

ORTIZ MARTINEZ MAYIO

1986

Lic. en Pintura

Esc. Nal. de Artes Plásticas



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).


El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ref. 11

" La Serigrafía como Método Gráfico al Servicio de la Producción Artística. "

## I N D I C E .

- I.      Introducción
- II.     Definiciones Básicas
- III.    Antecedentes Históricos de la Serigrafía
- IV.     Proceso Técnico de la Serigrafía
- V.      Investigación Técnica y Nuevos Procedimientos
- VI.     Otros Ejemplos de la Serigrafía en el Arte
- VII.    La Composición en la Obra de Mario Ortiz
- VIII.   Conclusiones
- IX.     Bibliografía
- X.      Apéndices
1.      Curriculum Vitae
2.      Presentaciones y comentarios



DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
AV. CONSTITUCION No. 600  
Xochimilco 23, D. F.

# I. I N T R O D U C C I O N

L'homme est ce qu'il fait

A. Malraux

El presente trabajo, surge de la labor teórica y práctica que he realizado - en el transcurso de los últimos años, en base a la utilización de la Serigrafía como - una técnica directa y una gran fuente de expresión para el desarrollo del "que ha - cer artístico".

Esencialmente, he de analizar la relación íntima entre mi obra y la técnica en cuestión, sobre la fusión compacta y complementaria de la técnica y su resultado; entre la "forma" y el modo en que se genera esta misma.

A su vez, la tesis está enfocada hacia los jóvenes artistas, carentes en general de maquinaria especializada e instrumentación idónea; no sólo en lo que se refiere a la técnica que nos ocupa sino a las otras técnicas gráficas tradicionales.

Así, una de mis constantes preocupaciones, será reafirmar la validez y versatilidad de la Serigrafía como un proceso DIRECTO, rico en posibilidades creativas y muy lejos de la opinión todavía generalizada, que la presupone como una técnica indirecta y mecánica. Tal opinión quizá se deba a los resultados alcanzados por la Serigrafía a nivel industrial, altamente comerciales, y de ahí que se crea sólo sirve para imprimir amplias gamas de color plano e imágenes frías y geometrizarantes.

Es necesario afirmar que la Serigrafía, es un producto acorde a esta época - es de hecho, parte íntegra de la tecnología actual, desarrollándose y perfeccionándose constantemente. Por fortuna y a pesar de ello, no ha perdido sus cualidades primordiales ( tan antiguas como humanas ) y manuales, de experimentación DIRECTA.

Sin embargo, en el campo artístico - que es el terreno al que nos abocaremos - pocos son los artistas que la conocen con amplitud. La mayoría de ellos sim

ple y llanamente se contentan con mandar a reproducir su original - sea óleo, acuarela, dibujo, etc. - a los grandes talleres de "Silk Screen Process" para que el técnico especialista los reproduzca exactamente.

De tal modo, que el artista, al no enfrentarse a la técnica, a su manejo, a su particular lenguaje, pierde toda posibilidad de realizar personal, directamente, el proceso de investigación creativa que la propia técnica necesariamente, propicia e influye, en el resultado de la obra terminada.

El motivar al artista, al especialista en la imagen, para utilizar la técnica creativa y personalmente, será la finalidad básica de esta tesis.

Para tal efecto, me basaré en la labor realizada sobre los resultados concretos de mi propia obra y tratar de demostrar así, la riqueza de posibilidades gráficas ( texturas, transparencias, matices tonales, etc. ) y soluciones formales ( dinámica — compositiva ) que ha propiciado en mi quehacer, esta versátil técnica de reproducción, de una manera básicamente manual y no mecánica.

Así entonces, la estructura de este trabajo de tesis, será de la siguiente manera:

En primer término, hemos de definir que es la Serigrafía y su diferencia como técnica de estampación, de las técnicas de grabado. Estableceremos también las diferencias entre esta y la litografía, xilografía y grabado en hueco, definiendo breve pero concretamente éstas últimas.

Enseguida explicaremos los diversos procesos técnicos del método Serigráfico, sus materiales y recursos, para posteriormente describir las investigaciones que en -

## II. DEFINICIONES BASICAS





1. Serigrafía de Mario Ortiz

Comenzaremos por definir la técnica que nos ocupa:

La Serigrafía es una técnica de reproducción gráfica, un sistema de estampación, que se caracteriza por las dimensiones a imprimir, estas varían desde el tamaño de un timbre postal hasta el de los fotomurales comerciales que vemos en la ciudad. Así también, se caracteriza por la rapidez de su ejecución, la sencillez de su manejo y su gran diversidad respecto a los soportes de impresión ( se imprime sobre todo tipo de material sea este rugoso, liso, plano, curvo, duro, suave, etc. Sea papel o madera, vidrio o plástico, superficies metálicas, circuitos electrónicos, objetos tridimensionales, etc. ). Sin limitación en cuanto a uso de los colores y tintas se refiere, además permite un tiraje de miles de copias en una sesión, gracias a la actual tecnología.

En el campo artístico existen otras técnicas gráficas que tradicionalmente han sido utilizadas, como son la litografía, la xilografía y el grabado en hueco.

Pero antes de definir cada una de ellas, será necesario comenzar aclarando a que se le llama técnica gráfica.

La técnica, es el conjunto de habilidades y procedimientos que ordenados y sistematizados nos permitirán llegar a resultados perfectos.

Gráfica, etimológicamente viene de la palabra Gráphé, acción de escribir. Y según el diccionario Larousse "... se dice de aquello que se relaciona con el arte de representar los objetos por medio de líneas o figuras: esquema gráfico".

Pero al unificar la técnica y la gráfica, esta acepción ha de variar, pues se amplía, asignando técnica gráfica al " conjunto de procedimientos que sobre un pla-



2. Litografía de José Luis Cuevas

no, permitirán reproducir copias idénticas de un original ( ya sea manual o mecánico ) diseñado en base a tipografía o dibujos, utilizando para ello, no sólo la mano del propio autor, sino instrumentación y maquinaria adecuada para el proceso de reproducción seriada. El dibujo sería por principio, un diseño original sin llegar a ser obra gráfica propiamente.

Dentro de la gráfica, existen las técnicas de estampa, en las que se ubican la Serigrafía y la Litografía; y las técnicas de grabado que son: la Xilografía y el Hueco Grabado.

Para la explicación de estos términos, retomaremos la definición que hace el grabador español Mario Rubio\* "... el grabado es el resultado de la estampación sobre una plancha en la que se han efectuado incisiones, o sea, grabados que hayan sido efectuados en madera ( xiligráfico ) o en metal ( grabado en hueco ). Pero si la estampación se efectúa en dibujos realizados sobre piedra ( litografía ) o sobre pantallas de seda o nylon ( serigrafía ), el resultado de la estampación no se debe denominar sino estampa".

Enseguida explicaremos brevemente las técnicas gráficas tradicionales:

Litografía ( Planografía ). Se basa en el principio de que el agua y la grasa se repelen. Y consiste en la impresión de un dibujo realizado sobre una piedra plana ( porosa, de grano fino ) o lámina de zinc, utilizando para ello material graso ( lápiz o tinta litográfica ). La superficie total se moja con agua posteriormente de

\* Rubio, M., " Ayer y Hoy en el Grabado y Técnicas de Estampación " Editorial Gráficas Sagrañes, Tarragona, E. 1979, p. 297



3. Xilografía de Pedro Ascencio

colocarse ácido y goma arábiga, y debido a ésta preparación química, al pasar el rodillo entintador sobre la piedra, sólo se ha de entintar en las partes donde hay imagen (grasa) repeliendo el agua del mojado. El resto de la plancha admite el mojado, privando de esta forma, que pueda entintarse y estamparse en el papel de impresión.

Xilografía: consiste en la talla (corte) de una superficie de madera, dejando huecos a diferentes niveles. Las líneas y/o zonas que han sido talladas dejarán incisiones que en la impresión deberán aparecer en blanco. De ahí que a la Xilografía se le conoce también como grabado en relieve, puesto que lo que se ha de imprimir en el papel, serán las zonas no afectadas por los instrumentos cortantes (gubia, buril, etc.). Enseguida y con ayuda de un rodillo, se procederá a entintar la placa grabada para así imprimirse con ayuda de una máquina de presión.

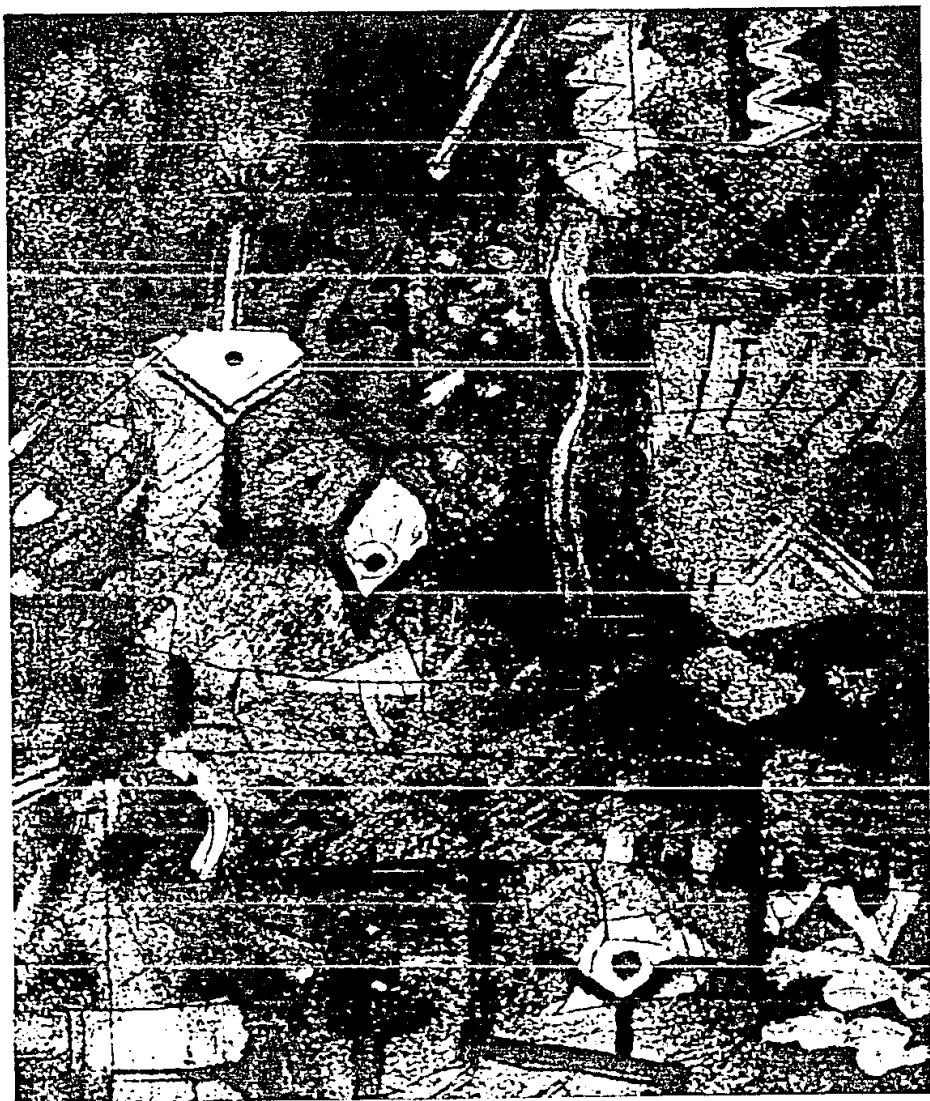
Huecograbado (Intaglio): el grabado en metal y el aguafuerte, son sus dos variantes principales. En estos procedimientos, la imagen se graba en una placa metálica, de manera que las líneas penetren bajo la superficie.

Esto se hace por incisión a mano - grabado - o atacando la superficie con ácidos - aguafuerte -.

Después se recubre la plancha con tinta y posteriormente se limpia la superficie, de manera que la tinta quede sólo en las depresiones.

Entonces se procede a imprimir utilizando una máquina de presión y humedeciendo el papel previamente a su impresión.

Existen variados procedimientos como el grabado de líneas, punta seca, me-



4. Grabado de Javier Cruz

dia tinta, aguafuerte, base blanda, agua tinta y agua tinta al azúcar.

Enseguida veremos los cuadros sinópticos para tener una idea general:



**TECNICAS DE  
GRABADO**

**EN RELIEVE ( XILOGRAFIA, LINOLEO )**

**EL GRABADO ( INTANGLIO, AGUAFUERTE )  
EN HUECO**

**TECNICAS DE  
ESTAMPA**

**LA PLANOGRAFIA ( LITOGRAFIA )**

**LA PLANTILLA ( SERIGRAFIA )**

**GRABADO**

PLANCHA MATRIZ  
CONSEGUIDA POR  
MEDIO DE  
INCISIONES

**EN RELIEVE**

**O**

**XILOGRAFIA**

A FIBRA O A HILO Y  
A CONTRAFIBRA  
O CONTRAHILO

MADERA  
GRABADA  
POR MEDIO  
DE  
UTENCILOS  
CORTANTES

OTROS MATERIALES COMO:  
LINOLEO  
CHAPA DE MADERA  
TABLEROS ARTIFICIALES  
PLACAS DE PLASTICO

**GRABADO  
CALCOGRAFICO**

**O**

**HUECO-GRABADO**

PLANCHA DE  
COBRE ZINC U  
OTRO MATERIAL  
EN QUE SE  
EFECTUEN  
INCISIONES

**DIRECTO**

CON AYUDA  
DE UTENCILOS:  
BURIL  
PUNTA SECA

**INDIRECTO**

POR MEDIO  
DE ACIDOS  
RESINA  
AZUCAR  
AZUFRE  
SAL

81  
**TECNICAS  
DE  
ESTAMPA**

SISTEMAS DE  
IMPRESION EN  
DONDE LA PLANCHA  
MATRIZ SE CONSIGUE  
POR DIVERSOS  
PROCESOS PERO  
SIN INCISIONES

**PLANOGRAFIA  
O  
LITOGRAFIA**

DIBUJO SOBRE  
PIEDRA O ZINC  
QUE SE BASA EN  
LA INCOMPATIBILIDAD  
DE EL AGUA Y  
LA GRASA

LAPIÇES O  
TINTAS  
GRASAS

**SERIGRAFIA  
O  
PLANTILLA**

PROCESO MEDIANTE  
EL CUAL LA TINTA  
PASA SOBRE UNA  
PANTALLA DE  
SEDA O NYLON EN  
LAS PARTES DONDE  
NO ESTA OBTURADA

SE IMPRIME  
SOBRE CUALQUIER  
MATERIAL DURO  
O SUAVE LISO  
O REDONDO

**MATERIALES  
DIVERSOS**

PLASTER  
SOLDADURA DE DIVERSOS METALES  
COLLAGES  
PLASTICOS DUROS VACIADOS EN BAJO RELIEVE  
CORDONES DE SOLDADURAS  
FUNDICIONES

### III. ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA SERIGRAFIA

La Serigrafía procede de la palabra latina Sericum, seda y griega Graphé, grabar, escribir.

Su origen data de tiempos antiguos, pero podemos ubicar sus principios en el proceso del "estarcido", que consiste en estampar sobre una superficie con ayuda de plantillas de papel, previamente recortadas, utilizando una brocha o rodillo -- cargado de tinta.

Este proceso ya lo practicaban los egipcios y los chinos, que utilizaban pantallas o redes de cabellos humanos femeninos entrelazados, sobre los cuales pegaban los papeles con los dibujos a reproducir, sobre todo en la decoración de telas. En los siglos posteriores este proceso no varió notablemente, hasta principios de nuestro siglo en que por primera vez se patentó "un sistema de impresión con mallas, que utilizaba un pincel para aplicar la tinta". La patente está a nombre del inglés Samuel Simón en el año de 1907. Procedente de Oriente (China, Japón), esta técnica se implanta en Inglaterra alrededor de 1890 y de ahí se expande a toda Europa.

Utilizada exclusivamente ésta para la decoración de tejidos, pasó a Francia hacia 1900, introduciéndose en la región lionesa (de ahí la famosa denominación de "Impresión a la lionesa").

Las primeras aplicaciones gráficas fueron indiscutiblemente americanas, alrededor de 1910, para consolidarse absolutamente a partir de la Segunda Guerra Mundial en la Industria Bélica, donde adopta las características que la identifican actualmente.

#### IV. PROCESO TECNICO

El instrumento es la extensión  
de la mano.

F. Engels.

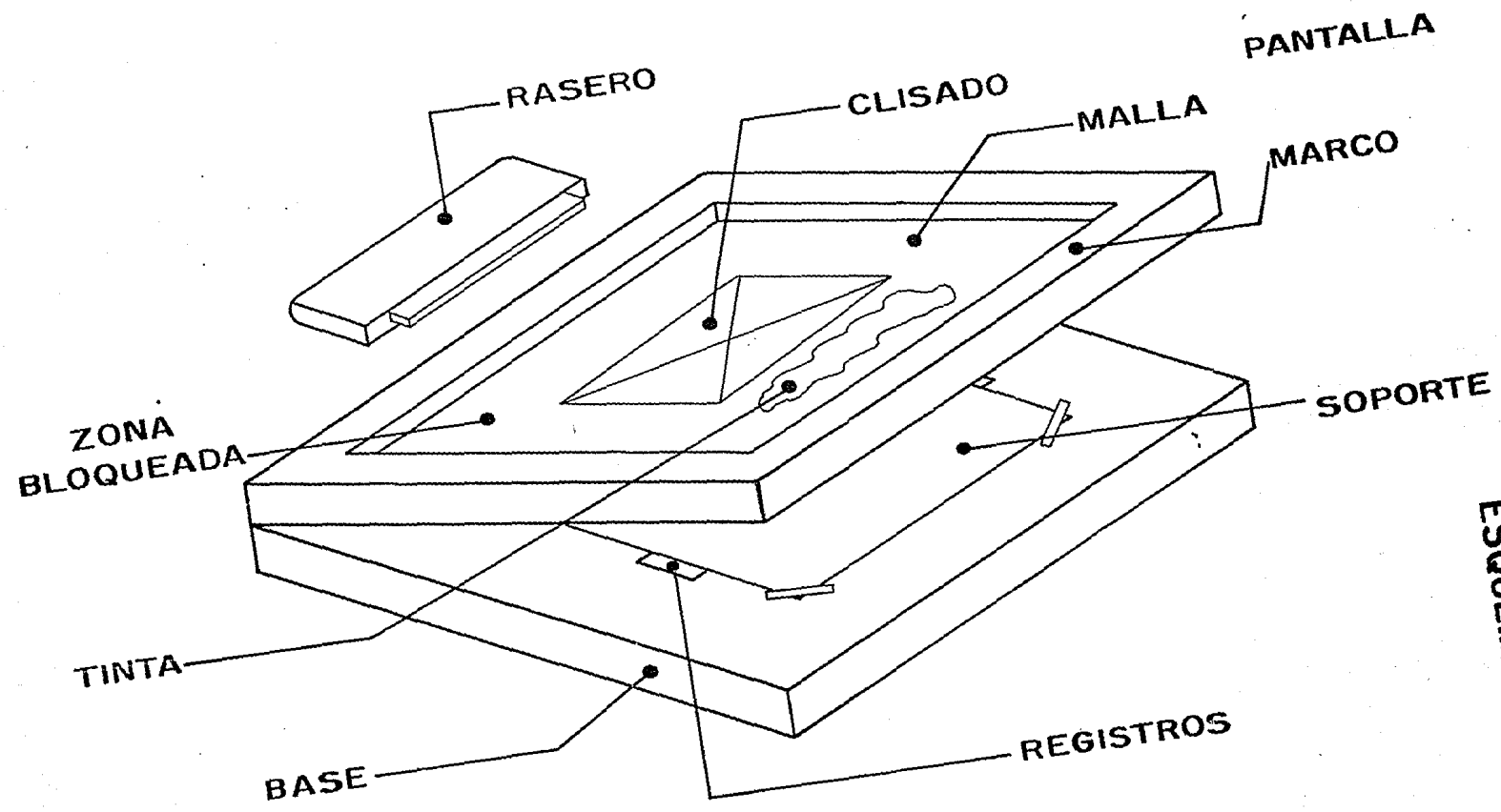
La Serigrafía consiste en un marco de madera o aluminio, donde se encuentra tensada una tela de fibras naturales ( seda ), sintéticas ( nylon, poliéster ) o metálicas ( acero inoxidable, bronce fosforoso ). A la unión del marco y la tela le llamamos " Pantalla ".

Sobre la pantalla preparada, se deposita la tinta de impresión y con ayuda de un "rastrillo", "rasqueta" o "rasero" ( hoja de hule sintético, montada en un mango de madera ) se recorre ésta para depositarse en la superficie a imprimir o "soporte", quedando bloqueados previamente sobre la pantalla, las zonas que no se desean estampar.

Tan sencilla como veloz, la Serigrafía permite la reproducción más fina y exacta, así como la más burda y vanal. Para tal efecto recurre a diferentes métodos y técnicas que van desde la utilización de una simple crayola como posibilidad de reproducción, hasta la amplia elaboración de positivos realizados con la ayuda de procesos fotomecánicos, susceptibles de ser reproducidos e impresos exactamente, logrando resultados tan originales como inverosímiles y así también, imitando los acabados de otras técnicas gráficas, en el plano.

Al proceso técnico de la Serigrafía, la dividiremos para fines de análisis en dos grandes áreas:

1. El proceso de "Clisado" en el cual hemos de mencionar todas las técnicas y pasos a seguir antes de la impresión.
2. Y el proceso de impresión propiamente dicho, donde mencionaremos las características esenciales para llevarlo a cabo, tales como la tinta, el registro, el---



ESQUEMA



sopORTE y el secado\*.

## 1. PROCESO DE CLISADO.

Cuándo la pantalla se encuentra "preparada" con alguno de los diversos procesos serigráficos - esto es, que esté lista para dejar pasar la tinta de impresión por alguna zona de ella que no se encuentre obturada o sea bloqueada - le llamaremos "clisado" o "clisé".

El clisado es una especie de "patrón" que sirve en general para la impresión de una tinta. Se realizan tantos clisados o patrones como colores a imprimir, que forman el diseño original. ( Ver esquema A )

Existen los "clisés" manuales y los "clisés" fotomecánicos.

El clisado manual es el más accesible pues sus procesos no requieren un trabajo tecnificado y ofrecen resultados altamente profesionales. Actualmente por el desarrollo tecnológico en la industria, los clisados fotomecánicos han desplazado a los manuales, no así en el terreno artístico donde - en México - se trabaja bastante de manera manual.

Con lo que respecta al clisado manual, puede ser directo o indirecto. El primero se trabaja sobre la pantalla misma, y el segundo se realiza fuera de ésta, para posteriormente, colocarse en ella y así procederse a imprimir.

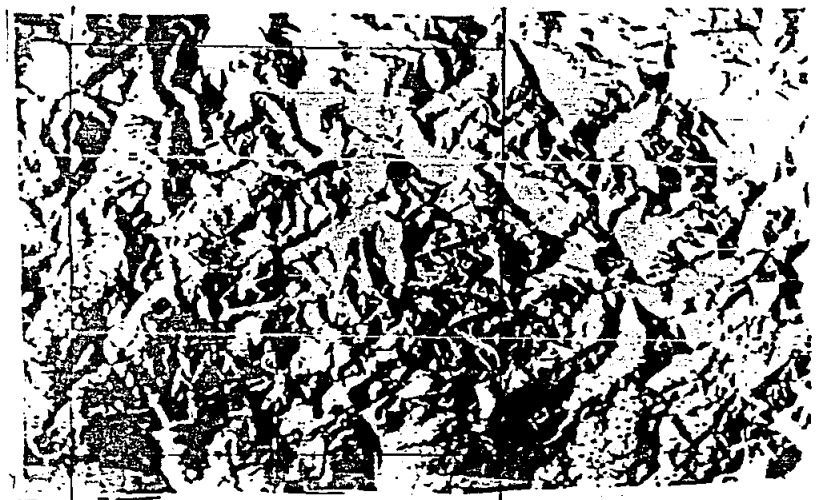
### 1.1 Clisado Manual Directo.

Los clisés directos se realizan con una gama diversa de productos que van desde los bloqueadores directos hasta la cera o parafina directa.

\* Al final del capítulo anexamos un cuadro sinóptico para mayor comprensión.



5. El tratamiento textural fue realizado colocando sobre la pantalla una hoja real mojada de la substancia acuosa que servirá de bloqueador, - tantas veces como se desee realizar tales calidades ( e ) .



6. Bajo la pantalla se colocó un papel arrugado e impregnado de bloqueador, al contacto con la malla ésta absorbió algunas partes de bloqueador y otras no, por lo que al imprimirse dejó las calidades propias de - un papel arrugado ( e . ) .

### 1.1.1. Clisado Directo por Bloqueo.

El bloqueador es una sustancia acuosa o celulósica, que sirve para evitar el paso de la tinta através de la malla en las zonas donde no se requiere imprimir.

Los bloqueadores como posibilidad creativa tienen más funciones que la anteriormente descrita. Se aplican con cualquier medio que resulte apropiado para lograr la textura deseada: por goteo, con esponja, con estopa, o pulverizador de boca e incluso presionando la pantalla con el bloqueador, previamente colocados bajo ésta diferentes materiales que servirán como textura, por ejemplo: papel corrugado, papel arrugado, corcho, etc. ( f. 5 , 6 ).

Los resultados de estos efectos dependerán necesariamente de la creatividad, imaginación, grado de experimentación y calidad técnica del artista que se enfrenta al proceso.

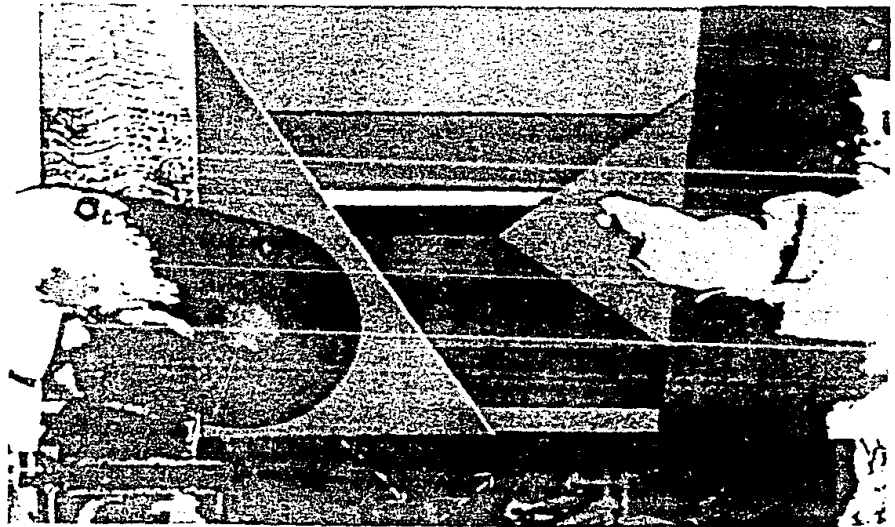
### 1.1.2. Clisado Directo a la Cera.

Exsiste otra posibilidad llamada clisado a la cera, que consiste en dibujar por medio de una crayola o un pincel mojado en cera caliente ( baño María ), encima de la malla o apoyandose en ésta ( en el caso de copiar la textura de una moneda por ejemplo ) ( f. 7 , 32 ).

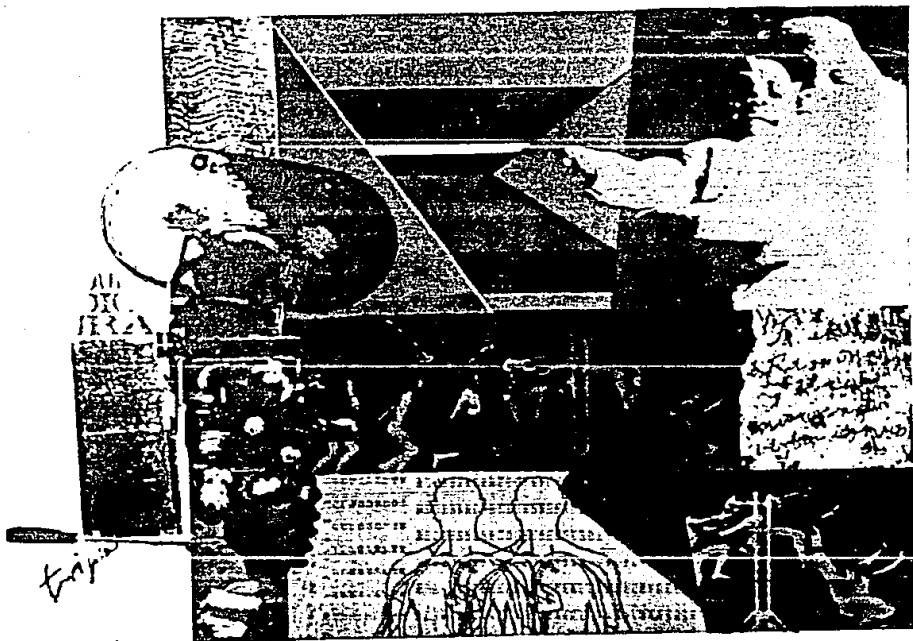
A continuación se bloquea el estencil, pero en las zonas donde existe la cera, el bloqueador por acción de la grasa, no se adhiere a la malla, lo que al aplicar aguarrás sobre la seda, tanto esta como el bloqueador que se encuentra encima, se disuelven , dejando así el hueco que permitirá el paso de la tinta al papel.



- f. 7 Apoyandose sobre la malla y colocando bajo esta, cartón corrugado, se logró realizar la textura presentada rayoneando con crayola en malla, ( detalle de la serigrafía f. 12 ).



- f. 8 Detalle de la superposición de planos perfectamente colocados gracias a la técnica del recorte de película.



f. 9 Serigrafía con recorte de película, crayola y fotoserigrafía.

## 1.2 Clisado Manula Indirecto.

Con respecto al clisado indirecto, éste se basa en un clisé recortado o perforado que se unirá a la malla por medio de adherentes.

Los más elementales se hacen de papel delgado ( bond por ejemplo ), y los más sofisticados se realizan por medio de películas recortables: las transferibles por calor, las solubles en agua y las solubles en derivados de laca.

Todas estas películas son transparentes en mayor o menor medida, lo cual permite colocarlas sobre el original, para recortar con mayor precisión.

La gran ventaja es que duran mucho y matienen las áreas aisladas en su sitio, lo que permite realizar trabajos muy complicados y de figuras asociadas entre sí ( f 8 y 9 ).

Dentro de este proceso indirecto, podemos utilizar algunos clisés improvisados como papeles, envoltorios, troquelados o perforados, patrones de costura, planillas de dibujo, etc., con resultados excelentes.

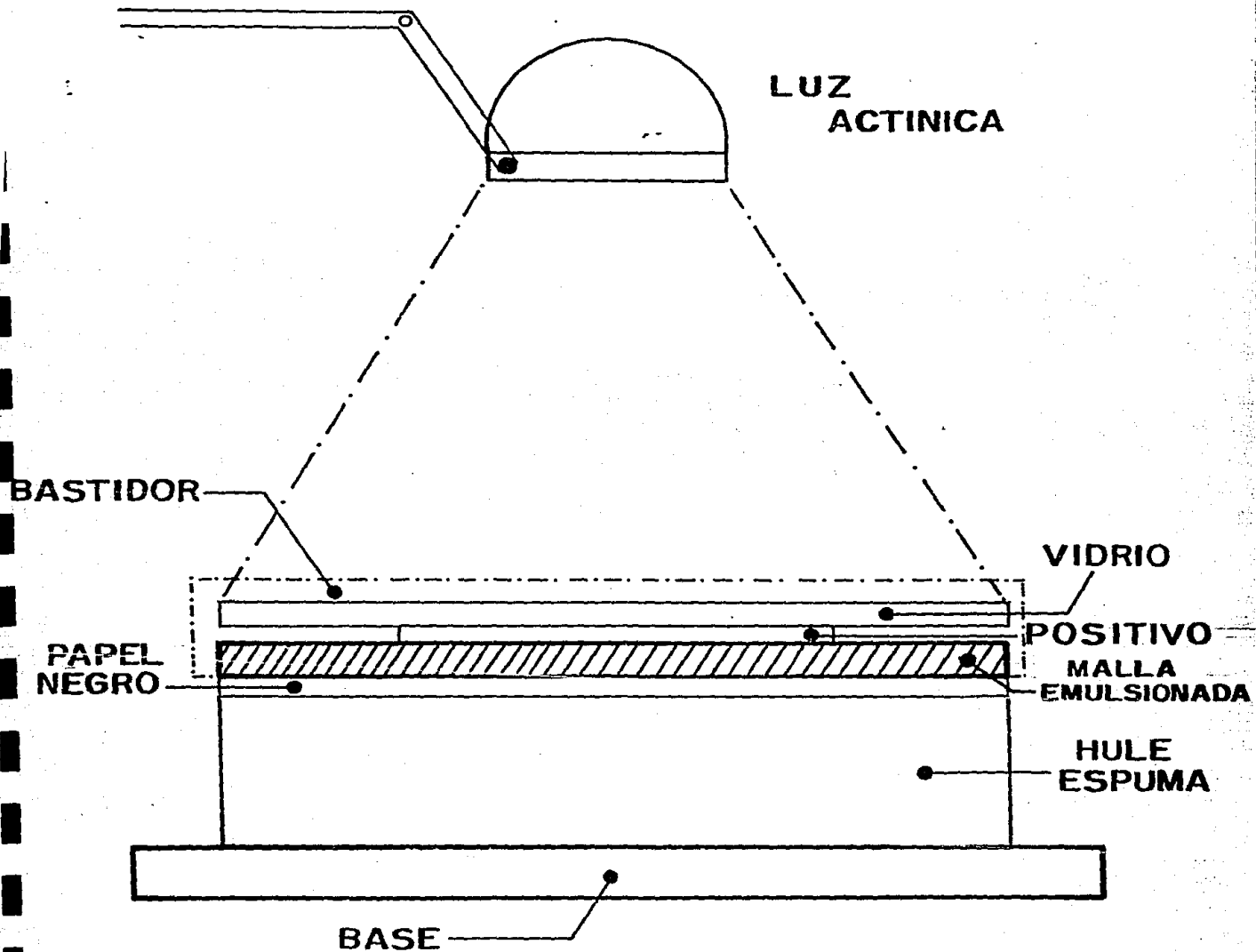
## 1.3 Clisado Fotoserigráfico.

Los clisados fotoserigráficos se basan en una sustancia compuesta por una emulsión fotográfica ( sustancia coloidal gelatinosa ) y un sensibilizador ( Bicromato de sodio o potasio ), la cual se extiende directamente a la malla.

Una vez seca, se coloca encima de ella, el positivo manual o fotográfico ( es decir, una imagen opaca sobre soporte traslúcido o transparente ).

Realizado esto, se expone la pantalla a la acción de la luz blanca ( actínica ) o ultravioleta durante un tiempo determinado, para así, proceder a un lavado -

# ESQUEMA B



con agua ( ver esquema B ).

Como las áreas de emulsión fotosensible cubiertas por la imagen opaca, no reciben la luz, permanecen blandas y al contacto con el agua, se caen para permitir así el paso de la tinta al papel, a la hora de la impresión.

Positivado.

La diferencia en el proceso radica en el tipo de positivo utilizado: manual o fotográfico. No es preciso que el positivo sea fotográfico, aunque el proceso sí lo sea.

Es conveniente aclarar que en este proceso, sólo el tono negro absorbe la luz, por lo que los tonos medios ( grises ), simplemente no salen. Para realizar medios tonos se hará uso de saturación de puntos o de líneas ( esto es, un tramado ), y lograr así las tonalidades deseadas ( f 10 ).

### 1.3.1 Positivado Manual.

Es de hecho el que aquí nos interesa, puesto que el artista estará en contacto directo con éste. Un positivo manual se trabaja como trabaja el litógrafo sobre la piedra: con tinta y/o crayón, superponiendo, raspando, etc.

Aún a la fecha, se cree que la Serigrafía es un proceso basto, con poco detalle. Esto último se consideraba más adecuado para las planchas litográficas, pero gracias a los adelantos en la materia de los tejidos para las pantallas, se pueden lograr efectos muy sutiles y finísimos ( sobre todo en fotoserigrafía ) dibujando en materiales como acetatos transparentes o translúcidos ( por ejemplo: Herculene ), o sobre películas de calcio tono mate como Kodaktrace, Permatrace e incluso el papel --





f. 10. Positivos manuales y fotográficos usados en las serigrafías correspondientes a f. 1, f. 11, f. 12, f. 13 y f. 32.

vegetal en su grano más grueso.

Para dibujar el positivo, se pueden utilizar lápices blandos o litográficos, - rapidógrafo o carboncillo. También se pueden utilizar huellas de objetos sobre dichas películas y usarlos como positivos.

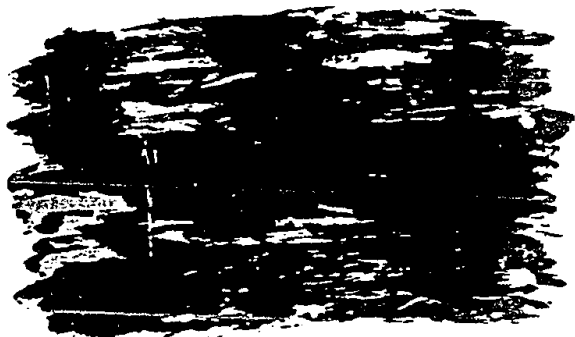
En tinta, se utiliza el " opaco " de retoque fotográfico, o la tinta china ( f. 12 ), que permiten reproducir fielmente texturas hechas con pinceladas o esponja por ejemplo, al igual las salpicaduras de tinta ( manchas ) ( f. 11 y 22 ), o la tinta aplicada con aerógrafo, que posibilita una graduada y ordenada grisácea por medio de la saturación de puntos, sin necesidad de recurrir a los positivos tramados- realizados con procesos fotomecánicos.

### 1.3.2 Positivos Fotomecánicos.

Respecto a los positivos fotográficos, éstos se dan en base a un método técnico y exacto, que va desde la utilización de las películas pancromáticas y ortocromáticas, que se fabrican en versión de tono continuo ( reproduce todos los tonos de gris , del blanco al negro ) y de línea ( que reproduce sólo los negros y blancos absolutos ), hasta la elaboración fotomecánica de positivos para pantallas que se dan de línea o medio tono ( tramados ) ( f. 1, 13 y 32 ).

Para nuestros fines no viene al caso extenderse en este proceso eminentemente mecánico\*.

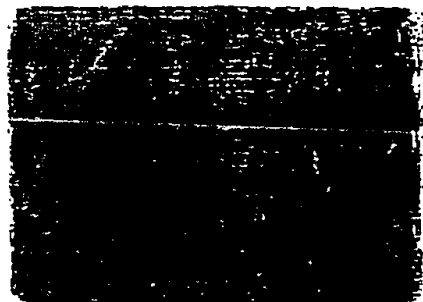
\* Para los interesados al final de este trabajo se encuentra una bibliografía básica.



LA VIDA LA MUERTE



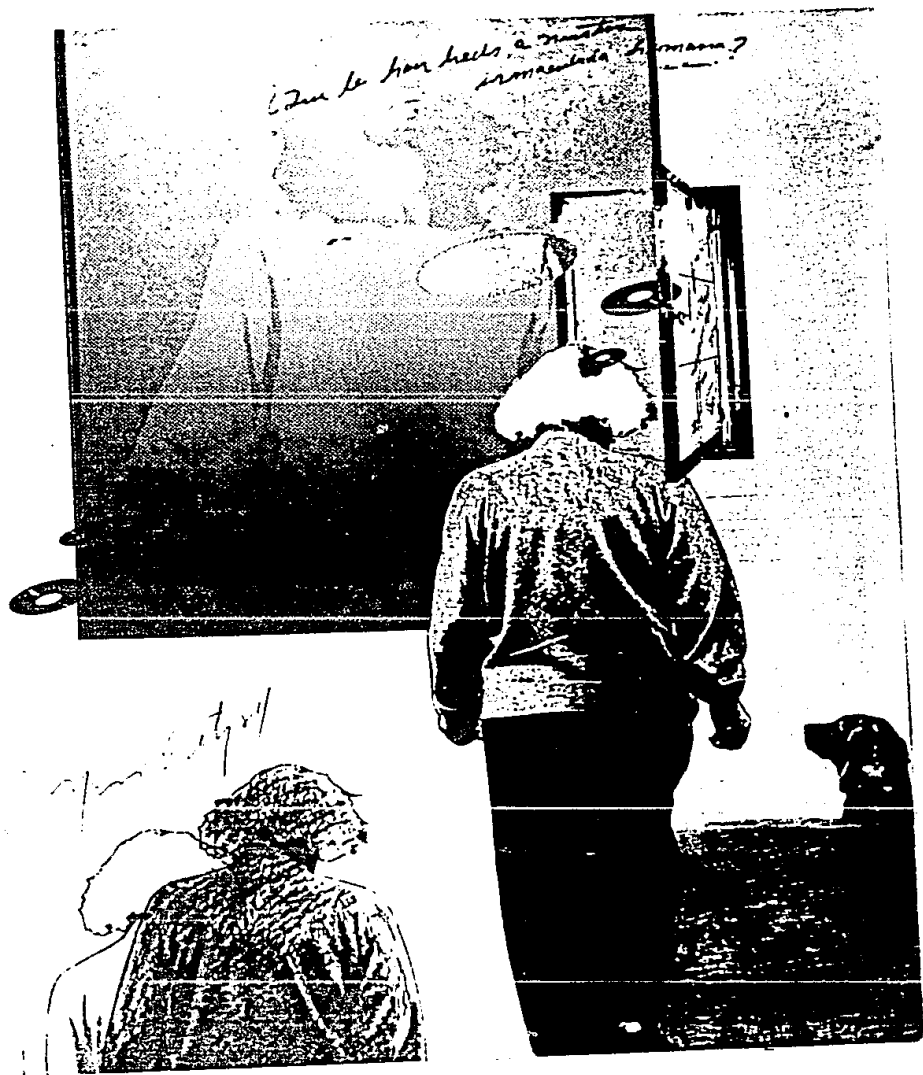
- f. 11 La parte superior fué realizada con positivos manuales a tres -- tintas, la parte inferior se utilizó-tinta inflable y positivo -- de periódico.



la vida la muerte  
la vida la muerte  
la vida la muerte



- f. 12 La parte inferior ha sido realizada con un positivo dibujado a mano, la parte media, tinta inflable y - arriba crayola.



f. 13 Serigrafía realizada a base de positivado fotomecánico y de periódico

## 2. PROCESO DE IMPRESION

Listo el proceso de clisado, continúa entonces el proceso de impresión, en el cuál será importante la tinta, el registro y el soporte a imprimir, así como también el secado ( ver esquema A ).

La Tinta. Esencial en el proceso serigráfico será la elaboración de la tinta, es decir, el grado de transparencia u opacidad del color, la cantidad de la tinta - que se requiera y los solventes que han de usarse ( retardador o acelerador en el secado ) así como el brillo o tono mate requeridos en cada color a imprimir.

Una tinta serigráfica debe cumplir tres condiciones:

- Que el pigmento sea sumamente fino para pasar através de la malla,
- que la tinta no se evapore tan de prisa y por tanto se seque mientras se efectúa la impresión.
- que se adapte al rasero y al clisado para dar un estampado fino de gran calidad.

El orden de impresión de las tintas varía de acuerdo al original, generalmente si este es realizado en colores opacos, se imprimirán las tintas de color más claro a el más obscuro, pero si el original tiene matices, la tinta será transparente, de tal manera que se ha de imprimir del color más obscuro al más claro, para que la transparencia deseada sea óptima.

Así también, existen gran variedad de tipos de tintas, que se utilizan de acuerdo al material del soporte a imprimir.

Las hay brillantes, mates y satinadas, metálicas, fluorescentes o fosforescentes.

La gama de colores, sus tonalidades y matices, es prácticamente infinita.

Por último es importante señalar, que antes de proceder a imprimir deberá realizarse pruebas previas de color para definir exactamente el grado de opacidad o brillantez, el grado de transparencia y la tonalidad en el color deseado.

Registro. El registro es la zona de coincidencia entre dos o más impresiones sucesivas, sean estas superpuestas o adyacentes.

Básico para la perfecta ubicación de los colores en todas las impresiones, deberá tenerse absoluto cuidado en ello, chequeando una a una las hojas a imprimir y su perfecto registro.

El mejor registro se consigue con las pantallas tensadas al máximo, con clisés que registran entre sí, con una impresión constante (en velocidad, presión y dirección) y una temperatura adecuada en la que no se distorsione o deforme no solo el clisado de la pantalla sino el soporte de impresión.

Soporte. En serigrafía como ya hemos dicho, se puede imprimir sobre todo tipo de soporte sólido, sea plano, redondo, de cualquier tamaño y tipo de material.

En el campo artístico, generalmente el soporte de impresión es el papel. Será importante señalar que este debe de ser preferentemente de algodón, pues no pierda su flexibilidad, no se mancha ni tampoco le afectan los estímulos lumínicos.

La superficie a imprimir puede ser áspera o lisa, delgada o dura, pero una -

superficie porosa o con poca textura sería lo ideal. Claro que todo dependerá del original a reproducir para elegir el material idóneo.

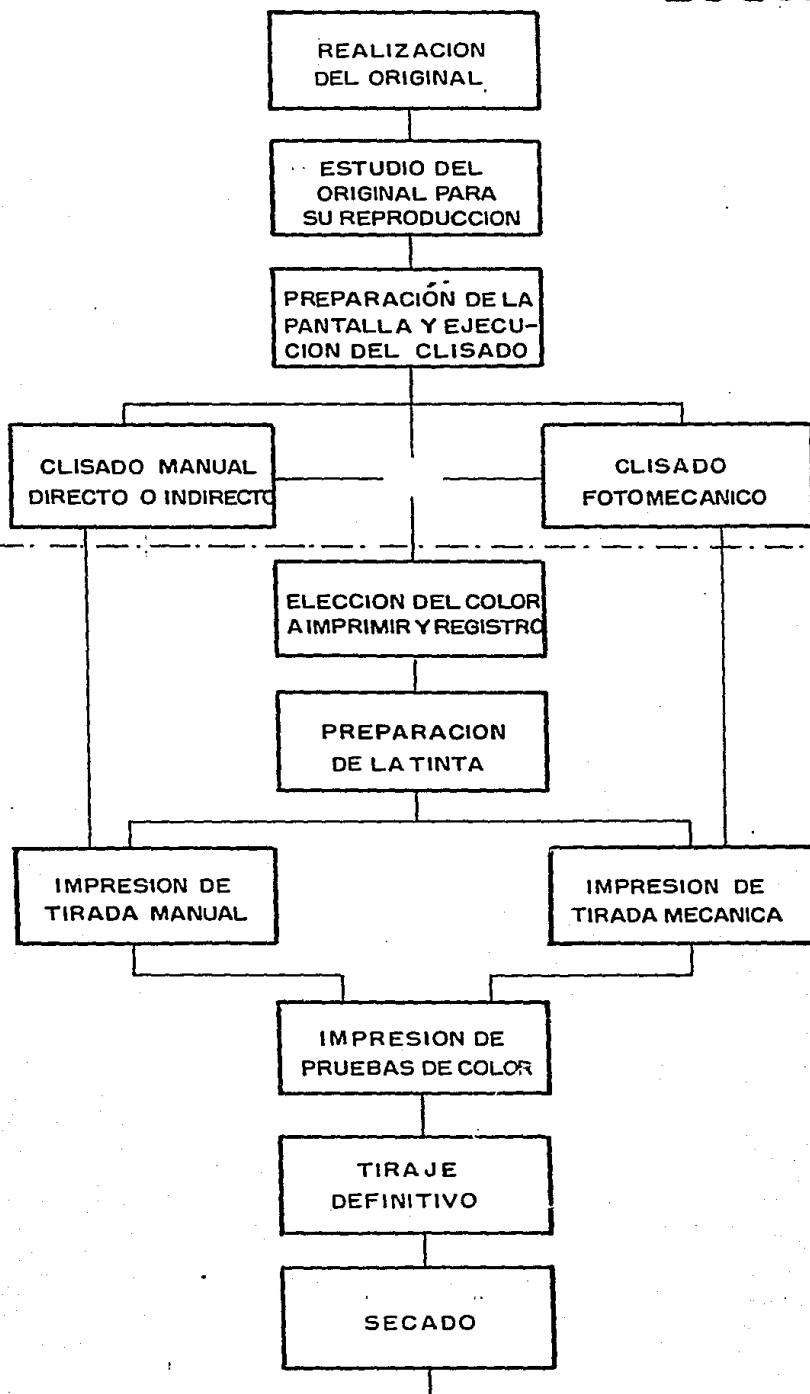
Así pues se procederá a imprimir copia tras copia hasta terminar el tiraje deseado ( véase p. 22 )

Secado. Después de realizarse la impresión de un color, cada copia se ha de someter al secado de la tinta, en donde es importante un área de secado la cual debe estar perfectamente limpia sin posibilidad a que se introduzca el polvo o cualquier otra sustancia como goteras, por ejemplo. El secado de las copias puede realizarse por medio de calor ( someterse a una temperatura determinada ) o por ventilación mecánica. Otra posibilidad será dejar secar las copias por sí solas.

El tiempo de secado ha de variar de acuerdo al soporte de impresión y por ende al tipo de tinta y solvente utilizados.

# ESQUEMA "C"

PROCESO DE CLISADO



PROCESO DE IMPRESION

SE REPITE EL PROCESO COLOR POR COLOR  
SEGUN EL No. DE TINTAS EN EL ORIGINAL



## V. INVESTIGACION TECNICA Y NUEVOS PROCEDIMIENTOS.

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía: tam--  
bién la verdad se inventa.

A. Machado

Este capítulo tratará de la investigación y experimentación técnica que sobre el trabajo directo, he realizado.

Por una parte será conveniente enfatizar lo práctico y versátil de la Serigrafía que permite un mayor parámetro de experimentación y aplicaciones por lo sencillo de sus instrumentos de trabajo; a diferencia de otras técnicas de reproducción tradicionales, en donde, sin el tipo específico de maquinaria que se requiere, no puede hacerse gran cosa. De igual forma, las dimensiones de impresión en las técnicas ortodoxas son limitadas, así como el número de tirada y el soporte a imprimir, ya que sólo imprimen sobre un determinado tipo de papel y no admiten otro material.

En la técnica que nos ocupa, el soporte no sólo puede ser cualquier tipo de papel, sino cualquier material sólido, sea duro o blando. Por otra parte, todo clisado, manual o mecánico, se puede imprimir una y otra vez en todos los colores deseados, por ejemplo, cuando recurrimos a la posibilidad de la repetición sucesiva de una imagen, que se logra con sólo mover gradualmente el registro de impresión.

( Ver p. 36) ( f. 12, 14, 15 ).

En las demás técnicas gráficas la plancha matriz ( o sea el clisado ) después de un corto tiraje queda prácticamente inservible. En la Serigrafía la destrucción de tal o cual clisado, no implica la destrucción de la pantalla, que tiene la capacidad de admitir nuevamente gran número de clisés. Todo dependerá del cuidado requerido en el proceso de recuperación de la pantalla después de destruir algún clisé ya impreso, así como también la limpieza de la malla en el transcurso de todo el proceso de impresión.

La Serigrafía permite lograr diferentes calidades que en otros procesos gráficos difícilmente se obtienen, de ahí la aparición de las técnicas mixtas en donde se complementan por ejemplo, la litografía y la Serigrafía.

Dentro de las posibilidades plásticas que la Serigrafía nos brinda, he mencionado ya líneas arriba " la repetición ", mencionaré otras más.

La capacidad de captar detalles y sutilezas. Los detalles, en cuanto a la calidad y fineza del dibujo y pequeñas zonas de color. La sutileza, en cuanto a los matices tonales logrados en base a la transparencia, siendo a la vez esta, una de las posibilidades más ricas y más bellas que se obtienen en la Serigrafía. De igual manera y contrariamente a lo que se cree en el sentido de que la Serigrafía sólo permite la estampación de grandes zonas de color plano, existe el recurso del sfumado, en el que se pueden imprimir 2, 3 ó más colores a la vez, logrando una gradación perfecta de color a color ( f 13, 32 ).

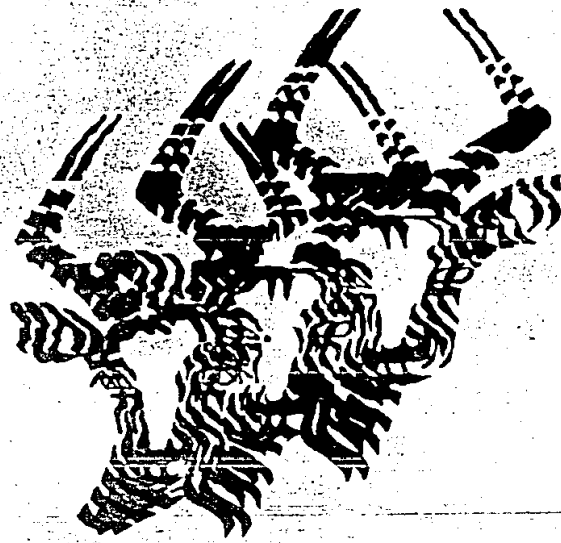
Hemos experimentado también, el "Dripping" o "salpicado" realizado con la acción de salpicar color directamente sobre la pantalla por medio de un pincel, brocha o pulverizador de boca. Enseguida se imprime el papel, quedando estampados sobre el soporte , magníficos efectos que, por otro lado son difíciles de controlar (f 16)

Pero si estos salpicados los realizamos encima de una hoja de albanene utilizando para ello tinta negra, convertiremos este, en un positivo ( p. 31 ) que se ha de insolar gracias al clisado fotomecánico ( p. 33 ) posibilitando así, una reproducción seriada.

Aparte de estas posibilidades, mencionaré otros procesos investigados:



f. 14 Repetición de una misma imagen.



f. 15 Repetición de una misma imagen.(e)



f. 16 Efecto de salpicado.(e)

Bajo los principios de clisado a la cera ( p. 26) he utilizado en vez de ella, pasteles de óleo, de la siguiente manera: Sobre la pantalla, se realiza el diseño original utilizando los " oil pastel "con tantos colores como se deseé, haciendo toda clase de mezclas y combinaciones, sombreados, etc.

Tal " pintura " realizada sobre la pantalla, se ha de imprimir por medio de una tinta incolora llamada base o masa transparente, que al mezclarse con el pastel de aceite, permitirá la estampación al papel o soporte, obteniendo una reproducción, no de un sólo color sino de la totalidad de los colores colocados en la malla, en una sola pasada (.f. 18 ).

La limitación principal de este proceso, es el poco tiraje que se realiza - - pues se va desgastando el óleo sobre el estencil - y además, no todas las copias son idénticas. Alcanza un corto tiraje que va desde las diez a las quince copias re producidas.

Veamos ahora otra posibilidad:

En el proceso de la Fotoserigrafía ( p. 29) hemos de considerar que, si lo importa nte de un positivo es no permitir el paso de la luz, cualquier objeto opaco o semiopaco nos puede servir como positivo. Por ejemplo un matamoscas, un zapato e incluso la mano misma que impedirá el paso de la luz a la hora de la exposición de la pantalla emulsionada. De tal forma que al momento de rociar con agua el - bastidor, se obtendrá la huella del objetointerceptor de la luz, dejando un resultado semejante al fotograma, en fotografía ( f. 17, 20 y 21 ).

De igual forma, he comprobado que el material fotoserigráfico sensible a la



f, 17 Ejercicio fotoserigráfico utilizando objetos directos sobre la pantalla ( e ) .



f. 18 Serigrafía con pastel de óleo.

luz, es capaz de captar no únicamente el negro absoluto, sino también grises oscuros. Afirmando esto, gracias a la adaptación a positivos, de los "impresos" en offset, - como el papel periódico. El proceso es el siguiente:

Positivo de periódico.- A "x" recorte de periódico, sea una impresión de fotografía o tipografía, se le unta aceite o alguna otra sustancia que permita transparentarlo. Una de las caras se raspa ( la que no se desea reproducir ) quitando todo residuo de tinta ( f. 19 ).

Enseguida se transporta a la pantalla emulsionada para insolarse.

El resultado - informal - es bastante rico por las formas reproducidas de una manera inexacta. Y estos resultados no sólo dependen del recorte de periódico, sino también del tiempo de exposición de la luz sobre la malla emulsionada ( y a diferentes tiempos, diferentes resultados ) ( f. 11, 20, 21 ). En este tipo de transporte obtendremos un acabado muy semejante al que se denomina en fotografía " post-rización ", basado en diferentes tiempos de exposición lumínica. Este recurso también en Serigrafía se utiliza, lográndose con ello, excelentes resultados.

Por último explicaré otro aspecto que estoy experimentando actualmente:

Una de las características ( algunos le llaman limitación equivocadamente ) de la Serigrafía es el hecho de imprimirse en plano, sin relieve real.

La posibilidad para lograr relieve es recurriendo a la ayuda del grabado en metal, por ejemplo.

Sin embargo, existe una tinta especial que a nivel industrial se trabaja cotidianamente, la cual tiene como propiedad inflarse al contacto con calor directo. Es



f. 19 Positivos sacados directamente de impresos en offset.





f. 20

*5/6* *mya* *Qty*



f. 21

Fotoserigrafías utilizando objetos directos y positivos de "periódico".

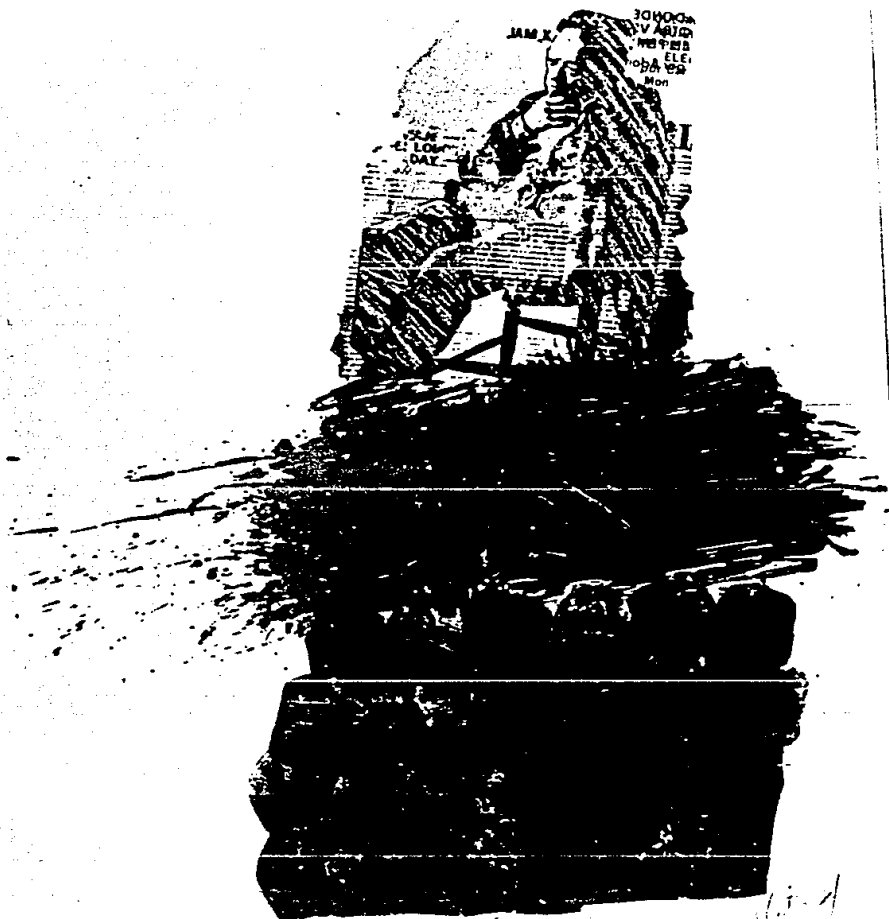
to quiere decir que por medio de tal tinta serigráfica se logra un relieve que ha llegado a obtener un grosor de 5mm., en la industria norteamericana.

Este hecho permitirá desarrollar cada vez más el horizonte ya basto de por sí de la Serigrafía en la medida en que se sigan experimentando, no sólo industrial sino artísticamente.

La tinta inflable se ha creado para estamparse sobre tela. Nosotros la hemos usado sobre papel, con muy buenos resultados, esperando que próximamente, los ingenieros químicos, elaboren una tinta de tales características que permita adecuarse al papel.

En el proceso de impresión, ésta tinta se estampa como cualquier otra. Es después de secarse el papel, cuando se somete al calor. Si la tinta se imprime muy líquida, no causará relieve, por lo que se aconseja, se utilice semiespesa. La tinta es incolora y para colorearla se le agrega tinta acramina. No se le debe poner mucha tinta puesto que al contacto con el color no se infla. De igual manera, ya impresa ésta, al darle calor, pierde su tonalidad original, quedando el color mucho menos vivo.

Al contacto con la temperatura cálida, la textura de la tinta, produce un acabado salitroso y burbujeante, las burbujas se inflan a medida que la impresión es más gruesa ( ya sea por la abertura del tejido de la malla o, por superposición de diversas impresiones ) hasta llegar a desprenderse del papel. Si se da demasiado calor, las burbujas crecen hasta que se "desinflan" y se queman, por lo que se produce relieve ( f. 12, 22 ).



f. 22 Fotoserigrafía utilizando en la parte superior, positivo de periódico. En medio positivos realizados a mano y en la parte inferior positivos de fotocopias impresos con tinta inflable.

Estas dificultades, lejos de limitarnos, nos dieron la posibilidad de utilizar al mismo tiempo, la tinta inflable y la tinta común, especial para papel ( Kartel ).

Como ejemplificación de lo anteriormente dicho, enseguida enumeraré los distintos pasos seguidos para lograr el resultado que se observa en la Serigrafía llamada " A Diego Rivera ", concretamente en el bloque inferior ( las calaveras ) -- ( f. 22, 23 ).

Por principio mediante la fotoserigrafía, transporté un solo positivo con dos exposiciones de luz a diferentes tiempos.

En la primera insolación las imágenes quedaron difusas, e imprimí de la siguiente manera:

- 1) Tinta inflable en gris.
- 2) Tinta Kartel en rojo "quemado".
- 3) Tinta inflable incolora, impresa desordenadamente, es decir, corriendo el rasero ( tinta ) en diferentes sentidos.

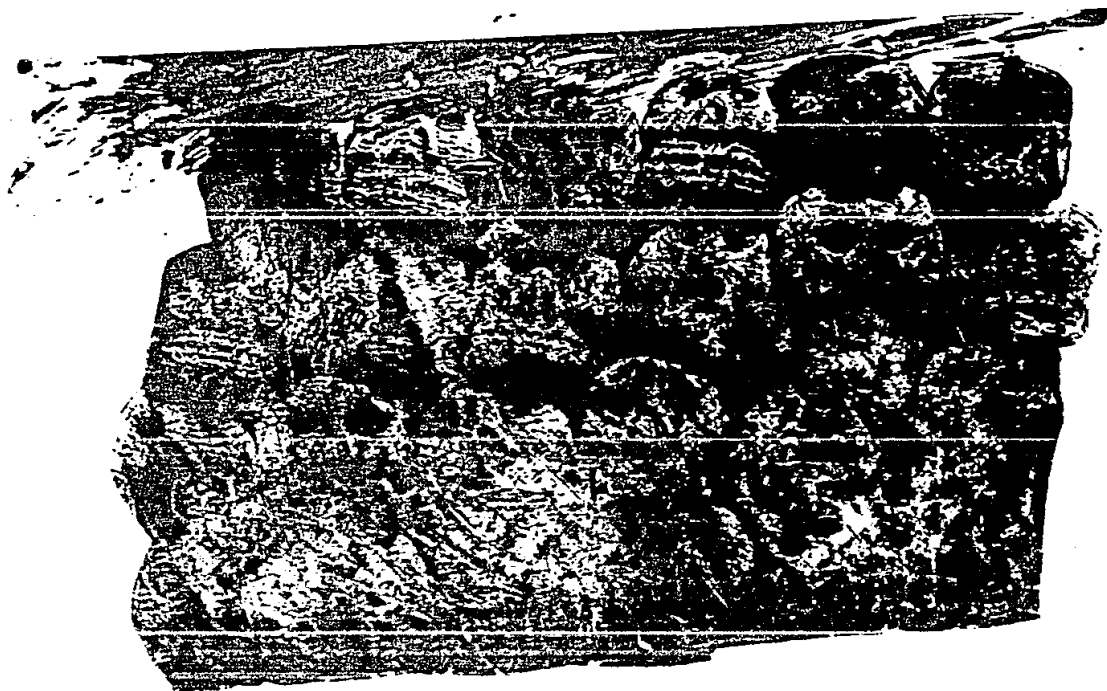
Enseguida, sobre éstas impresiones, estampé el segundo clisado fotoserigráfico, más definido y más exacto al positivo.

- 4) Entonces imprimí en gris Kartel.

Ya secas las superposiciones de color, procedí a darles calor hasta que se -- "alzó" el poro de la tinta y se desprendió del papel. Sacudí y raspé dejándose entrever así, cada una de las diferentes impresiones superpuestas en las diversas caras, logrando un acabado muy rico en tonos y texturas.

En algunas zonas de la impresión, el color se opacó o se quemó por exceso de calor, así que el bloque, aunque atractivo plásticamente, se veía confuso. Procede entonces a imprimir una última tirada que fué:

5) Color café obscuro Kartel, como definición.



f. 23 Detalle de la impresión con tinta inflable.

VI. OTROS EJEMPLOS DE LA SERIGRAFIA EN EL ARTE.

La búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión ha conducido a no pocos artistas al manejo y conocimiento de las distintas técnicas de reproducción gráfica.

En el caso de la Serigrafía, algunos la practican llevando a cabo disciplinadamente sus premisas y otros más la han utilizado como un recurso o medio ( técnica mixta ) de apoyo, para llegar a otros fines.

En seguida, mencionaremos diversos modos de utilización de la técnica tomando como ejemplo algunos artistas extranjeros y mexicanos para complementar lo dicho anteriormente y enfatizar la riqueza de posibilidades gráficas de la Serigrafía.

Comenzaremos con el artista norteamericano Andy Warhol, el cuál recurre a la técnica serigráfica allá por los años sesentas en el pleno auge del arte "Pop", como complemento a su producción pictórica, y a la vez, como novedad gráfica. Warhol agrega el uso de éste sistema de impresión directamente a sus pinturas. Además adopta el recurso por el cual, la imagen a reproducir, en vez de ser cortada laboriosamente en el proceso del clisado manual indirecto, ( p. 29 ) la aplica a la pantalla por medio de las técnicas usadas exclusivamente en la industria de los procesos fotomecánicos y por ende fotoserigráficos ( p. 29 ).

Warhol utiliza la Serigrafía directamente y trata de aprovechar no sólo las cualidades de ella sino también los "errores de impresión", como ha señalado John Copland \* "... al imprimir sobre un soporte no rígido y de gran textura como la tela

\* Wilson, S., "Pop", Thames & Hudson LTD, London, 1974. pág. 17





f. 24 Detalle de serigrafía realizada por Andy Warhol.



f. 25 Serigrafía de Andy Warhol.

de lino del bastidor, necesariamente la estampación quedará accidentada; de igual forma la variación en la densidad de la tinta o, si no hay tinta suficiente para completar una pasada, la imagen no se imprime de modo uniforme.

En las obras mixtas de Warhol se nota que la nitidez de la imagen no es pareja pues la presión que se ejerció en el rasero fué diferente, de tal manera que la tinta se pudo correr y escurrir, abriéndose paso bajo la malla y dejando ciertas manchas en las impresiones subsecuentes."

Estos "efectos accidentales", han sido muy bien aprovechados por Warhol ( f. 24, 25 ).

Otros recursos que llegaron a ser clásicos en su obra y que se originaron gracias al uso de la Serigrafía, son la repetición de imágenes a manera de módulo así como el hecho de imprimir los diversos colores del original "fuera de registro" (p.37) produciendo distorsiones al contacto de la forma y el color ( f. 24 )

Warhol se "apropia" de la Serigrafía, como el medio más eficaz para su expresión "Pop".

Mencionaremos ahora al artista francés Alain Jacket. Este autor hace uso de la Serigrafía para poner sus imágenes en una serie de transformaciones que las vuelven más abstractas, debido a que usa el recurso de la fotografía ampliada. El positivo, tramado por medios fotomecánicos se amplía de tal forma que cuando mediante la Serigrafía se lleva al lienzo, funciona tanto como diseño abstracto de color, que como imagen figurativa. Los colores son impresos en "trícromía" con un grado de transparencia idéntico al utilizado en el offset ( f. 26 ).



f. 26 Serigrafía de Alain Jackett.



f. 27 Serigrafía de Roy Lichtenstein.

Otro ejemplo parecido, en el sentido de utilizar la ampliación del tramado fotomecánico, se encuentra en el trabajo de Roy Lichtenstein, interesado en las técnicas publicitarias de reproducción masiva, copia el original de alguna viñeta de "comic", ampliando tanto las dimensiones de ésta, que llega a notarse claramente la trama de puntos del positivo fotomecánico, dando énfasis así, a los procesos industriales (como el offset) pero reproduciendo sus trabajos en Serigrafía ( f. 27 ).

En el panorama nacional haré mención de José Castro Leñero ( México 1956) el cuál trabaja primordialmente la fotoserigrafía, donde utiliza tanto positivos realizados a mano como positivos fotomecánicos.

Su temática es esencialmente urbana y para ello recolecta fotografías de la ciudad, desde estructuras metálicas donde se edificarán grandes edificios hasta puestos callejeros de periódicos o señales urbanas, fotografiadas por él mismo.

Su composición se genera a partir de varios positivos y negativos mecánicos que al unirlos en diferentes posiciones y tamaños forman un orden estructural entre abstracto y figurativo.

De ahí, realiza positivos manuales ( p. 31) para completar la composición, pensando previamente los colores que cada uno de ellos adquirirá.

Utiliza mucho el recurso del sfumado así como las transparencias que se manifiestan claramente en la superposición de los planos en sus composiciones.

Es muy importante recalcar que la obra gráfica de José Castro se genera a partir del contacto directo con la técnica, con el proceso fotoserigráfico.

Y por ende, al momento de imprimir el primero o el segundo color, los re-

sultados obtenidos le indicarán el camino a seguir no sólo en cuanto al color sino en la forma de éste ( f. 28 ).

A diferencia de José Castro, otro artista mexicano Ismael Guardado ( Zaca-tecas, 1942 ), es mucho más planificador en el sentido de que previamente a la obra serigráfica y su proceso técnico, ha de resolver el original a imprimir de una mane-ra definida.

La obra de Ismael se caracteriza por la estructuración geometrizable y lo im-pecable de su tratamiento, de ahí que él haya recurrido a la técnica que nos ocupa por posibilitarle amplias zonas de color con una tonalidad pareja y limpia.

También utiliza el recurso del sfumado y generalmente trabaja en base a re-cortes de película ( p. 29 ) y al proceso fotoserigráfico.

Sus obras las imprime por superposición de planos, cuidando esencialmente el registro entre cada uno de los colores , básico para el acabado idóneo de sus com-posiciones.

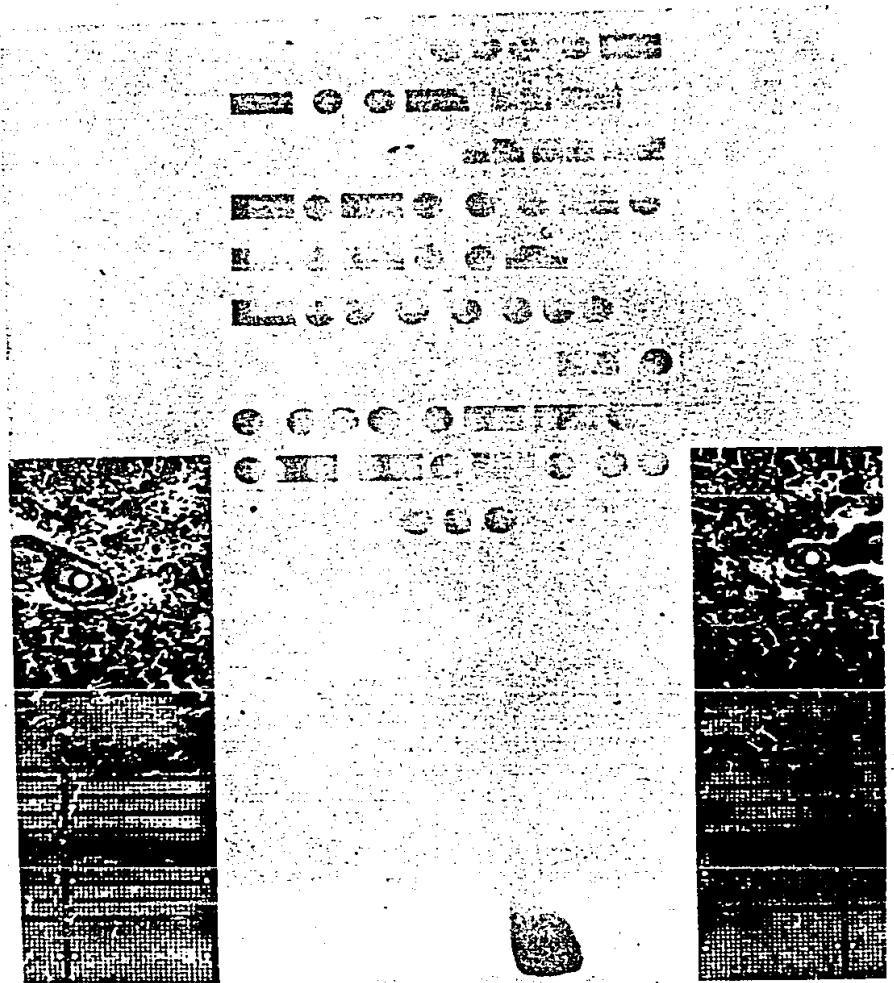
Es importante mencionar el hecho de que Ismael Guardado no sólo trabaja la técnica en cuestión sino también utiliza la xilografía, el hueco grabado y la litogra-fía ( f. 29 ).

Realiza obras en técnica mixta y generalmente abarca la Serigrafía ( en pla-no ) y el hueco grabado o la xilografía ( para lograr relieve ) en una sola obra.

De estos breves ejemplos pasaré ahora al análisis de como se genera mi obra gráfica y su composición.



f. 28 Serigrafía de José Castro Leñero.



f. 29 Obra gráfica de Ismael Guardado.

## V. COMPOSICION EN LA OBRA DE MARIO ORTIZ.

El ángulo agudo de un triángulo en contacto con un círculo, no es menos efectivo que el dedo de Dios en contacto con el dedo de Adán, en la pintura de Miguel Angel.

W. Kandinsky



El primer paso que se descubre en el desarrollo de un lenguaje formal, es eminentemente la unificación entre el proceso técnico y el manejo de la forma. La técnica nos ha de condicionar en base al aprovechamiento de sus posibilidades y también de sus limitaciones.

Pero aparte de los recursos técnicos ya descritos en capítulos anteriores, existen otro tipo de posibilidades que han permitido la conformación de mi obra.

Por un lado, mencionaré el recurso del "azar", de lo "inmediato" y del "accidentalmente inesperado". Y por el otro, los recursos compositivos generados gracias a los "elementos formales", que son la textura, el color y el espacio.

Con respecto a los primeros, he de decir que desde el momento de plantearme una nueva composición, esta surgirá del material inmediato con el que cuento y tengo a la mano.

Una imagen, ya sea un fotolith positivo o negativo, alguna fotografía de periódico o revista, algún dibujo o cualquier figura que se me presente al momento, si me parece atractiva, será suficiente para transferirla a la composición.

La imagen significativa, por ejemplo el positivo del Gral. E. Zapata ( f. 30 ) la coloqué en el formato o plano básico y estudié su posición, tamaño y posible color. La imagen de Zapata en el plano, me sugirió cortar el positivo en varias partes y disponerlo con un ritmo diferente, propiciando así otras evocaciones plásticas. Esta conformación hizo posible el manejo de nuevas imágenes ( fotográficas y dibujadas ) en la composición ( f. 31 ).

Enseguida de clasificar la idea, realicé uno o varios bocetos previos al pro



f. 30 Positivo del Gral. Eufemio Zapata dividido en cuatro partes.



f. 31 Resultado final de la serigrafía donde se utilizó el positivo de E. Zapata.



ceso técnico, para estudiar más en concreto, texturas y color. Pero es en el transcurso del proceso serigráfico donde realmente se concretiza la composición. Es en el desarrollo de sus distintos métodos y posibilidades donde realmente se genera paso a paso la obra gráfica.

En este proceso, irán apareciendo texturas y accidentes, un tanto por azar, un tanto por voluntad de experimentación. Al aprovechar estos "accidentes inesperados" la idea original se ha de modificar de tal manera que se establezcan los rumbos que seguiré posteriormente. Será necesario afirmar que un original puede reproducirse idéntico si se ha resuelto rápido y sin mucho trabajo así como también, los hay que en el transcurso del proceso casi desaparecen, pues el resultado final es totalmente ajeno a la idea primaria.

Queda patente entonces, el hecho de que nunca trabajo la Serigrafía partiendo de un original resuelto y definitivo en donde el proceso técnico de reproducción tiene un papel eminentemente mecánico y frío, sino que mi método se ha de basar en la fusión compacta de la idea y el proceso técnico directo.

Pasemos ahora a los recursos compositivos los cuales no son otra cosa que los elementos básicos de la forma, en la composición; y son la textura, el color y el espacio.

Aclararemos por principio, que la "forma" es lo que "conforma", engloba y contiene a los tres elementos básicos. La forma es aquello que "se hace visible" en el plano, sea una imagen amorfa o abstracta (mancha de color o determinada texturación) o sea una imagen figurativa (visión de algo real, dibujada o fotografiada).

Así también, un espacio totalmente limpio, se hace visible, es decir, se hace forma; al momento de visualizarlo en su formato dimensional.

A su vez es conveniente aclarar que no hemos de hablar de los elementos -- básicos para analizarlos en sí mismos, sino por la función técnica formal que ha tenido, en la génesis de mi obra gráfica.

Dicha tal aclaración, nos remitiremos entonces al primer elemento formal -- mencionado, que es la textura.

La posibilidad de lograr una amplia gama de calidades texturales en Serigrafía, es prácticamente infinita. Cada proceso técnico de este sistema de estampa nos brinda ricas y variadas calidades texturales. Podría decirse que los capítulos 4 y 5 -- de la tesis, están dedicados a la texturación en Serigrafía.

Obviamente estamos hablando de "textura visual" aunque también hemos visto que este proceso posibilita la realización de texturas reales.

La superposición y yuxtaposición entre diversas texturas visuales, crearán -- con ayuda de sus propios tonos y matices, una sensación de relieve y por ende, de -- bidimensionalidad. Estos efectos producen una dinámica rítmica en la composición, evitando con ello la tibia monotonía de zonas planas y color uniforme.

En cuanto al recurso del color, en mi obra ha sido aplicado sin limitación alguna respecto a la gama cromática y su orden armónico, así como a la cantidad de tintas a imprimir.

Una obra estará terminada hasta quedar plenamente satisfecho de el resultado, independientemente del número de colores ya estampados.

Pero el contacto con el color surge desde los primeros bocetos, en la sensación cromática provocada por la imagen o imágenes que se van a reproducir, y a su posición, dirección y situación en el plano.

Posteriormente, las "pruebas de color" definirán el tono y matiz deseados, así como el grado de opacidad o transparencia. ( Véase esquema "C" p. 39 )

El recurso de la transparencia ha sido constante en mi obra gráfica al igual que el esfumado ( p. 42 ).

Finalmente nos queda hablar del elemento espacial.

El espacio es el "soporte " de la forma. Es la estructura "invisible" donde se disponen y conforman las imágenes y el color, sus tensiones, densidades, pesos, movimientos, ritmos, equilibrio y direcciones. De tal modo el espacio es un "vacío" que por la acción de las formas en su propio seno, se transforma de "espacio-vacío" a " forma - contenida ".

En mi obra gráfica, el espacio cumple esta doble función, de ahí que las formas se sientan como flotando por un lado, y por el otro, al convertirse en estructura formal, tienda a equilibrar, conteniendo y "apresando" las formas.

Así, esta vasta red energética en donde se conjugan todos los elementos básicos de la forma ( textura, color , espacio ) es la médula espinal en la composición.

Por último hemos de terminar este capítulo refiriendonos al carácter de las imágenes como "signo" que nos "comunica".

El nivel significativo de una imagen varía según su tratamiento técnico-formal. No es lo mismo la reproducción de un positivo hecho a mano, a uno realiza-

do por medios fotomecánicos, que contiene otra información visual, textual ( Véase : cap. IV, incisos 1.3.1., 1.3.2. p. 31 ).

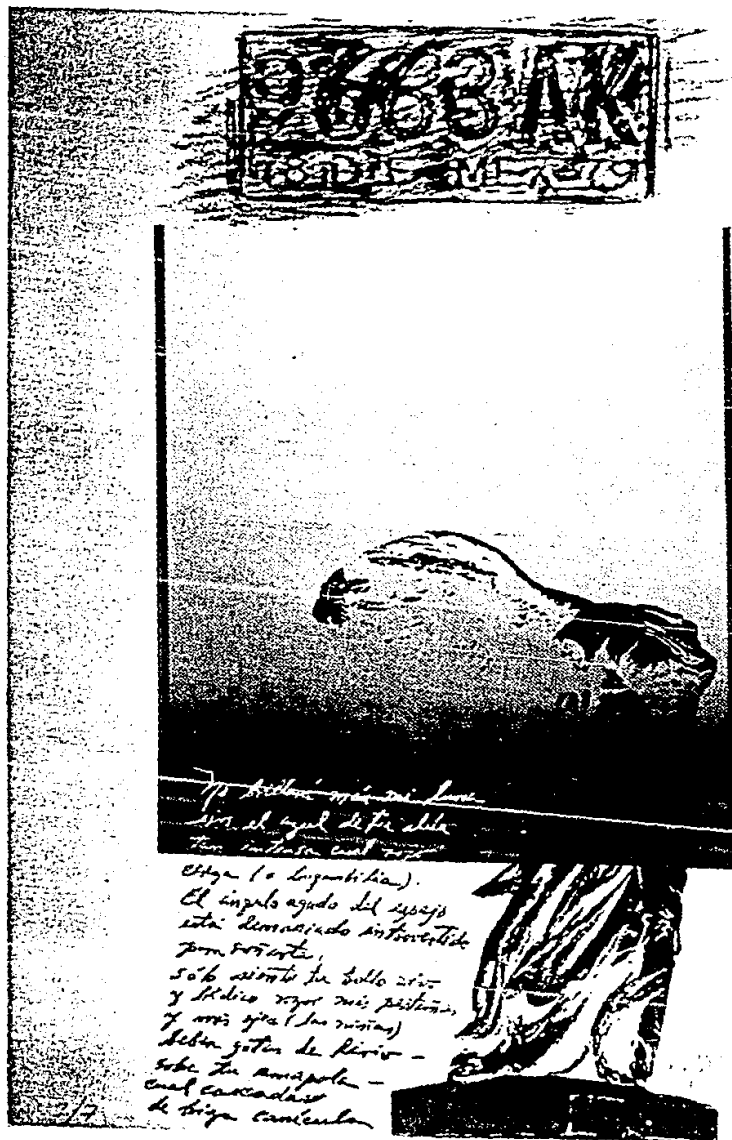
Si nos remitimos al ejemplo de los positivos hubiese cambiado cualitativamente la conformación visual de la composición resultante y por ende sus connotaciones - simbólicas.

Toda forma abstracta o figurativa y su tratamiento formal tiene un nivel de significación. Cuánto más los signos "convencionales" y específicos como la señalización urbana y tipografía, utilizados en mi obra frecuentemente.

Por ejemplo la tipografía, independientemente a su significado convencional, yo la he utilizado como "forma libre", es decir, como un recurso eminentemente plástico. Pero también a la inversa, en donde trato de fusionar el significado convencional de éstos signos como lenguaje organizado ( abecedario ) y su carácter exclusivamente formal, de "grafismo".

El sentido básico de esta "confrontación" es la posibilidad de reafirmar ambos lenguajes en donde el uno refuerce al otro y viceversa, fusionándose así en un solo lenguaje "verboicónico". La serie titulada "grafipoemas" ejemplifica lo anterior ( f. 14, 21, 32 ).

Este terreno de las "significaciones", muy en boga gracias a la lingüística - es tan interesante como el de "las asociaciones", desde el parámetro psicológico o el de "las posiciones ideológicas", sobre la óptica de la sociología. Por desgracia no está en los fines de esta tesis profundizar en ello e incluso, esta problemática es digna de otro trabajo que ojalá algún día yo mismo tuviese la oportunidad de realizar.



f. 32 " Grafipoema ". Serigrafía donde se utilizó fotose-  
 rigrafía y clisado directo con crayola.

## VIII. CONCLUSIONES .

El arte de la vida consiste en una  
readaptación constante al medio.

Okakura Kakuzo.



A lo largo de todo este trabajo de tesis, hemos tratado de demostrar la capacidad de la Serigrafía, como un método directo al servicio de la producción artística mereciendo con ello obtener la importancia que gozan las técnicas tradicionales como la xilografía, el hueco grabado y la litografía.

Sus propias virtudes han permitido que los técnicos especialistas en otras áreas gráficas, hagan uso de la Serigrafía como un sistema que propicia determinadas calidades difícilmente obtenidas con las demás técnicas, logrando fusionarlas en técnicas mixtas.

Rapidez y facilidad de manejo contrastan también con las técnicas ortodoxas en las cuales sus procesos e instrumentos son difíciles de obtener, además de lentos y costosos.

Es importante señalar estas premisas, sobre todo para los jóvenes artistas, imposibilitados en adquirir una prensa litográfica o un tórculo de grabado, por ejemplo.

Contrariamente, la creación de un taller de Serigrafía es de fácil resolución. Se adecúa a un espacio pequeño y la posibilidad de un bastidor de cualquier dimensión y una malla, resulta muy sencillo.

Cabe aclarar que de ninguna manera hemos pretendido negar u oponernos a las técnicas "madres" que a pesar de su antigüedad, se han desarrollado y perfeccionado a la par de la tecnología actual. Sin duda, en el terreno artístico, están más vigentes que nunca.

Lo que pretendemos es comparar cualidades y diferencias y establecer que con maquinaria tan sencilla y trabajo directo se pueden lograr resultados altamente

profesionales.

Pero, ¿por qué estas pretensiones de "pobreza de medios", si hoy por hoy en los grandes talleres especializados y con procesos altamente tecnificados se logran resultados perfectos?.

Vivimos en México, país agobiado por problemas económicos y sociales, que el artista necesariamente resiente, ¿Cuántos tienen la posibilidad de mandar reproducir su obra a los grandes talleres especializados?.

Muy pocos artistas en nuestro país, gozan de tales privilegios.

En Estados Unidos como en Europa, la gran tecnología y el apoyo financiero hacen que las cosas se vean desde otra óptica. La circulación de la obra gráfica se plantea a nivel nacional e internacional pues su demanda así lo requiere, gracias al apoyo tanto privado como estatal y a su inmenso poder financiero. Los talleres de artistas y los grandes talleres gráficos especializados trabajan incesantemente y a la par, sin ningún tipo de limitación económica o tecnológica.

Este tremendo engranaje no puede darse en nuestro país a nivel general, sólo unos cuantos artistas tienen el privilegio de gozar de apoyos en esa magnitud.

Es prioritario entonces que el artista Mexicano saque recursos de la nada y, la obra gráfico-manual es una opción muy loable, en especial la Serigrafía, por la posibilidad de recurrir a materiales "pobres" y hasta de "deshecho".

Los artistas mexicanos tenemos que buscar nuestras propias opciones, así como nuestros propios medios.

La gráfica, al ser un producto elaborado en serie, implica diversas formas de

distribución y fomento que permitan ubicarse en diferentes sitios a la vez.

La distribución y circulación de la obra gráfica definitivamente tiene mayor amplitud de posibilidades --no sólo de comunicación visual, sino de venta-- que la obra "única e irrepetible", pues siendo ésta, ejemplar único, su distribución y fomento se complica a la par que su propia venta, que alcanza precios muy superiores y por ende inaccesibles al gran público.

Precisamente esto último, tiene gran importancia en una sociedad como la nuestra, dominada por la masificación de productos de consumo y deshecho e inundada por una tremenda saturación visual, hecha posible gracias a las técnicas industriales de reproducción gráfica ( offset, rotograbado, flexografía, etc. ) donde se crean todo tipo de "impresos" estáticos ( anuncios murales, revistas, periódicos, carteles, empaques, etc.) y gracias también a las técnicas visivas de comunicación amplia ( cine y T.V.).

La obra de arte única, frente a éste caos visual, tiene un movimiento de acción mínimo, que en el caso de la obra seriada se amplía considerablemente. Obvio será decir que esta última, difícilmente alcanzará el nivel de propaganda masiva, pero a lo menos puede desplazarse en diversos medios y lugares, logrando así más posibilidad de fomento y comunicación con diversos grupos sociales.

Los niveles de distribución y fomento, ajenos muchas veces al artista -- preocupado sobre todo en la producción de su obra-- son muy importantes y deben preocuparle seriamente, pues de hecho, también lo conforman en su propia producción. El artista debe estar conciente de ello puesto que es a los especialistas en la imagen, a los

creadores y renovadores de íconos y figuras, que corresponde resolver y adecuar el -  
nivel significativo y comunicacional de la "forma", en esta caótica sociedad muchas  
veces agresiva y contraria a nuestros ideales y manifestaciones.

IX. BIBLIOGRAFIA.

- Amaya, M., Pop as art, studio vista, London, 1965.
- Battcock, G., La idea como arte, G G, Barcelona 1977.
- Berdeau, M., Serigrafía al alcance de los jóvenes, edit. Kapeluz, B. Aires.1976.
- Cattaneo, E., La Serigrafía en el arte, el arte de la Serigrafía, Gob. del Edo. de México 1984.
- Caza, M., La Serigrafía, edit. R. Torres, Barcelona 1975.
- Covantes, H., El grabado Mexicano en el siglo XX, México 1982.
- Dalley, T., Ilustración y Diseño, edit. Blume, Barcelona 1981.
- Daucher, H., Visión artística y visión racinalizada, edit. G.G., Barcelona 1978.
- Dondis, D.A., La sintaxis de la imagen, Co. Comunicación Visual, G.G., Barcelo na 1978.
- De Micheli, M., Las vanguardias artísticas del siglo XX, edit. Alianza, Madrid 1981
- García, C.N., La producción simbólica, edit. Siglo XXI, México 1979.
- Hadjinicolaou, N., La producción artística frente a sus significados, edit. Siglo XXI, México 1981.
- Ivnis Jr. W.M., Imagen impresa y Conocimiento, edit. G.G., Barcelona
- Kandinsky, V., De lo espiritual en el arte, Premiá editora, México 1981.
- Kandinsky, V., Punto y línea sobre el plano, edit. Barral, Barcelona 1971.
- Küpers, H., Fundamentos de la teoría de los colores, edit. G.G., Barcelona 1980.
- Mara, T., Manual de Serigrafía, edit. Blume, Barcelona 1981.
- Marchan, F.S., Del arte objetual al arte de concepto, Madrid 1974.
- Menna, F., La opción analítica en el arte moderno ( íconos y figuras ) edit. G.G., Barcelona 1977.
- Parramen, J.M., Artes Gráficas, edit. Parramen, Barcelona 1980.

Padee, D., *La geometría en el arte*, edit. G.G., Barcelona 1979.

Peregrini, A., *Nuevas técnicas en la pintura*, Muchnick edit., Buenos Aires 1972.

Rubio, M., *Ayer y Hoy en el Grabado y Técnicas de Estampación*, edit. Gráficas Sugrañes, Tapacona, España, 1979.

Rus, S., *Tratado de Serigrafía Artística*, edit. Blume, Barcelona 1974.

Wilson, S., *El arte Pop*, edit. Labor, Barcelona 1975.

Wong, W., *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*, edit. G.G. Diseño, Barcelona 1982.

## X. APENDICE

1. Curriculum Vitae

2. Presentaciones



## CURRICULUM VITAE

Mario Ortiz Martínez. Nació en México, D.F., el  
23 de febrero de 1954.

### Estudios profesionales:

Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Universidad Nacional Autónoma de México.  
Academia de San Carlos  
Periodo: 1969-1973

Universidad Autónoma Metropolitana.  
Carrera de Sociología  
Inconclusa 1979-1981

## ACTIVIDADES

Exposición en la Galería de San Carlos	1972
Exposición de " El Grupo " en el Club de Periodistas	1973
Exposición de " El Grupo " en Tlaxcala, Tlax.	1973
Realización de mural en la escuela primaria San Juan de Aragón, México.	1973
Exposición de la " Generación '69 " en San Carlos	1973
Primer Premio Concurso de Cartel Cubano en la Escuela Nacional de Artes Plásticas	1973
Exposición en el Foro Cultural Coyoacanense, Mex.	1974
Mural en la Preparatoria de La Paz, B.C.	1975
Maestro de Serigrafía en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura " La Esmeralda "	1976
Maestro de pintura en el Colegio Hispanoamericano, México.	1976
Técnico en Serigrafía en la Academia de San Carlos	1976
Participación en la I Bienal Gráfica, Palacio de Bellas Artes, México.	1978
Exposición " II Expresiones Plásticas ", Galería José - María Velazco. Instituto Nacional de Bellas Artes.	1978
Profesor de Pintura y Serigrafía en el Centro Cultural de Cartón y Papel de México.	1977-1978
Estudios de Sociología en la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana de Xochimilco.	1979-1981
Exposición " II Bienal Gráfica ", Instituto Nacional de Bellas Artes	1979

Diseñador y Profesor de Pintura, en el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad.	1978-1980
" Mención Honorífica "en la III Bienal Gráfica del Instituto Nacional de Bellas Artes	1981
Exposición colectiva en la Universidad La Salle	1981
Profesor de Artes Plásticas en el Plantel No. 14 del -- Colegio de Bachilleres	1980-1981
Creación de la Especialidad en Diseño Gráfico, en el Centro de Estudios Tecnológicos, industrial y de servicios No. 2	1982
Profesor de Serigrafía y Arte, en el Centro de Estudios Tecnológicos, industrial y de servicios No. 2	1982
Exposición colectiva " El Papel como Recurso " en el Museo de la Ciudad de México	1982
Exposición Individual en la Galería Chapultepec I.N.B A.	1983
Participación IV Bienal Gráfica del Instituto Nacional de Bellas Artes	1983
Exposición Individual " Tipos y Tramas ", Academia de San Carlos	1984
Participación en la VI Muestra de Grabado, Ciudad de Curitiba '84, Panamericana. Brasil	1984
Participación I Bienal " Diego Rivera " I.N.B.A.	1984-1985
Participación V Bienal de Gráfica del I.N.B A.	1985

## Hoy la Exposición <sup>14</sup> de Mario Ortiz en la Chapultepec

Hoy 19 de noviembre, a las 19:30 horas, se celebrará un coctel en la galería Chapultepec, del Instituto Nacional de Bellas Artes, para inaugurar la exposición del grabador y pintor Mario Ortiz Martínez.

El destacado artista, bajo la influencia del Pop Art, ha incorporado a sus obras, elementos de la realidad gráfica colectiva y de los medios de comunicación social.

Ortiz Martínez ha incorporado a su obra elementos como la fotografía, grafismos, textos caligráficos, manchas, pliegues del papel, papel periódico, acrílico o acuarela, que confluyen en una representación múltiple, en la que se reproduce un juego permanente entre textura e imagen.

Las técnicas que utiliza este artista son llenas de colorido y sirven para plasmar un mensaje social claro; en la producción pictórica de Ortiz Martínez no hay un tema específico, pero sí se advierte un mensaje visual que incluye conceptos teóricos que él mismo define como «hacer el curso del arte» a través de un desarrollo «en base al estudio del arte; esto no quiere decir que intente reproducir la teoría, pero sí hacer conscientes las posibilidades semánticas del lenguaje artístico».

Todo lo que encierra el arte de Mario Ortiz Martínez puede ser admirado en la galería Chapultepec, desde el viernes 19 del mes en curso.

G. Chapultepec

## «Tipos y Tramas», Serigrafías de Mario Ortiz

### ★ En la Escuela Nacional de Artes Plásticas

Los objetos de la vida cotidiana como placas de automóviles, señales urbanas, recortes de periódicos, que aparentemente no poseen ningún valor, son 'asimilados' por ciertos pintores contemporáneos para expresarse en forma plástica y enviar su mensaje a determinados núcleos de población que prefieren los collages y otras expresiones no menos formalistas.

Uno de esos artistas es Mario Ortiz, quien se encuentra preocupado por encontrar nuevos procedimientos técnicos, que aunados a su particular manejo del espacio e imágenes inverosímiles, hacen en conjunto un estilo personal del artista que por complejo resulta difícil de analizar para algunos críticos.

Ortiz se especializa en atacar los fundamen-

tos de la pintura tradicionalista, para él las cosas más banales y frívolas contienen un potencial estético, pues sus objetos son insólitos y le sirven de pretexto para derrumbar mitos como: Pancho Villa, Zapata, etc., en donde es imposible precisar si se trata de cosas, símbolos, recuerdos o fantasmas simplemente.

Más aún, el artista, insatisfecho por el elitis-

mo del arte, rescata los objetos que nos rodean en la vida cotidiana, y con ello logra soluciones visuales ricas gráficamente.

De ahí que su más reciente exposición que se encuentra en la sala 3 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, denominada: 'Tipos y Tramas, Serigrafías', sea visitada constantemente por un público heterogéneo.



Mario Ortiz Martínez.

El día en que Mario Ortiz me invitó a su estudio, para ver sus trabajos de serigrafía que ahora nos presenta, me llevé una verdadera sorpresa, al darme cuenta de que esa inquietud propia de su personalidad lo ha llevado a una profunda preocupación, por encontrarse e investigar nuevos procedimientos técnicos, los cuales aunados a su particular manejo del espacio e inverosímiles imágenes, han conjuntado un estilo muy personal, destructor, complejo, y por lo tanto difícil de analizar brevemente.

Obsesionado por el lenguaje y la forma, más que por un tema determinado en su obra, aparecen objetos de la vida cotidiana (placas de automóviles, señales urbanas, recortes de periódicos, etc.). Todo aquello que es capaz de causarle un impacto visual es aprovechado, con gran imaginación y creatividad. Desde sus primeras obras, Mario atacó los fundamentos de la pintura tradicionalista, para él las cosas más banales y frívolas, contienen un potencial estético. Sus objetos insólitos le sirven de pretexto para derrumbar mitos —Pancho Villa, Zapata, La Victoria de Samotracia, etc.— en donde es imposible precisar si se trata de cosas, símbolos, recuerdos o fantasmas.

Insatisfecho por el elitismo del arte, rescata los objetos que nos rodean en nuestra vida cotidiana, sus obras, lisas, sin incorporación de elementos en relieve, logran soluciones visuales ricas gráficamente, con un contenido mágico y estético.

Mario Ortiz pierde el respeto a la imagen, alterándola. Al repetirla, la desvirtúa y al desvirtuarla, la sacrifica, para darle una nueva significación en donde se deduce a veces una extraña mezcla de alegría, miseria y crítica social. Pero es ante todo el deseo destructor de los modos ortodoxos de análisis de la imagen, en donde los logros estéticos se traducen en riqueza de color,

matices, planos, esfumados, dimensiones y texturas visuales.

Para este artista el símbolo no interesa; maneja fragmentos yuxtapuestos que no se relacionan entre sí y que actúan directamente en el espectador. Montajes hábiles y atrevidos juegan en múltiples espacios, logrando efectivas soluciones estéticas, donde la imagen fué arrancada de su contexto habitual y trasladada al dominio del arte; de la misma manera que la escritura no se limita a su imagen visual, ya que la letra juega un doble papel por su carga significativa y estética.

Los objetos y personajes organizan así su propio espacio: es un espacio nuevo, descubierto, redescubierto, inspirado por el deseo de exaltar la vida, un mundo mejor, no para un hombre desaparecido o impersonal, sino para uno concreto, real: nosotros mismos.

Javier Cruz

## Variedad y calidad en la Bienal Diego Rivera, que formó parte del Cervantino

Teresa del Conde/II y último

casiva— de sus motivos iconográficos: Pareciera que glosa continuamente la película *El exorcista*. Víctor Paralta se asemeja demasiado a Pedro Friedberg y el espacio Vinicio Coppel ha hecho una fórmula de sí mismo que ya posee eficacia probada. Su dibujo del Palacio de Bellas Artes, presentado en uno de los salones del INBA ha alcanzado notoriedad con motivo de las celebraciones del cincuentenario. Para la bienal Diego Rivera envió un dibujo a línea en tinta blanca sobre acrílico que representa el teatro Juárez, que no se diferencia en nada de sus anteriores piezas: La primera que yo vi y que obedecía a esta festiva tendencia, fue un dibujo de formato grande que ilustraba sobre la visita del Papa a México. El *collage* de Angel Cossio *Chinga 2* no es dibujístico, ni audaz, sólo grueso, más no por el título, sino por la manera burda en que está realizado.

En materia de grabado hay piezas de primera, entre ellas las de Carla Rippey, cuya iconografía nostálgica, inspirada en las viejas fotos de época, sigue proporcionando un medio de exploración que —empero— se percibe a punto de caer en retórica. Sin embargo hay algo que impide esto: la continua renovación y búsqueda en torno a problemas que son específicamente gráficos. Los grabados de Rippey obtuvieron mención honorífica, sin que de ello resulte que hayan sido considerados por debajo de las obras

que obtuvieron premio. De Ismael Guardado dos piezas de formato grande ambas trabajadas en plancha de hierro; ambas sacan el máximo partido posible del ataque del ácido. Los negros relumbran por su intensidad y entre estos y los blancos hay innumerables tonalidades y densidades que realizan efectivamente la estructura ambigua de las composiciones. Estas son complejas, pero sobre todo insólitas, (difíciles pudiera decirse), sobre todo la que mereció el primer premio: *Ex voto*.

El grabado en madera acusa un resurgimiento notable. Las piezas de Rafael Valdívila Rojas representan temas tradicionales; mujeres istmeñas. Técnicamente son casi perfectas y sus virtudes decorativas no menoscaban en lo más mínimo su riqueza formal. Para mi gusto personal estas piezas son mejores que las vibrantes y también muy eficaces piezas de Pedro Ascencio; una de las cuales, *Reina terrestre*, mereció el segundo premio. En este momento cabe mencionar que Roberto Turnbull se perfila como uno de los más precoces y completos artistas de las generaciones más jóvenes. También él presentó una xilografía que representa una figura femenina. La manera como estiliza el cuerpo humano me pareció audaz y congruente con el uso del material. Excelente serigrafía la de Merito Ortiz Martínez, que lleva por título *A Diego Rivera* y traspone con eficiencia y economía de

elementos un mensaje social urbano. También Adolfo Quinteros dedicó una pieza al pintor titular de la bienal, pero ¡qué diferencia! el mensaje no redime a ningún producto mediocre, así está presente Diego con su pincel y Zapata con su caballo blanco, tomado del mural de Palacio de Cortés en Cuernavaca, cual es el caso de la estampa de Quinteros.

El guajuastense Jesús Martínez obtuvo el tercer premio de grabado, adjudicado a uno de sus tres trabajos ejecutados con técnica fotomecánica. En estas obras desempeñó un papel importante la investigación documental y por tanto se encuentran dentro de la misma línea que practica actualmente Carlos Aguirre (quien no envió obras a este certamen). Sin embargo, el sistema de configurar propio del maestro Martínez nada tiene que ver con el del artista mencionado. Lo único que los une es que entre ambos se inscriben en lo que hoy en día se denomina "narrativa visual", si bien Martínez sigue optando por la estructuración semigeométrica de sus elementos.

Es importante destacar que el acta redactada por el jurado es un documento muy completo que explica y argumenta la selección de las obras distinguidas con premios y menciones. Tanto que debiera servir como ejemplo para que en lo futuro toda acta de este tipo fuera elaborada bajo lineamientos similares. Así se hizo en los primeros certámenes que inauguraron la serie de El Salón Nacional organizados por el INBA, pero después la sombra se ha ido perdiendo. Tal importante retoma implica una mirada conciencia crítica por parte de los miembros de este jurado, que estuvo formado por los artistas Alberto Beltrán, Francisco Moreno Capdevilla y José Chávez Morado, y por los críticos de arte Alberto Hijar y Oscar Olea.