



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
España

Plancarte Morales, Francisco Ulises  
Terrenos híbridos del grabado México  
AusArt, vol. 11, núm. 1, 2023, pp. 155-165  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.24234>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695874948010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

---

## TERRENOS HÍBRIDOS DEL GRABADO MEXICANO

---

### Francisco Ulises Plancarte Morales

Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Artes y Diseño  
(FAD-UNAM)

#### Resumen

El artículo trata de establecer la ruta del grabado mexicano en los años 80 y 90 del siglo XX debido a la búsqueda y experimentación de lenguajes artísticos. En ese sentido, se exploran las relaciones y los vínculos del grabado con otras disciplinas visuales como la litografía, la serigrafía así como los temas en común que estas vertientes gráficas han abordado a lo largo del siglo XX. De igual manera, conforme se fue avanzando en la innovación de técnicas y el uso de nuevos materiales se abrió para los creadores pictóricos en particular y artistas plásticos en general, un nuevo horizonte de posibilidades creativas. El aspecto de la innovación pareció un camino natural para los artistas que al verse rodeados de máquinas, procesos y tecnologías poco estudiadas en el arte podían ser usadas para proponer imágenes distintas y originales. **Palabras clave:** MÉXICO; GRABADO; GRABADO EXPERIMENTAL; INNOVACIÓN; ANTECEDENTES

---

## HYBRID GROUNDS OF MEXICAN ENGRAVING

---

#### Abstract

The article attempts to establish the Mexican engraving route during the 80 and 90 decades on the XX century due to the search and experimentation of artistic languages. In that sense, the relationships and links of printmaking with other visual disciplines such as lithography, screen printing, as well as the common themes that these graphic branches have addressed throughout the 20th century are explored. Similarly, as progress was made in innovating techniques and the use of new materials, a new horizon of creative possibilities opened up for pictorial creators in particular and plastic artists in general. The aspect of innovation seemed like a natural path for artists who, when surrounded by machines, processes, and technologies that had been little studied in art, could use them to propose different and original images.

**Keywords:** MÉXICO; ENGRAVING; EXPERIMENTAL ENGRAVING; INNOVATION; BACKGROUND

Plancarte Morales, Francisco Ulises. 2023. "Terrenos híbridos del grabado México". *AusArt* 11 (1): 155-165. <https://doi.org/10.1387/ausart.24234>

## Terrenos híbridos del grabado mexicano

En los años ochenta y noventa del siglo XX, tanto el grabado como la estampa se volvieron más frecuentes en exposiciones atrayendo a un público cada vez más interesado en la técnica y en sus posibilidades de expresión y, al mismo tiempo, obligándolo a reflexionar sobre sus propias fronteras, internándose en terrenos híbridos. Muchos de estos artistas seguían trabajando con métodos tradicionales y otros buscaban resultados integrales con lo pictórico, lo escultórico y lo fotográfico a partir de exposiciones vistas en México, en el extranjero o haber mantenido contacto con maestros renovadores de la especialidad.

Después de algunas experimentaciones, el grabado había pasado de los malabares de las técnicas mixtas (xilografía con litografía; punta seca sobre madera; seri-litografía, grabado con intervenciones de dibujo, etc.), al virtuosismo técnico o bien a las técnicas alternativas del intercambio de piezas estampadas en una sola hoja de papel impresas en máquinas industriales. Asimismo, los soportes dejaban de ser elementos pasivos para transformarse en integrantes mediante el uso del plásticos y pastas acrílicas para dibujar esgrafiados ricos en texturas que permitían jugar con los altos y bajos relieves a semejanza de la plancha de metal.

Con toda esta evolución en cuanto al uso del equipo propio de los artistas y creadores en general, sus posibilidades se vieron, de pronto, multiplicadas al implementar de maneras novedosas para lograr efectos estéticos innovadores con la misma materia prima que hasta ese entonces habían estado empleando.

Paralelamente al inventario de herramientas convencionales, se agregaban nuevos recursos tecnológicos emergidos de otros ámbitos distintos, pero usados y transformados por los productores visuales. Este hecho planteó dudas sobre la nomenclatura para designar las nuevas técnicas usando la cámara fotográfica, las impresoras lito-offset, las ampliadoras eléctricas de imágenes, las fotocopias, los solventes, el tóner, el mimeógrafo, etc., denominándolo en términos amplios como la *neográfica* y que Felipe Ehrenberg definía como: “aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo” (citado en Tibol 1982).

El aspecto de la innovación pareció un camino natural para los artistas que al verse rodeados de máquinas, procesos y tecnologías poco estudiadas en el arte podían ser usadas para proponer imágenes distintas y originales. El mismo Ehrenberg experimentó desde los años setenta estos caminos para conocer las posibilidades de los nuevos procedimientos gráficos. Por ejemplo, *Obras telegráficas* (1973), con un tiraje de 10/10, fue rechazada de forma contundente por la Comisión Organizadora de la Bienal de Puerto Rico, creación consistente en fotostáticas con un texto provocador:

GOBIERNO - CONJUNTO DE INDIVIDUOS. AGRESIONES  
GRINGAS - RESPONSABILIDAD DE CADA GRINGO. COOPERAR  
CON INDIVIDUOS GRINGOS ES COMPARTIR RESPONSABILIDADES.  
ERENBERG-MEXICO.

Para el artista: “las instituciones de cultura (p. ej.: la Bienal de Puerto Rico) niegan por definición los cambios radicalizantes: aceptan y estimulan la variedad nunca el cambio: el telegrama como obra gráfica se convierte en agresión si de casualidad sale de lo que se considera estipulado por la institución” (citado en Benítez Dueñas 2007, 31) (fig. 1).

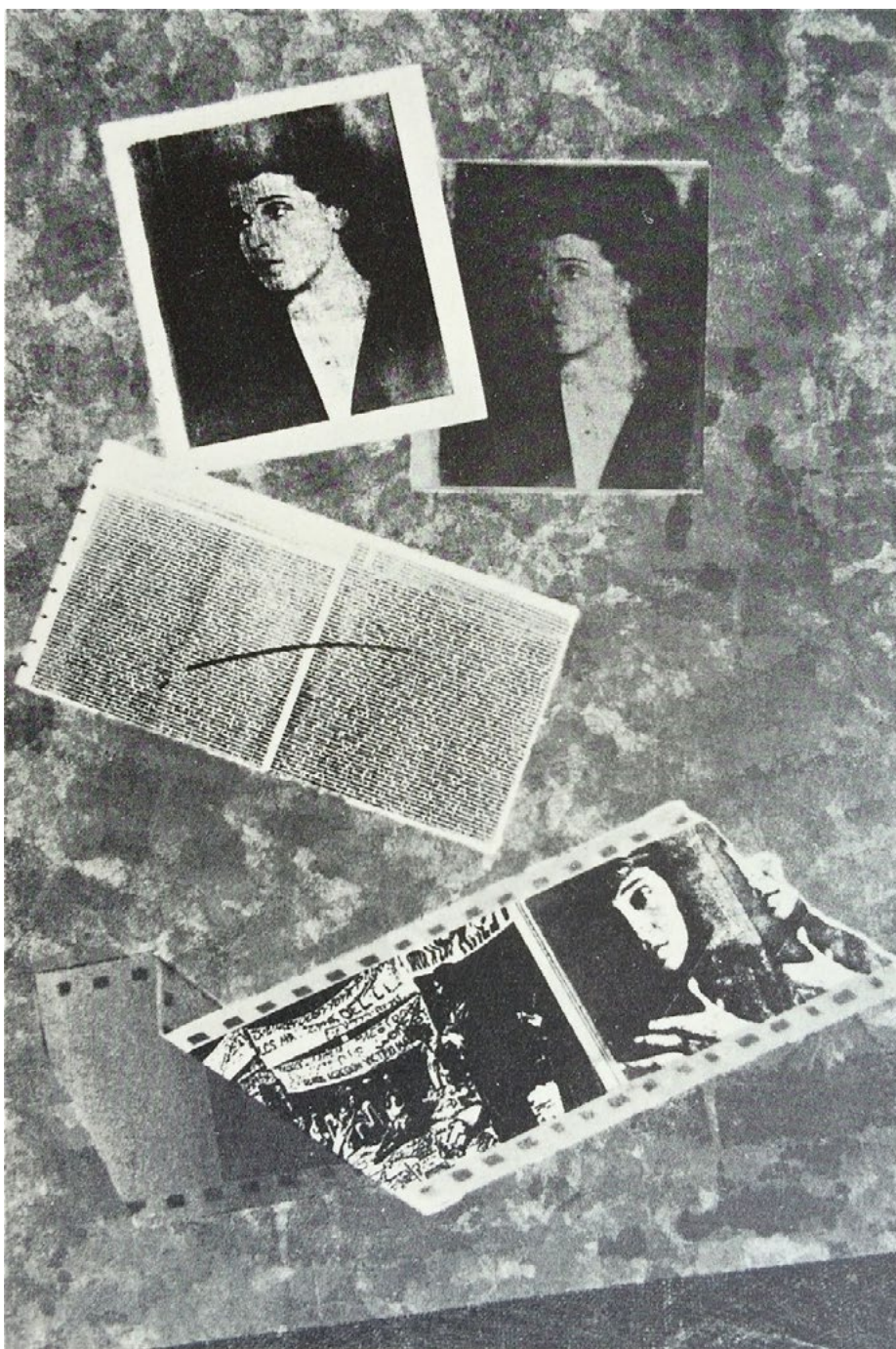


Figura 1

Igualmente sucedió en México desde el principio cuando el aspecto clasificatorio pareció tener dificultades sobre todo para otorgar los premios en la Segunda Bienal Iberoamericana de 1980 convocada por el Instituto Pedro Domecq, donde hicieron cita las técnicas tradicionales y las propuestas gráficas como se aprecia en el siguiente comentario de Nelson Oxman (1981, 79):

Algo que el jurado nombró como “nuevas técnicas de estampación”, rompió el círculo y puso en movimiento una serie de conceptos, porque con este nombre premió una bella obra de Ricardo Rocha, que el artista nombra “Texto No III grabado a tinta y papel”. La obra de Rocha es un grabado, porque hemos venido llamando grabado a un estampado en papel, pero la obra en sí ostenta un bajorrelieve estampado que, sin ser nuevo, rompe con los límites de la técnica denominada grabado. De aquí en adelante todo se mueve. El grabado implica dibujo, trazos, líneas que llenan el espacio, entonces también se puede premiar a esta técnica como dibujo. El dibujo también está con las “nuevas técnicas de estampación”, y la estampación en el dibujo. ¿Dónde y quien se atreve a fijar los límites?

De esta manera queda patente la función transgresora de los cánones establecidos y de lo que, hasta ese momento, había sido considerado artístico. En ese mismo sentido, el comentario anterior deja constancia de la evolución y las nuevas maneras de entender no sólo el proceso creativo sino también los procesos, las técnicas y, sobre todo, los nuevos horizontes que podía ofrecer el utilizar de maneras distintas los mismos materiales. Para 1982, la enorme construcción del siglo XVIII conocida como el Palacio de Iturbide en la avenida Madero del DF (sede del grupo Banamex), albergó la exposición *Grafica Contemporánea de México 1972-1882 “5 x 100”* que reunió cerca de quinientas piezas de cien autores con la idea de agrupar maneras y técnicas diversas que iban de la gráfica convencional hasta procesos con herramientas, tecnología y métodos distintos como mimeografías de Clara González sobre Tina Modotti (fig. 2) o de formatos grandes como Flor Minor (fig. 3).



**Figura 2.** Imagen exhibida en la muestra “Recordando a Tina Modotti” en 1982 (mimeografía, fotografía y plantilla 100 x 70 cm).

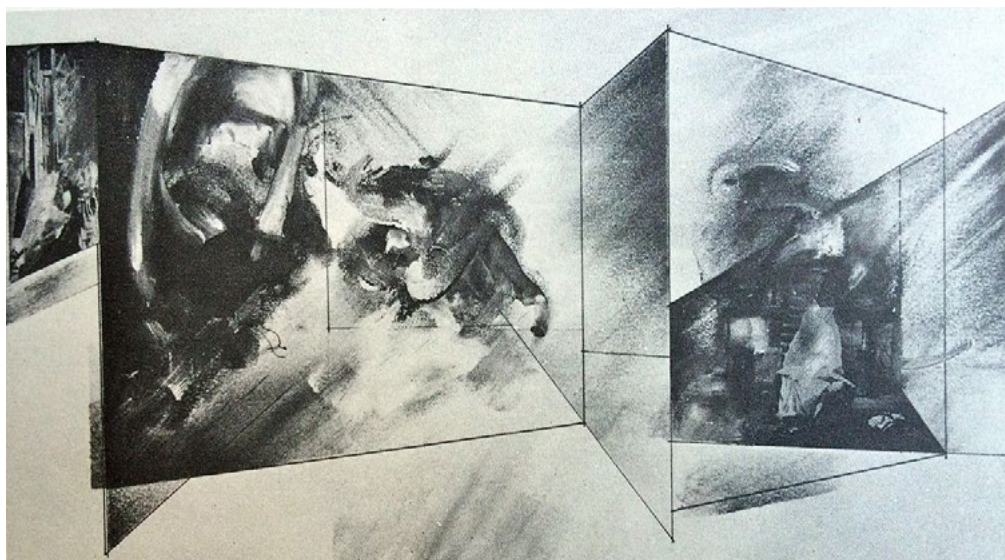


**Figura 3.** *Como gente*, mimeografía (175 x 72 cm., 1980)

La idea era positiva pues permitía mostrar el camino que la gráfica estaba teniendo en esos momentos y por esta razón, la muestra en el Palacio de Iturbide se presentaba como la oportunidad de que una institución bancaria poderosa reconociera la búsqueda de nuevas expresiones en el arte.

En un encuentro de imágenes tradicionales y de búsquedas de lenguajes tecnológicos, los artistas mandaron sus piezas acompañadas de sus respectivas fichas técnicas: Luis Nishizawa con mixografías abstractas impresas en el taller de Luis Remba; José Luis Serrano, con silicografías a color<sup>1</sup>; Susana Campos, mandó sus grabados utilizando como soporte la mica trabajada con punta seca, Esther González (1936) coincidía en el acrílico pero impreso en papel amate. Por su parte, Pilar Castañeda empleó la punta y pasta de acrílico para modelar su dibujo; otros como Alfonso Moraza, se decantaron por la sensibilidad efectista del monotipo.

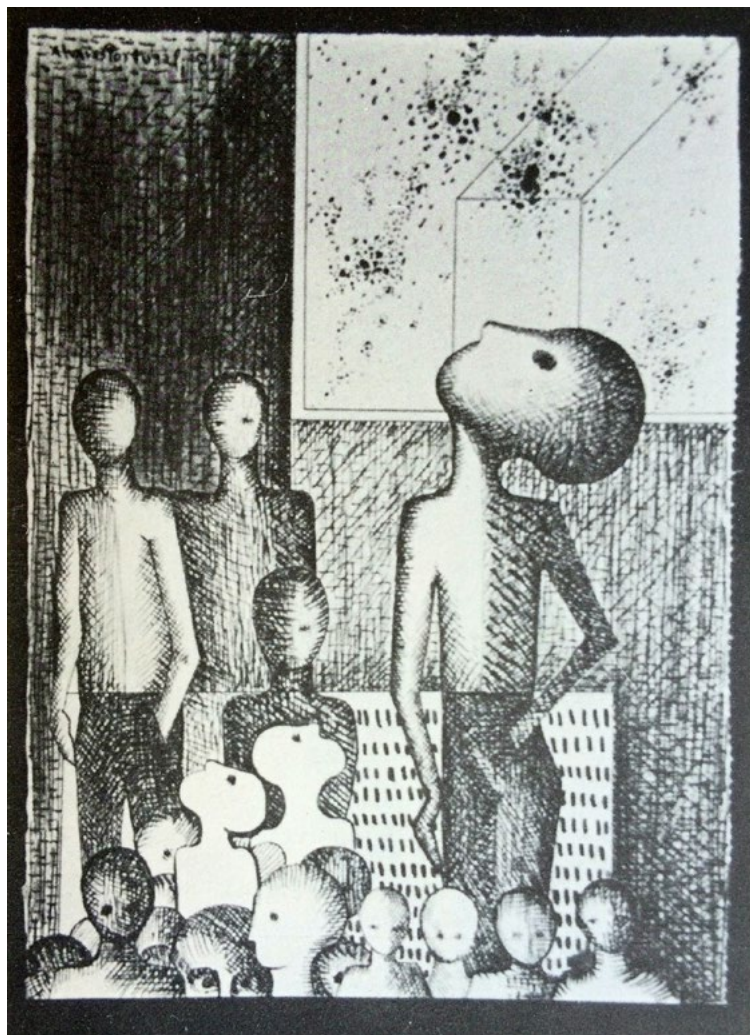
Algunos buscaron alternativas de soluciones gráficas a medios tradicionales caídos en desuso como el buril sobre madera de boj –como Mario Martín del Campo— o propuestas combinatorias del aguafuerte y rauter para generar planos bidimensionales trabajadas con rauter como las de Gustavo Arias Murueta (fig. 4).



**Figura 4.** *Sibila* (grabado al aguafuerte y rauter 14 x 30 cm., 1982).

Carlos Aguirre mostraba su talento y la versatilidad combinar de manera inteligente, lápices, tintas y acuarelas con sellos, fotocopias, plantillas y papel carbón lo que le daba a su obra un aire de dibujo litográfico en el que sus imágenes no parecían de entrada fotocopias, sino producto de un elaborado dibujo seccionado en color en cuyos motivos se encontraban construcciones arquitectónicas en perspectiva.

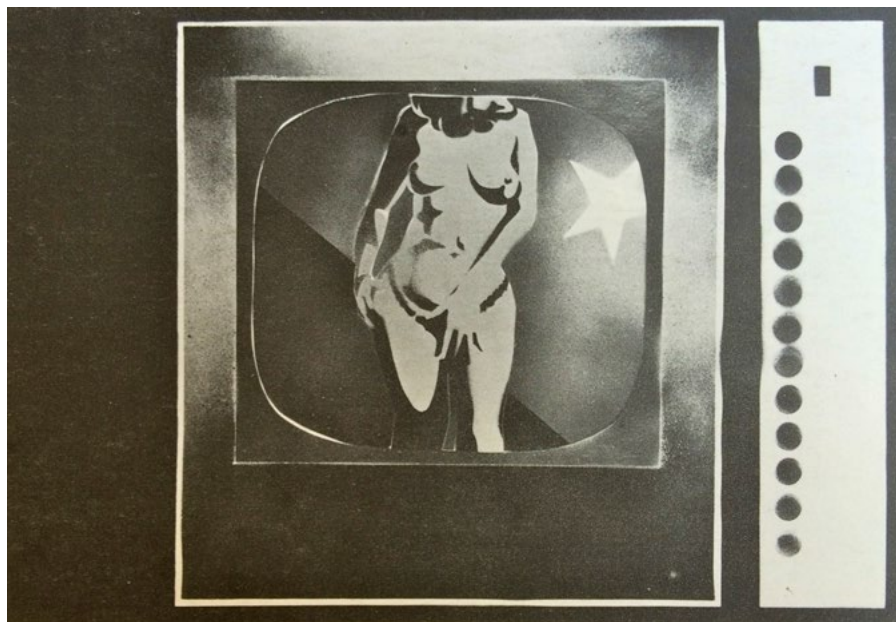
Un asunto no planteado en el catálogo correspondía a que no se indicaba si había habido un tiraje de estas obras (al parecer únicas) y que en tal caso debieron ser tal vez considerados como monotipos. Por ejemplo, Antonio Álvarez Portugal (1948) utilizó el maduro heliográfico<sup>2</sup> con serifotostática<sup>3</sup>, fotocopia y serigrafía en diseños donde la figura humana es llevada a masas indefinidas y carentes de individualidad (fig. 5).



**Figura 5.** *Mirando a las estrellas* (maduro heliográfico, 39 x 50 cm., 1982)

En la figura anterior, puede verse con mucha claridad la concepción de una sociedad cada vez más homologada, puesto que los seres que aparecen carecen de rasgos definidos. Otro tanto fue llevado por el grabador Manuel Zavala con una serie titulada *Del sueño y el rencor* mediante una

integración de heliografía<sup>4</sup>, tinta, pastel, lápiz y collage. Sus obras de formato mediano representaban escrituras e imágenes fantásticas encerradas en figuras geométricas. Novedoso resultó el envío de Felipe Ehrenberg (1943) de estampas en esmalte acrílico en aerosol sobre plantilla de minagris (fig. 6).



**Figura 6.** *TeVestrella*, esmalte acrílico en aerosol con plantilla sobre papel minagris 62 x 48 cm., 1982).

La vieja técnica utilizada por el Dr. Atl de recorte de plantillas para sobreponer varios planos en el tema del paisaje, era retomada por Ehrenberg en contenidos referentes a los medios de comunicación como la televisión, donde los desnudos femeninos estaban presentes. En una entrevista a propósito del uso de esta técnica me comentó lo siguiente:

fue cuando acaba de salir el spray y regreso a una técnica china, técnicas nuevas, de rebeldía, nada entra al caso. El chino comienza a reproducir y a multiplicar la imagen con plantillas, el papel que inventan es suficientemente grueso para poder usar plantillas, luego pegan esas plantillas a la seda y le quitan los puentecitos esa es la serigrafía, yo lo que hice fue simplemente regresar a los orígenes, aparece el spray, la pintura en aerosol, y me sigo veinte años trabajando con plantillas, la misma plantilla me servía para hacer una obra de galería y venderla, como un reclamo en un muro, pintar coches o camisetas es decir la versatilidad no es la rebeldía ni siquiera es el afán innovativo es nada más hacerse de recursos no aceptados por el reducido mundo conceptual de la nomenclatura plástica y hacerlos a un lado (Ehrenberg 2007).

Los artistas más jóvenes como Santiago Rebolledo (1952), Oliverio Hinojosa (1953), y Mauricio Sandoval (1960) utilizaron la mimeografía como técnica principal para sus gráficas. Sólo Rebolledo, Flor Minor y Mauricio Sandoval, aplicaron la técnica de la mimeografía sin combinar y donde sus elementos compositivos sugerían formas, manchas, objetos y personas.

De todos ellos, es posible que Ismael Martínez Guardado (1942) con su pieza *Encuentros*<sup>5</sup> haya manejado las piezas más complejas en cuanto a su clasificación sobre todo por la unidad del lenguaje visual y táctil semejante al braille, que permitía una doble lectura e interpretación mediante intensos aguafuertes en el soporte casi negros, y la perforación del papel de algodón en una cuidadosa experimentación de alguien conocedor de la gama de posibilidades ricas que ofrece la técnica mixta y es que, “todos los procesos se complementan –decía Felipe Ehrenberg– y las combinaciones se complementan y las combinaciones son infinitas sobre todo si el productor desobedece las reglas y desdeña las clasificaciones que suponen definir la pureza de ésta o aquella técnica” (Tibol [1987] 2002, 297).

Esta gran asamblea de imágenes a inicios de los años ochenta sirvió en buena medida para conocer el estado de la gráfica nacional, sus estilos y sus planteamientos visuales en donde podemos considerar que si bien no estaban reunidos todos los grabadores; por lo menos sí los más importantes presentes en galerías, galerías, museos y bienales; y, además, podríamos agregar que eran los que estaban aportando algo nuevo a lo demasiado visto durante muchos años en las artes gráficas nacionales.

## Referencias bibliográficas

- Benítez Dueñas, Issa María. 2007. “Reconstruir el vacío y recuperar el espacio: Ehrenberg conceptual”. En *Felipe Ehrenberg: Manchuria, visión periférica*, idea original, investigación y curaduría, Fernando Llanos. Ciudad de México: Diamantina
- Ehrenberg, Felipe. 2007. *Manchuria: Visión periférica*. Exposición. Idea original, investigación y curaduría, Fernando Llanos. Ciudad de México: Diamantina
- Oxman, Nelson. 1981. “Segunda Bienal Iberoamericana en Artes Visuales”. *Artes Visuales (Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes México)* 48: 75-82
- Tibol, Raquel, ed. 1982. *5 x 100: Gráfica contemporánea de México 1972-1982*. Exposición en Palacio de Iturbide, noviembre 25 1982-enero 29 de 1983. Ciudad de México: Banco Nacional de México
- Tibol, Raquel. (1987) 2002. *Gráficas y neográficas en México*. Exposición Casa Juan Pablos. Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal

## Notas

1. La silicografía se caracteriza para su realización de los siguientes pasos: a) grabar una placa original de un material seleccionado de cera, óleo, acrílico, cobre, zinc, piedra, madera, metal, resina sintética, fibra de vidrio y otros; b) elaborar una plancha matriz de silicón modificado mediante el vaciado de un silicón líquido a la placa original ya realizada; c) dejar secar para que fragüe y solidifique la plancha matriz; d) colocar la plancha matriz en un bastidor con tela y vaciar sobre ella una resina líquida, dejando fraguar esta última durante varias horas para formar una primera copia; e) también se puede entintar inmediatamente después del paso c), directamente en la plancha matriz de resina. <http://www.patentesonline.com.mx/procedimiento-de-silicografia-21447.html>
2. La heliografía es un medio de reproducción de documentos, dibujos o fotografías que estén en un material translúcido ya que la reproducción se lleva a cabo por contacto en un papel sensible a la luz solar.
3. El fotostat es un medio de reproducción fotográfica y que es realizada con cámaras fotomecánicas, el producto es en papel o en película y ambas son susceptibles de ser retrabajadas.
4. La heliografía es un procedimiento fotográfico creado por Joseph Nicéphore Niépce quien distinguía entre las imágenes que habiendo sido obtenidas con este método suponían reproducciones de grabados ya existentes, llamadas “heliograbados”, y las imágenes captadas directamente del natural por la cámara, a las que llamaba “puntos de vista”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Heliografia>
5. *Encuentros* (grabado al aguafuerte, serigrafía, y perforado, 58 x 78.5, 1981).

(Artículo recibido: 20/01/2023; aceptado: 01/03/2023)