan elementos identitarios a esta ciudad.

- a) A partir del reconocimiento de las características sociales, económicas, espaciales y temporales del *objeto* se determinan sus variaciones, en particular su relación con aquellas imágenes y objetos tridimensionales, evocando así el recuerdo o la referencia de alguna de estas formas reales.
- b) El *representamen* de la figura que se plantea de una forma tridimensional pero que al mismo tiempo es plana, esto la hace de alguna manera perceptiva. Es un juego de diferencias que remiten al plano original por la superposición de los paneles ensamblados que representan diferentes encuadres visuales - bidimensionales- que al ser ensamblados nos lleva a ver los espacios vacíos con volumen, aunque no exista nada sólido en ese espacio ocupado por la forma.
- c) El espacio en donde la pieza (objeto) tiene un referente semántico es en el *interpretante*. Este puede ser entendido como los niveles de comprensión y asociación de la gente al ver las imágenes cotidianas que le rodean. Por ejemplo, los medios de transporte, los lugares comunes y las personas que constituyen la Ciudad de México, están interpretadas en la obra gráfica tridimensional; en ésta se deja al espectador la decisión del recuerdo, de la verdad o la falsedad de las imágenes que está observando. “La proximidad del presente mediante el lenguaje

artístico del simulacro del pasado, confiere la realidad actual y a la apertura del presente histórico” (Jameson, 1996: 52).

Se sugiere dejar a un lado la indiferencia y preocuparse precisamente por retomar esas imágenes comunes. Se propone continuar por la vía de la crítica visual basada en el entorno urbano, así como adentrarse y aprovechar los medios tecnológicos que hoy tienen un lugar privilegiado en el mundo: televisión, tecnologías de la información y la comunicación, Internet, *gadgets* y medios impresos.

La tarea, entonces, será difundir en los campos artísticos tradiciones las imágenes culturales que nos ofrece la ciudad que habitamos en tiempo presente para usarlas y transformarlas en elementos comunicativos dentro de los medios masivos. No se puede seguir viviendo de las imágenes del pasado porque ya no están: “deben de utilizarse los nuevos materiales, las nuevas combinaciones de signos tanto sonoros como visuales y romper con las reglas y convenciones estilísticas” (Lipovsky 1986: 101).

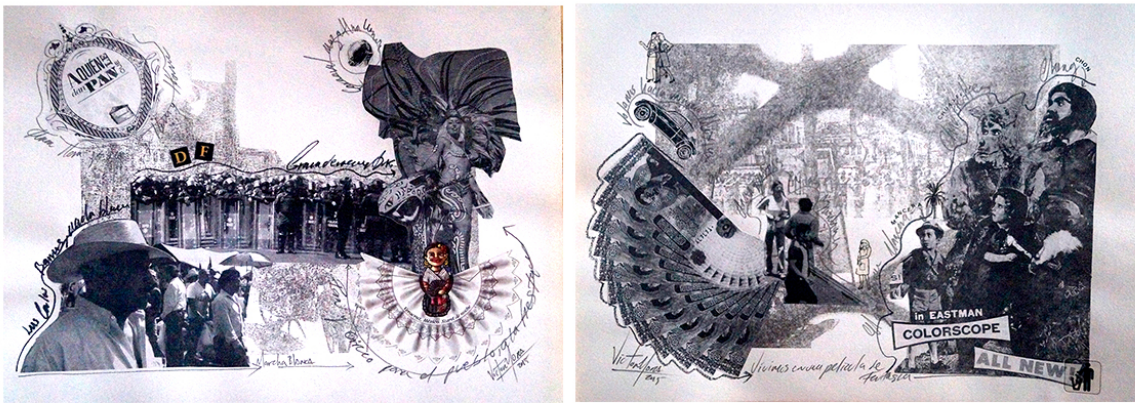
Actualmente la Ciudad de México es un escenario vasto en imágenes cotidianas, que están dispuestas para cualquiera que se anime a transformarlas en una obra artística. “La ciudad bullicio, ruido, multitud, sorpresa y novedad” (Nivón, 1999: 81-85)



Víctor Mora
Serie, obra gráfica tridimensional del entorno urbano
2004-2010
Archivo. OIGAME

4. 5. 4 Imágenes políticas de México: proyecto *After*

Las imágenes se sostienen en el lenguaje de los nuevos medios. El teórico Fredric Jameson ha desarrollado una teoría sobre el concepto de utopía, al respecto sostiene que “la forma utópica es una representación de la diferencia y la otredad radical. Un deseo utópico será, entonces, un impulso radical que mueve al ser humano a la otredad y al encuentro con la diferencia” (Jameson, 2009: 9).



Víctor Mora
Serie, Proyecto After, transfer, collage, dibujo sobre papel
2014-2016
Archivo. OIGAME

El deseo utópico es vital, por lo que no debe reducirse a un impulso político, sino entenderse en un nivel libidinal que modifica trayectorias humanas de forma permanente. Para el caso de este trabajo, cuando se habla de utopía no es para referirse a la presencia imaginaria de un futuro irrealizable, sino para evidenciar el orden de los deseos humanos que nos mueve hacia la búsqueda de la diferencia y otredad radical.

Existen diversos testimonios que cuentan acerca de este impulso radical materializado en la imagen visual como constatación de un “deseo de ser otro”, pero sobre todo de los impulsos que mueven a la visión y a sus aparatos técnicos impregnados también de deseos

por acceder a esta representación entre la forma y la materia de la diferencia y la otredad. A partir de supuestos como este, surge la inquietud por realizar esta investigación acerca de lo que puede producirse con la electrografía, particularmente mi proyecto *After*.

After es un collage de imágenes que retoma diferentes temporalidades históricas de México; su intención es generar una reflexión sobre los distintos sucesos políticos, culturales y sociales en diferentes centros urbanos de la República Mexicana. El término también indica un lapso de tiempo, un antes y un después respecto a una situación; también implica indagar una posible transformación: viejo vs nuevo, bueno vs malo, estático vs trascendente.

Las imágenes creadas para dicho proyecto se manejaron a partir de la apropiación de fotos recuperadas de periódicos o carteles, o bien, fueron capturadas por el propio autor. Todas fueron manipuladas de forma digital y con la utilización de la fotocopia se crearon matrices conceptuales de trabajo, de producción y reproducción para obtener una serie intervenida con el dibujo, la transferencia, el collage y el impreso.

De dicho proceso surgieron estampas originales que hacen referencia a varios eventos que se han convertido en hitos: el sismo de septiembre de 1985 cuando gran parte de la Ciudad de México quedó en ruinas y se evidenció el mal manejo de los materiales de construcción; el Halconazo de 1971, cuando espías del gobierno cometieron una matanza contra alumnos de la normal superior de la ciudad; las explosiones del 22 de abril en Guadalajara, que dejaron al descubierto en las aguas negras también se encuentran residuos industriales; las famosas marchas por el desafuero de López Obrador; la primavera mexicana con el movimiento 132; la quema simbólica de Peña Nieto; las vallas de granaderos; la visión de Porfirio Díaz, sus logros con la ciudad o la idea de revolución y de

evolución en México, así como el movimiento de izquierda y la transición política en el país.



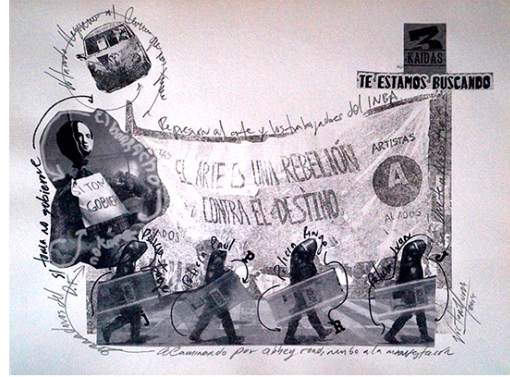
Victor Mora
Serie, Proyecto After, transfer, collage, dibujo sobre papel
2014-2016
Archivo. OIGAME



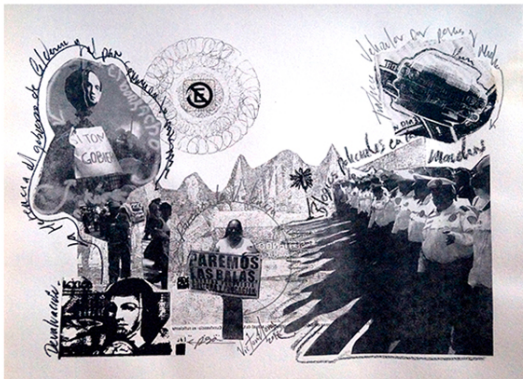
Victor Mora
Serie, Proyecto After, transfer, collage, dibujo sobre papel
2014-2016
Archivo. OIGAME

En particular la pieza titulada *43 Guerreros*, es una interpretación de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa. Nahúm B. Zenil a manera de protesta se pintó en su ropa, a la altura del pecho, el número 43 en alusión a la cantidad de personas desaparecidas. Ésta se convirtió en una imagen principal dentro de la obra, al igual que el letrero de la arena coliseo, un espacio para la lucha libre que se retomó para simbolizar la batalla constante entre “el bien” y “el mal” y que, pese al resultado, el resultado nunca es satisfactorio. Asimismo, el

luchador mexicano Blue Demón, es el reflejo del superhéroe mexicano, aquel que siempre está dispuesto a ayudar como la policía, la política o el experto en este país, pero que al final sus intenciones se tornan pura fantasía.



Víctor Mora
Serie, Proyecto After, transfer, collage, dibujo sobre papel
2014-2016
Archivo. OIGAME



Víctor Mora
Serie, Proyecto After, transfer, collage, dibujo sobre papel
2014-2016
Archivo. OIGAME

Juan Bautista Peiro apunta tres reflexiones sobre el concepto-producción-reproducción de esa obra:

El primero tiene que ver con la dimensión comunicativa de la imagen gráfica, con esa capacidad de llegar a lo públicos mediante el poder que encierra la difusión masiva propia de la condición de reproductibilidad de la repetición en serie.

El segundo está relacionado con las posibilidades expresivas que han venido de la mano de los avances tecnológicos en el tratamiento digital de las imágenes que ha abierto un amplísimo marco bastante alejado de aquellos inicios analógicos de las primeras fotocopiadoras, por no hablar de las transferencias mecánicas o incluso manuales.

El tercero es la evolución del principio collage, inaugurado a principios del S. XX por el Cubismo y desarrollado hasta la saciedad por movimientos posteriores. Mención expresa y especial merece el fotomontaje, seguramente la deriva más literaria y espectacular en el tratamiento incipiente de la imagen fotográfica. A finales del S. XX, el paso de la yuxtaposición a la superposición de imágenes, es algo que nos vino brindado por los impresionantes avances técnicos y tecnológicos, así como por el desarrollo conceptual de esa corriente filosófica que ha terminado por extenderse por múltiples órdenes de nuestra existencia: la deconstrucción.

La idea de palimpsesto planteada por Jacques Derridá, ha encontrado fértiles y felices aplicaciones en los abonados campos de la arquitectura, de las artes visuales en general y muy especialmente en la gráfica. Víctor Mora, su trabajo, se inscribe claramente en la estela brillante que marcó esa corriente conocida con posterioridad a su misma existencia como Neográfica (las etiquetas terminan por colocarse una vez elaborado el producto). A partir de un riguroso trabajo documental en los archivos hemerográficos en busca de materia visual que registrase los magnos acontecimientos catastróficos o desastrosos, naturales o humanos, y las posteriores movilizaciones masivas de ciudadanos convocados bajo las alevosas alas de la desgracia ajena, profundamente solidarios frente a la tragedia. V. Mora va recorriendo los hilos de la historia reciente del México que amaneció conmocionado por el sismo de 1985 y que sigue todavía alterado por la reincidencia cíclica del castigo bárbaro, que no mitológico, hasta llegar a la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa.

A destacar la integración formal y conceptual (inseparables compañeras de viaje) de la palabra manuscrita y escrita con lápiz, ese instrumento indisoluble del dibujo desde tiempos inmemoriales, cuyos rastros y huellas se pueden borrar en cualquier instante presente, con la facilidad amnésica del ser humano. Un acto casi arqueológico que rubrica estos registros visuales, un hecho que en primera instancia enfatiza determinados protagonistas de la composición y que en un segundo nivel, está ves de lectura en su sentido literal, sirve para fijar y acotar el sentido tantas veces polisémico de la superposición atinadamente compleja de transferencias que como fantasmas evanescentes pero pesados, nos recuerdan infatigablemente que después es también pasado. (Peiro, 2016: 2)

Con base en lo citado, se puede decir que la estampa que se produce en México a finales de siglo XX y cerca de terminar la segunda década del siglo XXI, no es residuo, accidente, multiplicidad o exactitud visible como ya se ha apuntado, sino también y sobre todo es ruido y memoria de lo formal. Esto ya lo anticipaban las piezas y graficas realizadas de forma mecánica por Felipe Ehrenberg en su mimeógrafo, las cuales tuvieron una continuidad y consecuencia en las investigaciones de los artistas del *Copy Art*, la *Xerografía* y la *Electrografía*. Durante estos dos siglos se ha alcanzado una gráfica líquida actual.

ACERCA DE LA GRÁFICA ACTUAL. A MANERA DE CONSIDERACIONES FINALES

Desde finales de los sesenta artistas y sociedad buscaron una apertura democrática, se revelaron a través de la elaboración de carteles hechos con materiales muy comunes y de reproducción a bajo costo; en los años setenta y ochenta grupos o colectivos artísticos se manifestaron con imágenes que trascendieron su entorno cultural y urbano.

En los últimos treinta años se ha desarrollado una serie de técnicas alternativas en la gráfica, que más que modificar las tradicionales devienen de ellas para, de forma pretenciosa, redefinir sus términos y apoyar las inquietas ideas creativas de la gráfica actual. Entonces, es notable que la gráfica actual no pretende sustituir al grabado, por el contrario, le reconoce y revaloriza.

La gráfica como arte contemporáneo del siglo XXI, después de la neográfica del siglo XX, también se ha fragmentado en gráfica expandida, gráfica de gran formato, gráfica pública política y social, dibujo en expansión, gráfica tridimensional, instalaciones gráficas, gráfica en movimiento o animada, intervención gráfica y, por último, electrografía.

El término *Gráfica Actual* se amplió de tal manera que los llamados grabadores compartían espacios en eventos y exposiciones con diseñadores y comunicadores gráficos, transmutando el término de grabador por el de artista gráfico, artista visual o creador visual. En breve, para la gráfica actual internacional el quehacer del grabador tradicional se considera reducido a consecuencia del avance técnico y por sus propuestas conceptuales.

En cambio, en México la visión ortodoxa del arte continúa, por lo que las convocatorias pierden interés para sus potenciales participantes, a diferencia de la década

de los ochenta cuando el afán de participar desarrollaba y mostraba infinidad de grabadores excelentes. En consecuencia, la gráfica puede considerarse un paradigma en la creación de imágenes porque ha generado polémica gracias a su aguda visión sobre algunos momentos históricos. Así, las galerías ya no son el escaparate para mostrar gráfica y los museos han perdido su condición de culto; la gráfica busca una comunicación de masas sin importar el espacio disponible.

La principal intención del creador visual es llegar a un público más amplio, en ocasiones de manera muy abrupta y en otras buscando la pluralidad en la estampa. Los eventos y circunstancias en las que la imagen gráfica da pauta para seguir en movimientos sociales y artísticos influye en diversos medios de comunicación de forma directa o indirecta. De tal modo que el productor busca la alianza y los recursos para diseminar su discurso, mientras que el receptor se cautiva por su originalidad visual.

Actualmente, en el entorno cultural de esta ciudad se pueden encontrar infinidad de talleres de grabado o gráfica donde colabora gente de artes plásticas, diseño y de la calle (*street art*). Pese a esto, existen limitantes sobre los procesos creativos; la fuerte influencia de los medios (internet, redes sociales, video, música, cine, etcétera) marca, condiciona y direcciona al hacedor creativo, quien sigue en busca de la originalidad.

También es justo señalar la importancia de la educación en los procesos creativos, porque desde las mismas escuelas de artes el aprendizaje de la gráfica debería replantearse a partir de redefinir y aclarar cualquier duda sobre los temas y técnicas que están apareciendo por sus circunstancias e intervención visual.

La gráfica actual brinda múltiples posibilidades como medio de comunicación en esta realidad híbrida y globalizante: “donde la gráfica, a pesar de la tecnificación, no pierde

su vigencia y divaga entre su tradición lo *neo*, lo alternativo y lo actual, en una búsqueda constante y mutante por una nueva definición, acaso la ¿pos-gráfica?” (Entrevista, Alejandro Pérez Cruz, Ciudad de México, 2014).

Lo anterior me recuerda la idea de respetar el aura propia de cada imagen propuesta por Walter Benjamin (2003). A diferencia de este autor, yo trabajo a partir de la pérdida del aura de la imagen, del análisis y de la estructura de las misma produciendo otros originales. Le doy un aura nueva a lo que se produce.

Bajo esa lógica, el presente trabajo versa sobre el análisis y el trabajo a partir de la imagen, de la utilización de las fotocopias, de la reproducción de un original, lo que se entiende por un original, por un original múltiple y de cómo se transforma la imagen de diferente manera, de modo que al final, y después de hacer muchos originales múltiples, en el argot de la impresión, gana o pierde punto, aumenta de contraste o el manejo de negros o blancos.

A partir de este manejo, las imágenes son fáciles de conseguir a partir de una cámara, de un celular, de las redes sociales, de los impresos de cualquier lugar; se pueden manipular con cualquier *software* o aplicación tecnológica. Cabe mencionar que las particularidades novedosas de estas imágenes utilizadas en la gráfica se han convertido en un componente líquido, en el sentido de Bauman (2007)¹⁵, inmersas en la modernidad líquida que apunta sociedades en constante cambio y contenidos o comunidades híbridas.

Por otro lado, trabajar con fotocopias o con impresiones digitales se torna una manera sencilla y económica para crear imágenes; el proceso creativo y técnico de crear una pieza

¹⁵ Zygmunt Bauman (2007) habla de una sociedad líquida, de un tiempo líquido por el constante cambio que caracteriza a los grupos sociales.

artística se hace más sencillo; además, es posible pasar de una dimensión pequeña a una mayor sin estancarse en el tamaño habitual de las estampas realizadas con alguna técnica tradicional del grabado. La existencia de nuevos métodos no sería posible sin sus antecedentes, esto es parte de la maduración tecnológica y conceptual.

Bajo estas circunstancias, la gráfica tomó caminos radicales que continúan definiéndose a partir de varios términos controversiales para lo tradicional de la técnica. Esto ha limitado el proceso de los mismos grabadores porque tener conocimiento de técnica no es un mérito ante las nuevas propuestas, así, se hace notorio el desfase de las mismas ante la tecnología. Era necesario replantear lo que se llegó a considerar una ofensa a tal tradición.

En esta época, los medios de comunicación influyen sobremanera, saturando y codificando al ser urbano desde lo visual, auditivo, real o en tiempo real; así, en esta ciudad, al igual que en otras, los impresionantes espectaculares saturan el paisaje. Este hecho genera una distancia y distracción entre los mismos que se comunican debido a la frialdad de sus contenidos y a la irónica falta de comunicación directa. Es evidente la continua confusión entre la información que se plasma en los medios de comunicación masiva clasificada para determinar su veracidad.

En tanto sujetos de la comunicación el diseñador gráfico, comunicador visual, artista visual y el artista de la calle (*street-art* y grafitero) buscan transmitir a las masas la distinción entre la mercadotecnia caótica y el diálogo democrático de la pared intervenida y el panfleto. Estos se distinguen por contribuir a los procesos de sensibilización y concientización utilizando medios más alternativos a los ya conocidos por su manufactura

artesanal e industrial *versus* la imposición de medios para complacer a una sociedad por la mediatización y recurrencia de la imagen.

Por esto, y ante la imposibilidad de lograr una producción que se difunda en la gráfica actual, se recurre a materiales poco comunes y a incursiones en el medio de la comunicación mediática como circuitos de intervención urbana que en ocasiones son clandestinos y en otras es posible llegar a acuerdos para ocupar algún espacio público.

En ese sentido, la gráfica sigue estando en constante experimentación y se busca llevarla a diferentes espacios, utilizar diferentes planos o diferentes soportes, así como tener soluciones diferentes acerca de cómo se puede producir y exhibir hasta lograr desmarcarse del tradicional grabado y, en cambio entenderse más como un arte visual contemporáneo. La búsqueda no está enfocada en los procesos técnicos, sino en el medio y el lenguaje artístico, así como en el uso del concepto y al análisis de la imagen.

A esto se agregan elementos intangibles y transdisciplinarios de diversas áreas, como el dibujo, la escultura, la pintura, el video, la animación, el diseño, etcétera, se pueden tomar diversos elementos como: objetos, técnicas, ideas, imágenes y soportes, a la par de factores políticos sociales y culturales que abren las posibilidades para asegurar la existencia de una *gráfica líquida*.

Al transitar de una categoría sociológica a una categoría artística, este término acuñado por Bauman (2007), permite entender cómo es posible la fusión en el arte, una que abarca conceptos, ideas y formas de producirlo. Para artistas contemporáneos implica llevar su obra a otras instancias que contribuyan a generar una sociedad diferente, de conciencias más libres. Asimismo, implica traducir imágenes a través de procesos interpretativos (reinterpretativos), ya sea para su uso propio, para hacer conciencia sobre alguna

problemática sociopolítica, para motivar a los sujetos sociales o simplemente para su contemplación. Estas son preocupaciones del artista contemporáneo al producir la obra.

En ese sentido, estamos en la época de la *Gráfica Líquida* en la que conviven elementos intemporales que se han visto reducidos a la inmediatez, como un *clic* sobre el botón disparador de la cámara de teléfono móvil, como la de obtener una imagen en segundos con una fotocopidora.

La copidora es verdaderamente una máquina que genera nuevos originales, que al igual que las sociedades, los espacios, los tiempos, los territorios, presenta cualidades efímeras y atemporales resultado de su margo de emergencia, la modernidad aderezada de la globalización. Asimismo, la obra de arte contemporánea no puede ser entendida como el final de un proceso creativo, sino como memoria en tiempo real y especializado que vincula diferentes episodios de una trayectoria. Es pues, una interfaz generadora de actividades.

EPILOGO

Algunas reflexiones finales una vez terminada la lectura de esta tesis.

- En la actualidad los artistas gráficos deben ser conscientes y estar abiertos a nuevas posibilidades de creación, así como seguir en constante experimentación para así obtener mejores resultados día con día.
- Este siglo ofrece un nuevo panorama para la Gráfica pues se despega gradualmente de algunos mecanismos y premisas de los salones o bienales. Por el contrario, el propósito actual es acercar la actividad del Grabado y la Gráfica a un público más amplio.
- Impera la necesidad de que las personas artistas valoren los lenguajes híbridos que emergen de la técnica y el concepto gráfico, además de reconocer la confluencia de las técnicas llamadas “tradicionales” y aquellas alternativas. Esto les permitirá seguir en la búsqueda de formatos y soportes no tradicionales que enriquezcan la gráfica contemporánea de México.

ANEXOS

A. Pautas de entrevistas focalizadas

Alejandro Pérez Cruz

Parte Uno

1. ¿Cómo empieza tu incursión en la electrografía?
2. ¿Cómo es tu forma de trabajo en esta técnica o lenguaje?
3. ¿Quiénes más trabajan o trabajaban la electrografía?
4. ¿En la electrografía es lo mismo trabajar con fotocopias que con impresión digital?, ¿a las dos se les puede llamar electrografía?
5. ¿Crees que la electrografía es un lenguaje o una técnica dentro de la gráfica?
6. ¿Cuál sería tu definición de electrografía?
7. ¿Qué me podrías comentar de la manipulación o apropiación de las imágenes utilizadas para hacer electrografía?
8. ¿Utilizar sólo impresión digital sobre algunos soportes es electrografía?, ¿según el término para algunos sería gráfica digital o fotografía digital?
9. ¿Crees que la electrografía es del área de la gráfica o de la fotografía?
10. ¿Cómo se crea el manifiesto de la electrografía?
11. A partir del manifiesto, ¿cuáles fueron los proyectos que surgieron o cuáles eran tus propósitos a partir de eso?
12. ¿Alguien más trabajó o trabajaba contigo a partir de estas ideas?

Parte Dos

1. ¿Cómo surgió el proyecto Taller de Gráfica Actual?

2. ¿Qué proyecto tienes totalmente realizado con fotocopias? ¿el de Ollin Yoliztli sería uno?, ¿cuáles otros?
3. ¿Crees que el Museo de la Electrografía en Cuenca haya tenido una influencia en México?
4. ¿Crees que hoy en día hay electrografía como tal?, ¿la llaman de otra manera o sólo unos la consideran así?
5. ¿Tú sabes en dónde más se realiza electrografía en México?

Eloy Tarsicio

Parte Uno

- 1 ¿Cómo consideras que era el trabajo de Mario?
- 2 ¿Cuál era su área artística de mayor interés?
- 3 ¿Cómo ves el trabajo gráfico de Mario?
- 4 El uso de fotocopias y de los lenguajes gráficos, ¿cómo los utilizaba Mario en su trabajo?
- 5 ¿Cuál fue el mejor trabajo de Mario dentro de suma de la compañía o su trabajo personal?
- 6 ¿Desde cuando empezaste a trabajar con Mario?
- 7 ¿Cómo era el trabajo que tenían con Mario que era lo que más hacían?
- 8 ¿Trabajaban electrografías en el grupo y cómo las usaban?
- 9 ¿Quiénes más trabajan con ustedes?
- 10 ¿Crees que la electrografía es un lenguaje o una técnica dentro de la gráfica?
- 11 ¿Qué me podrías comentar de la manipulación o apropiación de las imágenes que utilizaban?

- 12 ¿Cómo cierre como consideras a Mario como persona, como arte y en su ideología?

Parte Dos

- 1 ¿Cómo surgió el proyecto la compañía?
- 2 ¿Cómo funcionó este colectivo?
- 3 ¿Qué resultados se obtuvieron de él?

Humberto Jardón

Parte Uno

- 1 ¿Cómo empieza tu incursión en la electrografía?
- 2 ¿Cómo es tu forma de trabajo en ésta técnica o lenguaje?
- 3 ¿Quiénes más trabajan o trabajaban la electrografía?
- 4 ¿En la electrografía es lo mismo trabajar con fotocopias que con impresión digital, ¿a las dos se les puede llamar electrografía?
- 5 ¿Crees que la electrografía es un lenguaje o una técnica dentro de la gráfica?
- 6 ¿Cuál sería tu definición de electrografía?
- 7 ¿Qué me podrías comentar de la manipulación o apropiación de las imágenes utilizadas?
- 8 ¿El utilizar sólo impresión digital sobre algunos soportes, es electrografía como tal? ¿según el término, para algunos sería gráfica digital o fotografía digital?
- 9 ¿Crees que la electrografía es del área de la gráfica o de la fotografía?

Parte Dos

- 1 ¿Cómo surgió el proyecto Mimesis y cómo invitaron a los artistas que participaron, y por qué sólo utilizaron copias a color?

- 2 ¿Cómo surge y funcionó el Proyecto Arquetipo?
- 3 ¿Crees que el MIDE haya tenido una influencia, en México aparte de la exposición en el Carillo Gil, para que los artistas hagan electrografía?

Parte tres

1. ¿Cómo surgió el taller experimental de Electrografía en 1999?
2. ¿Qué resultados se obtuvieron de él?
3. ¿Crees que hoy en día hay electrografía?

José Springer

Parte Uno

- 1 ¿Cómo consideras que era el trabajo de Marcelo?

Una obra conceptual basada en explorar las posibilidades del múltiple.

- 2 ¿Cuál era su área artística de mayor interés?

La gráfica impresa.

- 3 ¿El trabajo de Marcelo en su particularidad empezaba de la gráfica cierto o de otro lenguaje?
- 4 ¿Marcelo incursionó en la electrografía?
- 5 ¿El uso de fotocopias y de los lenguajes gráficos cómo los utilizaba Marcelo en su trabajo?
- 6 ¿En la electrografía es lo mismo trabajar con fotocopias que con impresión digital, se les puede llamar a las dos electrografía?
- 7 ¿Crees que la electrografía es un lenguaje o una técnica dentro de la gráfica?
- 8 ¿Cuál sería tu definición de electrografía?

- 9 ¿Qué me podrías comentar de la manipulación o apropiación de las imágenes utilizadas para hacer electrografía?
- 10 ¿Desde cuando empezaste a trabajar con Marcelo?
- 11 ¿Cómo era el trabajo que tenías con Marcelo que era lo que más hacían?
- 12 ¿Trabajo Marcelo con Mario Rangel Faz, y Con Alejandro Pérez Cruz, como crees que fue el estar con ellos, definió ideas y conceptos, procesos de trabajo, o de producción tú qué opinas?
- 13 ¿Quiénes más trabajan con ustedes?
- 14 ¿Cómo cierre, cómo consideras a Marcelo, como persona, como artista y en su ideología?

Parte Dos

- 1 ¿Cómo surgió el proyecto del libro Gráfica Actual en el cual vienes en varios escritos y citas?
- 2 ¿Sabes cómo se clasificó a los artistas para ese libro?
- 3 ¿Sabes si hay un asunto de importancia en cómo se acomodó a los artistas en el libro? ¿En este caso de Mario – Alejandro – Marcelo es por quien empezó primero? ¿fueron de maestros a alumnos o por tipo de trabajo que realizó cada quien?

B. Tabla de informantes

Tabla de informantes/ entrevistas a profundidad y focalizada						
Periodo de aplicación: enero-diciembre 2015						
Lugar de aplicación: México, D.F						
Forma de aplicación: personal						
Duración de las entrevistas: de una a tres horas por entrevistado						
Nombre	Edad	Último grado de estudio/ áreas de estudio	Actividad laboral/ artística	Especialidad artística	Años ejerciendo	Origen étnico/ procedencia/ residencia/
Humberto Jardón	51	licenciado	Director centro Multimedia Centro Nacional de las Artes	Artista gráfico e investigador	30 años	México, D. F.
Alejandro Pérez Cruz	50	maestría	Artista y docente Facultad Artes y Diseño/Universidad Nacional Autónoma de México	Artista gráfico e investigador	30 años	Estado de México
Eloy Tarsicio	60	Licenciado	Artista y docente FAD/UNAM	Artista gráfico e investigador	40 años	México, D. F.
José Springer	50	Licenciado	Crítico de arte e investigador	Crítico e investigador de arte	30 años	México, D. F.

Electrografía: proceso y evolución en México entre 1990-2010

				gráfico		
+Mario Rangel Faz	53	Licenciado	Artista y docente La Esmeralda	Artista gráfico e investigador	40 años	México, D. F.
Mónica Meyer	60	Licenciado	Artista	Artista gráfico e investigador	40 años	México, D. F.
+Marcelo Balzaretti	42	Licenciado	Artista	Artista gráfico e investigador	25 años	México, D. F.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá, José; Ñíguez, Fernando. 1986. "Copy-Art: la fotocopia como soporte expresivo", en *Colección para Arte. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert*. Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual: España.
- Alcalá, José; Canales. 1986. *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, Generalitat Valenciana: España.
- Alcalá, Jesús; Alcalá, José. 1997. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Artes gráficas Vicus: España.
- Alcalá José. 2011. *La Piel de la Imagen, Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*, Sendemá Editorial: Valencia.
- Organización de Investigación en Grafica Actual en México (OIGAME). 2006. Apuntes personales.
- Asencio, Pedro. 1998. *Alejandro Pérez Cruz, Catálogo. Tiempo... Decadencia*: España.
- Barrera, Maite. 1996. "Copy/Art", en *Catálogo de la Muestra Internacional de Arte por Fotocopia*, Industrias Mikuerpo: Madrid, pp. 24-.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Arte, ¿líquido?*, Ediciones Sequitur: Madrid.
- Benjamín, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca: México.
- Brea, José. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film y e-image*, Akal: Madrid.
- Castegnoli, Gianni (1979). *80's xerochromes*. Prólogo de Umberto Eco, Ediciones Franco María Ricci: España.
- Celant, Germano. 1985. *Del Arte Povera a 1985*. Editorial Ministerio de Cultura: Madrid, España.
- Elenes, María. 2000. *Métodos de impresión*, Único: México.

- Enciso, José. 1990. *La interpretación como instrumento de apoyo a la investigación urbana*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM): México.
- Estrada, Josefina. 2000. “Arte de Nezahualcóyotl”, en *Creadores visuales Tomo I*, Editorial Colibrí: Estado de México.
- Firpo, Patrick; Lester, Alexander. 1978. *Copyart: The first complete guide to the copy machine*, Horseguard Lane Productions: Ltd. EE.UU.
- González, Margarita. 2010. *Nuevos Procesos de Transferencia Mediante Tóner y su aplicación al Grabado Calcográfico*, Universidad Complutense de Madrid: Madrid.
- Guasch, Anna. 2009. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editores: España.
- Guillén, Manuel. 2006. “Catálogo”, en Alejandro Pérez Cruz, *Catálogo Obra Negra*: España.
- Híjar, Cristina. 2008. *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, Ediciones UAM-Xochimilco: México.
- Jameson, Frederic. 1996. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Trotta: Madrid.
- Jameson, Frederic. 2009. *Arqueología del Futuro, El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal: Madrid.
- Jardón, Humberto. 2012. *Puntos, píxeles y pulgadas*, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA): México.
- Krause, Rosalind. 2006. *En el texto La escultura en el campo expandido, en La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial: México.
- Lipovesky, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama: Barcelona.

- Loaiza-Jiménez, Manuel. 2000. “Novísima y renovada gráfica. Donde cada mancha es un continente emotivo”, en *Gráfica Actual*, Ediciones UAM-Iztapalapa, pág. 11-.
- Marchán, Simón. 1988. *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal: Madrid.
- Martínez, Juan. 1998. *Un Ensayo de grabado (a fines del siglo XX)*, Creática: España.
- Melot, Michel. 1981. *El Grabado. Historia de un Arte*, SKIRA: Suiza.
- Mínguez, Hortensia. 2013. *Gráfica Contemporánea*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ): México.
- Montaner, María. 1997. *La modernidad superada*, Editorial Gustavo Gili: España.
- Nivón, Eduardo; Portal, Ma. 1999. *Cultura y ciudad*, Gobierno del Distrito Federal: México.
- Pastor, Jesús. 1989. *Electrografía y grabado*, Caja de ahorro Vizcaina: España.
- Peirce, Charles. 1965. *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.
- Poynor Rick. 2003. *No más Normas. Diseño gráfico posmoderno*, Editorial Gustavo Gili: España.
- Prada, Juan. 2001. *La apropiación posmoderna*, Editorial Fundamentos: España.
- Rodríguez, Cristina. 1989. *El grabado histórico y trascendencia*, UAM-Xochimilco: México.
- Sánchez, Raúl. 2001. *La serigrafía y el universo de la gráfica*. Tesis de Maestría en artes visuales, Academia de San Carlos Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): México.
- Schipper, Edward. 1963. “Mimesis in the Arts in Plato’s Laws”, en *JAes- theArtCritic*. 22:2, pp. 199-202.
- Silva, B; Juárez, J (coord.). 2013. Manual del modelo de documentación de la Asociación de Psicología Americana (APA) en su sexta edición: México, Puebla: Cnetro de Lengua y Pensamiento Crítico UPAEP.
- Spriger, José. 2000. *Gráfica actual*, México, UAM-Iztapalapa: México.

Tibol, Raquel. 1987. *Gráficas y neográficas en México*, Secretaría de Educación Pública (SEP): México.

Tovar de Teresa, Guillermo. 1991. *La ciudad de los palacios crónica de un patrimonio perdido tomo I*. Fundación cultural Televisa: México.

Urbons, Klaus. 1991. *Copy Art, Kunst und Desing mit dem Fotokopierer*, Köln, DuMont Buchverlag.

Vitta, Maurizio. 2003. *El Sistema de las imágenes*, Paidós: España.

W.M. Ivins Jr. 1989. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen Prefotográfica*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.

Walter, Jhon; Chaplin, Sarah. 2002. *Una Introducción a la cultura visual*, Octaedro-Eub: Barcelona.

Hemerográfica

Alcalá, José; Pastor, Jesús. 1992. *Los procedimientos electrográficos*, Zehar, No 18: Diputación Foral de Guipuzkoa: México.

Betancourt, Elizabeth; Romero, Mario. 2010. *Las coordenadas de coordenadas*, en Mario Rangel Faz, *Suma*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC): México, pp. 33-35.

Boletín Bellas Artes. 2012. Marcelo Balzaretti Instalación MUNAL, julio: México.

Bourriaud, Nicolás. 2009. *Radicante*, Adriana Hidalgo: Buenos Aires, p. 15-.

Bruscky, Paulo. 1985. “Xerografía artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico)”, en Peccinini, Daisy (org.), *Arte novos meios/multimeios-Brasil 70/80*, Instituto de Pesquisa FAAP: Sao Paulo, p. 12-.

De Gracia, Silvio (2010). “Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original”, en Revista *Malabia*: Buenos Aires-Argentina, p. 2-.

Elizondo, Mariana. 2010. *Las coordenadas de coordenadas*, en Mario Rangel Faz, MUAC: México, p. 5-.

Medina, Cuauhtémoc; Power, Kevin. 2005. *Eco, Arte Contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: España, p. 17-.

Meyer, Mónica. 1991. “Diario íntimo de un proyecto artístico”, en periódico *El Universal*, martes 12 de junio, Cultura: México, p. 2.

1991. “Diario íntimo de un proyecto artístico”, en periódico *El Universal*, sábado 13 de julio, Cultura: México, p. 2.

1991. “Diario íntimo de un proyecto artístico”, en periódico *El Universal*, jueves 19 de septiembre, Cultura: México, p. 3.

1993. “Aquerotipo: electrografía monumental”, en periódico *El Universal*, viernes 23 de julio, Cultura: México, p. 2.

1993. “Aquerotipo: electrografía monumental”, en periódico *El Universal*, jueves 22 de julio, Cultura: México, p. 2.

1994. “Electrografía monumental en papel de algodón”, en periódico *El Universal*, viernes 20 de mayo, Cultura: México, p. 2.

Moreno, Concepción. (2010). “Invasión OVNI en el Centro Histórico-Marcelo Balzaretti”, en periódico *El Economista*, octubre: México, p. 2.

Peiró-Bautista, Juan. 2016. “Después es Pasado”, texto para exposición Proyecto After: Valencia, España.

Pérez, Alejandro. 1993. *Manifiesto de gráfica contemporánea*, apuntes propios del artista: México.

2010. “Gráfica Actual”, Revista ENE O: México, p. 28.

Pérez, Emiliano. 2006. *Catalogo Obra Negra*: España, p. 13-.

Rigal, Christian. 1984. “Las imágenes de una nueva estética”, periódico *El País*, sección Cultura: España.

Tercero, Magali. 2010. “Un barroco Moderno”. *Las coordenadas de coordenadas*, Mario Rangel Faz, MUAC: México, p. 9-.

Vélez, Gonzalo. 1994. “El grabado en crisis”, periódico *UnoMásUno*, sección Cultura, sábado 27 de agosto: México.

1999. “Electrografía experimental en el CNA”, periódico *UnoMásUno*, sección Cultura, viernes 31 de septiembre; México.

1999. “Electrografía monumental”, periódico *UnoMásUno*, sección Cultura, viernes 20 octubre: México.

Páginas web consultadas

Balzaretti, Marcelo. 2002. *La Leyenda Dorada*: difusioncultural.uam.mx/plasticas/balza.html, página consultada en febrero 2000.

2013 *Latinos en Montreal*, Ondas sísmicas: latinosmontreal.com, Canadá, página consultada junio 2013.

Distrito 14: d14gallery.blogspot.mx, página consultada enero 2012.

Escribano, Beatriz. 2015. *¿Por qué llamarlo Copia, si es Original? El arte de la Copia Original o del Original Múltiple como estrategia creativa*, Revista interactiva: <http://original-vs-copy.interartive.org/2015/07/copia-original-multiple/>, página consultada en 2015.

La Monty. *Intervención Espacial-Marcelo Balzaretti*: blog.maxer.mx, página consultada febrero 2011.

Mora, Victor. 2013. Foroalfa. Recuperado el 2015: www.foroalfa.gob; <https://foroalfa.org/articulos/los-caminos-de-la-neografica>, página consultada septiembre de 2013.