



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Soportes alternos al papel de algodón en el grabado tradicional

**Utilizados como una percepción estética actual de las mariposas prehispánicas
sobre un estudio personal**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ADRIANA MARRUFO DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. RUBÉN MAYA MORENO
(ENAP)

SINODALES

MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (ENAP)
MTRO. MAURICIO OROZPE ENRÍQUEZ (ENAP)
MTRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ (ENAP)
LIC. ALEJANDRO ALVARADO CARREÑO (ENAP)

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2013





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 esta 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.

Agradecimientos

A la ciudad de México y a la UNAM, por el gusto de vivir, aprovechar y compartir un mismo espacio, en el cual se nos permite pensar, discernir, construir y aportar reflexiones entorno a la experiencia de vida en América Latina con respecto al arte.

A mis padres: Guadalupe Díaz Merlín y Oscar Marrufo Moreno, ya que éste proyecto de vida, es el reflejo de su enseñanza, su pasión y su amor tanto en las artes gráficas como en el cuidado de las plantas.

A mi familia, a mis amigos y mis maestros por su tiempo, su apoyo incondicional, su cariño y su invaluable enseñanza.

Índice

Introducción

Cap. 1 El soporte como extensión de la imagen impresa en el grabado_____ p. 1

1.1 Breve recuento histórico de la experimentación de los soportes en el grabado a finales del s. XX. y principios del s. XXI_____ p. 4

1.2 Diferencia entre soportes únicos, edición limitada y masiva en el grabado_____ p. 13

1.3 Interdisciplinariedad en el grabado, la extensión del espacio en la gráfica y su introducción en la teoría de la estética espacial_____ p. 17

1.4 La Mariposa como símbolo de algunos sellos prehispánicos y su enlace con las técnicas del grabado tradicional en el arte contemporáneo_____ p. 22

Cap. 2 Aproximación estético-conceptual de las mariposas prehispánicas en la

percepción artística contemporánea_____ p. 36

2.1 Trascendencia etno-histórica y artística en dos de las representaciones más importantes de la mariposa prehispánica: Xochiquetzal e Itz'papálotl_____ p. 38

2.1.1 La lengua como referente primordial que preserva

la Influencia de la mariposa prehispánica en la actualidad_____ p. 50

2.2 Importancia estético-conceptual de la mariposa prehispánica_____ p. 55

2.3 La mariposa como temática artística contemporánea_____ p. 62

2.4 Tendencias artísticas y autores relacionados con la Naturaleza como materia de transformación_____ p. 76

Cap. 3 Un estudio personal sobre la re-significación estético-conceptual de las mariposas

prehispánicas en el grabado contemporáneo _____ p. 88

3.1 Análisis estético-conceptual del desarrollo temático en la producción gráfica contemporánea_____ p. 91

3.2 Comparación técnica de impresión en soportes alternos empleado en mi proyecto gráfico_____ p. 98

3.3 Estudio estético-conceptual en la producción gráfica del proyecto personal_____ p.108

3.4 Reflexión estético-conceptual a cerca de la producción gráfica espacial_____ p. 113

3.5 Aplicación del proyecto en talleres _____ p. 123

Conclusiones

Imágenes

Fuentes de Consulta

“Soportes alternos al papel de algodón en el grabado tradicional, utilizados como una percepción estética actual de las mariposas prehispánicas sobre un estudio gráfico personal”

INTRODUCCIÓN

Esta investigación teórico práctica busca ampliar el conocimiento sobre los soportes alternos en la disciplina del grabado tradicional a finales del s. XX y principios del s. XXI. Desarrollando la investigación práctica, con la intención de diversificar los materiales orgánicos en las técnicas del grabado, con el objetivo de ofrecer variables de impresión técnica para obtener estampas alternas al papel de algodón y como consecuencia pueda de alguna manera, ampliar o posibilitar su interacción con otras disciplinas artísticas para que se propicie una lectura más contemporánea en la estampa.

El apoyo temático o conceptual utilizado sobre las mariposas prehispánicas como imagen de representación simbólica en relación a la transformación de la materia, fue el motivo personal para abundar en la acción de la observación, recolección y reciclaje de materia orgánica, con el fin de utilizarla como soporte para impresiones de grabado y construir de esa manera, un estudio gráfico personal, enfocado en opciones alternas a los papeles de algodón, que posteriormente a partir de su uso y divulgación, podrían iniciar un trabajo de reconstrucción y transformación de espacios comunes.

La reconstrucción del entorno común es por lo tanto una necesidad personal que surge por un lado, por la preocupación de la crisis ambiental donde mucha de la materia orgánica que se desecha diariamente por árboles y plantas no es aprovechada, y por otro lado se encuentra la búsqueda de identidad gráfica, es decir, la búsqueda por diversificar y experimentar con soportes con cualidades particulares que no se encuentran en los papeles industriales que actualmente conocemos.

La propuesta de trabajo se centró en dos ámbitos sociales: el primero fue el ambiental o de tipo ecológico por el re-uso de material orgánico para crear con ello soportes alternos al papel de algodón en la gráfica contemporánea; el siguiente ámbito fue el cultural, por la resignificación visual de la mariposa prehispánica representada desde un punto de vista artístico, que sirve como un símbolo de transformación paulatino entre materiales de desecho que la naturaleza nos brinda y la práctica artística que nos permite hacer propuestas en base al contexto actual de la vida cotidiana en nuestros espacios comunes.

El marco referencial de esta investigación se divide en tres capítulos; el primero se titula; *El soporte como extensión de la imagen impresa en el grabado* y se enfoca en autores como Gastón Bachelard, Juan Martínez Moro, Walter Benjamín, Oscar Olea, entre otros, quienes aportaron conceptos, reflexiones e ideas específicas en el desarrollo de los antecedentes históricos en la experimentación de nuevos soportes en el grabado, parámetros entre la obra única, limitada, masiva, la interacción del grabado con otras disciplinas artísticas, además de su inmersión en la tridimensión, y por último el origen histórico del grabado en México que se liga con los primeros sellos precolombinos y a su vez se vinculan con la representación de la mariposa prehispánica.

El capítulo dos que lleva por título, *Aproximación estética conceptual de las mariposas prehispánicas en la percepción artística contemporánea*, explica de manera general el origen e importancia etno-histórica de la simbología de la mariposa prehispánica, además se integran las inquietudes teóricas por la resignificación de dicho simbolismo que llevan a una integración coherente entre la mariposa, el grabado y su percepción actual en la ciudad de México a través de la imagen y el lenguaje, más adelante se describen algunos antecedentes plásticos que han trabajado con la mariposa como Murits Cornelis Escher, Salvador Dalí, Fedrico Silva, Maggie Taylor, Carlos Amoraes, Erika Harrsch entre otros; por último se especifican los antecedentes artísticos del proyecto de investigación, que se enfocan en las tendencias del Arte Povera, Arte Ecológico y Land Art.

El último capítulo lleva por nombre; *Un estudio personal sobre la resignificación estético-conceptual de las mariposas prehispánicas en el grabado contemporáneo* que es una reflexión general del proyecto práctico, en él se integra la bitácora personal del resultado final de la investigación. Comprende un análisis de cómo se abordó el tema a lo largo de tres series gráficas, consecutivamente se desarrolló un estudio comparativo de técnicas de grabado, con el objetivo de dejar un antecedente técnico para otros grabadores que se encuentren interesados en la aplicación de soportes orgánicos. También se reflexiona sobre el desarrollo técnico que implica una metodología personal del proyecto práctico; en seguida se explica la importancia del espacio gráfico, la necesidad por un montaje distinto que lleva a esta producción gráfica a la interacción con la escultura, donde la exhibición de la obra final se replantea a manera de instalación.

Finalmente la producción gráfica de este proyecto se exhibió a manera de instalación, para hacer una reflexión estético-conceptual sobre el espacio que constituía tanto a la obra gráfica como su montaje en el espacio museístico, englobando por una parte, el trabajo técnico desarrollado a lo largo de la investigación, la exhibición de la obra como objeto escultórico y su discurso plástico sobre la perspectiva actual de las mariposas prehispánicas, recreando una ambientación sobre espacios comunes, es decir, la representación de jardines interiores y exteriores que evocan a la Naturaleza como materia de transformación, donde el espectador no sólo pudiera hacer una lectura distinta en la obra gráfica, sino que éste mismo se incluyera, como un ente capaz de transformar su entorno cotidiano en espacios estéticos, en pro de la reestructuración ambiental.

Este capítulo se concluye con la descripción de la aplicación técnica del proyecto de investigación, es decir, una síntesis de las prácticas de campo que se llevaron a cabo a través de nueve talleres distribuidos en diversos estados de la

república mexicana (Hidalgo, Guerrero, San Luis Potosí, Baja California Sur y Chihuahua) mismos que se realizaron a lo largo de los dos años y conformaron una parte del desarrollo teórico - práctico del proyecto de investigación; en este ultimo punto se describe la necesidad de poner en práctica el proyecto de tesis, así mismo se especifican los sectores de población con los que se trabajó, el impacto que tuvo en cada lugar y las repercusiones que se generaron en el estudio gráfico personal de esta investigación.

Capítulo 1

El soporte como extensión de la imagen impresa en el grabado.

No es común encontrar dentro de la historia del grabado, información que aborde la trascendencia y experimentación de los soportes alternos al papel en la creación de estampas, sólo se habla del surgimiento de las técnicas, su ejecución dentro de la práctica, se enlista la diversidad de papeles que se pueden encontrar dentro del mercado y que son factibles para las diversas necesidades del grabador. Pero los referentes experimentales que se relacionen con soportes distintos a los papeles normales para la estampación, son escasos.

La experimentación relacionada en la búsqueda de soportes y materiales en el grabado tiene su posible origen en el siglo XX, con el inicio del Pop Art que nace en Inglaterra en 1955 y llega a Estado Unidos en 1962. Simón Marchán Fiz dice que:

“El Pop Art tenía como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano y de la sociedad industrial de consumo. En cuanto a sus técnicas lingüísticas y de transformación, tuvieron algunas innovaciones en el canal físico material, esto se refería a las diferentes transformaciones técnicas orientadas a fines de comunicación. Como ejemplo de ello fue la transformación de los soportes físicos en función de diversos medios de reproductibilidad –cartel, serigrafía, objeto elaborado en serie- y medios industriales.” (Marchan, 2001: 33)

Tal información de Marchan Fiz se puede correlacionar a partir del libro que escribe Juan Martínez Moro llamado *Un ensayo sobre grabado a finales del s. XX* y su última edición que tituló *“Un ensayo sobre Grabado (a principios del s. XXI)”* ya que es posible ubicar en el cuarto capítulo, la importancia en la experimentación e investigación del grabado durante los sesenta y setenta.

Dentro de la práctica menciona algunos artistas que trabajaron con soportes alternos al papel para crear su obra gráfica, como Chuck Close, Fernando Bellver, Frank Stela o Txomin Badiola. Juan Martínez Moro explica que *“al tratar del papel nos encontramos en una fértil dimensión de la gráfica no demasiado explotada”* (Martínez, 1998: 143), pero de la primera edición que escribió en 1998, podemos ver que han pasado trece años, por lo tanto el uso de las diversidades de papel dentro del grabado se ha expandido, porque han tomado un carácter de extensión de la imagen impresa en la obra de algunos grabadores como Bela Gold, Amor Muñoz, o Perla Krauss, entre otros que han seguido experimentando y que aun no se ha documentado ampliamente.

Éste capítulo se divide en cuatro subíndices, el primero es un breve recuento histórico de la experimentación de los soportes en el grabado, en el que se pretende documentar el trabajo de algunos artistas quienes no sólo están en la búsqueda y fusión de nuevas técnicas dentro del grabado o la práctica gráfica -que cada día se ve más inmersa en los medios tecnológicos y digitales- sino que a la par trabajan en la búsqueda de soportes fuera de lo común como el papel u otros medios. El segundo se refiere a la trascendencia y diferencia que ha tenido la obra única, la edición limitada y la reproducción masiva en el grabado -aspectos que finalmente apoyan o limitan los alcances que pueda tener la obra gráfica- que dependerán de las necesidades del autor.

El tercero se refiere a la apertura del grabado con otros medios, pasando a una interdisciplinariedad, específicamente su inserción en lo tridimensional. Por ultimo se describe la trascendencia que tuvo la mariposa prehispánica en los sellos prehispánicos y cómo se enlaza con las técnicas del grabado tradicional en el arte contemporáneo. Siendo esto último parte fundamental en los antecedentes históricos de la propuesta de tesis y que constituye parte del desarrollo de la investigación práctica, proponiendo la creación de estampas a partir de soportes alternos, más allá de la gama usual de papel de algodón y

como consecuencia amplíe los recursos técnicos, estéticos y artísticos del grabado tradicional, así como posibilitar su interacción con otras disciplinas.

1.1 Breve recuento histórico de la experimentación de los soportes en el grabado a finales del s. XX. y principios del s. XXI.

“¡La cabaña del ermitaño! ¡He ahí un grabado princeps! Las verdaderas imágenes son grabados. La imaginación las graba en nuestra memoria. Ahonda recuerdos vividos, desplaza recuerdos vividos para convertirse en recuerdos de la imaginación. (Bachelard, 1965: 69)

La experiencia vivida es asimilada en nuestro mundo interior el cual transforma la experiencia en imágenes que luego proyectamos en el exterior, tal proceso es lo que Bachelard llamaría fenomenología de la imaginación. Tal fenomenología de la imaginación de la que Bachelard escribe en 1965, se relaciona con la postura contemporánea de una fenomenología vinculada a los conceptos, proceso y acción en el grabado.

Ahondando en esto, para Juan Martínez Moro, *“el grabado se reivindica como un proceso abierto, en el quehacer experimental que históricamente se ha desarrollado en el descubrimiento de sus diversas técnicas y la aplicación de las mismas.”* (Martínez, 1998: 130)

La apertura del desarrollo procesual en el grabado contemporáneo, es donde se practica la *intermediación*¹, concepto que Martínez Moro menciona para referirse al juego interdisciplinario del grabado que según él, empezó a evidenciarse a partir de las obras eclécticas que realizaron artistas como Mimmo Paladino, Frank Stella, Max Ernst, Robert Rauschenberg junto a John Cage en su obra *Automobile Tire Print 1951*, aquí la impresión de una llanta que va dejando su huella sobre un papel continuo, se convierte en un proceso experimental y una acción para obtener el grabado; Dennis Oppenpenheim *Reading position for second degree: Burn Stage I and II 1970* (Martínez, 1998:

¹ La intermediación pertenece al grabado ya sea por su desarrollo efectivo en múltiples estados, susceptibles todos ellos de ser instrumentalizados, como, sobre todo, por lo que es cada uno de los propios procesos de grabado (lo que podría ser llamado “intramediación”) como son los casos ya mencionados de la obra técnicamente ecléctica de Mimo Paladino y Frank Stella) p. 132.

135), proceso de solarización (trabajo de laboratorio en la fotografía análoga), donde el mismo autor se expone al sol con el pecho desnudo y sobrepone un libro, después de unas horas la marca del libro le queda como una huella sobre su pecho, como un grabado en forma natural; Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue 1960* (Martínez, 1998: 135), obra en la que algunas mujeres desnudas recubren su cuerpo de pintura azul y mediante la presión de sus cuerpos sobre lienzos dejan su huella; por último Wolfgang Flatz, *Demontage IX* 1990, donde el performance del artista, reconstruye una metáfora de lo que es la épica del trabajo del grabador, porque en esta acción el artista aparece colgado boca abajo entre dos enormes placas de metal, siendo golpeado por un ayudante contra éstas de forma alternativa y rítmica, hasta quedar inconsciente. *“Obra que es una metáfora existencialista sobre el hombre-artista como ser enfrentado y abatido por la materia (y no al contrario)”* (Martínez, 1998: 136).

Mencionar algunos autores de los que Juan Martínez Moro hace evidentes en su libro, es con la finalidad de mostrar diversas propuestas experimentales con relación a los soportes y que ésta búsqueda forma parte de los alcances que ha tenido el grabado como un medio artístico y el desarrollo de su propia fenomenología de procesos y acciones.

Por tanto para hablar de la fenomenología de procesos gráficos es importante clasificar por diversas investigaciones en relación a las nuevas técnicas, como la creación de matrices, técnicas de impresión, experimentación en nuevos soportes o incluso las recientes búsquedas en el grabado no tóxico.

En este proyecto se propone que la investigación teórica, se enfoque en la experimentación de nuevos soportes en el grabado, considerando al soporte no como un accesorio del grabado, sino como parte integral del proceso de la imagen.

Las evidencias sobre esta postura serán mostradas a través del trabajo de diversos artistas quienes han incorporando nuevos conceptos, elementos, herramientas o materiales con un propósito de aportación creativa. La siguiente lista de artistas se presenta conforme se ha ido encontrando la información y que a partir de ellos el hilo conductor se ha expandido a otros referentes contemporáneos que cumplen con las especificaciones de la presente investigación.

Alejandro Alvarado y Carreño

Nace en México en 1933, lleva 51 años laborando como maestro de grabado en la Academia de San Carlos. Hijo de Carlos Alvarado Lang, quien también fue grabador reconocido. El maestro Alejandro conoció el oficio de grabado tradicional y entre las técnicas aprendidas fueron la xilografía, linografía, huecografía (el tipo de impresión se hace como en las placas de metal, desentrapando sobre placas de madera o linóleo), huecograbado –talla indirecta- (aguatinta, aguafuerte, azúcar, heliograbado y fotograbado) talla directa- (buril y mezzotinta o manera negra). Sin embargo él explica que en el 2000 surge la necesidad de realizar algunos experimentos como: a partir de una placa de madera saca un molde de caucho y reproduce la placa con fibra de vidrio que posteriormente entinta, dejando los huecos negros y la superficie limpia. Tal placa tiene como característica la transparencia a contra luz; de la misma manera reproduce dos imágenes de Durero hechas en las técnicas de fotograbado, donde las reproducciones tienen la misma característica de la transparencia.

La razón por la que el maestro Alejandro experimenta con relación a las placas, no es para hacer piezas únicas, sino para reproducir la placa cuantas veces sea necesario, porque según su opinión, es la mejor forma de vender a bajo costo y para que la presentación del grabado no sea común o tradicional sobre papel y enmarcado sobre pared.

Su experimentación en los últimos diez años ha sido por la inquietud de imprimir placas sobre loneta y terciopelo, con la intención de cambiar la forma de presentación de la estampa. Aun no hay publicaciones de éstas piezas porque al maestro Alejandro se le conoce dentro del medio artístico, como un grabador tradicional, por lo que la obra experimental se ha quedado en el taller. Sin embargo él ve al grabado, aun con amplias expectativas experimentales para las nuevas generaciones, pero afirmando que no se debe perder de vista uno de los factores primordiales en cualquier medio artístico, que es la difusión de la obra dentro del mercado.

Ignacio Vera Ponce

Nace en 1963 en Tayahua, Villanueva, Zacatecas. Su formación artística se ha desarrollado en la pintura y el grabado. Es a partir de 1996 que muestra un tipo de obra experimental en cuanto al grabado y como ejemplo de ello fue su proyecto de “La Gran Vía” donde su característica primordial es el texturalismo, donde combina técnicas de grabado como el aguatinta, aguafuerte, yesografía o huecoxilografía, además de crear papeles hechos a mano para impresión y como elemento constante en las impresiones se encuentra la hoja del elote. Posteriormente en 2007 surge un nuevo proyecto que llama “Grafitectura” donde realiza grabados monumentales en el ex templo agustino de la ciudad de Zacatecas, lugar que representa una historia importante a través de los años dentro de la ciudad y sus diversas etapas. En este proyecto el soporte primordial de sus grabados fue la tela y la técnica aplicada fue el frottage pero aplicado con elote, ya que el elote funciona como un rodillo y mientras se va deformando con la presión que va ejerciendo, las calidades de impresión con tinta tipográfica van cambiando constantemente.

En el catálogo de *Grafitectura*, Mónica Romo Rangel le hace una entrevista al maestro Ignacio Vera Ponce haciendo evidente el momento en que

él decide experimentar en el grabado. El maestro cuenta que justo cuando él hacía sus propios papeles, percibía la facilidad de manipulación que podía tener en la pulpa de papel, razón por la que empezó a dar mayor importancia a la materia, realizando ensamblajes en sus piezas artísticas y aplicando nuevas técnicas de impresión como la yesografía, huecoxilografía, y discografía. Sin embargo una característica que él encuentra en el proyecto de *Grafitectura* es que puede trabajar el grabado o la estampación sin necesidad de estar en el taller; tal posibilidad se la brinda la técnica del frottage porque le permite salir a la calle, utilizar soportes distintos, que en este caso es la tela, material que le dio la oportunidad de crear un diálogo entre **espacio** (ejemplo agustino de la ciudad de Zacatecas) – **tiempo** (todo el proceso creativo para crear la obra) – **materia** (los elotes como rodillos orgánicos fueron el propio contexto etnohistórico del material y las cualidades plásticas de la tela) aunado todo ello a las múltiples posibilidades que puede ofrecer en el espacio abierto. Trabajar de esa manera le permitió crear obra única, porque no hay tiraje, ya que el proceso creativo y la realización se van haciendo a la par y de todas formas, nada podría salir exactamente igual por el movimiento de la tela, la diversa presión del elote sobre la tela o por la irregularidad de los relieves o planos de las superficies que son frotadas.

Para el maestro Ignacio Vera Ponce el proyecto *Grafitectura* significa el interés que surge por la gráfica en la vida cotidiana, porque esto le lleva a replantearse cuál es su actitud e incluso la del espectador ante la naturaleza y cómo el ser humano en su afán de bienestar abusa de los recursos tecnológicos para transformar el entorno, perjudicando el medio ambiente.

Luis Ricaurte

Pintor y grabado de origen colombiano, vive en México desde hace 10 años. Ricaurte a los 18 años realiza una investigación de tecnología en artes aplicadas en E.U., para 2001 se da cuenta que existen cortadores de láser y a partir de

ello comienza a desarrollar un software. En 2003 experimenta con Laser CO2 sobre matrices, haciendo relieves y texturas con la finalidad de crear obra, hasta la fecha realiza un proceso aplicando el láser a diferentes materiales como la madera, el metal, el mármol, el papel, etc. Las posibilidades son ilimitadas a partir del uso de láser y para Ricaurte el uso de tecnología es algo inevitable y el utilizar tales recursos plásticos no demerita ni desplaza el trabajo del pintor o del grabador sino que se complementan.

Al hablar sobre conceptos de grabado, Ricaurte dice que el asombro es una palabra que se había desplazado porque se creía que “ya todo está hecho”, sin embargo él cree, que a partir de la tecnología es que se ha revertido esa idea, teniendo aun mucho que descubrir, porque la tecnología nos permite nuevas calidades y cualidades en el desarrollo experimental del grabado.

Luis Ricaurte dirige actualmente el Taller Experimental de Grafica ubicado en la colonia Doctores de la Ciudad de México, un espacio privado de producción, estudio y exposición de obra, que se divide en un espacio para los sistemas de estampación tradicional y un laboratorio de cómputo para la experimentación. Este taller esta habilitado para acoger diversas personas a través de un programa de residencia para artistas que se vean interesados en la experimentación de la gráfica contemporánea.

Carlos Alberto Wall

La Facultad de Artes de Oberá de la Universidad Nacional de Misiones en Argentina, durante la IV Jornada de Investigación 2008, publicó en un blog por Internet los resultados experimentales en la disciplina del grabado que obtuvo el maestro Carlos Alberto Wall, que llevaba por nombre “*Búsqueda de soportes alternos para estampar grabados y su experimentación*” (Soportes alternativos para estampar grabados, 2013: web), que se refería a la búsqueda de soportes no convencionales que pueden ser impresos gracias a la versatilidad de las

matrices, planchas y tacos grabados, ya que desde el punto de vista de Carlos Alberto Wall esta posibilidad de búsqueda no ha sido suficientemente capitalizada en el taller de grabado de la Universidad Nacional de Misiones, porque los intentos espontáneos no han tenido continuidad ni reflexión. Y a partir de ello se reunió un grupo de docentes y estudiantes para experimentar sobre los soportes alternos al papel para impresión de grabados.

Como primera etapa se dio a la tarea de recolectar soportes posibles de ser impresos mediante distintas técnicas de impresión en grabado, de los cuales se seleccionaron soportes de origen vegetal (hojas, cortezas, flores); de origen industrial (telas 100% algodón, madera terciada); de origen mineral (vidrio y metal), sintéticos (plásticos) y mixtos (acrocel, material de envase multicapa); se tomó en cuenta la resistencia de los soportes para ser sometidos a presión mecánica y manual.

Una vez reunidos los materiales que se someterían a pruebas de impresión se emprendió la etapa de experimentación. Algunos soportes como las hojas vegetales previamente prensadas y secadas, se les efectuó diversas impresiones como: huecograbado (aguafuerte, aguainta, barniz blando, manera negra o mezzotinta), relieve, collograph, monotipo y estarcido.

Carlos Alberto Wall señala, que la realización de las experiencias en el taller de grabado en la Facultad de Artes de Oberá de la Universidad Nacional de Misiones en Argentina, favoreció la motivación y asistencia de alumnos a experimentar con soportes alternos llegando a las siguientes conclusiones: es viable el uso de una gran variedad de soportes alternos no convencionales para estampar grabados; los datos obtenidos a través de Internet dan cuenta que en otros ámbitos existen prácticas e investigación dentro de la misma búsqueda, lo que posibilitará la formulación de un marco referencial contemporáneo en torno al tema que nos ocupa. Por último, comenta que los

soportes alternativos se encuentran al alcance de todos, lo que favorece la experimentación y el consiguiente enriquecimiento expresivo en el medio.

Los antecedentes artísticos mencionados dan cuenta de la búsqueda formal de soportes alternos al papel en el grabado, que han realizado algunos grabadores desde hace aproximadamente diez años a la fecha y que muestran la fenomenología de procesos en el grabado. Porque los procesos dependerán, como una constante, de las necesidades del artista y de sus búsquedas personales.

Búsquedas que se relacionan desde la inquietud por una presentación distinta de la estampa como en el caso de Alejandro Alvarado y Carreño; también Ignacio Vera Ponce muestra la necesidad de salir del taller y comprobar que se puede prescindir del tórculo para crear una estampa, utilizando telas de gran formato y experimentando con técnicas de impresión como el frottage; las necesidades de búsquedas tecnológicas que se adapten al medio del grabado seguirán presentes en la actualidad como en el caso de la técnica de láser-grafía, donde Luis Ricaurte no sólo interviene sus planchas matrices, también modifica sus soportes a través del láser y en consecuencia le permite presentaciones distintas de sus grabado y sus matrices; por ultimo Carlos Alberto Wall plantea que la experimentación del grabado con soportes distintos al papel es en la actualidad una investigación viable no sólo porque posibilite la formulación de un marco referencial en el arte contemporáneo sino que los soportes alternativos se encuentran al alcance de todos y ese factor amplia las posibilidades de experimentación, las necesidades de enriquecimiento expresivo y de lectura visual en la estampa.

Como ideas esenciales que se ligan en el desarrollo artístico actual se encuentra la natural evolución de los estilos, procesos y desarrollos en el grabado, pero que inevitablemente dependerán de los materiales; por lo demás

como ámbitos o circunstancias económicas, sociales, políticas, culturales o tecnológicas sólo dependerá de las necesidades del creador.

El artista tiene el derecho de aplicarse, indagar todos los soportes o modos y formas, cualesquiera conceptos que deba querer. Si existe una indagación, una intención proyectada en el sentido de avanzar, de abrir nuevos caminos, intentar espacios nuevos, todo ello es muy válido. Así la cuestión del soporte también está vinculada al oportunismo y al vaivén de las tendencias que están allí. (Martins, 2013: web)

Eduardo Eloy

Con esta cita se puede concluir que la gráfica contemporánea tiene como *una constante, el evidente uso de un amplio panorama de materiales*, y es a partir de ellos que surgen las nuevas propuestas técnicas para la creación de obra, donde no necesariamente importa el resultado final, sino el proceso en que fueron aplicados tales materiales y de esa manera se puede describir ampliamente el proceso creativo y casi siempre de índole experimental de cada autor.

Así los proyectos experimentales se van conformando en relación a sus cualidades técnicas y características plásticas que les permiten definir la producción gráfica en piezas únicas, ediciones limitadas o masivas, factores que a su vez aproximarán la forma de montaje o presentación y posteriormente su distribución, como podremos aclarar en el siguiente apartado.

1.2 Diferencia entre soportes únicos, edición limitada y masiva en el grabado.

“En efecto, así como los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual –un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como la obra de arte, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística – la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria-. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concretada entre la naturaleza y la humanidad.” (Walter, 2003: 53)

La obra de arte fue durante muchos años un instrumento mágico donde su peso recaía en el valor ritual, pero ahora el peso recae en su valor de exhibición que le ha llevado a una creación dotada de funciones. Según Walter Benjamin la obra de arte ha sido sometida desde su propia historia por su existencia única. Dentro de ésta misma historia se han visto transformaciones desde las estructuras físicas y formales de la obra de arte, además de sus condiciones cambiantes de propiedad. Para Benjamin la autenticidad no es reproducible, pero no es que ésta haya desaparecido con la masificación de procedimientos técnicos de reproducción, sino que ésta se jerarquizó. La autenticidad es la quinta esencia que puede ser transmitida como tradición, que va desde la estructura física del objeto hasta su significado histórico.

Al enfocar la mirada en el grabado, podemos revisar el libro de Juan Martínez Moro autor que especifica en su libro un ensayo sobre grabado, su investigación a profundidad en el desarrollo histórico del grabado ubicándolo en un doble estatus cultural: *el artístico y el industrial* (Martínez, 2008: 29). A partir del Pop la obra gráfica impresa empezó una nueva forma de extenderse hacia la sociedad, es decir, de una manera más artística pero desde la dimensión industrial, la perspectiva aun ha condicionado la forma de valor en la búsqueda artística del grabado. Por ello, la jerarquización de la que habla Benjamin dentro

de las disciplinas artísticas, en el grabado, es indiscutiblemente la multiplicidad de un original en tanto que el valor otorgado a las obras gráficas, radica en sus características plásticas y las influencias que éstas puedan alcanzar a partir de su difusión, cosa que dependerá de su reproducción.

Con respecto a la obra seriada², Martínez Moro menciona que es un reto al dominio mercantilista. Pero tal dominio de alguna manera limita la producción del grabado si es que se quisiera producir masivamente. En cuanto a la multiplicidad de lo único, dice que realmente ser genuino no radica en la reproducción, sino en la creación de la plancha matriz y su estampación, ya que si estos dos procesos se amalgaman, posibilitan su reproducción y eso le da el valor de obra única sin importar las veces que ésta sea reproducida.

En este mismo sentido, Juan Carlos Ramos Gaudix menciona que *el grado original, no se refiere al grado de sorpresa, de novedad, de algo hasta ahora inédito, “sino al hecho de que es fruto de una voluntad creativa, esta en proporción directa con el grado de exclusividad personal del artista, en la concepción, elaboración y ejecución de la misma”* (Ramos, 1992: 19), Gaudix concibe el término de estampa original a cuya concepción y realización obedece exclusivamente a un impulso creativo de comunicación artística, es decir a la voluntad del grabador de hacer arte con los medios que le son propios.

La obra de Ignacio Vera Ponce (Vera, 2010: 65) se relaciona justo con esos medios de los que habla Gaudix, porque se apropia de una de las técnicas que ofrece la disciplina del grabado para crear obra única. Éste grabador Zacatecano realiza en 2010 su obra *Grafitectura*, llevando a cabo una exposición gráfica monumental en el ex templo Agustino de la ciudad de Zacatecas. Donde interviene el espacio, tomando las partes de las fachadas del exconvento a partir del frottage sobre tela y las coloca dentro del recinto como piezas que

² Recordemos que una obra seriada supone una edición limitada que obtiene su valor mercantil dependiendo del número de serie del que se trate, si es el primer número de esa edición tiene más valor que el último.

reconstruyen el espacio. Vera Ponce considera que es un original donde la técnica es determinada por la idea, rompiendo con los límites de las técnicas tradicionales del grabado, ya que a partir de la técnica, la reproducción de la pieza es nula y por lo tanto le da el valor de único a su obra gráfica.

Para poder entender las diferencias entre obra única, ediciones limitadas u obra masiva, es importante hablar a grandes rasgos sobre el contexto desde el cual se intenta comprender y este es la posmodernidad. Néstor García Canclini nos dice que *“posmodernidad es la reivindicación con los errores de la modernidad, problematizando las exclusiones y de ésta forma superar a la modernidad”* (García, 1990: 23). Por ello lo posmoderno elabora un pensamiento más abierto, para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, los géneros y formas de la sensibilidad colectiva. Por otro lado Omar Gasca menciona, *“nuestra cultura en México enfrenta la expansión de los sistemas informativos, la multiplicación de saberes, el debilitamiento de los valores universales, la industrialización y socialización de las redes de comunicación.”* (Gasca, 2008: 20)

Esto explica entonces, que la obra masiva sea una de las formas de dar apertura de la obra de arte al espectador, como dice Walter Benjamin, de esta manera se actualizaba o situaba a la obra de arte en un contexto contemporáneo o actual, y al mismo tiempo la transformación de obra única a masiva, se va convirtiendo en la perturbación de la tradición hacia la renovación contemporánea de los espectadores, por lo tanto tendrán que cambiar.

La problemática de lo único y masivo finalmente dependerá de quién lo lleve a cabo, el grabador y sus medios técnicos serán los que dictaminen que tipo de reproducción le conviene más, ya sea por la facilidad de los medios tecnológicos que tenga en su taller o por las necesidades creativas que tenga en su momento para realizar sus proyectos gráficos. Pero lo que no debe perder de vista son los factores que intervendrán en su proceso y desarrollo creativo que

estén bien amalgamados como: la presentación de sus resultados, el público al que va dirigida la obra, la forma de transportación, la forma de distribución de la obra, el mercado en el que se pretende vender el proyecto, etc. Factores que finalmente intervienen en la apertura a lo contemporáneo, el acercamiento al espectador y la influencia que pueda alcanzar a partir de su distribución.

Dos artistas contemporáneos que han aprovechado la apertura de la obra masiva en sus procesos creativos son Félix González Torres quien imprime masivamente una imagen en offset y la deja como una gran pila de papel sobre el suelo de la galería, con la finalidad de que el espectador se pueda llevar una copia de la pieza, haciendo evidente la aproximación que puede tener el espectador en la obra, permitiéndole tener una copia; también el artista Milers Lagos (Miler, 2013: web) quien busca formas de sensibilidad colectiva a partir de la reproducción masiva de la imagen impresa, donde la repetición de impresiones se puede manipular para crear formas tridimensionales, que en éste caso son troncos y que aluden a la materia prima de donde se obtiene el papel, una re significación del origen de la impresión, ya que sin el papel no sería posible la transferencia de una imagen. Milers Lagos es un ejemplo de la cita de Walter Benjamín con la que comienza éste subcapítulo, ya que la obra de éste artista tiene una función social, porque su significado ante los ojos del espectador se concreta entre la naturaleza y la humanidad, el mensaje es claro, es una realidad de miles de años, un tema contemporáneo que todos podemos entender, como lo es la importancia del papel y el impacto ambiental que ha significado tenerlo en nuestras manos.

Por eso la necesidad primordial de la búsqueda en éste análisis práctico, se encuentra entre las planchas matrices (las ideas de re significación de la mariposa prehispánica) que se conjugarán con las transparencias, tonalidades, formas y de más características gestuales de las hojas transformadas en soportes, aprovechando las características cualitativas del material orgánico, incluyendo su carácter efímero, ese aspecto reflexivo, que le permitirá ser obra

única sin importar la multiplicidad de las impresiones, lo cual le puede otorgar autenticidad a la estampa.

1.3 Interdisciplinariedad en el grabado, la extensión del espacio en la gráfica y su introducción en la teoría de la estética espacial.

La búsqueda de un estilo propio que genere una identidad gráfica y que a su vez se adapte a las necesidades del autor, son algunas de las razones que encauzan al artista a ampliar las soluciones técnicas; muchas veces éstas soluciones llevan consigo una investigación a través de materiales no propios o ajenos al área que se trabaja y por lo tanto se requiere utilizar conocimientos de otras disciplinas que se adapten y contribuyan a los objetivos del creador.

El arte contemporáneo se caracteriza por su empeño en articular nuevos significados de la realidad, indagando ya de forma natural en los contenidos y conocimientos de las distintas áreas del arte, surgiendo así uniones interdisciplinarias, quienes contribuyen a nuevos planteamientos técnicos y teóricos que proyectan ante las nuevas generaciones artísticas, múltiples posibilidades de propuestas alternativas acordes a su tiempo y espacio.

El grabado tradicional en particular, se ha caracterizado por ser un terreno de practica bidimensional, sin embargo, a partir de los años sesenta apareció el libro de artista, objeto que se convirtió en un soporte tanto de contenido documental del artista, como un ámbito de experimentación técnica e intervención plástica, donde el campo gráfico se dimensionó no sólo en lo visual, si no también en lo objetual, lo táctil, lo auditivo e incluso en lo olfativo, al que se le denominó libro-objeto.

Por lo tanto, el libro-objeto fue la proyección de un nuevo soporte que dio pie a la experimentación interdisciplinaria en el ámbito del grabado y la estampación, abriendo las posibilidades a otros ángulos visuales como: los

razonamientos conceptuales y las formas de presentación alternativas, con el objetivo de despertar con mayor intensidad en el espectador la sensibilidad, la emoción, la razón, el ingenio y la creatividad.

Siguiendo este orden de ideas, el presente proyecto de investigación es en conjunto, una exploración de los mecanismos artísticos para llegar a una técnica de estampación personal, en la que se integra el grabado y la escultura.

En el caso de la experimentación con soportes alternos para la estampación, la relevancia radica en el potencial comunicador que posee el material orgánico, puesto que en el mecanismo técnico para manipular hojas, pétalos y fibras naturales, se ha encontrado un amplio campo de soluciones plásticas que en un principio tenía como objetivo, ser sólo un soporte plano que reemplazara la función del papel, pero la depuración técnica fue propiciando un campo de experimentación tridimensional y dadas las circunstancias cualitativas del material orgánico, las estampas se proyectan ahora hacia piezas volumétricas.

Aunque, el crear estampas volumétricas es una consecuencia de las propiedades cualitativas de la investigación del material orgánico por regresar a su estado natural, es importante señalar que este cambio objetual se relaciona de igual manera con la transformación estética del espacio, que en este caso se toma en cuenta como primera instancia, desde la *extensión del espacio bidimensional* que comprende la obra gráfica y como segunda instancia, el espacio como teoría estética espacial.

La *extensión del espacio* es un concepto que Rudolf Arnheim (Alemania 1904-2007 Psicólogo y Filósofo) explicó como la dominación del espacio bidimensional, refiriéndose al uso o interacción del espacio que rodea a la obra; ésta percepción se complementa con la también noción sobre el espacio que hizo Pierre Francastel (Francia 1900-1970 Historiador y Crítico de Arte), quién

afirmaba que “*no existe arte plástico fuera del espacio*” (Arnheim, 1997: 245), es decir, cualquier obra, sin importar sus dimensiones, por su cualidad de ser un objeto significado, ocupa ya un espacio en la realidad.

A partir de estas dos visiones podemos observar entonces, que la búsqueda de dominación técnica del espacio tal como lo han referido Rudolf Arnheim y Pierre Francastel, aplicándolo al grabado, es una interpretación sobre las superficies y el espacio que representan, reflexionando en ello podemos decir que, una estampa es en sí misma un objeto que ha adquirido un volumen, por mínimo que sea, y esa cualidad abre la posibilidad de experimentar hacia el ámbito tridimensionalidad.

En el caso particular de los soportes orgánicos, la dominación del espacio dimensional significa, que en las superficies se requiere de una manipulación equilibrada entre la imagen que se desea imprimir y el tipo de soporte para obtener una estampa unificada, de lo contrario, en el resultado se corre el riesgo de rechazo formal o técnico, donde es evidente que el soporte le gane a la imagen impresa o viceversa.

Una vez encontrado el equilibrio del espacio dimensional, dadas las cualidades del material orgánico, la indagación espacial es a partir de una forma escultórica, que permite a la estampa hacer evidente su presencia objetual y al mismo tiempo tener relación con el discurso temático, el cual plantea la armonía de los espacios estéticos a través de la naturaleza como materia de transformación.

Es entonces que la idea del discurso plástico se vincula con la teoría estética espacial de A. Moles (París 1920-1992, Filósofo e Ingeniero Físico) (Fernández, 1988: 23-24), en ella se plantea al *espacio* como un conjunto de agujeros, donde los habitantes de un lugar específico se apropian de espacios internos o privados, en los cuales van llenando de objetos personales que les

permiten crear realidades intrínsecas a su espacio exterior, considerando a aquellas personas como una sociedad fabricante de nuevas estéticas. Esta mirada antropológica de A. Moles. explica también que en la ciudad, son evidentes los agujeros, porque el espacio común que se habita tiene una estética negativa, la cual es consecuencia de la estética de comunicación citadina que se construye y transforma cotidianamente, como los espectaculares, las zonas industrializadas, la arquitectura de las construcciones, etc. sin embargo cada espacio privado o cada agujero en el espacio, es un complejo proceso artístico, donde la naturaleza se vuelve un espacio de culto.

Un ejemplo común en la ciudad, que se adecua a la naturaleza como espacio estético de culto es la abundante acumulación de plantas en los departamentos y que evidentemente transforman los ambientes internos de la gente, en contraste a su realidad en los espacios exteriores; por ello la búsqueda de ambientes internos se debe a que sus habitantes al producir y consumir una cantidad considerable de información, se encuentran ante un proceso de reciclaje continuo, que de alguna manera, les permite su integración a la realidad que los rodea.

La idea sobre la estética espacial, es una de las razones por la que en este proyecto de investigación y producción surge la necesidad por desarrollar un soporte distinto en la creación de estampas, puesto que, la búsqueda de estilo propio y de creación en la gráfica contemporánea, emerge de la acción de reciclaje de materia orgánica que abunda en la ciudad de México, con el objetivo de amalgamarlo como parte de un mismo objeto gráfico con armonía estética, es entonces un producto del entorno cotidiano y ejemplo de un espacio que transforma e integra la propia naturaleza que lo origina y le rodea.

De esta manera el soporte gráfico ya busca plantear una transformación de su propia naturaleza por los elementos orgánicos que lo constituyen, así el desarrollo creativo de nuevas superficies lleva a las estampas de un proceso

reflexivo sobre el espacio bidimensional, a una proyección de piezas más de carácter volumétrico y que éstas a su vez conducen a una introspección sobre la estética espacial, que se relaciona con la transformación artística de los espacios privados dentro de la ciudad.

1.4 La Mariposa como símbolo de algunos sellos prehispánicos y su enlace con las técnicas del grabado tradicional en el arte contemporáneo.

La mariposa al haber sido un símbolo de transformación matérica durante el México prehispánico, tuvo una representación visual tanto en la pintura mural, como en la arquitectura, el textil, la cerámica, los códices, la escultura y los sellos precolombinos; esta última manifestación según el entomólogo Carlos R. Beutelspacher, *“la mariposa no fue un tema frecuente como forma independiente en los sellos; sin embargo, aparece acompañando a otros temas con bastante frecuencia”* (Beutelspacher, 1988: 58), sin embargo tuvieron una razón de ser, ya que su función radicaba como pintaderas, es decir, decoraciones para el cuerpo que otorgaban distinciones para personas con cualidades específicas, desde un punto de vista antropológico, la representación de la mariposa fue uno de los reflejos del acercamiento con la naturaleza e incluso del conocimiento que se tenía de la vida en ese momento.

El discurso plástico y visual de esta investigación se enfoca por lo tanto en el tema de las mariposas prehispánicas, ya que su valor se manifestó a través del arte y del grabado, principalmente durante la cultura Teotihuacana, simbolizando al movimiento, la alegoría con el alma y la representación del fuego; características que se relacionan en la actualidad con el concepto de transformación y se liga con en el presente estudio gráfico a través de la naturaleza y por la acción de reciclaje de materia orgánica recolectada en el espacio circundante en algunos puntos de la ciudad de México (esto relacionado con el significado de movimiento), la apropiación del material orgánico que finalmente se ve convertido en un objeto artístico (acción que se enlaza con el alma, es decir la intervención humana, capaz de transformar sus espacios comunes en lugares de contemplación estética), por medio del cual, se representa a la mariposa en la actualidad como un signo de resistencia, de belleza y armonía que aun persiste en nuestro entorno común.

Teniendo entonces en cuenta que la mariposa fue un tema característico en las primeras manifestaciones del grabado en la época prehispánica, al retomar conceptualmente este símbolo, se busca una vinculación formal acorde al arte del grabado actual, reinterpretando su significado de manera personal a partir de técnicas contemporáneas, contribuyendo a su vez, con la creación de estampas no convencionales como un aporte a la gráfica contemporánea.

Retomando el tema de los sellos precolombinos, conocidos también como pintaderas, que son las primeras manifestaciones del grabado en México, los diseños muestran los rastros de la cosmogonía de los antiguos mexicanos, es decir, su manera de observar y representar en imágenes, su percepción sobre la vida cotidiana, del entorno común y sus creencias; estos sellos se usaban como decoraciones para el cuerpo pero no de una manera ornamental, sino para identificar a las personas que tenían cualidades específicas o incluso diferenciar rangos dentro de su sociedad.

Las pintaderas estaban hechas de barro en su mayoría y otros de piedra, algunos de éstos sellos se conservan en museos como el de La Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato, el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Antropología de Xalapa, etc., miden aproximadamente de uno a veinticinco centímetros, sus formas varían en planos, cilíndricos, convexos, redondos, triangulares, cuadrados, rectangulares u ovalados (fig. 1), de acuerdo a cronistas como José Alcina Franch consideraban que los sellos, “*tuvieron una función estética y decorativa para tatuar el cuerpo o decorar tocados, escudos e incluso lugares*” (Martínez, 2006: 21) sin embargo, aun hay dudas entre los distintos historiadores y antropólogos, de que se hallan llevado a cabo todos los usos mencionados, pues del único dato comprobable es el uso para decorar el cuerpo, razón por la cual se asigno el nombre de *pintaderas*.



Fig. 1 Sellos precolombinos en el museo de la Alhóndiga de granaditas Guanajuato, Méx.

Los sellos encontrados y que aun se conservan sobre las mariposas, no tuvieron propiamente una clasificación, sin embargo es posible identificar una variedad de imágenes estilizadas y abstractas (fig. 2), pocas veces las representaciones eran realistas (fig. 3) las múltiples abstracciones son características de estilo de las diversas culturas prehispánicas donde la mariposa formo parte de sus mitos y creencias espirituales.



Fig.2 ejemplo de mariposa estilizada y abstracta, sello de aproximadamente 2 cm de diámetro encontrado en Teotihuacan (tomado de Franco 1959).



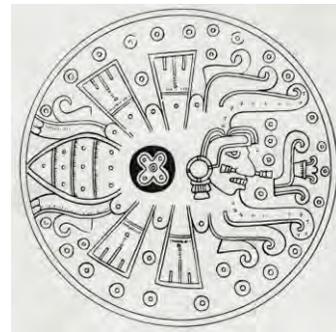
Fig. 3 Ejemplo de mariposa realista
Impresión de sello con motivo de la mariposa Xochiquétzal (imagen proveniente de Azcapotzalco, fue tomada por Enciso 1971).

Otra de las características cualitativas de estos sellos radicó en su tamaño, porque al ser tan pequeños, era necesario que la imagen fuera una abstracción del insecto, por lo tanto, una gran cantidad de estas imágenes se reducen a los principales elementos formales y físicos que constituían a la mariposa como: la lengua o probóscide, las antenas, las alas, los ojos, la cara y el cuerpo, además la mariposa fue entre otras representaciones, una imagen complementaria, por lo tanto se utilizaba para aludir a una combinación de animales míticos o creencias espirituales (fig. 4) mismos que han aportado datos sobre la cosmovisión de esta cultura Náhuatl, en otras ocasiones, como en la cerámica la mariposa se mezcló con representaciones antropomorfas (fig. 5) remitiendo en algunos casos a deidades como los guerreros mariposa o representaciones de Itzpapalotl, Xochipilli o Xochiquetzal.



Fig. 4 Impresión de un sello con el dibujo de un animal desconocido, pero en cuyo centro se aprecia una mariposa sumamente estilizada. Procedencia desconocida. Según Alcina, 1958.

Fig. 5 El dios mariposa como motivo decorativo principal del interior del plato trípode con soportes en forma de garra de tigre. Procede de Zaachila Oaxaca. Según Gallegos-Ruiz, 1959.



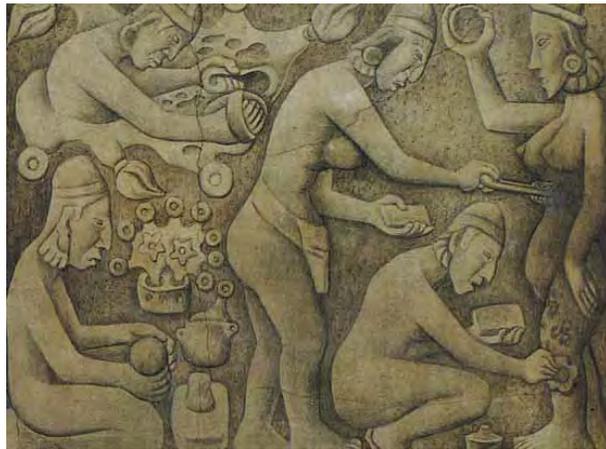
Por otro lado, los sellos o pintaderas de forma cilíndrica (fig.6), fueron pequeños objetos volumétricos que tenían la finalidad gráfica de adaptarse como decoraciones para el cuerpo, como se muestra en el mural de Diego Rivera (fig. 7) y de acuerdo con el antropólogo Fernando Benítez, “*la función no se*

encontraba en acentuar los rasgos del rostro o el cuerpo, sino para transformarlo en una máscara llena de sugerencias plásticas” (Martínez, 2006: 20) Esto denota por lo tanto, que desde tiempos remotos el grabado tiene la plasticidad para adaptarse al volumen, no sólo como matriz sino también como estampa, puesto que las pintaderas de forma cilíndrica, convexa o cóncava estaban hechas de esa manera para adaptarse a las curvaturas del cuerpo humano.



Fig. 6 Sellos precolombinos cilíndricos en el museo de la Alhóndiga de granaditas Guanajuato, Méx.

Fig. 7 Recreación de Diego Rivera Pintores y tintoreros (Cultura Tarasca). Grisalla. 1942. Palacio Nacional.



Finalmente, si el uso de las pintaderas de mariposas tuvo una razón de ser como la decoración del cuerpo para los guerreros Itz'papatl, sin embargo también tenían indumentarias y maquillajes sobre la cara, todo ello para ser diferenciados durante la guerra, posteriormente se recurrirá a éste capítulo, un breve estudio sobre la simbología de la mariposa y sus connotaciones artísticas a partir de su presencia en la escultura, el textil, la cerámica, la pintura, los códices y su lenguaje, con la finalidad de explicar la importancia que tuvo

específicamente en la cosmogonía de la cultura Teotihuacan entre otras culturas, mostrando también la presencia de su representación en la actualidad y la manera en la que se resignifica en el grabado contemporáneo.

Tanto la producción de sellos prehispánicos como muchas de sus artes cesaron tras la caída de México Tenochtitlan y fue hasta el inicio del periodo Colonial o también llamado Novohispano en 1521, etapa que corresponde a los años de dominación española donde se reanuda la elaboración del sello en México, pero en esta ocasión no se relacionó con fines míticos o religiosos pero si conservando su connotación simbólica de poder y autonomía, al que se agregaron valores como el de insignia, identidad, autenticidad y validación de documentos, ejemplo de ello fueron los sellos herméticos y decorativos para las cartas (fig. 9), hechos con cera de abeja y trementina, utilizados por las familias nobles, autoridades supremas: como reyes, emperadores, organismos o instituciones públicas como: órdenes militares y monásticas, hermandades, cofradías.



Fig. 9 Pergamino con sello de la milicia de cristo

A finales del s. XVI, surge el primer molino en Culhuacán en la ciudad de México (Historia del papel, 2013: web), para fabricar papel en nuestro país y con ello también el empleo la filigrana o marca de agua, la cual permitía diferenciar

las calidades de papel, a partir de iniciales o figuras geométricas, animales y signos traslucidos que distinguían a los diversos talleres dedicados a la manufactura de papel (fig. 10).



Fig.10 ejemplo de marca de agua

Durante este periodo Colonial s. XVI-XVIII, la práctica del ex libris se incorpora a la manufactura de los libros en las bibliotecas conventuales de México y el ex libris se adicionaba en forma de cédulas de papel que se adherían a las guardas de los libros o en la parte interna de alguna de sus tapas, denotando propiedad.

El uso del sello en México se diversificó primero en el acuñe de monedas que surge a partir del s. XVIII, aun que al principio eran monedas irregulares que se llamaban “macuquina” (fig. 11) (Navalón, 1933: 22) y fue hasta 1730 durante la época de Felipe V, cuando comenzó a fabricarse la moneda circular en la Casa de Moneda de México. Más tarde, en 1856 durante la presidencia de Ignacio Comonfort, se decreta la creación de sellos de correo (fig. 12).

En 1873 cuando se fundó definitivamente la Academia de San Carlos llamada entonces “Las Tres Nobles Artes de San Carlos” se trasladó a la galería de grabado de aquel momento, la colección de medallas y monedas de la Casa de Moneda de México, para honrar a Gerónimo Antonio Gil, primer director

general de la Academia y considerado por Sebastian Navalón³ el fundador del grabado en México.



Fig. 11 moneda macuquina



Fig. 12 1er timbre mexicano, distrito de Cuernavaca

A finales del s. XVIII y principios del s. XIX el Emperador de México Agustín de Iturbide, enfrenta una difícil situación financiera y ante la falta de minerales para la acuñación de monedas, en 1822 autoriza la producción de billetes (Bátiz, 2013: web), razón por la cual se difunde en México el papel moneda, papel que en un principio tuvo una apariencia rudimentaria, impreso a una tinta sobre papel común, sin embargo este primer ensayo de papel moneda fue un fracaso y tuvo que ser suspendido al año siguiente, debido a la mala situación financiera y el rechazo de la gente que estaba acostumbrada a las monedas.

Tuvieron que pasar varias décadas para que el papel moneda fuera aceptado en el país y fue hasta 1864 durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo cuando se retomó la emisión de billetes pero condicionado a ser producidos por un banco privado, aquellos billetes serían de aceptación voluntaria por la población. De esa manera obtuvieron una mayor difusión. Es a

³ Sebastian Navalón nació en la ciudad de México en 1837, quien estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y dedicó su vida al arte del grabado en hueco y en la acuñación de monedas, posteriormente fue profesor de la Academia, más tarde fue el director de la casa de Moneda de Oaxaca y la Escuela de Artes y Oficios.

partir de la caída del Imperio y con la Restauración de la República, durante el gobierno de Porfirio Díaz cuando se promulga la *Ley de Instituciones de Crédito de 1897* (Billetes de México, 2012: web) donde se organizó un sistema bancario en el que cada estado de la República contó con un banco privado emisor de billete además del banco Nacional de México y de esta manera el billete fue aceptado con mayor facilidad. Sin embargo en 1910 durante la Revolución Mexicana el billete nuevamente se descreditó y la lucha armada antiporfirista se dio a la tarea de retirar la circulación de cantidades considerables de monedas metálicas y de rechazar nuevamente el billete de banco.

En 1915 Venustiano Carranza, primer jefe del ejército Constitucionalista y caudillo de la lucha antihuertista vuelve a autorizar la emisión de sus propios billetes, pero aquellos se caracterizaron por su mala calidad de manufactura, a los que se les llamó *bilimbiques* (Historia de la moneda y del billete en México, 2013: web) su valor variaba dependiendo del emisor que ejercía el poder y la autoridad de una determinada región. Diversos factores como los desacuerdos y enfrentamientos revolucionarios de la época, además de la derrota del General Victoriano Huerta, propiciaron la devaluación de los bilimbiques, así mismo su mala manufactura posibilitó su falsificación y por consiguiente el descredito del papel moneda una vez más.

Durante 1916 Venustiano Carranza reinicia la acuñación de moneda metálica y se reactiva el trabajo en la Casa de Moneda de México, se ordena la fabricación de billetes con mejor manufactura a la America Bank Note Company de Nueva York, para evitar falsificaciones, pese a los esfuerzos los billetes sufrieron una devaluación radical que los invalidó. Ante tal situación, al año siguiente se decreta el artículo 28, en el que se establece que el monopolio de la emisión de billetes correspondería a un banco único bajo control gubernamental, aunque la fundación del Banco de México (Semblanza histórica del Banco de México, 2013: web) se llevó a cabo hasta 1925.

Es hasta 1969 que inicia sus actividades la Fábrica de Billetes del Banco de México (Historia de la moneda y billete de México, 2013: web) y con ello surge una nueva generación de billetes mexicanos, hecha con el respaldo tecnológico más avanzado de su momento, el cual tenía como características: papel moneda de alta calidad, donde se incorporan elementos de seguridad como las marcas de agua.

Paralelamente al desarrollo histórico del billete en México, durante 1933 se reanuda la práctica del ex libris para incorporarse a las artes plásticas en el país, a través de las escuelas al aire libre y especialmente La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) donde formaron parte Leopoldo Méndez, Julio Prieto, Abelardo Ávila, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, entre otros. En 1937, tras la disolución del LEAR, se crea el Taller de Gráfica Popular (TGP) y con ello una renovación visual no sólo en el ex libris sino en la práctica del grabado en general, que fue practicado por artistas como Leopoldo Méndez, Carlos Alvarado Lang (fig. 14), Alberto Beltrán, Federico Cantú, Fernando Castro y muchos otros que posteriormente se fueron incorporando, con la finalidad de apoyar a la unión obrera y la oposición al fascismo. Durante 1950 surge la Generación de artistas de la Ruptura, quienes dieron seguimiento a la práctica del ex libris y el grabado, algunos de estos artistas son: Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Pedro Friederberg, Vicente Rojo, Mathias Goeritz, Alberto Gironella, entre otros.



Fig. 14 Ex libris Carlos Alvarado Lang y Leopoldo Méndez

Posteriormente otras de las relevancias utilitarias que se han ido incorporando a los sellos son: el identificar y validar documentos fiscales como hojas membreteadas, recetas médicas, facturas, etc., de la misma manera se encuentra el uso de marca de agua digital para evitar el plagio de fotografías, obras de arte e incluso documentos textuales; por otro lado, el sello también ha sido un recurso artístico en la práctica de la gráfica contemporánea y un ejemplo de ello es el Taller de Leñateros fundado en 1975 hasta la fecha, colectivo editorial conformado por artesanos mayas, en el cual su discurso plástico se enfoca en el uso de sellos y procedimientos de impresión alternativo que se llevan a cabo en diversas comunidades del estado de Chiapas.

También podemos observar, que en algunos billetes y monedas se encuentra el uso significativo tanto en el sello como en los billetes la representación de la mariposa.

Recapitulando, los usos del sello en México desde su origen hasta la actualidad han mantenido el valor de insignia o identificación, la diferencia se encuentra en la incorporación utilitaria a lo largo de su historia, como la acuñación de monedas y producción de billetes, componentes imprescindibles en la economía actual, en los que ha perdurado el uso de imágenes prehispánicas como la mariposa o elementos que la refieren, y ejemplo de ellos son las figuras 14-23, donde se puede observar a la izquierda el billete con el símbolo de la mariposa y a su derecha el sello original que está representado en el billete, a excepción de las figuras 24-27 que son representaciones contemporáneas de la mariposa.



Fig. 14 Billete de la 3a emisión 1970



Fig. 15 detalle del calendario Mexica, donde se representa al signo ollin, mismo que se relaciona con la mariposa prehispánica. Tomado de Beyer (1965).



Fig. 16 Billete de la 4a emisión 1979



Fig. 17 Billete de 4ª emisión 1986



Según Alcina (1958)
Fig. 18 sello de mariposa (procedencia desconocida)



Fig. 19 Billete de 7ª emisión 1994



Fig. 20 sello de mariposa de Tenayuca México Según Franco (1959)



Fig. 21 Escultura de Xochipilli Malinalco Edo. de Méx.



Fig. 22 Anverso de billete de 7ª emisión 1994



Fig. 23 sello de mariposa Valle de México Según Franco (1959)



Fig. 24 Billete de 7ª emisión, este billete cuenta con dos representaciones simbólicas del Estado de Michoacán que son Patzcuaro y la mariposa Monarca.



Fig. 25 Billete de 9ª y última emisión 2004, se caracteriza por tener uno de los acueductos de Michoacán, también tiene a la oruga y la mariposa monarca.



Fig. 26 Calendario Mexica



Fig. 27 Representaciones contemporáneas de la mariposa monarca en Michoacán

En conclusión, la pretensión de este proyecto gráfico es apropiarse de algunas de las cualidades que nos ha heredado el origen del sello, como la construcción de imágenes sencillas y concretas sobre la mariposa contemporánea o las posibilidades de jugar con las matrices volumétricas, como los sellos cilíndricos, para crear estampas escultóricas, y todos aquellos detalles experimentales que permitan ser adaptados a un nuevo contexto gráfico y que represente parte de la identidad en constante transformación de la Ciudad de México.

Capítulo 2

Aproximación estético-conceptual de las mariposas prehispánicas en la percepción artística contemporánea.

La Ciudad de México sufre actualmente un alto impacto ambiental que es provocado por factores como industrialización, urbanización, contaminación, sobrepoblación, etc., sin embargo existen también causas socioculturales, que han ido modificando paulatina e inevitablemente el equilibrio de los entornos comunes, refiriéndonos específicamente en las áreas verdes de la ciudad, lugares que se transforman constantemente por distintos motivos, de los cuales la búsqueda de identidad cultural es una característica social que interviene en las modificaciones estéticas de nuestros entornos urbanos.

Por eso este proyecto teórico-práctico propone un estudio gráfico contemporáneo que refleje el impacto ambiental en la ciudad, es decir, que el material utilizado para este trabajo, como son las hojas y los pétalos de diferentes árboles y plantas, son a su vez, una manifestación del deterioro ambiental que existe en la ciudad, mismos que al ser reciclados, representan una acción de recuperación de desechos naturales que contribuyen a una transformación benéfica con el medio ambiente, con la intención de encontrar a través de este proyecto identidad cultural personal no devastadora sino integradora con el entorno común por medio de la práctica artística del grabado.

La investigación como ya se ha mencionado, se encamina en la búsqueda personal de identidad re-significada, que retome elementos originarios o tradicionales de nuestro pasado, en este caso la *mariposa*, elemento que fue utilizado desde las culturas antiguas de México, como un concepto múltiple que se relacionaba directamente con las artes por la acción de crear, así mismo, no solo incluía la belleza física sino que además se relacionaba consecutivamente con el movimiento, la fecundidad, el sacrificio, la muerte, el alma y finalmente la trascendencia, lo que la llevó a considerarse como un símbolo de transformación

continúa y adquirir de ahí su importancia; por lo tanto reapropiarse de éste concepto, servirá como asociación con los cambios ambientales que sufren los entornos urbanos actualmente, causados en parte, por la búsqueda persistente de la identidad de sus habitantes pero sin que tal transformación sea a costa de deteriorar más el entorno, sino enriquecerlo.

La naturaleza como materia de transformación y vivencia en el entorno cotidiano, es la idea general que conforma la resignificación estético conceptual de la mariposa prehispánica en la percepción artística contemporánea de este estudio gráfico.

Para desarrollar esta idea el siguiente capítulo se dividirá en cuatro puntos: el primero, se refiere a los antecedentes etno-históricos que describe con mayor detenimiento el significado de la mariposa prehispánica, con la finalidad de conocer su origen en México y las diversas formas en que fue representada gráficamente. El segundo plantea la importancia estético-conceptual de relacionar a la mariposa como insecto vivo que es parte de la transformación urbana del entorno cotidiano y que por tanto es uno de los reflejos de la vida diaria en la ciudad.

El tercero tiene por objetivo principal, mostrar antecedentes plásticos contemporáneos que se relacionan a la temática de la mariposa como al entorno cotidiano, que tengan en común a la naturaleza como materia de transformación; por último, se hace referencia a los antecedentes artísticos que se han trabajado a partir de temáticas del entorno desde perspectivas sociales y sus transformaciones como: Arte Povera, Arte Ecológico y Land Art.

2.1 Trascendencia etno-histórica y artística en dos de las representaciones más importantes de la mariposa prehispánica: Xochiquetzal e Itzpapálotl.

El proyecto se ubica en la búsqueda de la representación artística de la mariposa en México, y su desarrollo como imagen gráfica, razón por la cual este trabajo inicia su búsqueda a partir de las primeras representaciones encontradas durante las culturas prehispánicas, de las cuales Xochiquetzal e Itzpapálotl fueron las más destacadas porque adquirieron un significado más profundo, no sólo sobre la transición entre vida y muerte, o del concepto de transformación física de un estado a otro, sino porque formo parte de un reflejo cultural en la cosmogonía de las culturas prehispánicas, es decir, que todos los signos representados fueron una manifestación sobre la observación y reflexión entorno a los astros, sus fenómenos y la relación que tenían entre sí en la vida cotidiana, esto con el objetivo de simbolizar estados de conciencia del hombre para poder explicar su condición humana.

Esta investigación teórico-práctica busca clarificar algunas de las más importantes representaciones de la mariposa en la cosmogonía prehispánica, porque es a partir de la reflexión entre las interpretaciones, leyendas e imágenes, que se construyó un resignificando personal como concepto e imagen contemporánea, trasladado a un plano artístico que se desarrollo por medio de un estudio gráfico experimental, en el cual el grabado ha sido la línea conductora que liga al discurso plástico de la mariposa con la disciplina artística del grabado como una actividad que tuvo su lugar en las culturas prehispánicas y aun que al paso del tiempo sus funciones e importancia en México han ido cambiando, en la actualidad aun sigue vigente a través del arte.

Para entender mejor el contexto en el que se abordará a la mariposa, es importante aclarar como primera acotación, que Arqueólogos como José Luis Franco (1959) consideraron que principalmente se encontraron hallazgos en culturas como la Teotihuacana y Mexica, sin embargo también existen

representaciones simbólicas importantes entre la cultura Tolteca, Cholteca - Puebla, Huasteco – Veracruz, Mixteco y Maya, de las cuales se mencionarán algunos ejemplos pertinentes para identificar sus lugares de origen y las características que las diferenciaron y las relacionaron entre sí.

Como segunda acotación también se aclara que este trabajo se apoyo principalmente de dos estudios antropológicos:

- El primero es una compilación tanto de arqueólogos como antropólogos e historiadores que realizó el entomólogo lepidopterólogo Carlos Beutelspacher en 1988, libro titulado “Las mariposas entre los Antiguos Mexicanos” que se enfocó en las representaciones más fehacientes encontradas de Xochiquetzal (en Teotihuacan, Tenochtitlán y otras culturas) e Itzpapalotl (con los Chichimeca y sus derivaciones o vínculos encontrados con otras culturas relacionadas).
- El segundo estudio del que se obtuvieron algunos datos fue del arqueólogo Hasson Von Winning en el libro “La iconografía de Teotihuacan los dioses y los signos” de 1987, donde se explicaban las representaciones más sobresalientes de la mariposa, conforme a un estudio de formas y significados principalmente en la pintura mural y la cerámica de la cultura Teotihuacana, durante los periodos de Tlamimilolpa y Xolalpa, además de la influencia que tuvieron con otras civilizaciones a la par en el territorio nacional.

Por lo tanto, primero empezaremos por sintetizar el trabajo realizado por Carlos Beutelspacher, quien describe a Xochiquetzal como una de las primeras representaciones de la mariposa prehispánica, siendo concebida como un símbolo de la vegetación y el fuego, el significado de su nombre en Náhuatl fue Xochitl = flor, Quetzalli = precioso, es decir “flor preciosa”, según la obra de Sahagún (1975) también se le asignó el nombre de Xochiquetzalpápalotl, que de acuerdo a Martín del Campo se traduce como flor-pájaro precioso-mariposa, sin embargo de ello no se tienen tantos datos, a diferencia de Xochiquetzal, quien sirvió de base para representar braseros, malacates, vasijas y sellos, así como

también estuvo presente en pinturas murales como la de Tecpantitla en Teotihuacan (Estado de México), particularmente en la representación de Tlalocan o paraíso de Tláloc (deidad de la lluvia) (fig. 28), lugar a donde llegaban las mujeres muertas en el parto y los guerreros muertos en combate, Séjourné (1962) sostenía que la mariposa era el símbolo de la llama, ya que a los círculos de sus ojos se les confería el valor del fuego porque concordaba con el carácter ígneo de la lluvia de fuego de la que Tláloc era distribuidor.

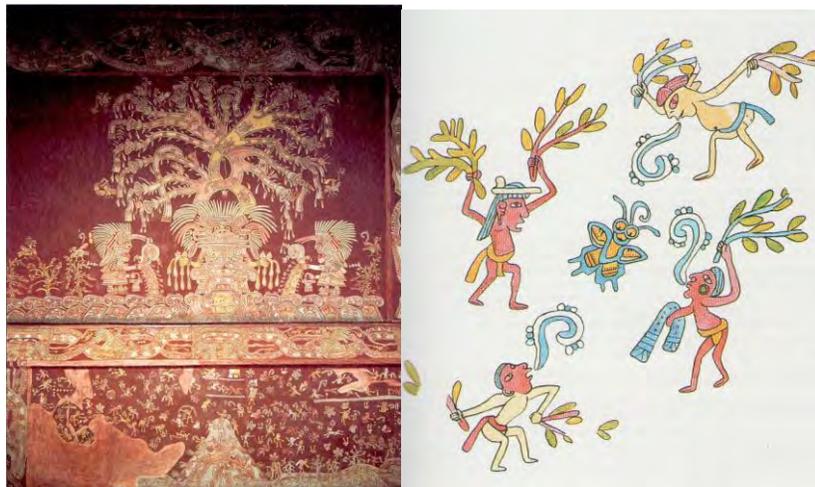


Fig. 28 Mural de Tlalocan o paraíso de Tláloc en Teotihuacan estado de México, a lado derecho fragmento del mural sin el fondo rojo, en el que cuatro figuras masculinas cantan, danzan e intentan cazar con ramas a una mariposa, tomado de Caso (1942).

Para los pueblos de Tlaxcala, según Muñoz Camargo (1892) se relacionaba con la deidad de Venus que era la representación del amor, por lo tanto llamaron a la mariposa “Xochiquetzal”, quien habitaba sobre los aires, sobre los nueve cielos, lugar que llamaban tamohuanichan xochtlilhacan (Tamoachan), chitamohuan (en asiento del árbol florido), donde no era visible para los hombres y una de sus cualidades en aquel cielo era hilar y tejer, por último, conforme a una de las leyendas, se decía que fue mujer de Tláloc pero le fue arrebatada por Tezcatlipoca, dato singular que nuevamente se relaciona con la deidad de la lluvia como en el mural Teotihuacano de la representación de Tlalocan, aun que su significado no es el mismo.

Para los Mexicas, Según Riva Palacio (1953) Xochiquetzal fue quien guiaba a los plateros, pintores, entalladores, tejedores de plumas y en general a todas las artes, porque era la representación de la belleza. Por otra parte, según el códice vaticano (1902-1903) Xochiquetzal tuvo varias connotaciones como: la madre de Quetzalcóatl, la causa de la Era de las Rosas (Iztapal Nanazca), para los mexicanos fue considerada la representación de la madre, Tonantzin, y de Tlazoltéotl, que representaba el amor, la belleza, el pecado y a las hilanderas. Según Séjourné (1966) Xochipilli era la representación del Sol joven, el astro acabado de surgir del cuerpo estallado de un hombre en lo alto de la pirámide del Sol de Teotihuacan, el desollamiento del sol nuevo, un cuerpo en energía luminosa que era la liberación interior.

Hasta éste momento, haciendo comparaciones sobre las diferentes interpretaciones de la mariposa como representación de Xochiquetzal, podemos ver, que en algunas coinciden y se relacionan como: la advocación a conceptos de belleza física, representación de las artes (especialmente relacionado con el tejido), la relación con la fertilidad de la tierra (por las flores y la vegetación), por último, el vínculo con el fuego, por ser la mariposa, un volátil que tiene una estrecha unión con el sol, razón por la cual simbolizaba el alma de los muertos como un estado de lucidez y luminosidad, porque la muerte sólo era una etapa para encontrar la trascendencia de la esencia de las personas, ya que el alma era representada por una mariposa, porque simbolizaba una etapa de cambio espiritual.

Una vez sintetizadas las interpretaciones de Xochiquetzal, se hará entonces un recuento de las representaciones con Itzapálotl, para comparar más adelante sus significados, por lo tanto, la raíz Náhuatl es Itztli = obsidiana y Pápalotl = mariposa el significado de su nombre es “mariposa de obsidiana” o “mariposa de navajas”, deidad de origen chichimeca que se relacionaba con la madre tierra y la luna, según Seler (1953) se vincula también con el rumbo del oeste que se enlaza con Cihuacóatl-Quilaztli y Tlazoltéotl, que era la deidad de las Cihuateteo, es decir, las mujeres muertas en el parto.

Hoffman (1931) le atribuía un doble significado a Itzpapálotl, el primero fue el movimiento, porque las cuatro alas de las mariposas representaban al signo ollin que significa movimiento y a su vez, simboliza a Venus como mensajero del Sol y encargado de llevarle el mensaje a los hombres, por eso se conoce como la deidad de los viajeros; el segundo significado fue el sacrificio, porque sacrificar a una persona representaba una manera de hacerle conocer a alguna deidad las peticiones de sus creyentes.

Según el Códice Vaticano-Latino (1902-1903) Itzpapálotl se llama Xomuco hermano de Yyacatecuintli, dios de los viajeros. Itzpapálotl es uno de los astros que caen en el ocaso en la decimoquinta trecena, en un día ce-calli (uno-casa), día en que bajaban las brujas convertidas en bolas de lumbre. En códices como el Borgia (fig. 29), Borbonico (fig. 30), Telleriano-Remesis Aubin, Itzpapálotl esta acompañada de un árbol roto, símbolo de Tamoanchan, lugar del nacimiento, el occidente, la casa del maíz que también fue llamado Cihuatlampa, lugar de las mujeres.



Fig.29 Códice Borgia

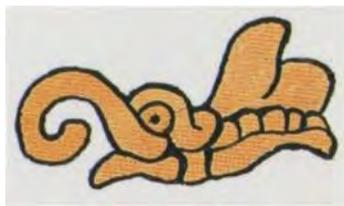


Fig.30 Códice Borbónico

En ambas imágenes la representación se refiere a Itzpapálotl, que fue considerada por Seler como el 7º de los 13 volátiles acompañantes de los señores del día de cada signo.

En otras representaciones de Itzpapálotl en algunos códices como el Borgia y el Borbónico aparece una figura antropomorfa en la que la cabeza representa la muerte, con la mandíbula descarnada (característica que describía a las cihuateteo, como ya se ha mencionado, mujeres muertas en el parto), con garras de águila en vez de manos y pies (fig. 31), porque aprisionaba corazones humanos en la máxima entrega que significaba el sacrificio humano, lleva la pintura facial del dios del fuego Xiuhtecutli, lo que la asocia con la vejez, así mismo, los cuchillos de sacrificio representan el jeroglífico de itztli que significa

obsidiana y se vinculan con el sacrificio nuevamente, además, por estar en posición descendente es considerada cihuateteotl que baja a la tierra después de acompañar al sol de la tarde, y al mismo tiempo es tztzimitl, uno de los monstruos que bajan del cielo para dañar a los hombres, razón por la cual Seler asocia a Itzpapalotl como los tztzimine como deidad estelar convertida en demonio, porque durante los eclipses solares las estrellas se vuelven visibles en el cielo diurno y dan la impresión de estar bajando como los jaguares y los demonios nocturnos.



Fig. 31 Itzpapálotl del Códice Borgia, al frente se aprecia el símbolo del cozcacuauhtli o “zopilote”. Lleva la cara descarnada (calavera), pintada con rayas rojas. Lleva garras en las patas. Las navajas que la identifican se encuentran: una en la nariz y otras más en el vestido.

Habría que destacar también que Itzpapálotl no es mencionada entre las deidades mexicas, ya que, según Heyden (1974) decía que probablemente se debió a que los mexicas tenían su propia diosa Cuatlicue, Quilaztli, Tlazoltéotl, mientras que Itzpapálotl fue el nombre que los chichimecas dieron a su numen materno; ya en el Posclásico tardío, la mayoría de las representaciones de Itzpapálotl parecían proceder de la región de Puebla – Tlaxcala y como ejemplo se tiene el códice Borgia.

Por lo tanto los lugares considerados, en los que Itzpapálotl fue representada fueron: Tula Hidalgo, la región de Puebla – Tlaxcala, Teotenango de México y Tenochtitlan (aun que no es señalada por los cronistas como Sahagún; sin embargo, varios monolitos con su representación proceden de la ciudad de México, como la fig. 32).



Fig. 32 Itzpapálotl, monolito procedente de la ciudad de México. Lleva en las manos un corazón; en las alas se aprecian las navajas, las líneas onduladas se han interpretado como las alas y signo de movimiento. (Seler 1963).

Con respecto a las descripciones anteriores, podemos decir que a diferencia con Xochiquetzal, la belleza no es un concepto que se tenga en común, sino todo lo contrario, ya que Itzpapálotl es representada como un demonio o una bruja, por tener la cara descarnada, además, el tener garras en vez de manos y pies junto con los cuchillos de pedernal, tuvieron un significado relacionado directamente con el sacrificio; otra de las diferencias de ambas deidades se relaciona con el sol, pero Xochiquetzal está asociada con el Sol diurno e Itzpapálotl con la puesta de sol, es decir, que es nocturna, por lo tanto, se relacionaba tanto con el Sol como la Luna.

Sin embargo, también existieron asociaciones en común como el fuego, porque ambas representaciones tuvieron una estrecha relación con el Sol, y la lluvia de fuego por la asociación con Tláloc, por otro lado, hubo una correlación con el Tamoachan (aun que el significado para Xochiquetzal fue el asiento del árbol florido y para Itzpapálotl fue el lugar del nacimiento), el Tamoachan a su vez se relacionaba con las mujeres Cihuateteo, es decir, aquellas mujeres muertas en el parto.

Tales diferencias y asociaciones entre Xochiquetzal e Itzpapálotl nos da muestra de que en la cosmogonía prehispánica, los símbolos eran antagónicos,

porque en ellos se observaban los significados contrarios unificados en una sola representación, de ahí que las lecturas sean polisemánticas y sus significados opuestos se complementen y unifiquen dándole sentido a su origen.

Por estas razones es importante complementar las lecturas anteriores con las interpretaciones sobre la mariposa prehispánica que realizó Hasson Von Winning, porque en sus estudios no hizo una división entre Xochiquetzal e Itzpapalotl cómo lo hizo Carlos Beutelspacher, sino que se refirió en general a las asociaciones míticas y sus significados, enfocando el trabajo en los motivos gráficos que caracterizaron a la imagen dentro del mural y su diferencia con la cerámica durante la cultura Teotihuacana, sin dejar de lado la influencia que tuvo con otras civilizaciones.

De esta manera Hasson Von Winning aclara que los primeros registros de la representación de la mariposa en la Cultura Teotihuacana se ubicaron en la fase Tlamimilolpa (200-450 d.C.), o también llamado Clásico temprano, donde la mariposa se halló también en Veracruz y Oaxaca debido a las relaciones que tuvieron con Teotihuacan. Según Beyer la simbología se representó de tres maneras: la primera fue como un insecto de las flores que representa la vegetación, la fecundidad y sus deidades correspondieron a (Xochipilli, Macuilxochitl y Xochiquetzal); el segundo significado fue la representación del fuego, donde su imagen era de Xiuhtecutli e Itzpapálotl. por ultimo, el tercer significado era el símbolo del alma del guerrero muerto.

La descripción gráfica de la mariposa en la pintura mural que nos explica Hasson Von Winning, fue representada con sus cuatro alas, donde las superiores y las inferiores se distinguían por la forma y el diseño, los ojos tenían un tamaño exagerado y consistían en dos anillos concéntricos, el probóscide (lengua) se encontraba enrollada, también se podían notar las antenas y el cuerpo en forma elíptica.

Tal descripción fue encontrada en el “Talud acuático” de Tlalocan en Tepantitla (fig. 28 imagen descrita también por Carlos Beutelspacher), del cual

se describía un ambiente en el que los personajes estaban dentro de un paisaje terrenal, donde se regocijaban y a su vez estos representaban el alma de los difuntos. René Millon ubicaba el mural durante la Fase de Xolalpan Medio en la cultura Teotihuacana (aprox. 450-650 d. C.) y atribuía la presencia de la mariposa como un significado mortuorio que simbolizaba el alma de los muertos.

Por otro lado, la explicación de la mariposa en la cerámica fue la siguiente: se utilizaron las alas, el probóscide y los ojos como pars pro toto (es decir, uno de los elementos engloba la representación de todo el conjunto) las diferentes figuras estilizadas se combinaron con otros motivos, por ejemplo flores de cuatro pétalos y gotas de agua que simbolizaban la vegetación (fig. 33) En otras composiciones, se representaban cabezas humanas con elementos de lepidóptero como la placa bucal poligonal (fig. 34) razones por las que se cree que estas formas antropomorfas manifestaban la existencia de un dios mariposa y su función radicaba en utilizarlos como ídolos en ceremonias domésticas y funerarias.

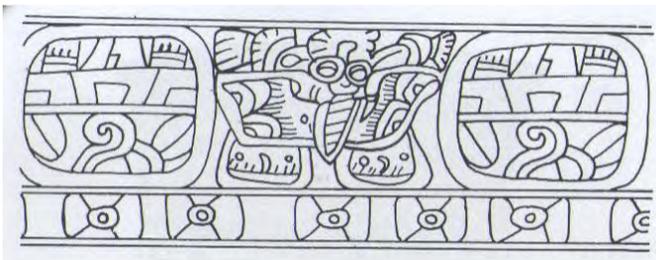


Fig. 33 ejemplo de mariposa representada en la cerámica, acompañada de otros motivos, en esta imagen se representan las cuatro alas, el probóscide, las antenas, los ojos de círculos concéntricos, el cuerpo en forma elíptica, alternando a sus lados con el

signo del año y debajo el glifo Ojo de reptil, por ultimo, en el borde inferior flores de cuatro pétalos. (Según Séjourné 1966)



Fig. 34 ejemplo de forma antropomorfa que representa una deidad de la mariposa, estilo Teotihuacano. (Según Caso 1966)

Los incensarios de mariposa eran braseros de barro cocido y fueron muy importantes en la cerámica de Teotihuacan por el detalle y la ornamentación con la que estuvieron contruidos, estos se dividían en 2 partes: una base cónica y una cubierta de mayor dimensión adornada con plaquitas (fig. 35), la composición de elementos se constituía de una mascara humana con un tocado hecho con piezas de mariposa, aun que cada incensario variaba en sus decoraciones. La función principal era para servir de ofrendas, representando un objeto de culto para ceremonias funerarias y en general representaban el alma de los guerreros muertos en batalla. Por estas razones consideraron a la mariposa como un Nahual y su presencia era el símbolo del fuego que se explicaba por la función de quemar incienso.



Fig. 35 Incensario Teotihuacano, altura 51 cm.

Para Hasson Von Winning la presencia de la mariposa en la cerámica fue más importante que en la pintura mural, porque adquirió un rango nominal, como en los incensarios, ya que su representación se identificaba por las alas, el probóscide y los ojos combinado con atributos de figuras humanas como en la figura anterior, adquiriendo entonces un significado de Nahual, es decir, un ser sobrenatural.

Comparando los estudios de Carlos Beutelspacher y Hasson Von Winning, podemos observar que las diversas representaciones nos da cuenta de

un extenso panorama gráfico y conceptual, que no sólo se enfocó en el grabado, sino que incluye a otras áreas artísticas como la cerámica, la pintura mural, códices y monolitos (por mencionar a los más importantes, porque también se representó en el textil, en la indumentaria, en la escritura y la orfebrería, sin embargo en estas artes, no hubo tantos hallazgos de los que se pueda tener información detallada), así el panorama de representaciones de la mariposa nos muestra que su significado era mucho más profundo y complejo, porque sintetizarla solo en el concepto de transformación, sería hacer una lectura superficial de la importancia que adquirió.

Por tal razón, el interés personal de retomar a la mariposa como un discurso plástico, es porque se puede observar a través de las imágenes y sus interpretaciones, que hubo un proceso de depuración de conceptos, de correlaciones entorno a la visión con el mundo, porque la mariposa al igual que otros signos, tenía una estrecha relación con los astros y un contexto en el entorno cotidiano, y es por ello que cada relación con elementos o conceptos como el fuego, la tierra, el movimiento, el arte, el sacrificio, la muerte, la fecundidad, el alma y finalmente la trascendencia del ser humano, no fueron azarosos, sino que eran el reflejo de la observación y reflexión de su condición humana, al saber que nosotros también éramos parte del mismo entorno común y cumplíamos una función específica al igual que la mariposa.

Por ello la necesidad de reflexionar entorno a ésta temática, porque la mariposa prehispánica fue un elemento que fue más allá de la transformación, fue un conjunto de significados antagónicos que a pesar de mostrar rechazo entre sí, son en realidad complementos que la unifican y dan sentido a su origen y su trascendencia, por lo tanto, aludirla a un contexto contemporáneo simboliza nuestra descripción actual, un reflejo de nuestra condición humana desde una perspectiva personal que busca una re significación cultural.

Es a partir de esta reflexión de la condición humana, que la representación de la mariposa consistió en crear una serie de piezas gráficas,

que busca promover una visión que apueste al reuso y reutilización de la materia orgánica no sólo para ser transformada y re-significada desde el plano artístico, sino que éste trabajo refleje la importancia de la creación, así como la mariposa representaba la importancia de las artes en las culturas prehispánicas, donde su cosmovisión giró entorno a la “*armonía*” la cual integraba al hombre a todo lo que le rodeaba y con todo aquello que convivía; por tal razón el trabajo gráfico de este proyecto, pretende representar aquella cosmogonía, explicando la importancia que aun pueden tener las artes en la vida contemporánea, específicamente en la disciplina del grabado, mostrando lo que puede ser a futuro, un impacto y alcance para lograr una reconstrucción del medio ambiente, que se encuentra en deterioro por nuestra intervención, y por lo tanto no podemos excluir o ignorar, sino todo lo contrario, incluirnos al quehacer artístico como un medio de transformación en pro de los entornos comunes, que nos permitan a largo plazo, mejores condiciones de vida, reconstruyendo una visión conceptual de la naturaleza como materia de transformación renovable y cíclica.

2.1.1 La lengua como referente primordial que preserva la Influencia de la mariposa prehispánica en la actualidad.

El desarrollo visual y conceptual de la serie gráfica de éste proyecto se apoya en dos referentes trascendentales que persisten en la actualidad, por un lado el origen de la mariposa prehispánica y su primer referente en la imagen, todas aquellas representaciones de mariposas que han sido halladas y estudiadas por historiadores, antropólogos y arqueólogos; el segundo referente es la lengua, porque se encuentran referencias de nombres específicos de algunas mariposas comunes en México o en el estudio toponímico, donde los nombres de algunos lugares tienen relación con la misma temática.

Por lo tanto, la imagen y la lengua, son los referentes antiguos que dan forma a la construcción plástica contemporánea de la serie de grabados, porque se retoman elementos gráficos de la representación visual de la mariposa que se diseñó antiguamente en códices, pinturas murales, cerámica, monolitos y sellos, a su vez, también se retoman nombres, primordialmente en lengua Náhuatl, para aludir a la mariposa pero desde una reflexión visual contemporánea.

Antaño los diseños de mariposa entre los antiguos mexicanos se relacionaban con su dialecto, porque cada representación tenía un significado y por lo tanto la diversidad de los nombres de la mariposa en distintas lenguas antiguas como el Tarasco, el Chol, el Zapoteco y Nahuatl se relacionaban con las características cualitativas de la mariposa y eso incluía todo su proceso físico de transformación, por lo que, se encontraron nombres para los huevos de las orugas, para las orugas, para las crisálidas, para las mariposas y por último, nombres que se asignaron para algunos lugares o plantas que se relacionaban con la importancia de la mariposa.

En base al estudio de Carlos Beutelspacher, en el libro XI de Sahagún titulado “De las propiedades de los animales, aves, peces, árboles, hierbas,

flores, metales y piedras y de los colores” 1548, donde él explica a las mariposas y las orugas, estudio que basó en los Manuscritos de Madrid o Códice Matritense y el códice Florentino; en el cual explica que los antiguos mexicanos al observar a las mariposas entendieron que ellas dejaban huevos que se convertían en gusanos y que posteriormente esos gusanos se convertían en mariposas, por eso hicieron representaciones visuales de las orugas, dependiendo de sus formas, tamaños o colores (fig. 36 y 37), por lo tanto dedujo que al presenciar tal proceso natural, fue posible que entendieran su proceso de metamorfosis, porque al asignarles diversos nombres que variaban en relación con su aspecto físico y sus comportamientos naturales, nos da cuenta del estado de observación que le dedicaban al insecto e incluso hizo posible que los entomólogos pudieran relacionar algunas de las especies y el hábitat de las mariposas que los antiguos mexicanos representaban.

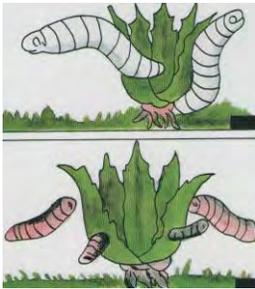
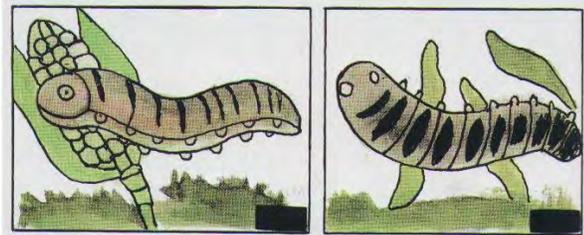


Fig. 36 Meocuillin “gusano de maguey”, tomado del Códice Florentino. Identificado como oruga de *Aegiale hesperiaris* (Kirby) (familia Megathymidae).

Fig. 37 Cinocuillin, Cintli = espiga de maíz seca, mazorca, y Ocuillin = gusano, “gusano de las mazorcas” tomado del Códice Florentino. Según Martín del Campo “más sería de esperar que el nombre fuera elocuillin, gusano del elote o espiga tierna del maíz”, hace referencia al gusano del elote *Heliotis zea*, de la familia Noctuidae.



Aquí se mencionan algunos de los nombres de gusanos que tres historiadores pudieron identificar, Hoffman en 1931 dice que llamaron en general a los huevecillos de las mariposas *ahuahuapapálotl*, *gusano de mariposa*, *ocuilpapálotl*, *orugas*, llamaron *tlatamachihuani* (por su forma de caminar) orugas

de la familia *Geometridae*”, *chinaláhuatl*, orugas de pelo que quema – *Saturnidae*, *Arctidae* y *Megalopygidae*-. En el vocabulario de Molina 1966 *ocuillin cuacuae*, gusano con cuernecillos, –probablemente *Osmaterium*-“ *tzauhqui ocuillin*, gusano de seda. Según Simeón 1977 *Itzuqua o sipantipe*, gusanos con olor a frutas –*Papilionidae*- *Temictli*, gusanos que duermen, (los que tejen su capullo) -*Saturniidae Rothschildia y Automeris*-.

Con respecto a los nombres de las diversas lenguas indígenas donde se desarrollo la representación de mariposas según León Portilla, mariposa se dice en Tarasco *parákata*, según Becerra en 1935 en lengua Chol mariposa se dice *pepem*, según Eduard Seler 1961 en zapoteco mariposa se dice *pequiti*, *piquiti*, *xiquite*, *copijcha* y *pequichi*, además de otros nombre más específicos para ciertos tipos de mariposas como *niozee*, mariposas grandes medio coloradas, *beabeen* o *pea pee*, mariposa blanca, (tales mariposas correspondían a algunos miembros de la familia *Pieridae*). (Beutelspachier, 1988: 16)

Pero la lengua en la que se derivó un mayor juego de palabras fue en el Náhuatl, ***Papalotl*** es la raíz y de ahí se originan compuestos que hasta la actualidad se siguen utilizando dentro de nuestro leguaje castellanizado. *Quimichpapálotl*, ratón mariposa o ratón volador, *papalomichin*, pez mariposa o pez volador, (encontrado en el código florentino), *amapapálotl*, mariposa de papel, -**papalotes** o cometas- ***papalotear***, aletear -cerniéndose en el aire, hacer esfuerzos vanos para mantenerse en una situación difícil- *papalotera*, enjambre de mariposas, *papalotilla* planta – *Guardiola platyphylla gray*- *papalocahuite* planta leguminoza –*Bauhinia*- *papalome* planta espinosa –*Hechtia stenopetala klotzch*-. Según el vocabulario de Molina 1966 *papalotepito* o *papalotontli* significaba “mariposa pequeña”. Algunas otras palabras tomadas del diccionario de Cabrera 1975, *apapalotarse* “tomar una apariencia enfermiza y pálida”, *papalomoyo* “zancudo grande”, **papaloquilitl**, **papaloquelite** o **papalo** “ yerba comestible –*Porophyllum macrocephalum* D.C.-“.

También la raíz papalotl se relacionó con los nombres de algunos lugares del país como *Papaloapan*, río de las mariposas en Veracruz, *Papalotepec* en el cerro de las mariposas en el Estado de México, *Papalotipac* hacia el lugar de las mariposas Oaxaca, *Papalotla*, lugar abundante de mariposas cerca de Texcoco Estado de México, otra en Tlaxcala y una más en Oaxaca, *Ocuilan* lugar abundante de gusanos, Estado de México, *Ocuilapan*, río de gusanos. Chiapas, *Parácatán*, lugar de mariposas y Michoacán, que en tarasco parákatan significa mariposa.

Al ver los referentes lingüísticos que se relacionan con la mariposa, podemos discernir que los antiguos mexicanos fueron grandes y profundos observadores de la naturaleza, ya que su sensibilidad para apreciar y observar aspectos cualitativos tan sublimes como el movimiento, el olor, las formas o colores de las orugas y su transformación en mariposas, son muestra de su forma de vida en el entorno cotidiano. La importancia de los referentes lingüísticos, aquellas palabras que se asignaron a tal insecto y que se fueron desarrollando paulatinamente conforme a su observación y expansión territorial tanto de las culturas prehispánicas centrales hacia sus alrededores, englobando en ello sus distintos dialectos y creencias culturales e incluso la mezcla intercultural.

Actualmente la variante de palabras que surgieron y ya se han mencionado entre los antiguos mexicanos, principalmente en lengua Nahuatl, algunas de aquellas palabras aun se siguen utilizando -como papalote, papalotear, papaloquelite y los nombres de lugares como Rio Papaloapan, Papalotla o Papalotepec- esto nos permite comprender, que la parte de la iconografía y el significado de papalotl aun esta latente en algunos momentos de nuestra vida cotidiana y la concepción e importancia dependerá de las regiones de que se hable o de la gente con la que nos hemos relacionado para reconocer estas palabras o significados en la actualidad.

Finalmente la importancia de la re significación de la antigua cosmogonía sobre la mariposa prehispánica que éste proyecto teórico-práctico pretende analizar, será una aproximación del significado originario basado en conceptos tales como: transformación, fuerza vital, ciclicidad, ritmo y movimiento aplicados a los soportes hechos de hojas, aludiendo a las mariposas que aun habitan en la ciudad de México, pese a las condiciones climáticas poco favorables en las que habitamos diariamente; será entonces una reflexión simbólica de una visión contemporánea que gira entorno a la *armonía*, en otras palabras, un intento por reflejar la *armonía estética* que aun podemos conservar en la ciudad, tal reflejo se representa a través de la representación gráfica de *Papálotl* como una alegoría del cohabitar en el entorno cotidiano citadino, por eso la serie gráfica se lleva a cabo a partir de la reutilización de elementos orgánicos (como hojas y pétalos recolectados en algunos puntos de la ciudad), elementos de la naturaleza que se emplean como materia de transformación cíclica y renovable.

2.2 Importancia estético-conceptual de la mariposa prehispánica.

La mariposa a través de la historia e incluso de la ciencia, se ha utilizado como un símbolo mistificado que se relaciona con el concepto de transformación. Por lo tanto es un símbolo de significado plural que se puede utilizar como representación de cambios, alteraciones o modificaciones generales de la vida.

Plantear una propuesta artística contemporánea que contiene un problema de índole social y que afecta a un entorno específico, es reflejar el impacto ambiental que afecta a la ciudad de México, impacto que se relaciona directamente con la transformación de la vida y que por ende transforma habitualmente los entornos cotidianos.

En la actualidad la mariposa sigue presente a pesar del impacto ambiental y refleja simbólicamente nuestra transformación como sociedad, más que un rescate cultural, se pretende una re significación sociocultural aplicada en la práctica artística, ubicando y significando a la mariposa en el contexto actual, que poco la favorece, pero en el que sobrevive, como una representación de los cambios y transformaciones estéticas de la sociedad mexicana, con quien comparte un espacio en común, factor que nos une he invita a cohabitar armoniosamente.

Para lograr una re significación sociocultural contemporánea con valores estéticos de un elemento simbólico, como en este caso es la mariposa prehispánica, será necesario tomar en cuenta los siguientes términos artísticos básicos: la pluralidad (tomando en cuenta como una acción en común no sólo en la disciplina artística del grabado, sino en la manera en que éste proyecto incluye al espectador a formar parte del trabajo de investigación y la difusión del mismo), la transformación de los entornos comunes, identidad, apropiación de la imagen y la re significación , conceptos que se relacionan con los términos encontrados en la representación simbólica de la mariposa entre los antiguos

mexicanos, como son la transformación, fuerza vital, ciclicidad, ritmo y movimiento.

“La realidad de América Latina es compleja y plural. En cada una de sus Naciones coexisten elementos autóctonos con los mestizos- como superación de los anteriores- y con los internacionales, occidentales o foráneos importados. En tal pluralidad de elementos es legítimo que nuestros artistas formulen problemas o aspiren a innovaciones que sean internacionales, locales o mestizas de superación dialéctica de lo foráneo. En cualquiera de los tres casos, el artista estará respondiendo a necesidades locales siempre que opere sin alienaciones”. (Acha, 1992: 182)

En la cita anterior Juan Acha nos plantea uno de los objetivos latentes en América Latina, que no debemos perder de vista en la creación artística contemporánea, tal objetivo se enfoca en la formulación de propuestas artísticas que contengan problemas que afecten a más de un individuo, no importa que la problemática tenga elementos autóctonos de espacios específicos, lo importante es que las posibles soluciones engloben a un grupo de personas –por ello utiliza el término de “pluralidad”-. Por lo tanto, mientras la visión local se descubra hacia la visión plural de nuestras problemáticas socioculturales, permitirá que nuestros proyectos trasciendan y tengan un mayor alcance en el país y trascienda fronteras a lo largo del continente.

La transformación de la vida es un proceso plural en cualquier parte del mundo, tiene como una de sus tangentes, la transformación del entorno, cotidiano y constante. Los entornos cotidianos en cualquier parte del mundo se ven interferidos no sólo por fenómenos naturales, sino por intervenciones humanas de diversas índoles, tales como la sobrepoblación en las ciudades, que inevitablemente conlleva a transfigurar aceleradamente los espacios cotidianos, esas transgresiones son reflejo de una sociedad, su economía, su política, su cultura, etc. Un claro ejemplo es la Ciudad de México, actualmente tiene una

población aproximada de 23 millones de habitantes (Aglomeraciones urbanas más pobladas en el mundo, 2013: web), dicha situación deviene en una demanda constante de viviendas, que tiene como consecuencia la reducción de áreas verdes en camellones, bulevares, escasas jardineras entre las calles, etc.

Al describir la transformación estética de la ciudad de México Oscar Oléa menciona que en 1980, *“El vivir en la ciudad (al menos en la ciudad de México) genera una práctica estética negativa, ya que sus significaciones son confusas y alineadas, por que en ella la estética se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas. Esto niega que la práctica estética como articulador cultural colectivo y como estructurador de la vida cotidiana: conforman de continuo y no en momentos excepcionales la conducta misma de los seres humanos en su participación cultural.”* (Olea, 1980: 53)

Hace 31 años la ciudad de México generaba para Oscar Olea, una estética negativa, sin embargo en la actualidad la transformación estética lleva un ritmo más acelerado que nos permite observar la rápida decadencia de los entornos comunes a los que se enfrentan los habitantes actuales. Las calles se han vuelto la casa de los que no cuentan con una vivienda, esquinas llenas de basura, carros inservibles estacionados sobre las avenidas o encima de las banquetas, lugar donde converge una gran variedad de vendedores ambulantes actualmente llamados, *“el desempleo informal, que tuvo su origen entre los años setenta y ochenta a causa de las crisis económicas del país”* (Acha, 1992: 147), y desde esos años hasta la actualidad se ve el incremento de gente desempleada que ocupa un espacio en las calles para poder ofrecer algún producto que les permita sustento económico.

Como ejemplo, la calle de Moneda, una de tantas que conforman parte del Centro Histórico y que cada día se vuelve menos transitable a causa de los vendedores ambulantes, los transeúntes, los militares en el Palacio Nacional que resguardan diariamente el recinto y ocupan con barricadas una parte significativa

de la vía, el ruido de los carros, transporte público y los gritos de los vendedores ambulantes, el olor fétido de las coladeras llenas de basura o desechos orgánicos que huelen a distancia, el polvo y la tierra suelta por el sin fin de remodelaciones constantes, el smog de los carros y sin una sola jardinera con árboles o plantas.

La importancia de mencionar y de transitar ésta calle de la ciudad es observar que algunas mariposas siguen sobreviviendo en estas condiciones y que finalmente se han adaptado a los cambios climáticos y físicos de la ciudad, resistiéndose a desaparecer de donde alguna vez fuera su habitad natural.

En general la ciudad de México cambia y se transforma, es un fenómeno natural y cotidiano, sin prestar atención suficiente a su alrededor. La calle de Moneda es sólo un ejemplo del reflejo estético de la ciudad⁴, con su alto nivel de consumismo, de falta de empleo, de deterioro físico, de la falta de leyes sanitarias, de la contaminación auditiva, del impacto ambiental, etc. Un estado de transformación acompañado del deterioro y sobrevivencia por mantener una identidad entre la gente que cohabitamos, la vegetación y todos los seres vivos que coexisten.

Todo ello refleja una identidad cosmopolita donde convergen individuos y tradiciones de diversas regiones del país, pero también de otros países y culturas, lo cual hace que la estética actual se viva de forma plural y difícil de clasificar, sin embargo esta amplitud es lo que permite el abanico de posibilidades artísticas y el movimiento de los individuos a un ritmo acelerado y

⁴ Brea (1996: 147). *El arte es espejo del mundo –como espejo negro, al que al asomarnos nos embriaga el vértigo de contemplar oscura nada, negrura, en que la esperada imagen o el verbo fatal, por siempre ausente, sin esperanza.. en él como en el mundo. El hombre inclinado sobre ese espejo negro que es la fe única del balizador del desierto, cuando se asoma al último poso que puntúa la frontera- sus rasgos se distienden, sus rostro se abre, toda tensión se alivia y el corazón estalla en el margen roto de una identidad difusa.*

cíclico que crea identidad integradora entre todos lo que convergemos dentro de tal ciudad.

Ésta mirada personal, busca originar la necesidad local de confrontar, el posible equilibrio, entre la transgresión del hombre y la naturaleza, desarrollando una propuesta artística que contribuya de forma positiva al impacto ambiental de la ciudad, fenómeno que involucra pluralmente a más individuos. Es fundamental entonces, aprovechar parte de la conducta que caracteriza a los habitantes de cualquier ciudad, ejemplo de ello son el movimiento y el ritmo, conceptos que influyen en nuestra percepción sensorial y por lo tanto son comportamientos que se desarrollan paulatinamente y determinan la apropiación de los entornos comunes que permiten la transformación cíclica de nuestras estéticas e identidades cotidianas.

Tomando en cuenta las posturas de Enrique Dussel,⁵ Jua Acha e Yves Michaud,⁶ que se centran en la formulación de problemas con fines locales y satisfacción de necesidades colectivas, problemas que se pueden conformar a partir de una necesidad sociocultural que es, la búsqueda de identidad. Se puede entender entonces como valido, que tales indagaciones se relacionen con el origen cultural del espacio que se habita a través de la apropiación de la imagen (C. Danto, 1997: 37), concepción artística que surgió a partir del Modernismo como la apropiación de una representación que cuenta ya con un significado propio, pero que al adueñarse de tal símbolo podemos sumar nuevos valores e identidades que se adecue a nuestro tiempo y nuestras necesidades artísticas.

⁵ DUSSEL (1998: 75) *...la importancia que conlleva la formulación de problemas con fines locales, como satisfacción de necesidades colectivas y que inevitablemente las necesidades parten de la tradición, pero desde una postura crítica, para poder asumirlas y crear propuestas para superarlas.*

⁶ MICHAUD (2007: 165) *La dimensión cosmopolita del intercambio artístico sólo se puede realizar por medio de la búsqueda, cada vez más, de identidades locales, incluso identidades reconstruidas, arregladas, quizá inventadas, porque nadie va a buscar en otra parte, lo que puede conseguir en su propio terruño.*

Considerando lo anterior, la presente investigación utiliza y se apropia de un elemento originario y tradicional de México, la simbología de la mariposa prehispánica, pero desde el punto de vista “crítico” y desde la conciencia “ética” porque la visión plural se enfoca en la posibilidad de mejorar las condiciones de vida en el entorno cotidiano de la ciudad. Es decir, la propuesta gráfica que se desarrolla en este proyecto, busca en la temática de la mariposa, el resignificado e identidad propia de lo que es vivir, aprovechar y transformar un espacio urbano en común.

Aquí es donde se enlaza el hilo conductor al intentar dar un resignificado a la mariposa prehispánica y ubicarla en la actualidad, porque la transformación periódica de las diversas estéticas que se generan en el entorno urbano, son como un ir y venir, un ciclo que tiene ritmo -un ritmo que depende de sus individuos- y que su finalidad se concentra en la búsqueda de la identidad cultural. Aunque tal indagación de valores también son periódicos y se transforman permanentemente. La mariposa para las culturas prehispánicas, era una representación de identidad periódica en su cultura, porque cumplía una función en el entorno y tal función se sumaba a la condición humana que es cambiante y cíclica. Sin embargo en la actualidad, su significado ya no engloba esos conceptos y se ha olvidado su origen.

La imagen contemporánea de dicho símbolo, es más fácil de encontrar como representación de la naturaleza en la cultura del diseño industrial – lo podemos ver en ropa, accesorios para vestir, objetos decorativos u ornamentales- a diferencia del papel que constituía en el pasado, puesto que las personas que llevaran puesto algún referente de la mariposa no era aleatorio, sino que tenía un significado o una razón de ser por la función que dicha persona cumplía en su contexto cultural. Actualmente todos podemos poseer una imagen o emblema de dicho insecto sin necesidad de tener una función contextual, y conocemos a los lepidópteros aun más por sus representaciones en objetos de la vida cotidiana que por su presencia física, es decir, la realidad de la ciudad, en relación al impacto ambiental deja ver con

menos frecuencia a mariposas de verdad volando en nuestro entorno urbano e intelectual.

Ante ésta preocupación personal de la situación ambiental en la ciudad de México, es importante proponer proyectos como sugiere Oscar Olea, mediaciones entre los impactos socioculturales y la naturaleza, es decir, proyectos que busquen concientizar a la gente sobre el impacto ambiental y se le descubra la posibilidad de transformar los entornos cotidianos en espacios estéticamente más agradables a partir de recursos plásticos. Porque nosotros somos parte de un entorno común y los impactos ambientales se amplían aceleradamente por nuestra transformación y búsqueda de identidad cultural, de ahí la importancia de los proyectos con visión plural, que se encaminan en la búsqueda de una identidad resignificada y cordial con el entorno, por ello retomar elementos originarios o tradicionales con la intención de apropiarse sólo de aquello que pueda ser factible en nuestro tiempo y espacio actual.

Resignificar conceptualmente la estética de la mariposa, no corrige el impacto ambiental, pero si propone observar, reaprovechar y transformar la materia orgánica de plantas y flores, manipulando así la naturaleza que se desecha constantemente en la ciudad, para dar continuidad al ciclo natural, en lugar de hacerla basura. Además de sugerir estéticamente una re-observación gráfica de la mariposa, como un ejemplo de fuerza vital, que soporta el impacto ambiental en el que vive cotidianamente en la ciudad.

Tomar en cuenta que podemos disfrutar y proyectar espacios estéticamente más agradables que mejore nuestras condiciones de vida, es el primer paso para aprender a mediar el desequilibrio entre las estéticas de consumo que nos vende el mercado mediático y la toma de conciencia, que determina nuestra contribución, rechazo o transformación, de los impactos que inestabilizan nuestra búsqueda de identidad artística y cultural.

2.3 La mariposa como temática artística contemporánea

Desde tiempos remotos y para diversas culturas del mundo, la mariposa ha tenido una estrecha relación tanto espiritual (estados de conciencia que nos unen a la vivencia sensible con el entorno), como religiosa (creencias etéreas que admiran a iconos), también mágica (explicaciones de los fenómenos físicos cíclicos que nos interrelacionan), por otro lado, simbólica (interpretaciones arquetípicas que se repiten alrededor de diversas culturas del mundo) y mística (teorías filosóficas que pretenden explicar fenómenos que no pueden comprobarse racionalmente) que se relaciona con el hombre, porque parte de nuestra comprensión del mundo y su transformación, la hemos conseguido a través de la convivencia no sólo con animales y plantas, sino con todo lo que nos rodea. Dicha comprensión la hemos plasmado y trasmitido por medio de mitologías, leyendas, fábulas, cuentos, teorías filosóficas, científicas y también a través del arte.

Las manifestaciones artísticas son medios para proyectar y rescatar mitos y símbolos antiguos recurrentes en la historia de la humanidad, la mariposa es uno de esos símbolos ancestrales; además, las prácticas artísticas, antiguas y actuales, también sirven para dar cuenta de los cambios, transformaciones y adaptaciones de esos símbolos, lo cual, se liga con la búsqueda de identidad del ser humano a lo largo de su historia.

Las características morfológicas y visuales de la mariposa (formas, colores o tamaños) y su capacidad para transformarse de un animal terrenal a uno volátil, fueron razones para convertirse en *un mito*, que se asocia al complejo existencial de la vida del hombre, representada por conceptos como la muerte, el renacer, la fertilidad, la luz, los astros, (cosmología y cosmogonía de la cultura Teotihuacana), los ritos, el caos, el equilibrio, la sensibilidad, la feminidad, la dualidad, el movimiento, la guerra, la belleza, la transformación para llegar a la trascendencia.

Tales conceptos han sido asociados con la mariposa en diversas culturas del mundo, como los Baluba y los Lulúa del Congo, quienes asocian las fases del ciclo vital de la mariposa con su propio ciclo de vida (infancia, madurez, vejez y espiritualidad). En las Islas Salomón, cerca de Nueva Guinea o en algunas poblaciones de Asia Central, la conexión con la mariposa es espiritual ya que ahí es un símbolo de la reencarnación; en la mitología Greco-romana que representaba el alma de los niños con alas de mariposa; para los griegos representó la feminidad y el emblema del alma; en Nueva Zelanda y Asia representa la inmortalidad; en México como ya se ha mencionado, se representó por Xochiquetzal e Iztpapálotl, donde ambas fueron símbolos antagónicos que a su vez se complementaban por conceptos como el movimiento, el fuego, la tierra, la fertilidad, la vegetación, el sacrificio, la muerte, la transformación y la trascendencia espiritual; en China y Japón es el símbolo de la felicidad conyugal, que se asocia con las flores y la iluminación búdica; en la religión Cristiana significa la resurrección y la vida eterna; en Finlandia es la alusión de los viajes astrales; en algunos lugares de Europa como España y Gran Bretaña durante la época Medieval surgió la mitología de las hadas que se relacionaba directamente con las mariposas.

Por todas sus representaciones y relaciones con la existencia del hombre, Daniel Grustán afirma, “...fue considerada como un animal totémico, una representación de Dios que abarcó desde Siberia a América pasando por el Oriente, Australia y África” (Grustán, 2012: web), así el Tótem une al hombre y sacraliza al animal, por lo tanto, en su representación gráfica se encuentra la fuente de santidad, una especie de divinidad, que justificaba a las diversas culturas, tener una conciencia de respeto y protección o de lo contrario habría consecuencias negativas según los Baluba y Lulúa del Congo, lo que constituyó a la mariposa también como un tabú, un halo de misticismo que hasta la actualidad lleva en sí misma y quizá sea el principal símbolo que sigue vigente pese a la transformación del significado histórico.

El misticismo de la mariposa en las culturas antiguas alrededor del mundo se ha registrado a través de pinturas murales, cerámica, arquitectura, orfebrería y hasta la literatura. Durante el Renacimiento en Europa en los siglos XV y XVI, la representación de la mariposa no fue tan frecuente ni tan mística, porque el pensamiento dogmático giraba entorno al antropocentrismo, sin embargo siempre estuvo presente en la pintura de manera decorativa pero poco simbólica. Ya en el periodo de la Ilustración aparecieron con mayor frecuencia en ilustraciones, porque uno de los conceptos que se manejaba en el grabado tradicional fue lo *sublime* (Martínez, 1998: 38), y por lo tanto, la mariposa encajaba perfectamente por su sentido metafórico. A finales s. XIX se utilizó profusamente en el *Art Nouveau* (Las mariposas en la cultura, 2012: web) ya que *la naturaleza* era el motivo de inspiración tanto en la pintura, la escultura o literatura, donde el simbolismo de la mariposa nuevamente empezó a ser representado, sin embargo durante el siglo XX la representación fue más con sentido de poética, es decir, una síntesis y abstracciones de lo que fue su carácter simbólico, como ejemplo de ello en el s. XX se encuentran los siguiente artistas:

Maurits Cornelis Escher (1898-1972) artista Holandés que se caracterizó por experimentar el arte gráfico por medio de la representación de espacios paradójicos, en su obra recurre a la geometría dinámica utilizando como método la teselación, que consistía en teselar un triángulo equilátero en tres regiones, que compuestas por giros de 60° y 180° , genera una mariposa (fig. 38). Escher en su obra “Mariposas” (fig. 39) se puede notar, no sólo el método de selección con más detalle, sino que, también se acentúa la simetría que caracteriza a tal lepidóptero, de manera que representa una degradación de tamaños por medio de la calidad de línea, creando un discurso simbólico sobre la evolución, la construcción y deconstrucción de las formas dinámicas y que a la ves tienen un ritmo y una dirección armónica, estas giran entorno a un centro, como si fuese un Sol fractal, del cual se desprenden los rayos de luz que se representan por medio de las mariposas.

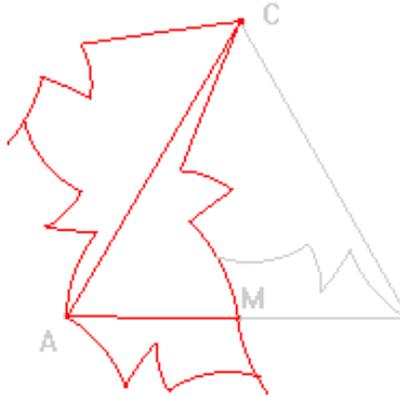


Fig. 38 Teselación del triángulo equilátero



Fig. 39 Maurits Cornelis Escher, "Mariposa" s/a

Salvador Dalí (1904-1989), pintor español, fue uno de los representantes más importantes del Surrealismo, quién se caracterizó por la representación de imágenes oníricas, donde algunas de sus pinturas se caracterizaron por la representación de mariposas como símbolos oníricos y místicos de la humanidad (fig. 40).

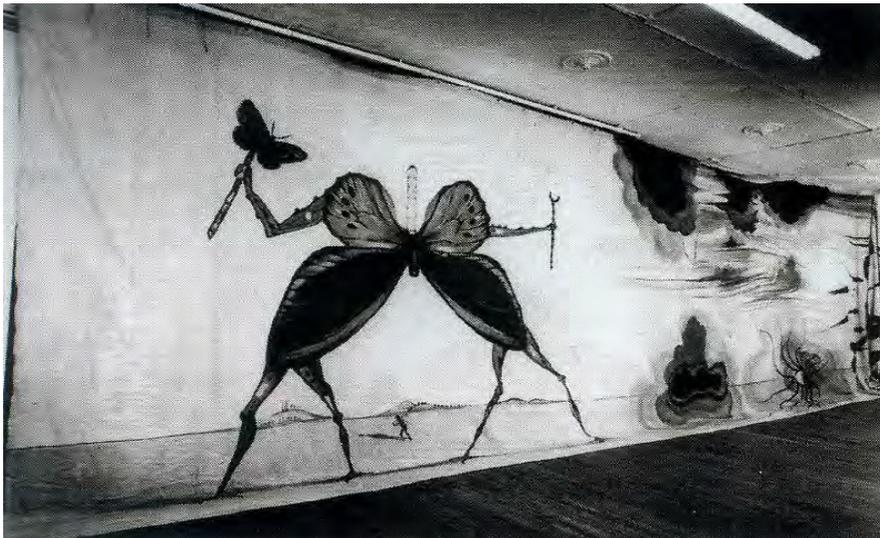


Fig. 40 Salvador Dalí, "mariposa" s/a

Rafael Pérez Contel, (1909-1990) pintor, escultor y grabador español quien fue cofundador de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios en España, también fue militante de la Guerra Civil en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. La mayor parte de sus discursos plásticos se relacionaban con la situación política de su país, por lo tanto la representación de la mariposa en la disciplina escultórica, representaba para el autor, uno de los símbolos de la libertad (fig. 41).

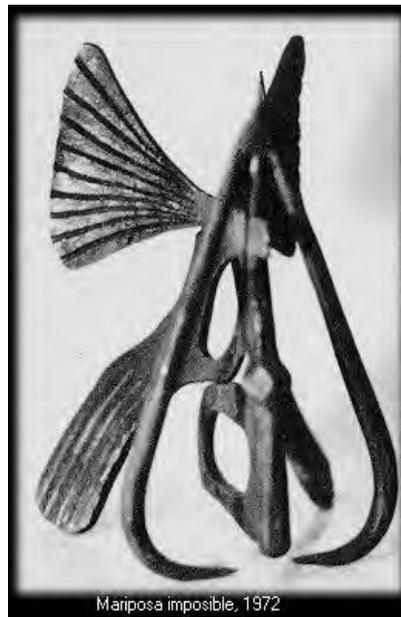


Fig. 41 Rafael Pérez Contel, "Mariposa imposible" 1972

Federico Silva (1923) escultor Mexicano del s. XX que utiliza como discurso artístico una reinterpretación tridimensional de la iconografía prehispánica. En homenaje a éste escultor, el estado de San Luis Potosí creó en 2003 el Museo Federico Silva (Museo Federico Silva, 2012: web), que alberga una cantidad considerable de sus esculturas que representan la cosmogonía prehispánica. En algunas de éstas esculturas realizadas con cantera y obsidiana ha esculpido *figuras abstractas* (fig. 42) que aluden a la mariposa prehispánica, su misticismo y su simbología. La característica técnica de Federico Silva es el material que utiliza, ya que en México la cantera (piedra de Xaltocan Tlaxcala) y la obsidiana son materiales muy comunes en el país y por lo tanto representan identidad. En el discurso plástico él se apropia de la iconografía de la mariposa prehispánica

para crear *una síntesis contemporánea* de la forma representada a través de la escultura.



Fig. 42 Federico Silva “Mariposa del Lago” 1986 piedra de Xaltocan

Ángela Gurria (1929) escultora mexicana del s. XX (Exposición Escultórica Ángela Gurria, 2012: web) que representó en su obra parte de la iconografía prehispánica, obra que adquirió valor estético universal al llevarlo a cabo en su etapa de Geometrismo, sus piezas escultóricas recurren constantemente a la representación de la mariposa como en la pieza “Mural de mariposas” 1993 (fig. 43), en la que alude a los conceptos de ligereza, la conexión con la naturaleza, la apropiación de las formas naturales y su concepción ecológica con el arte.

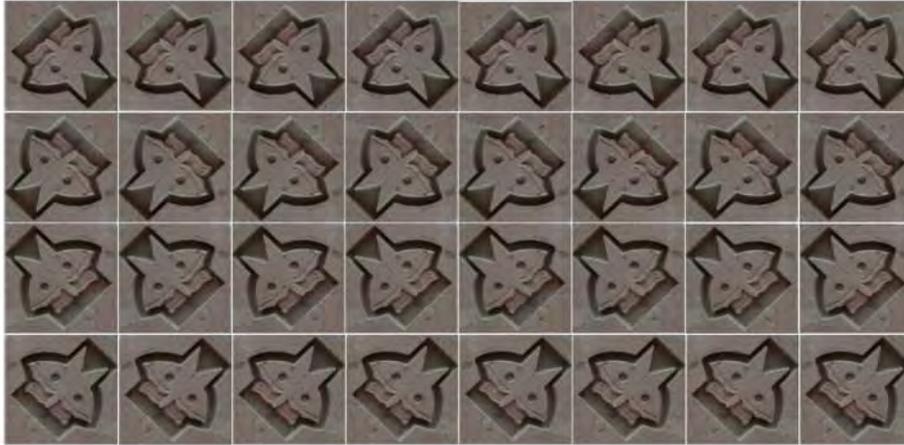


Figura 43, Ángela Gurria "Mural de mariposas" 1993, cantera 30x30 cm.

Es a partir del s. XXI que la representación de la mariposa en el arte contemporáneo tiene un interés distinto en cuanto a su re-apropiación simbólica, porque se enfoca más en alegorías psicosexuales, filosóficas, estéticas y conceptuales retomando el halo místico y de tabú, incluso para hacer crítica de la transformación sociocultural que se vive en la actualidad. A continuación se mencionan algunos artistas contemporáneos que retoman el simbolismo de la mariposa desde los valores estéticos actuales.

Maggie Taylor (1961), Fotógrafa Norteamericana que basa su trabajo en el retrato de la sociedad contemporánea, su discurso conceptual se enfoca en la representación onírica de la vida. Las fotografías tienen como característica visual una manufactura semejante a la pintura surrealista, es decir, por la paleta de colores y la solución técnica de la imagen y la temática que utiliza. Su trabajo se divide en géneros como el femenino, masculino, niños, cosas y cuentos (Maggie Taylor, 2012: web). En algunas de sus fotografías como "La experiencia" 2009 (fig. 44) Maggie Taylor utiliza constantemente las mariposas para representar el cliché de los sueños, lo inalcanzable, lo sublime, la transmutación y lo místico universal tanto en mujeres como en hombres y niños, una característica de nuestro pensamiento subjetivo que carece de límites, de tiempos y de edad.



Fig. 44 Maggie Taylor, fotografía "La experiencia" 2009

Carlos Amorales (1970), artista Mexicano que realizó una instalación llamada "Black Cloud" 2009 (fig. 45) en el Espacio AV o Sala de Verónicas, galería de la ciudad de Murcia en España (Núñez, 2012: web). En donde fueron instaladas 30,000 mariposas negras que representan a las polillas. Ahí, el argumento conceptual gira entorno a la atracción y el rechazo, la ensoñación y el terror, la realidad y ficción que puede provocar la cantidad de insectos, la disposición cuidadosa sobre las paredes del lugar, el color, y el espacio específico (iglesia barroca), creando un dialogo contradictorio y provocativo para el espectador, puesto que la lectura dependerá de su concepción cultural, su experiencia vivencial y de su propio significado de la mariposa.



Fig. 45 Carlos Amorales, Instalación "Black Cloud" 2009

Erika Harrsch (1970), la obra de esta artista Mexicana deriva en una variedad de disciplinas asociadas a la producción del arte multimedia además de pintura, fotografía, video e instalación, una constante en sus líneas de trabajo conceptual es *la mariposa*, que utiliza como representación de las migraciones, la circulación de capitales, la transformación, la adaptabilidad, la diversidad étnica, la re-contextualización, el deseo de poseer la belleza frágil, el ciclo de la vida en la tierra y los resultados de devastación ambiental (Erika Harrsch, 2012: web). En la serie fotográfica "Imagos" (fig. 46) retrata 30 mariposas endémicas de diferentes países y al cuerpo de tales lepidópteros les sustituye digitalmente por el clítoris de 30 mujeres que representan a cada región, exacerbando los tabúes de la belleza femenina, el placer, el deseo y por supuesto la identidad cultural.



Danaus plexippus
2005, Country of origin Mexico

Fig. 46 Erika Harrsch, Serie fotográfica "Imagos" 2005

Michelle Stitzlein (?), escultora Norteamericana que utiliza como práctica disciplinaria el reciclaje que recolecta en depósitos de basura para crear con ello mariposas de gran tamaño. Una de sus piezas más conocidas es "Azufre Azul Smeck" 2005 (fig. 47) escultura donde ella utiliza como parte fundamental de su concepto el reuso de material de desecho como una forma de transformación y el valor de los materiales, la libertad de pensamiento para re-contextualizar lo que desechamos cotidianamente, una invitación a eliminar prejuicios conforme a lo que consideramos basura y tomar conciencia del consumismo actual de la sociedad (Michelle Stitzlein, 2012: web).



Fig. 47 Michelle Stitzlein "Azufre Azul Smeck" escultura 2005

Xavi Muñoz (1975), artista Español que trabajó con la representación gráfica de la mariposa en la instalación "Captura libre" 2009 (fig. 48) (mariposas rojas revolotean en la casa encendida, 2013: web), donde se encontraban 2396 mariposas hechas de papel rojo, dispersas por toda *la Casa Encendida*, galería ubicada en Madrid España. El trabajo de Xavi Muñoz pretendía lograr un diálogo abierto entre la fragilidad, la prisión y la libertad de los duelos existenciales del arte contemporáneo, por lo que la instalación "Captura libre" representaba la apropiación o captura de sus propios duelos, pero también como un ejercicio de liberación del pensamiento, porque evoca su discurso plástico a través de las mariposas volando dentro de la galería, que al mismo tiempo se encuentran encerradas en un espacio cerrado y limitándole a un lugar específico que le permite su valor artístico.

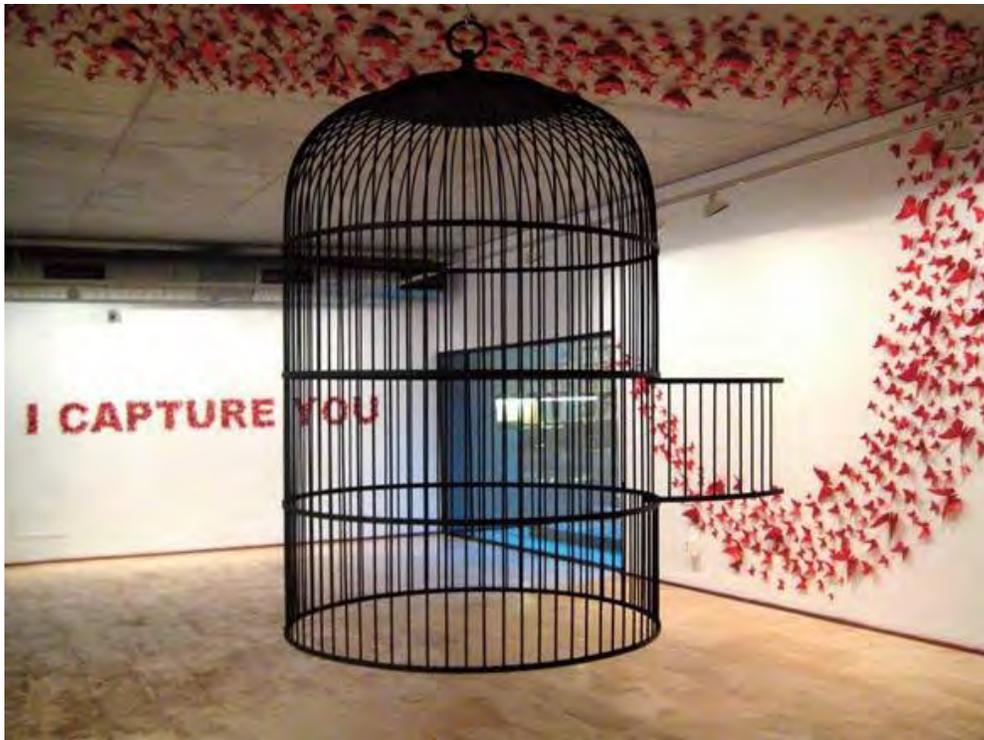


Fig. 48 Xavi Muñóz, Instalación "Captura libre" 2009

Marco Mazzoni (1982), dibujante Italiano que utiliza en su trabajo gráfico a la representación femenina de la sociedad Cerdeña, basándose en historias del s. XVI-XVIII que conserva su cultura a través de los cuentos. En la mayor parte de su obra gráfica dibuja rostros de mujeres con los ojos cerrados o sin ellos, el hueco en la cara se encuentra sustituido por un umbral de luz que es rodeado por flores, aves o mariposas (Marco Mazzoni, 2013: web). El peso compositivo de las piezas se encuentra en el umbral de luz, donde simula que las mariposas o los pájaros son los ojos de los rostros representados (fig. 49). En el caso particular de Marco Mazzoni, tomando como base un sustento onírico por los cuentos que retoma, su evocación por la mariposa se enfoca en una reflexión personal y existencial de lo que significa para él la feminidad contemporánea.



Fig. 49 Marco Mazzone, dibujo s/t 2012

Después de este recuento de artistas y obra que habla sobre la trascendencia de la mariposa como tema acompañante de esta reflexión artística, es importante preguntarse por qué razón es valiosa su representación estética en la actualidad, cuál es la esencia mística que sigue presente para ser parte de nuestra existencia, qué mitos ocultos se encuentran suspendidos para descubrir, o simplemente, nuestro trabajo artístico es seguir resguardando su misticismo como lo hicieron en las culturas antiguas y que nos ha sido heredado a pesar de los cambios y transformaciones e incluso la pérdida de su historia en el transcurso de la vida del hombre, sin embargo, la libertad de pensamiento que nos caracteriza en la actualidad, nos permite la creación de nuevas historias, nuevos mitos, nuevas realidades o nuevas sublimaciones que rodeen la caja de Pandora que contiene el misticismo de la mariposa.

La idea anterior es el hilo conductor y la reflexión principal que se desarrolla en esta tesis, porque la serie gráfica pretende representar un pequeño elemento simbólico de la identidad endémica de México, la identidad personal de lo que significa vivir en un sitio específico como lo es, una de la ciudades más grandes y más caóticas del mundo, la ciudad de México. Pero no representada desde su visión negativa, sino desde su realidad y sus posibilidades artísticas; una ciudad que alberga millones de habitantes de todo el mundo que la devasta, la transforma, la reconstruye, la manipula, pero al mismo tiempo la constituye, la exagera, la sublima, la mantiene en ritmos caóticos, la mistifica, la sacraliza o la totemiza como a la mariposa; de modo que al mismo tiempo en que se transforma la ciudad, quienes la habitamos, también lo hacemos como un ciclo interminable.

Este proyecto es una propuesta estética que deviene en una práctica ética⁷, es decir, que este trabajo es estético porque refleja el deterioro en la ciudad a través del reciclado de material orgánico y como resultado final se obtiene una reconstrucción simbólica de la misma a través de la representación de la mariposa como una búsqueda de armonía, reconstrucción, retribución y resguardo del lugar que transformo todos los días y al mismo tiempo, me transforma.

⁷ SERRANO (1995: 84) *Y entonces la estética se convierte en ética; y entonces, lo individual se torna social. Porque, en último análisis, para el ser humano vivir es convivir y laborar es compartir. La ética, ciencia de los hábitos sociales y de las costumbres individuales, promueve el cultivo de los grandes valores de bondad, belleza, verdad, etc., que hacen al hombre un ser armónico, íntegro, cabal y libre.*

2.4 Tendencias artísticas y autores relacionados con *la Naturaleza como materia de transformación.*

La apropiación y re significación del concepto de la mariposa prehispánica es el motivo por el que se buscará obtener como resultado un lenguaje intercultural, mezclando el lenguaje simbólico antiguo y la percepción estética contemporánea, con el objetivo de reflejar el deterioro de las condiciones de vida actual en relación con la mariposa, pero también con la intención de proponer una posibilidad artística que beneficie nuestros entornos cotidianos estéticamente agradables, observando y reutilizando al máximo la naturaleza orgánica como materia de transformación y creación artística.

Las referencias que anteceden a este proyecto gráfico son las tendencias artísticas del Arte Povera, Arte Ecológico y Land Art, que a mediados de los años cincuenta hasta principio de los setenta surgieron en reacción a las consecuencias de los impactos ambientales que se estaban produciendo a causa de las transformaciones del mundo como la sobre población, el uso de energía nuclear, la extinción de animales y bosques, etc. La razón principal por la que se retoman estas tendencias es porque tenían en común, hacer evidente tales consecuencias provocadas por los sistemas económicos del capitalismo y la globalización, que hoy por hoy, dadas las circunstancias sociales, económicas, políticas, etc., siguen vigentes.

En la actualidad las inter-disciplinas artísticas contemporáneas que retoman las consideraciones que se originaron del Arte Povera, Arte Ecológico o Land Art, se han mezclando con tres valores contemporáneos, el primero se encuentra en la reproducción masiva (característica que posibilita la era digital), el segundo valor tiene dos características primordiales que es la expansión de los objetos a gran escala y la combinación técnica interdisciplinaria; el tercer valor se encuentra en la inserción de materiales no artísticos, ya sea orgánicos,

industriales, nuevos o reciclados, que son reapropiados y re-significados con fines artísticos.

Los ejemplos artísticos que se citarán en este apartado tienen en común los valores estéticos, técnicos o conceptuales mencionados pero significativamente utilizan o aluden también a la naturaleza como materia de transformación en el arte gráfico contemporáneo.

Tomar en cuenta como concepto y como práctica artística al reciclaje, significa recordar que éste se originó en los inicios del *arte Povera en Italia 1968-1969* (Marchan, 2001: 211), mismo que contenía una crítica hacia el consumismo y el capitalismo, por eso tal tendencia contribuyó a la práctica del reciclaje en cualquier disciplina artística contemporánea; posteriormente en E.U. a partir de 1969 surge el Arte Ecológico que utilizó la misma práctica de materiales, sin embargo el valor de ésta tendencia residía en la *simbiosis* (Marchan, 2001: 213) integrada por los procesos y transformaciones en el tiempo; por último surgió el Land Art proponiendo obras reflexivas que se relacionaron también con los impactos ambientales, la diferencia fue el uso de espacios específicos, obras de grandes dimensiones fuera de galerías y museos, piezas artísticas que se llevaron a cabo en el entorno natural, con el objetivo de restaurar el paisaje inmediato para volverlo a un estado natural, de esta manera abría paso al *discurso estético-conceptual de la obra* (Marchan, 2001: 216).

En la actualidad el recurrir al reciclaje, para evidenciar problemas sociales con relación a impactos naturales, e intervenir espacio abiertos para la creación de obra artística, son muestra de las aportaciones que dejó el Arte Povera, el Arte Ecológico y el Land Art, porque las prácticas, las propuestas y las temáticas que plantearon, son tendencias que siguen presentes en las transformaciones del mundo, pero adaptadas a la nueva estructura de proyección de las disciplinas artísticas contemporáneas.

Una de las características estrechamente ligadas al arte contemporáneo en esta área de reflexión es la Naturaleza Externa porque aun seguimos tomando de ella nuestras formas para crear, Wassily Kandinsky decía que *“la cuestión era cómo hacerlo, hasta dónde llegaría nuestra libertad en la transformación de las formas naturales y con qué colores pueden combinarse”* (Wassily, 1994: 108) justamente la practica artística es parte de la proyección individual que nos enlaza con la vida real, entonces, la naturaleza sigue siendo el entorno total que nos rodea.

También hay que considerar que el entorno natural o rural se ha ido reduciendo considerablemente a causa del fenómeno urbano (El proceso de urbanización en el planeta, 2012: web) transformado por el hombre a lo largo de la historia, éste fenómeno se convirtió en una forma de vida a partir del proceso de industrialización que surge durante la Revolución Industrial y que forma parte del desarrollo económico de una sociedad específica.

La urbanización en los países subdesarrollados crece a un ritmo tan acelerado que la concentración progresiva de población en las ciudades, se ha vuelto un problema sociológico, funcional, espacial y hasta morfológico que afecta la calidad de vida de los habitantes, porque al reducir las áreas verdes por la alta densidad de edificación, se incrementa el desgaste en los espacios cotidianos, además de la progresiva contaminación del entorno inmediato y ante ello las condiciones de supervivencia se van limitando.

Ante esta situación, se activó el reciclaje que en la actualidad es una práctica común y necesaria en la vida cotidiana, que contribuye por una parte, a frenar en cierta medida el consumo masivo de productos desechables y también ayuda al reuso personal de material orgánico que se desecha diariamente en la ciudad.

Como una acotación, habría que mencionar que el reciclaje, no surgió por primera vez con las tendencias artísticas mencionadas, puesto que fue una práctica que se llevó a cabo desde épocas prehispánicas y se conocía con el término de *tlazoltli* (Meza, 2009: 145) que significaba reusar lo que ya sirvió más veces, dando nuevos usos a los materiales o las cosas que aun contaban con un periodo de vida y utilidad. Es importante señalar que la práctica del reciclaje en México, comenzó a activarse de nueva cuenta en los años 70`s, influida por las tendencias que surgieron en su momento en otros países, por lo tanto, el reciclaje en la actualidad es una necesidad que se retoma ante los impactos ambientales y las transformaciones a los entornos cotidianos que afectan de muchas maneras nuestra vida cotidiana.

La inmersión del reciclaje en la práctica artística ha llevado a diversos artistas del mundo a proyectar nuevas estéticas contemporáneas con materiales re-usados que crean una obra nueva capaz de hablar por sí misma. De esta manera los artistas que a continuación se mencionan, llevan a cabo el re-uso de materiales específicos.

Un primer grupo utiliza el reciclaje a partir de materiales naturales orgánicos y el segundo lo hace a partir del desarrollo del concepto, teniendo como finalidad, críticas sociales, políticas y económicas de lo que significa la gráfica contemporánea.

En el primer grupo se encuentra **Ofelia Iszaevich** (1944), artista Peruana, que se especializa sobre una disciplina pictórica a la cual llama, *Más allá de la superficie*, (Iszaevich, 2012: web) su trabajo se divide por temas y técnicas, en la serie *Rituales de tierra* (fig. 50) 1999, hace uso de fibras naturales para construir libros objeto, esculturas efímeras y pinturas matéricas. Su discurso técnico, pese a ser pictórico, por la carga matérica con la que construye la obra, se mezcla de forma pictográfica y en algunos casos casi escultórica. Conceptualmente su

serie es un homenaje a los materiales naturales, evidenciando las características cualitativas que se puede encontrar en las fibras naturales que recicla.



Fig. 50 Ofelia Iszaevich “*Rituales de tierra*” fibras de algodón, maíz y palma teñida 1999

Bela Gold (1955) de Nacionalidad Argentina, pero que vive en México desde hace años, en su serie de dibujo expandido, la obra *Piedra-Palabra-Exilio* (*Bela Gold en Arte Contemporánea, 2012: web*) de 2008 (fig. 51) refiere a la búsqueda experimental de técnicas que Bela Gold define como “*dibujo expandido*”, porque al utilizar piedras como soporte, la imagen gráfica grabada sobre *el material se expande* hacia un campo tridimensional y las piedras aluden a las matrices grabadas que se utilizan en la técnica del huecograbado. El discurso plástico, se enfoca en el Holocausto, donde la memoria y el olvido son parte fundamental del discurso conceptual, aludiendo a un tipo de transformación a largo plazo, que se

relaciona con una larga vida y las huellas de las piedras que se van grabando a causa de los cambios climáticos y al mismo tiempo el desgaste de aquellas memorias o huellas se van disipando paulatinamente.

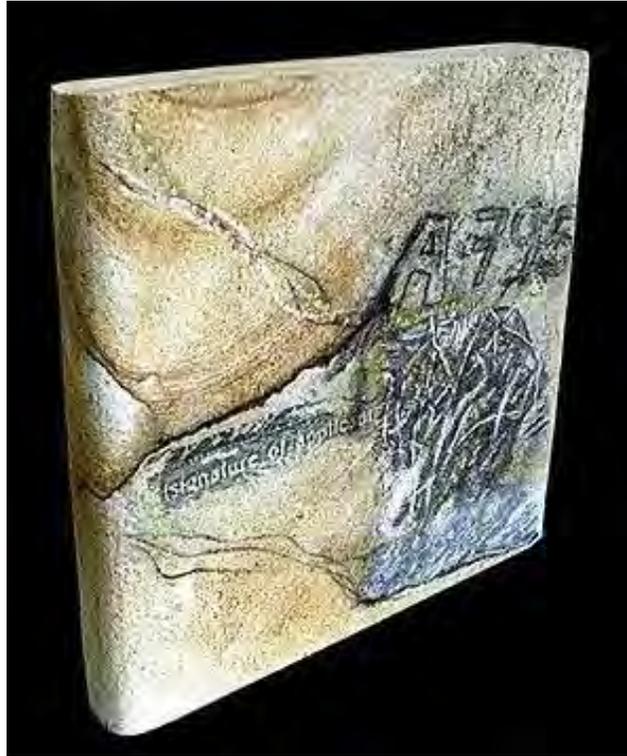


Fig. 51 Bela Gold, "Piedra-Palabra-Exhilio" dibujo expandido 2008

Andy Woldsworthy (1956), escultor británico que se especializa en el arte de la tierra, trabaja en entornos naturales y urbanos, los materiales que utiliza son de naturaleza orgánica como flores, troncos, etc. (fig. 52). La forma de construcción de la obra la realiza sin materiales industriales a excepción de las piezas monumentales, ya que en esos casos requiere de ingeniería mecánica por el peso y la manipulación del material orgánico (Andy Woldsworthy Digital Catalogue, 2012: web). Dependiendo de los materiales a utilizar, es el tipo de solución de la pieza final, con ello me refiero a que sus piezas pueden ser muy gráficas o muy pictóricas, pese a su fin último que es escultórico. Conceptualmente, la obra de éste escultor es un ritual estético a partir de la obra efímera que representa el valor natural del entorno cotidiano y el contacto vital

que el hombre ha perdido a través de los años, por la búsqueda enfocada al uso industrial de los materiales y el apego estético urbano del entorno.



Fig. 52 Andy Woldsworthy, "Leaf Horn Penpont, Dumfriesshire" 1986

El segundo grupo de artistas gráficos utilizan el reciclaje para complementar el discurso plástico que evidencía temas relacionados con problemáticas socioculturales, como es el caso de **Felipe Ehrenberg** (1943), pintor, escultor y grabador; artista interdisciplinario Mexicano, quién fuera durante los años setenta, pionero del arte conceptual, la neografía y la tendencia Neopopulista en México (Tibol, 1987: 269) Ehrenberg se estableció metafóricamente como una expresión urbana, porque utilizaba técnicas de reproducción de imágenes no comunes y recurría a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que al hacerlo, buscaba estructurar un lenguaje visual nuevo (Panorámica de cincuenta años de labor del neólogo Felipe Ehrenberg, 2012: web). Utilizaban todos los materiales cotidianos posibles como soportes desde las bolsas de papel, hasta las calles y las paredes, para llevar a cabo la expresión gráfica al entorno cotidiano, enfocando

así, el trabajo ideológico en la crítica social y política que se vivía en el país. En la actualidad la obra de este autor sigue en la misma línea de trabajo experimental e interdisciplinario de la gráfica contemporánea, además de ejercer como promotor cultural (fig. 55).

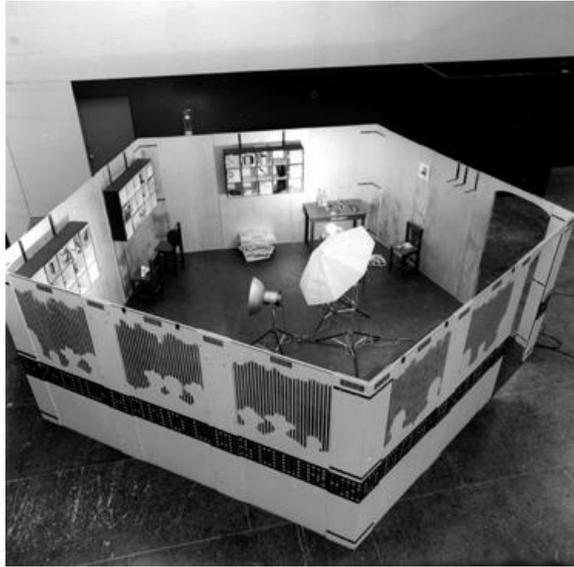


Fig. 55 Felipe Ehrenberg, S/T ambientación de múltiples elementos 2007

Darío Ramírez (1965), artista de origen Colombiano que en su serie “Intervención sobre papel moneda” 2005-2007 (Darío Ramírez, 2012: web) (fig. 56), reutiliza billetes fuera de circulación que una para crear soportes de mayor dimensión y que posteriormente perfora, creando así una serie de estenciles que utiliza como piezas únicas. Algunas piezas se encuentran recortadas por el contorno para acentuar el discurso plástico -que en esta obra, se refiere a la crítica del valor agregado que se le adjudica a un papel específico y por lo tanto, la exacerbación de su valor representa parte del control de un país- por eso algunas piezas perforadas tienen la forma del perímetro geográfico que comprende Colombia. Darío Ramírez utiliza el reciclaje a partir de los billetes y utiliza una técnica gráfica tradicional como es el estencil, para llevar la temática a un plano conceptual contemporáneo, que en este caso es la desmitificación de la economía que controla no sólo Colombia o América Latina, sino al mundo entero.



Fig. 56 Darío Ramírez, “Intervención sobre papel moneda” esténcil 2005-2007

Miler Lagos (1973) (Miller Lagos, 2013: web), grabador y escultor Colombiano que en su instalación “Silence Dogood” 2010 (fig. 58), recicla periódicos para crear un rollo de grandes dimensiones evocando los anillos del tiempo en que tardan en crecer los árboles, y que contradictoriamente son el material con el que está hecho el papel y que al mismo tiempo, éste soporte sigue siendo uno de los elementos básicos para la difusión masiva de la información utilizando la imprenta, los elementos gráficos que utiliza Miler Lagos en su obra son: la matriz, el soporte y la reproductibilidad, procedimientos que han implicado directamente la explotación forestal del mundo entero. Por lo tanto, Miler Lagos hace una crítica a la devastación de los recursos naturales del entorno cotidiano y una representación conceptual de la importancia del reciclaje en la actualidad.



Fig. 58 Instalación "Silence Dogood" 2010

Estos seis artistas enfatizan la importancia de los materiales para justificar el discurso conceptual de su obra, ya sean piedras, fibras naturales, plantas, verduras, billetes, periódicos, cartón o madera, además pueden ser materiales de reciclado o nuevos; tomando en cuenta que cada elemento utilizado tiene valor por sí mismo, sin embargo, en el momento en que el artista lo manipula y descontextualiza, genera valores agregados que pueden libremente llevar a un plano conceptual, pudiendo ser desde un ángulo crítico, estético, poético, discursivo, técnico o propositivo y que dependerá entonces de las intenciones y necesidades de cada autor.

Otra de las características recurrentes en la lista de artistas mencionados, es el uso de materiales específicos, es decir, el objetivo es proponer soportes y materiales diferentes a los que se han utilizado en su disciplina, que contribuya a montajes fuera de lo común en su área artística de trabajo.

De esa manera, Bela Gold llama *dibujo expandido* al grabado que se expande sobre las piedras; Ofelia Iszaevich le asigna el nombre de *más allá de*

las superficies porque sus pinturas matéricas se vuelven objetuales a partir del uso de fibras naturales; Andy Woldsworthy no tiene un nombre específico sin embargo sus piezas rituales tienen la posibilidad de ser percibidas como objetos gráficos, pictóricos y escultóricos; Darío Ramírez toma como ejercicio primordial la *descontextualización* del material para convertirlo en un nuevo objeto con una percepción crítica; Miler Lagos a diferencia de Darío Ramírez *exacerba el contexto* del papel como materia, evidenciando la importancia que tiene en el mundo moderno y criticando su existencia a partir del impacto ambiental que provoca, mostrando al espectador una perspectiva contradictoria, se menciona a Felipe Ehrenberg por que fue uno de los iniciadores en México, de las nuevas búsquedas perceptivas en la gráfica tradicional y que en la actualidad se preocupa por enseñar y expandir ésta búsqueda.

Las reflexiones anteriores le dan sustento a este proyecto de producción e investigación, porque busca la reflexión entre dos paralelismos estéticos, el primero se enfoca en la técnica (al igual que los artistas mencionados), que propone una percepción distinta en la gráfica contemporánea a partir del uso del concepto de la *Naturaleza como materia de transformación cíclica y renovable*.

El segundo paralelismo se refiere al discurso conceptual, que busca una reflexión más profunda de lo que significa esta propuesta técnica de soportes alternos en la disciplina gráfica, es decir, retoma desde el ángulo conceptual, parte del discurso de Miler Lagos, al tomar conciencia del impacto ambiental que genera el uso de papel en la actualidad.

Al proponer el re-uso de hojas y pétalos para la impresión de grabados, ya no estamos contribuyendo al deterioro del impacto ambiental con la tala de árboles y por lo tanto, se contrapone a la devastación, porque las hojas y pétalos que se re-contextualizan para crear soportes distintos en el grabado, permite lograr lecturas distintas para obtener una propuesta alterna en la gráfica contemporánea, generando así una percepción positiva del significado del

reciclaje y la recolección de materiales que la naturaleza misma reutiliza cotidianamente. Tales materiales cuentan ya con una carga estética particular que podemos manipular artísticamente para crear soportes con base a nuestras propias necesidades estético-conceptuales.

Esta propuesta no busca sustituir a los papeles comunes, tradicionales o especializados del grabado, el objetivo se encuentra en el cambio o transformación perceptiva de lo que podemos generar en la gráfica, con un material distinto concebido como concepto y matriz al mismo tiempo, cuestión que se activa en la regeneración de técnicas para crear matrices gráficas, así como sus soportes y técnicas de impresión, lo que brindan una nueva forma de presentación.

Capítulo 3

Un estudio personal sobre la re-significación estético-conceptual de las mariposas prehispánicas en el grabado contemporáneo.

La mariposa en mi proyecto gráfico es el motivo estético para la creación de grabados impresos sobre soportes orgánicos, que son el resultado de la reconstrucción de espacios estéticos en la ciudad, porque las hojas y pétalos que caen alrededor de las calles, camellones, parques o unidades habitacionales, son la materia orgánica indispensable para ser recolectada y re-apropiada para construir papeles en la estampación gráfica.

La simbología de la mariposa desde su origen en México hasta la actualidad, ha sido asociada con los conceptos de *resistencia* y *adaptación*, porque es un lepidóptero que se ha habituado a diversos tipos de ecosistemas, ha sido capaz de adaptarse y resistir a los súbitos cambios climáticos que constantemente se encuentran en alteración, por lo tanto, su presencia simbólica se encuentra estrechamente ligada a estos conceptos (resistencia y adaptación), además del proceso natural de transformación morfológico en su etapa de larva, que más tarde le permite convertirse en un insecto de gran belleza física.

Esta belleza estética que se enfoca en la forma y la creación artística es parte del discurso conceptual de esta propuesta gráfica, la cual requiere de un análisis formal del proceso creativo como reflexión, que servirá de apoyo para comprobar la hipótesis planteada en un principio y se refiere: a *la amplitud de recursos gráficos y variables de impresión para obtener estampas no convencionales alternas al papel de algodón, que posibilitarán el incremento de nuevas posibilidades estéticas en el grabado y que tales resultados a su vez, le permitirán al creador interactuar con otras disciplinas artísticas para complementar la búsqueda de lecturas distintas para la producción de estampas orgánicas*, hipótesis que involucra la representación de la mariposa por

asociación semántica y sintáctica con el material de los soportes, que en este caso están hechos a partir de hojas y pétalos.

Este estudio por lo tanto, se divide en cinco apartados: el primero se refiere a la forma de abordar la temática de la mariposa como imagen en la disciplina del grabado, en el que se explica el desarrollo práctico entre las técnicas utilizadas junto con la temática y de cómo ambos factores se fueron modificando a lo largo de tres series gráficas, para llegar a una representación personal contemporánea de la simbología de la mariposa prehispánica en la actualidad.

El segundo punto se enfoca en un análisis comparativo de las técnicas utilizadas como: el linograbado, huecograbado (la manera negra, el buril, el barniz blando y tinta por viscosidades) y por último la siligrafía; técnicas que permitieron comprobar la utilidad de soportes hechos de hojas y pétalos en la gráfica contemporánea y encontrar los recursos viables que mejor se adaptaron a la investigación práctica, con el objetivo de que este desarrollo técnico sirva para otros grabadores interesados en experimentar con soportes orgánicos.

En el tercer punto se analiza de manera general la integración del discurso plástico entre la temática y la técnica, para ratificar los objetivos iniciales y observar las nuevas posibilidades discursivas que no se tenían contempladas en un principio, es decir, en este apartado se describe el origen y desarrollo de la búsqueda conceptual, donde se engloba la combinación de conceptos específicos de la mariposa y técnicas alternas en el grabado tradicional, ejercicio que permitió llegar aun reconocimiento personal de la búsqueda conceptual y técnica de la investigación.

En el cuarto apartado es posible observar una reflexión en relación a la espacialidad, es decir, un análisis sobre el espacio gráfico del objeto finalizado y su exhibición a manera de instalación, donde se involucró la experimentación

alterna de recursos escultóricos para encontrar un montaje acorde a la propuesta conceptual de la última serie gráfica.

El último punto es una síntesis de los talleres, que se llevaron a cabo como prácticas de campo y representaron parte de la praxis del proceso creativo, reflexión que ayudó a confirmar, que el proyecto de investigación puede ser aplicado y divulgado para el desarrollo de la enseñanza del grabado contemporáneo.

3.1 Análisis estético-conceptual del desarrollo temático en la producción gráfica contemporánea.

La producción artística de éste proyecto de investigación se desarrolló en tres series gráficas, en las cuales se llevó a cabo una técnica distinta de grabado.

En la primera serie se utilizó la talla en linóleo, la manera negra y el buril sobre lámina de cobre, además del barniz blando sobre lámina negra. Al inicio de esta producción gráfica, el objetivo de la representación estética de la mariposa, giraba al rededor de la reinterpretación de iconografía prehispánica, en la cual se elegían elementos representativos recurrentes como los ojos, las antenas, las alas y la lengua.

El objetivo fue crear un tipo de dibujo sencillo para no sobresaturar la imagen, porque hipotéticamente, un dibujo demasiado elaborado podría abarrotar al soporte de hojas en el momento de la impresión, superficie que de por si, ya tiene una carga estética de texturas, formas, tamaños, colores y transparencias.

Por eso en tales representaciones se buscaba aludir a la iconografía de la mariposa por medio de los siguientes elementos gráficos: formas simétricas, contraste de bloques negros y blancos en positivo y negativo, líneas delgadas que representaban las texturas y evitando figuras de fondo como se puede observar en la fig. 59



Fig. 59 placas de inicio para ser utilizadas con los primeros soportes orgánicos

El dibujo tenía la finalidad de adaptarse a conceptos relacionados con la mariposa prehispánica como: el movimiento, la ciclicidad, el ritmo, la fragilidad y la transformación, recurriendo constantemente a la representación simétrica de las formas, a las espirales y los círculos como se puede ver en la fig. 60





Fig. 60 Placas de cobre en proceso

Posteriormente, éstos elementos gráficos se fueron disipando y modificando por otros que fuesen menos evidentes a la iconografía prehispánica, por tal razón se recurrió a la representación de huevos, orugas y capullos (pupas o crisálidas) de las mariposas, porque en estos tres elementos se representa una mirada biológica más empática al conocimiento actual sobre el proceso evolutivo de los lepidópteros

Darle un valor de representación a otros elementos que conforman a la mariposa, significó la curiosidad por encontrar otros motivos estéticos más actuales, como los elementos topológicos, utilizando mapas dentro y fuera de la Ciudad de México, que tuvieran registradas calles o espacios con el nombre de *Papálotl* o *Riío Papaloapan*, ya que éstos datos representaban parte de la remembranza de la simbología prehispánica de la mariposa en la vida actual.

Considerando lo anterior, la segunda serie gráfica se llevó a cabo con la técnica de la siligrafía, en la que se utilizó como recurso gráfico la transferencia de mapas a manera de fondos, para la creación de placas, donde las imágenes

en primer plano representaron huevos, larvas, y algunas alas de mariposa como se puede ver en la fig. 61



Fig. 61 Siligrafía con transferencia de Mapa (Cuautitlán Izcalli Edo. De Méx.)

Otro de los recursos gráficos que surgió durante el proceso experimental con la misma técnica, fueron los jugos y pigmentos naturales de las hojas y pétalos; ya que al ponerlos sobre las placas graneadas, fue posible crear manchas parecidas a las que se generan por medio de plumones indelebles; dichas manchas al ser impresas sobre los soportes orgánicos, adquirieron una carga simbólica de si mismas a través de su esencia como elemento gráfico, la cual podemos observar en la fig. 62.



Mancha realizada con pétalo de rosa fresca e impresa sobre pétalo de rosa seca.

Fig. 62 prueba de estado de siligrafía

Una vez descubierta la osibilidad de utilizar los jugos de las hojas como escencia líquida para la creación de texturas gráficas en las placas, es que a la

par, se realizaron otras experimentaciones con algunas mariposas muertas, que fueron encontradas en las recolecciones de hojas y pétalos, así que los cuerpos de las mariposas fueron sumergidos en alcohol para utilizar las escamas que se desprendían de las alas, por lo tanto, el liquido espeso que se generaba fue aplicado sobre las placas graneadas como podemos ver en la figura 63 y 64.

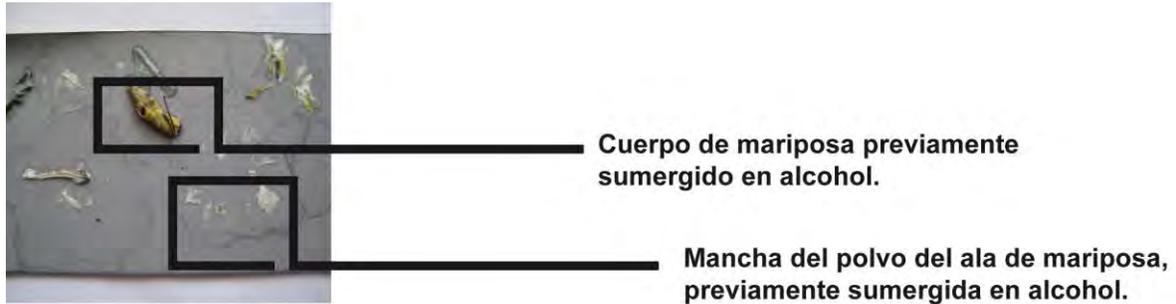


Fig. 63 placa graneada en proceso

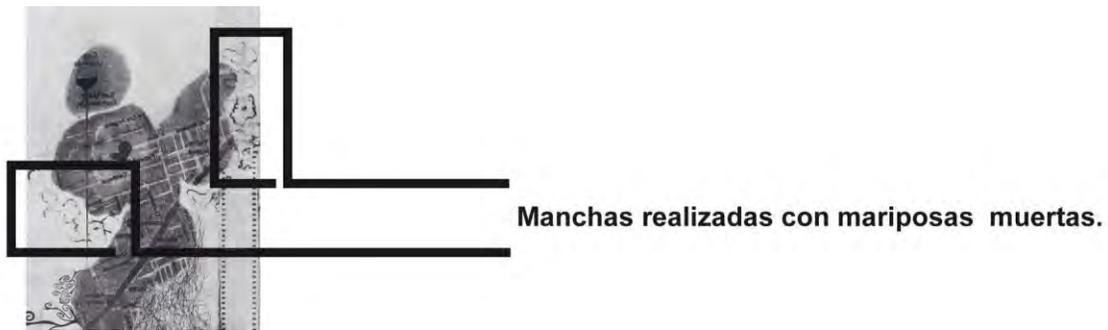


Fig. 64 prueba de estado de siligrafía

En general la segunda serie gráfica tiene una mezcla de elementos topológicos y simbólicos en relación a los materiales orgánicos, como las hojas, los pétalos y las propias mariposas, utilizadas como recursos gráficos para la construcción de imágenes, detalles que paulatinamente ayudaron a comprender de manera personal el proceso evolutivo y de transformación de los lepidópteros.

Así mismo, el discernimiento personal sobre el desarrollo biológico de las mariposas, originó el gusto por los detalles, como los colores y las diversas texturas de las alas, que no son fácilmente perceptibles a nuestras miradas y

particularmente, sólo pueden ser observadas por medio de fotografías microscópicas.

Considerando lo antes mencionado, esos detalles fueron el motivo estético para representar los elementos gráficos para la tercera serie de grabados impresos sobre hojas naturales, tomando en cuenta las líneas, las texturas de las escamas o los ojos de las alas (fig. 65), que representan el gusto por apropiarnos de maneja subjetiva de la belleza física de tales insectos.



Fig. 65 Huecograbado basado en el detalle de un ala de mariposa

Llegar a la síntesis del detalle en la representación de la mariposa prehispánica por medio de la imagen gráfica, significó entender, que es necesario indagar sobre el origen de su simbología para interpretar su transformación a través de los años y sobre todo, en comprender el significado por la cual se ha convertido en una metáfora a la vida misma, porque su presencia no puede resultar indiferente, sino todo lo contrario, éste pequeño lepidóptero es capaz de provocar repentinas miradas que se dirijan a su vuelo, en medio de la monotonía constante que se vive dentro y fuera de las ciudades.

Esas vistas instantáneas que nos llegan a distraer, despertaron la curiosidad por buscar el origen simbólico de las mariposas en México, motivando la exploración y experimentación para comprender algunos procesos gráficos en la disciplina del grabado, adecuando en cada serie gráfica una técnica distinta

que se adaptara a la propuesta de soportes orgánicos y el discurso conceptual se acercara más a representaciones contemporáneas acordes a nuestra vida actual.

Pues haber trabajado a partir del origen simbólico de la mariposa ayudo a comprender lo que significa un proceso artístico, no solo como un método que implica una serie de pasos específicos para llegar a un objetivo, sino el esfuerzo que requiere llegar al final, porque el método se construye en el transcurso del proceso, en la habilidad para lograr complementar tanto los elementos históricos como los conceptuales adaptados a las técnicas empleadas para dicho propósito; es decir, la aplicación del discurso conceptual se sintetiza en los procesos de vida que constantemente experimentamos y los resultados de cada proceso, son los que le dan sentido a nuestra condición humana.

Razón por la cual, las artes como en este caso, la disciplina del grabado, ha trascendido a través de los años y seguirá siendo vigente mientras los procesos se renueven cíclicamente, adaptándose a los contextos actuales.

3.2 Comparación técnica de impresión en soportes alternos empleado en mi proyecto gráfico.

El objetivo de explicar y comparar las técnicas empleadas en las tres series gráficas de éste proyecto de investigación, se enfoca en mostrar la metodología técnica que se ha adaptado a la propuesta de soportes orgánicos, con la finalidad de que otros grabadores o creadores interesados en éste trabajo, tengan en sus manos las herramientas técnicas necesarias para llevar a cabo un proceso comprobado y óptimo para estampar sobre hojas y pétalos de diversas plantas; por lo tanto, en las siguientes imágenes y tablas es posible ver detalles de los resultados impresos, las características, además de las diferencias entre técnicas gráficas.

En la primera serie de producción plástica se emplearon las técnicas de grabado en linóleo, manera negra sobre placa de cobre y barniz blando sobre lámina negra, los soportes orgánicos empleados se caracterizaron por la sencillez en la composición de las hojas y preferentemente monocromáticos, con la intención de que las texturas del material no compitieran con las imágenes impresas, como podemos observar en las siguientes imágenes y tablas:



Fig. 66 Detalle de impresión,
Linografía / bugambilia

Técnica	Linografía
Placa	Uxmal
Impresión	Múltiple impresión con entintado tenue sobre el rodillo.
Soporte	Bugambilias y claveles (éstas hojas tienen una superficie poco absorbente, su resistencia y flexibilidad es dúctil mientras se humedezca antes de la impresión, de lo contrario es sumamente quebradiza)
Características	La tinta es brillante por el tipo de superficie lisa.



Fig. 67 Huecograbado/pétalos de rosa

Técnica	Huecograbado (agua fuerte y manera negra)
Placa	Cobre
Impresión	Desentrapado
Soporte	Pétalos de rosa (éste tipo de pétalo tiene una superficie muy absorbente, su resistencia y flexibilidad es óptima sin haberse humedecido antes de la impresión, sin embargo al ser humectadas, su calidad de la impresión mejora)
Características	La tinta es mate por el tipo de superficie tersa del pétalo.



Fig. 68 Huecograbado/ dietes y girasol

Técnica	Huecograbado (barniz blando) entre más poroso sea el atacado de la placa, mejor calidad de impresión tendrá sobre los soportes orgánicos.
Placa	Lámina negra
Impresión	Desentrapado
Soporte	Hoja de dietes y pétalos de girasol (ambas hojas tiene una superficie muy absorbente, su resistencia y flexibilidad es óptima al ser humedecida y mejora la calidad de impresión)
Características	La tinta es mate porque el barniz blando dejó una superficie porosa sobre la placa.

La primer serie estuvo constituida por 18 estampas orgánicas, de las cuales se dividieron en 5 dípticos que representan las alas de las mariposas y un políptico de 8 piezas; para éstas estampas se re-usaron las placas con el objetivo de experimentar variaciones de impresión sin ser seriadas, puesto que el material orgánico permite ampliar las composiciones de los soportes en cada impresión y por lo tanto cada estampa es única.

En la segunda serie se empleó la técnica de siligrafía también conocida como Litografía en seco, donde los soportes orgánicos se constituyeron de una mayor diversidad de hojas y pétalos como: girasol, bugambilia, rosa, liquit ámbar, fibras de estropajos, cempasúchil, clavel, papaloquelite, nube, cardos, orquídeas, liliium, cáscaras de tomate, entre otras, con la intención de crear contrastes entre la imagen impresa, los colores, las tonalidades y las texturas del material orgánico, pero siempre con la intención de integrar la imagen con su soporte, tales características podemos observarlas en las siguientes imágenes:



Fig. 69 Detalle de impresión,
Siligrafía/bugambilia, clavel y girasol

Técnica	Siligrafía (algunas manchas son hechas con jugos de hojas frescas)
Placa	Lamina graneada (al no tener huecos como en las técnicas de metal, es recomendable crear calidad de líneas gruesas para obtener más negros)
Impresión	Planográfica (con rodillo duro y tinta Vanson) la presión en el tórculo es mucho mayor que en las placas de metal o linóleo.
Soporte	Bugambilia, Clavel y Girasol (al juntar éstas hojas, se obtiene un juego de superficies tanto lisas como absorbentes, su resistencia y flexibilidad es óptima al ser humedecida y mejora la calidad de impresión)
Características	La técnica es muy variable dependiendo del tipo de tintas y su manejo con rodillo, sin embargo la aplicación heterogénea de la tinta permite una variación de tonalidades grises en la impresión, que a su vez se integran con las texturas y transparencias del soporte orgánico.



Fig. 70 Detalle de impresión,
Siligrafía/mirasol, girasol y
fibra de estropajo

Técnica	Siligrafía (algunas manchas son hechas con jugos de hojas frescas)
Placa	Lamina graneada (al no tener huecos como en las técnicas de metal, es recomendable crear calidad de líneas gruesas para obtener más negros y algunos espacios en blanco para que el soporte también sea parte de la imagen)
Impresión	Planográfica (con rodillo duro y tinta Vanson) la presión en el tórculo es mucho mayor que en las placas de metal o linóleo.
Soporte	Mirasol, girasol y fibra de estropajo (la variación entre de superficies lisas y rugosas permiten un juego de transparencias y texturas mixtas entre la impresión y el material orgánico, su resistencia y flexibilidad es óptima al ser humedecida y mejora la estampación)
Características	En la composición de la pieza se busca el equilibrio entre la dureza de la imagen impresa con la sutileza y fragilidad de los pétalos, características que se compensan a través de los colores y sus variaciones tonales.

La exploración en los múltiples materiales orgánicos en ésta segunda serie, dio pie a observar características distintas en la obra como: la maleabilidad de las hojas y pétalos al ser humedecidos, particularidad que llevó a una indagación sobre su posibilidad volumétrica; encontrando así un nuevo elemento gráfico para el desarrollo práctico de la investigación, que propiciara la búsqueda por un montaje distinto de las estampas orgánicas.

Tal indagación volumétrica se enfocó en la construcción de capullos o pupas que contuvieran las impresiones orgánicas de la segunda serie gráfica y pudiesen ser presentadas posteriormente a manera de instalación, así mismo, podemos observar en las siguientes imágenes la construcción de las pupas y su exhibición con las piezas impresas.



Fig. 71



Fig. 72

Fig. 71	En ésta imagen es evidente la forma real de una de tantas variantes de pupa de mariposa.
Fig. 72	El molde está construido con aros de unicel y plastilina, asemejando la forma de la figura 6 y a su lado se encuentra un capullo de mariposa, hecho de pétalos de rosa y hojas de papaloquelite que previamente se humedecieron y posteriormente se amoldaron y pegaron entre si, cuidando que no se adhirieran al unicel; finalmente el soporte de hojas se desmoldó, dejando secar para que no perdiera la forma y se terminó de unir con el cuidado necesario para no romper las hojas secas.



Fig. 73

Fig. 74

Fig. 75

Fig. 73	Podemos observar la crisálida de mariposa como una flor de donde emerge materia orgánica no reconocible a simple vista.
Fig. 74	Se observa con mayor detalle una imagen que sugiere un ala de mariposa.
Fig. 75	Muestra parte de la instalación que contuvo a las crisálidas y la segunda serie gráfica del proyecto de investigación, aludiendo de forma general, a la apariencia de una lengua de mariposa.

La segunda serie gráfica estuvo constituida por 25 piezas impresas de las cuales se seleccionaron 16, porque fue el número de crisálidas que se construyeron y en las cuales se montaron las estampas orgánicas para la maqueta de instalación.

Los resultados significaron el primer ensayo de un montaje distinto, encaminado hacia el espacio escultórico, en donde la inquietud experimental sobre el espacio y el montaje de los objetos gráficos, requirieron una exploración más profunda que pudiera llevarse a la práctica y poder comprobar la viabilidad de construir volúmenes a partir de las hojas, además del ensamble con los soportes impresos.

Éste primer ensayo práctico presentó algunas dificultades técnicas como: la fragilidad del material, porque los soportes impresos que se suspendieron del techo eran demasiado frágiles para mantenerse en su lugar, también el

aislamiento espacial entre algunas de las piezas impresas y las pupas, es decir, algunos objetos impresos no se integraron en la instalación; ambas dificultades originaron nuevas preguntas y búsquedas por otras soluciones, tanto gráficas como escultóricas.

Tal indagación consistió en dar continuidad a la representación de las alas de mariposas a partir de impresiones sobre soportes simétricos que conformaran dípticos, pero ésta vez, incluyendo el volumen dentro del mismo soporte orgánico.

Por eso se realizó una tercera serie gráfica donde se pudiera adaptar el volumen en la misma estampa orgánica como se explicará más adelante, para éste trabajo se experimento la técnica de huecograbado con una variante de impresión llamada *tinta por viscosidades*, con la finalidad de explorar una integración distinta a la que se había venido realizando en la estampación de soportes orgánicos -que era la impresión en negro o sepia sobre hojas y pétalos de colores-, la diferencia con ésta técnica de grabado fue, buscar la integración entre el color del material orgánico y el color de las tintas, como podemos ver en la fig. 76.



Fig. 76

Fig. 76	Se realizaron cinco impresiones distintas por cada placa, variando las tonalidades de color tanto del soporte como de las tintas y sus viscosidades.
----------------	--

Para éste tipo de impresiones fue de suma importancia construir soportes orgánicos con pocas texturas, hojas con superficies lisas o tersas y preferentemente soportes monocromáticos o con variaciones tonales no contrastantes, para que se pudiese integrar de manera óptima el color de las tintas y sus viscosidades; ya que las densidades permiten transparencias en las impresiones, particularidad que ayuda a incorporar de forma armónica a la imagen impresa sobre las hojas.

La forma de impresión en la técnica de *tinta por viscosidades* fue, aplicar la tinta de color por zonas específicas y aprovechar las calvas como un recurso gráfico indispensable como podemos observar en la fig. 77, en las calvas se dejan espacios sin tinta, que al momento de la impresión permiten integrar el color del soporte orgánico con la tinta de color.

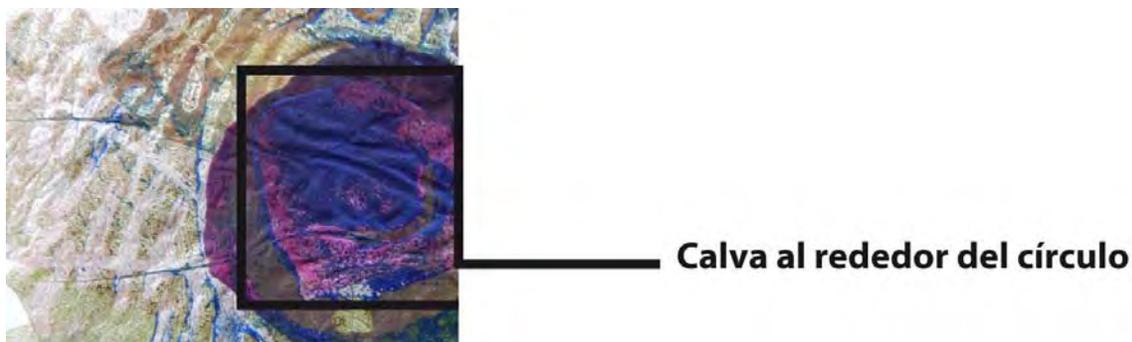


Fig. 77

Otra de las características de ésta técnica, es el hueco profundo que requiere la placa de metal para poder retener las tintas, ésta particularidad permite lograr impresiones parecidas a los gofrados o también llamadas impresiones en seco, como se muestra en la fig. 78, la diferencia esta en aplicar con rodillo una tinta transparente, así la superficie entintada se transferirá sobre las hojas naturales, dejando una capa brillante, mientras que el hueco de la placa marcará los espacios sin tinta, sobresaliendo la superficie tersa de las hojas.



Fig. 78 Impresión con rodillo y tinta transparente.

El número de impresiones realizadas en esta tercera serie gráfica, fue de 40 piezas que se dividen en 20 dípticos, las cuales conforman parte de la instalación final del proyecto de investigación; para éstos 20 dípticos fue necesario buscar otros recursos escultóricos que ayudarán a dar volumen a los soportes orgánicos; se utilizó plástico líquido detrás de las hojas impresas para dar mayor resistencia, volumen y maleabilidad [fig. 79], propiedades que facilitarán el montaje de los soportes orgánicos sosteniéndose por si mismos [fig. 80], ya que el objetivo es, que las piezas se suspendan del techo sin temor a que se rompan.



Fig. 79 soporte orgánico resinado por la parte trasera



Fig. 80 estampa orgánica suspendida del techo

En la última serie, fue posible llegar a la síntesis de impresión, es decir, a la integración entre la imagen grabada, la textura, el color y la transparencia con

el soporte orgánico, proceso que dio pie al equilibrio entre la forma, el volumen y la resistencia necesaria para llegar a un resultado de tipo gráfico con presencia escultórica.

En general es posible observar que éstas tres series gráficas son parte de una experimentación técnica en donde se han evidenciado inquietudes personales que han ido cambiando, porque la práctica brindó un aprendizaje que deviene en mejores resultados y a futuro las posibilidades gráficas y objetivos a concretar dependerán de cada creador que utilice este recurso gráfico.

Es motivante compartir estos primeros resultados que a futuro serán idóneos para los grabadores interesados en experimentar con este tipo de soportes, donde utilicen sus propios papeles hechos con hojas o pétalos de diversas plantas con la intención de buscar la interacción artística en la reconstrucción de espacios estéticos dentro o fuera de la ciudad, a partir del reciclaje de material orgánico.

Tales objetivos (reconstrucción de espacios estéticos, es decir, la apropiación de material orgánico para ser exhibido de manera artística, en el cual se lleva acabo la práctica del reciclaje), son metas a largo plazo, que dependerán del desarrollo de la propuesta junto a su praxis y su divulgación, por eso el proyecto de investigación se adaptó como práctica de campo a través de talleres, los cuales se describirán con mayor detalle en el último punto de éste capítulo.

En conclusión, se han obtenido los elementos básicos que se necesitaban para comprobar la utilidad de los soportes orgánicos para la estampación, por ello es importante pasar al análisis general entre la producción gráfica, la reflexión de la temática y las transformaciones que le llevaron a modificar su contexto original a favor de su desarrollo plástico.

3.3 Estudio estético-conceptual en la producción gráfica del proyecto personal.

Combinar una placa rígida sobre un soporte suave, frágil y quebradizo como son los pétalos, ha significado un arduo trabajo experimental, ya que el contraste de cualidades materiales ha requerido un estudio sobre el uso de los pétalos como soporte de impresiones, además del análisis sobre el empleo de las técnicas de grabado que mejor se adecuen para la obtención de estampas.

Haber encaminado éste proyecto a la transferencia de imágenes sobre superficies orgánicas, reveló ante la práctica, una lista de características cualitativas que fueron modificando el proceso creativo a favor del desarrollo plástico y éste a su vez fue transformando la propuesta conceptual sobre la alusión de la mariposa prehispánica representada en la actualidad.

Tales características se sintetizaron en las imágenes que se realizaron sobre los soportes orgánicos y las técnicas empleadas; ya que sin excepción alguna, tanto la matriz como el soporte, demandaron la misma importancia para ser creados y de esa manera se pudiera encontrar el equilibrio en ambas partes.

Para lograr esa neutralidad fue necesario entender la dinámica física del material con el que se trabajó, es decir, al crear composiciones y posteriormente impresiones con las hojas y pétalos, fue posible revelar sus niveles de resistencia, las formas, los tamaños, los colores, los cambios tonales, las texturas, las transparencias y las mezclas combinatorias que se pueden llevar a acabo dependiendo de las necesidades que requiera la técnica, para ser impresa de manera optima y a su vez adecuarse a la propuesta conceptual.

La armonía que se logra a través de los objetos gráficos finales, se relaciona con el entendimiento personal del quehacer artístico, es decir, del

propio entender con los materiales y con la apropiación de la temática; cuestiones que son el reflejo estético del concepto de la mariposa prehispánica que se traslada a la actualidad.

Tomar conciencia de la búsqueda conceptual, implicó entender el origen histórico que le simboliza y durante el transcurso práctico de su representación gráfica, surgió la comprensión sobre el hallazgo profundo del placer estético que significa la mariposa, de su complejidad como significado conceptual que no se puede reducir sólo a la transformación, sino al proceso que implica llegar a la belleza, a la contemplación visual e incluso a un estado espiritual de introspección individual.

Por lo tanto, los objetos gráficos realizados para este estudio gráfico, aluden a lepidópteros suspendidos en el aire, congelando por un instante las cualidades físicas y estéticas que no podemos ver a simple vista como: los *movimientos o detalles de sus alas*, representadas en este caso, por medio de las composiciones de hojas y líneas impresas, insectos que a su vez poseen *sutileza, ligereza y fragilidad*, conceptos que se activan a través de los materiales orgánicos que se *transforman* conforme a las cualidades efímeras de los pétalos, observando cambios paulatinos en la tonalidad y degradación del color.

Por consiguiente el hallazgo personal se encuentra en la apropiación de la propuesta plástica, es decir, en la capacidad de retomar conceptos específicos y técnicas alternas, para recrear de manera íntima un proceso creativo donde el resultado final refleje sensaciones o provoque el gusto por la contemplación de estos pequeños lepidópteros que estimulen la mirada del espectador como un vuelo de mariposas.

Esta apropiación significa a manera de metáfora, la necesidad de acoger un conjunto de mariposas con el objetivo de crear una disección lenta a través

de los ojos y el pensamiento, hasta aprehender de ellas *su libertad de desplazamiento* y su capacidad de resistencia ante la vida, además de la capacidad de adaptación en el espacio que nos rodea, la contemplación de su particular belleza física, la diferencia de todo lo que se encuentra a su alrededor físico y luego deja al vuelo su libertad de movimiento.

De esta manera tan subjetiva y personal, es como se ha ido amalgamando el proceso creativo de la propuesta de soportes orgánicos con el planteamiento conceptual de la mariposa prehispánica representada en la actualidad.

Al conjuntar las técnicas del grabado con la temática, surgió una descripción metafórica por medio de la representación gráfica y la construcción de las placas, ligadas a su impresión, en otras palabras, cada matriz en proceso de elaboración se equiparaba a la disección de una mariposa, pero en este caso se representaban las líneas, manchas y texturas de las alas; detalles que fueron cuidadosa y pacientemente construidos, hasta obtener una imagen que aludiera a los lepidópteros.

Llevar a cabo ése ejercicio de reconocimiento personal con los materiales técnicos, significó la apropiación del concepto de la mariposa, porque, a pesar de que las técnicas del grabado tienen establecidas sus metodologías, es evidente ante los ojos del creador, que nada es inamovible y por lo tanto, la apropiación metodológica se convierte en una necesidad básica para el descubrimiento experimental del proceso creativo.

Es aquí donde es posible entender como metáfora el libre desplazamiento de las mariposas, porque en la disciplina del grabado también es permisible la libertad en la experimentación, diferente a lo ya establecido como regla, es decir, en el ir y venir de la experimentación de cada material, que requiere de la capacidad de adaptación técnica a nuevas variantes metodológicas de impresión

y soportes gráficos; por eso es necesario una actitud abierta en la contemplación estética de la estampación sobre materiales vivos, cambiantes, efímeros e idóneos para representar a la materia y a la práctica artística como espacios de transformación estética.

Esta reflexión busca mencionar que aprender a reconocerse a uno mismo a través de la proyección de resultados técnicos y estéticos de una acción gráfica, es tomar conciencia del contexto en que se vive y también de la posibilidad para transformar lugares o espacios por medio de una propuesta artística que incluye al espectador y lo invita a observar otras posibilidades de lectura gráfica, en la que los materiales orgánicos no le sean indiferentes, al contrario, los objetos gráficos son reconocibles y aluden a la realidad; como las mariposas, las hojas y pétalos que vuelan frecuentemente ante sus ojos y que representan parte de la materia viva, capaz de ser re-significada.

Éstas metáforas, pueden ayudar a recordar, que cualquier objeto o materia puede ser reapropiada y apta para transformar nuestros propios espacios como son los espacios ajardinados, lugares de uso común, *que ofrecen soluciones alternativas a la agresividad del medio urbano* (Fernández, 1988: 344) y con ello la finalidad de recordar al espectador que todos somos capaces de mejorar nuestra calidad de vida y a través de factores de acción gráfica en la intervención de espacios estéticos, que nos permiten armonía por medio de la contemplación visual.

Por último, es importante considerar un análisis posterior relacionado con la espacialidad, que incluye la reflexión del espacio gráfico, escultórico y artístico, espacio donde converge la instalación y se sintetiza de manera física el proyecto de investigación estético–conceptual, unificando los objetos grafico-escultóricos que se han desarrollado a lo largo de la investigación para ser expuestos en un lugar específico que evoque a un jardín interior (en el que confluye la gráfica como elemento principal y la representación de la mariposa

prehispánica como concepto estético), sitio en el que la obra activa su autonomía y refleja al espectador como un ente capaz de creer en alternativas artísticas que modifiquen admisiblemente su entorno común.

3.4 Reflexión estético-conceptual a cerca de la producción gráfica espacial.

Elegir una línea de investigación y experimentación sobre el papel o soporte para la creación de estampas, requiere de un entendimiento que va más allá de las superficies donde se transferirá una imagen impresa, es decir, elegir previamente las técnicas que se utilizarán dentro de la disciplina y los recursos gráficos, ayuda a obtener un mejor resultado durante la experimentación, sin embargo, siempre surgirán alternativas fortuitas durante la práctica, que complemente las necesidades que se requieran para la investigación.

Una vez obtenidas las estampas no convencionales que se requerían para el proyecto, el creador se enfrenta a un nuevo reto, el montaje de su propia obra, entrando en un nuevo estado de reflexión que se enfoca en la espacialidad y le orilla a una nueva forma de presentación, ya que una estampa no convencional requiere un montaje no tradicional.

A partir de este punto las posibilidades interdisciplinarias se hicieron presentes, replanteando el discurso plástico inicial para discernir las nuevas necesidades plásticas y discursivas, que permitieran elegir la disciplina o los recursos artísticos útiles que contribuyeran a alcanzar los objetivos planteados en la investigación.

Por ello, la reflexión espacial giró entorno a las posibles soluciones interdisciplinarias y de acomodo objetual que orillaron a esta propuesta a hacer un análisis adicional del objeto artístico ya creado, para reconsiderar la estructura conceptual que se había venido planteando desde el inicio del proyecto, y en consecuencia le permitiera llegar a su etapa final de exhibición.

Este análisis se apoyó en la investigación llamada, *El sistema de los Objetos*, propuesto por Jean Baudrillard, quien señalaba la importancia de un análisis funcional, formal y estructural del objeto, el cual ayudaría a clarificar el

espacio gráfico, escultórico y artístico, donde el objetivo al que se pretendía llegar era la inmersión de los objetos gráficos en el espacio escultórico a través de la instalación.

Por consiguiente, el análisis funcional que describió Jean Baudrillard sobre los objetos, lo relacionaba con el automatismo, *la personalización soñada al nivel del objeto* (Baudrillard, 1968: 129), es decir, todo objeto se construye con una finalidad y una función, en este caso las estampas orgánicas tenían como finalidad, el ser una alternativa de soporte a los papeles tradicionales y su función recaía en la contemplación de un papel no convencional que posibilitara otras lecturas estéticas al ser exhibidos.

El objeto gráfico al requerir un montaje distinto, se vinculó con el automatismo⁸, porque su función iba modificando paulatinamente las necesidades que se requerían durante el proceso creativo, e incluso la carga conceptual que se le había asignado, iba desarrollando un discurso plástico que demandaba mayores recursos técnicos que unificaran y sintetizarán lo que se pretendía representar, por ello la autonomía se integró entre el creador y su obra.

Otra de las funciones de éste proyecto gráfico fue la exhibición de la última serie completa a manera de instalación, ya que, la instalación es en sí, un espacio dinámico, temporal y efímero, capaz de contener diferentes disciplinas y objetos que no se pueden clasificar en las categorías tradicionales, además tiene como característica crear *un efecto envolvente donde el usuario pasará a formar parte de la obra* (Ramírez, 2009: 213), es decir, incluye al espectador como un ente activo que conforma al discurso plástico. Por estas razones se eligió a la instalación como recurso de montaje, porque a través de ella era

⁸ El automatismo se refiere de manera simbólica en que la obra o el objeto artístico durante su desarrollo creativo y posteriormente a su exhibición, está reflejando las cualidades plásticas del material con el que está constituido, factor que le permite cambiar físicamente (ya sea de manera rápida o lenta), pero que finalmente son características que el autor puede aprovechar para hacer énfasis y evidenciar ante el espectador, de una manera conceptual o discursiva.

posible englobar la exhibición de los recursos gráficos y conceptuales de la investigación, que no se podían clasificar en una sola categoría de grabado tradicional, como: la amplitud de soportes orgánicos, la impresión no seriada, la variedad de elementos gráficos, los recursos escultóricos, el discurso plástico y la inclusión del espectador, todo ello contenido en una sola obra.

Con esta función de exhibición de la obra, fue admisible el segundo análisis que describe la parte formal del objeto gráfico, el cual se refiere al desglose metodológico del objeto, es decir, una vez concluida la serie de estampas orgánicas, la experimentación gráfica se encontraba concluida, pero las funciones asignadas por el creador fueron motivos necesarios para buscar otros recursos técnicos que le permitieran llegar a su objetivo final, *la exhibición*, por esa razón las estampas gráficas debían activarse como objetos escultóricos, con la finalidad de abrir las posibilidades a una lectura distinta y además enfatizarán el discurso plástico para ser expuestos como instalación en un espacio específico, el cual sería un factor determinante para el acomodo y montaje de la obra.

Para activar los objetos gráficos en objetos escultóricos, fue necesario asignarles un volumen y tal característica pudo ser posible a través del montaje, en este caso el recurso escultórico para el espacio específico elegido, fue colgar las estampas por medio de hilos, de esa manera las piezas gráficas adquirieron autonomía, es decir, por sus cualidades orgánicas modificaron su forma plana en un aspecto volumétrico por los puntos de tensión, haciendo posible la construcción de una estructura conceptual con apariencia escultórica, sin perder su procedencia gráfica.

Este proceso interdisciplinario reafirmó que *“el espaciar aporta el ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un habitar del hombre”* (Heidegger, 2009: 125), de otra manera, es tomar conciencia del terreno creativo que se está abordando, donde el artista empieza un proceso intuitivo para desarticular los

recursos técnicos y volver a integrarlos a sus propias necesidades tanto cualitativas como discursivas.

Por consiguiente se pasa al análisis estructural de los objetos gráficos, la reflexión acerca del sentido de la exhibición que hace evidente el discurso en su valor estético, la poética del material, la interrelación disciplinaria y todos los elementos artísticos incorporados en un solo conjunto. Fue necesario considerar elementos conceptuales como: el soporte activado como objeto escultórico y la temática que se enfoca en la mariposa prehispánica, conceptos que dieron las pautas para interrelacionar la obra con el espacio museístico, es decir, el lugar específico de la instalación.

Para describir la estructura formal y espacial de la instalación fue importante considerar, que los espacios de intervención artística son vivenciales, ya no se trata de lugares fríos o estáticos, sino de espacios cotidianos, donde su uso los convierte en sitios en movimiento constante, de reinterpretación, que contiene la síntesis del discurso conceptual del autor e incluye múltiples lenguajes.

Ante estas consideraciones sobre la instalación fue importante escoger un lugar específico que arquitectónicamente contara con un patio interior (Fig.81), porque la fragilidad de la obra requería de un espacio semiabierto, donde las dimensiones fueran lo suficientemente amplias para colgar los objetos gráficos sin ser destruidos con los cambios del clima. Un patio interior permite aprovechar arquitectónicamente las cualidades físicas como son: dimensión espacial, la estructura del sitio y la luz natural, además de explorar sus posibilidades simbólicas, como evocar a un jardín interior.



Fig. 81 Centro de las Artes de Real del Monte Hidalgo.

Una vez ubicado el lugar de intervención artística, se tomaron en cuenta sus posibilidades estéticas para llevar a cabo el discurso plástico en el que se agruparan todos aquellos elementos técnicos, conceptuales y artísticos para su estructuración gráfica espacial, mismos que se empezaron a dibujar para construir la instalación como podemos ver en la Fig. 82.

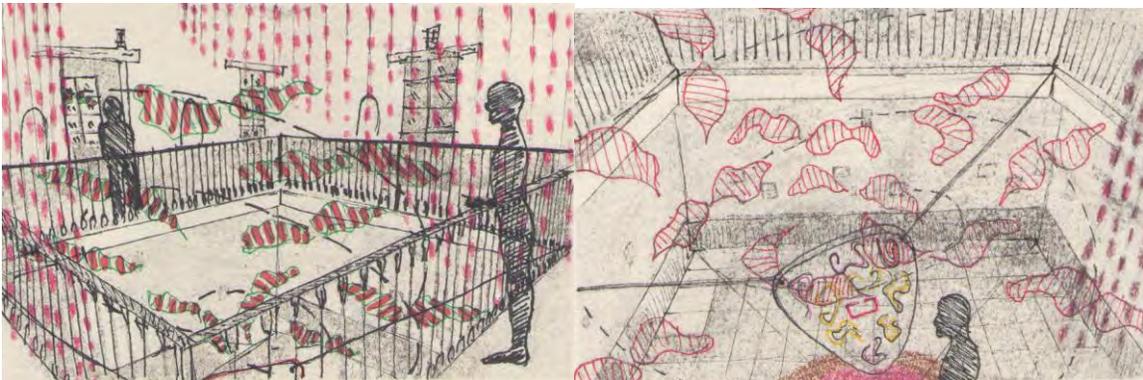


Fig. 82 Bocetos de la Instalación en el espacio específico.

Con esta observación del espacio arquitectónico fue posible estructurar un nombre para la instalación, en el que se incluyera la serie de objetos gráficos y su temática, por lo tanto el título conveniente fue “*Xochiquetzalamatl*”, palabra construida, porque *amatl* proviene de la raíz nahuatl que significa papel y representa a los soportes orgánicos con los que se ha experimentado en este proyecto; así mismo, el contenido de los objetos gráficos simbolizan a las

mariposas prehispánicas y a la naturaleza como materia de transformación, razón por la cual *Xochiquetzalli* que en nahuatl es *xochitl* ≠ flor y *quetzalli* ≠ belleza, es decir, *la belleza de las flores*, representa al material con el que se encuentran hechos los soportes orgánicos, además de aludir a las mariposas y los distintos significados de Itzpapalotl, quien fuera la representación de la mariposa para los Chichimecas.

Xochiquetzalamatl fue el nombre del contenido de la instalación, porque en ella se logra unificar el discurso plástico y el discurso conceptual del proyecto de investigación, por un lado aludía de manera subjetiva a la sutileza de las mariposas en vuelo, pero también a las hojas maduras que caen de los árboles cubriendo las calles, las banquetas, los camellones o los parques urbanos; hojas y pétalos que al ser re-contextualizados de manera artística, activaron la posibilidad de diversas lecturas estéticas de la instalación en correlación con la producción de estampas orgánicas en el grabado tradicional.

Es por ello que a través de los objetos gráficos se llevó a cabo una apología personal de *Xochiquetzal*, donde las flores y las plantas se han convertido de manera gráfica y escultórica, en larvas y alas de mariposa que se suspendían en el espacio (Fig. 83); objetos artísticos que evocaban a un jardín interior representando a *la naturaleza como materia de transformación* y como ya se ha mencionado en el capítulo dos, *Xochiquetzal* fue la representación de la vegetación, de la fecundidad, de la belleza de las flores y simbología de las artes, por lo tanto en esta instalación el espectador interpretaba al ser humano como *un ente de modificación estética*, capaz de mejorar su calidad de vida y capaz de convertir sus espacios comunes en lugares de contemplación agradable.



Fig. 83 objetos gráfico - escultóricos suspendidos en la instalación "Xochiquetzalamatl"

La estructura física del jardín interior se conformó de la siguiente manera: en la parte baja central se representó un árbol (placa de acrílico triangular, suspendido verticalmente, de la que emanaban alambres cubiertos de hojas que aparentaron ser ramas y de ellas se suspendían larvas (fig. 84) en la cima del árbol surge una espiral ascendente (que llegaba al segundo nivel del patio interior del lugar) la cual se expandía hasta la entrada del lugar donde se encuentra una escalera de caracol, ésta espiral se conformó por objetos gráficos que aluden a las alas de mariposas y en su conjunto simbolizaban una parvada (Fig. 85); por otro lado, alrededor del árbol en la parte baja del patio interior la



recubría otra espiral descendente hecha de cortinas translúcidas (Fig. 85 y 86) que colgaban de un barandal que se encuentra en el segundo piso y que tal espiral de tela simbolizaba un capullo.

Fig. 84 Alusión del árbol donde se suspenden las larvas de mariposa.



Fig. 85 y 86 Espiral ascendente de mariposas a la derecha y espiral de cortinas a la izquierda.

La finalidad de la estructura física descrita anteriormente fue con el objetivo de representar los conceptos de *ritmo*, *movimiento* y *ciclicidad* representados a través de los objetos dispuestos en espiral, mismos que simbolizaban a la mariposa prehispánica para representar sus fases de transformación (larva, capullo y mariposa), y también interpretaban a la naturaleza como materia de transformación estética.

Las espirales y su acomodo en el espacio fueron indicadores del recorrido de la instalación para el espectador, donde el trayecto era ascendente y descendente (Fig. 87), para que pudieran observar desde la parte baja la transparencia de los objetos escultóricos y en la parte alta encontraran una lectura distinta e íntima al acercarse a ellos, en los cuales se podía observar con detenimiento los detalles gráficos de las estampas. Ese recorrido en espiral tenía un significado simbólico que representaba una banda de Moebius, como un recorrido que no tenía principio o fin, donde todo estaba unido, tanto el espacio como la obra y el espectador, donde se podía realizar una lectura estética libre para los visitantes.



Fig. 87 recorrido ascendente y descendente de los espectadores en la instalación.

Esto ultimo fue con la intención de recrear un espacio que evocara no sólo los jardines interiores de nuestras casa o nuestros espacios en común (Fig. 88), sino que también representara los jardines interiores del espectador, por ello la representación del desarrollo evolutivo de las mariposas, porque

esos estadios son espacios llenos de materia viva que todo el tiempo se transforma a través de proyectos, ideas, inquietudes o sueños que surgen constantemente y se proyectan de adentro hacia a fuera, de abajo hacia arriba y de un lado a otro, expandiéndose a través de objetos volátiles o telas brillantes y traslucidas, insinuando a la capacidad de nuestros procesos de transformación ante la vida.



Fig. 88 Alusión a un jardín interior, también podemos observar que los espectadores tienen una lectura distinta en la presentación de los objetos grafico-escultóricos.

Cabe agregar que el análisis estructural fue el que ayudó a unificar la funcionalidad y formalidad de todo el proyecto de investigación, porque al hacer un análisis profundo del proceso creativo, ayudó a reflexionar sobre el desarrollo paulatino del proyecto, y permitió explorar nuevas herramientas o medios artísticos que no se tenían contemplados para llevar a cabo otras variantes de lectura en el objeto artístico creado; al respecto de esta idea Jean Baudrillard

decía que *Detrás de cada objeto real hay un objeto soñado* (Baudrillard, 1968: 134), percepción que puede ser acertada siempre y cuando, estemos dispuestos a ir más allá de lo que se propone al inicio.

La percepción, la curiosidad y la flexibilidad son indispensables, porque nos permiten arriesgarnos en el proceso creativo, ampliando nuestras posibilidades para comprobar la hipótesis o saber si las decisiones que se tomaron, fueron las más adecuadas o tal vez permite ver que la propuesta artística tiene más de una alternativa.

Llevar a cabo la comprobación de la propuesta plástica y ejercicio gráfico espacial por medio de la instalación y ante los ojos del espectador, también significó tomar conciencia de que *“el espacio objetivo es polisensorial y operativo en primer lugar. Es esencialmente práctico y experimental, de tal modo que la verdadera dificultad es mostrar en qué es, pese a todo, incompleto”* (Francastel, 1970: 152), es decir, siempre al final del camino, hubo algo que faltó hacer, algo que faltó comprender o algo que faltó experimentar y esa es la evolución real de nuestras propuestas plásticas, el saber que nada es perfecto, nada es estático o inamovible, ventaja y riqueza del quehacer artístico, que nos permite trasgredir nuestras limitaciones y en consecuencia, surgen otras necesidades que pueden proyectarse en nuevas propuestas artísticas.

3.5 Aplicación del proyecto en Talleres

Alternamente con la investigación teórico-práctico, se llevó a cabo a través de talleres unas prácticas de campo que ayudaron a entender parte del proceso creativo por medio de la retroalimentación con otras personas, además de otorgar validez a la propuesta de soportes alternos y por último se logró difundir su aplicación a la enseñanza del grabado contemporáneo en algunos sectores de la población.

La generación de talleres ha sido en concreto la práctica de campo de éste proyecto, donde la importancia radicó en desarrollar una retroalimentación a partir de la experiencia, tomando distintas miradas y propuestas al trabajo de experimentación, que han ayudado a la construcción de soportes alternos en la práctica del grabado contemporáneo, teniendo en cuenta la validez de una comunidad participativa real.

Es una reflexión de la propuesta plástica de este proyecto, porque, como bien propone Luis Argudín, “*se hace arte porque se mira hacia el arte, el dialogo con el mundo se realiza a través de las representaciones del arte mismo*” (Argudín, 2008: 44) es decir, se trata de observar nuestro trabajo, reflexionar sobre la importancia de lo que estamos creando y comprobar la efectividad de lo que se está proponiendo. Llevar a cabo la reflexión requiere más de un análisis descriptivo del desarrollo del proceso creativo, de una producción plástica, porque necesita aplicarse y enfrentarse a la realidad vivencial a través de la gente, que por lo tanto significa, *ver nuestras maneras de ver*, en otras palabras, nos observarnos a través de los otros.

Porque el quehacer artístico no sólo se enfoca en ser expuesto ante los ojos del espectador en museos o galerías, “*donde el artista es socialmente aceptado, ya que tales lugares son sistemas cerrados*” (Kuspit, 2007: 9), así la interpretación, aceptación además de la valoración del trabajo del artista,

dependerá del museo y quienes lo conforman. Comúnmente las prácticas artísticas se limitan sólo al plano de la contemplación, dejando de lado muchas veces, la importancia de la interacción con la gente a través del tránsito estético y físico por sobre la obra, que es posible por medio de la experimentación sensitiva, con la producción tridimensional a la par de un proceso de enseñanza-aprendizaje artístico.

Por ello la práctica de campo llevada a cabo por medio de talleres, es un recurso metodológico que se ha escogido para reflexionar sobre el propio quehacer artístico, porque este método de enseñanza-aprendizaje propuesto por Paulo Freire *“ayuda a que el propio educando vaya diseñando el proceso junto con el educador a través de la estimulación permanente de la imaginación y la creatividad, donde la estructura se concreta en tres momentos específicos que son: la ruptura de paradigmas, de construcción de nuevas representaciones y de verificación de las mismas”* (SESCOVICH, Sonia, El proceso de enseñanza-aprendizaje: el taller como modalidad técnico pedagógica, 2012: web).

Elegir esta forma de trabajo significa entonces vaciar la forma de percepción y la experiencia personal del grabado con otros, es decir, al llevar la práctica de campo a un plano colectivo, se comparte y enriquece la experiencia propia con los otros, (fuera del quehacer académico o institucional), esto permitirá hacer una reflexión sobre el quehacer artístico de un proyecto específico y permitirá construir una estrategia pedagógica personal para que la investigación se pueda desarrollar a largo plazo.

Para llevar a cabo la reflexión sobre la importancia de las prácticas de campo, fue necesario acudir a los principios éticos de la Filosofía de la Liberación de Enrique Dussel, ya que en la primer tesis de la política fundamental señala, *“la vida humana como criterio de verdad, el deber producir, reproducir y desarrollar la vida humana en comunidad, en el largo plazo (la reproducción de la vida humana).”* (Dussel, 2001: 44)

Se encontraron tres factores importantes que apoyan el desarrollo pedagógico de las prácticas de campo, de modo que los conceptos de producir, reproducir y desarrollar se han sustituido por otros para que los participantes de los talleres, pueda comprender con mayor facilidad: observar, reaprovechar y transformar la materia orgánica que se desperdicia cotidianamente, todo ello con el objetivo de proyectar en la comunidad una participación activa para la resignificación del ambiente deteriorado, y con ello promover y construir una nueva estética conceptual de nuestros espacios cotidianos, que a pesar de todo, permita encontrar y construir armonía estética para una mejor calidad de vida a futuro.

Los parámetros y cuestionamientos que envuelven el objetivo de la reflexión de las prácticas de campo empleadas en este proyecto, sirven para empezar una descripción formal que se ha utilizado para obtener resultados a través de la aplicación del taller en el transcurso de dos años, que se llevaron a cabo en: comunidades del estado de Hidalgo (Ixmiquilpan, Mineral del Monte, Tepeji del Río, Tlanchinol y Pachuca), en San Luis Potosí (San Luis Potosí), en Guerrero (Ometepec), en Baja California Sur (San José del Cabo) y Chihuahua (Ciudad Juárez).

El taller que se impartió en los municipios ya mencionados del estado de Hidalgo se llevó a cabo a través del Centro de las Artes de Pachuca, dentro del “Programa de fortalecimiento académico”, el cual tiene por objetivo llevar talleres especializados de arte a las comunidades interesadas, con el afán de acercar la educación artística a más sectores de la población hidalguense. El nombre que se eligió para la práctica de campo fue “Taller de papel florido”.

El resto de los talleres a excepción de San Luis Potosí , Cabo San Lucas y Ciudad Juárez, se llevaron a cabo por medio del apoyo económico de las practicas escolares que proporciona la Universidad Nacional Autónoma de

México, tales talleres llevaron por nombre; “Taller de soportes alternos al papel de algodón en el grabado contemporáneo”.

En total los nueve talleres fueron dirigidos a jóvenes y adultos interesados en la iniciación o investigación de las artes gráficas desde un punto de vista experimental, haciendo uso de materiales vivos y cambiantes como las hojas y pétalos de flores para la creación de papeles únicos y personales que como resultado les permita estimular la creatividad y las posibilidades que podemos generar en la gráfica contemporánea.

Las características del taller se enfocaron en cuatro dinámicas de participación que se vincularon con la realidad social y física de los participantes como:

1. La *observación* de su entorno común para identificar material orgánico útil para el taller, que como característica primordial, fueran hojas o pétalos tirados en la calle.
2. La acción de *reciclaje y recolección* en donde los participantes aprendieron de su experiencia propia y ejercicios de prueba y error de cómo, cuándo y dónde realizar tales acciones en su entorno común.
3. La *transformación* del material se llevó a cabo a través de dos procesos técnicos:
 - a. La creación de su placa de linóleo, donde los participantes representaban su identidad a partir de la temática que eligieron representar sobre su matriz.
 - b. La creación compositiva de sus soportes con hojas y pétalos, fue donde se puso en práctica la reflexión de la imagen que los

identificaba, pero esta vez se hizo a través de sus gustos, en el color, forma, tamaños o texturas de las hojas y los pétalos que cada uno de ellos recolecto y que a su vez compartieron entre los participantes para obtener mayores posibilidades creativas de composición.

4. La *re significación de los soportes* se llevó a cabo por medio de la impresión de técnicas de grabado tradicional. En esta última dinámica, los participantes comprobaron el aprendizaje conseguido, tanto técnico como sensitivo, ya que fue importante ver la unificación del trabajo realizado durante el taller, porque en sus resultados pudieron observar un reflejo de sí mismos, de cómo se identifican y cómo se diferencian de los demás. Además de llegar a una reflexión de lo que aprendieron y cómo ese conocimiento se puede integrar a su vida cotidiana, con la posibilidad de aplicar lo aprehendido en acciones personales a futuro o incluso dar continuidad al taller.

La aplicación de esta metodología se realizó en nueve talleres distintos, de los cuales se dividieron en tres sectores de población, el primer sector fue con personas que no tienen relación con los ámbitos artísticos como en el caso de los municipios del estado de Hidalgo, a excepción de Ixmiquilpan (donde el grupo se conformó por artesanos) al igual que en Ciudad Juárez; el segundo factor poblacional fue con alumnos de secundaria y preparatoria, quienes apenas están teniendo sus primeros contactos con las prácticas artísticas a través de talleres formativos como en el caso de Ometepe Guerrero y Ciudad Juárez Chihuahua; por último, el tercer sector se conformó por alumnos de licenciatura en artes visuales y artistas emergentes que si tenían una formación básica, algunos en el área del grabado tradicional (como en el caso del Instituto de Bellas Artes de San Luis Potosí) y otros en disciplinas artísticas como pintura, cerámica, fotografía y diseño, como fue en el caso del Taller Intagrafía en San José del cabo Baja California Sur.

Estos tres sectores de población permitieron dar un panorama más amplio sobre la aplicación del taller, es decir, que en cada población la aplicación variaba dependiendo del rango de edades (que fue desde los 12 años hasta los 70), el género (que en su mayoría fue femenino) y su ocupación (artesanos, amas de casa, docentes, estudiantes y artistas) (fig. 88-92).

En estos nueve talleres y tres sectores poblacionales, fue posible comprobar a través de los registros fotográficos, así como los testimonios de los participantes (Archivo fotográfico de los talleres formativos, 2013: web), si los talleres fueron aplicados correctamente, al ver quiénes entendieron la acción de observar su entorno, recolectar y reciclar, además de tener disposición para aprender la técnica de linografía sin haber tenido noción previa sobre la disciplina del grabado y también de llevar a cabo un proceso de resignificación del material orgánico a través de sus resultados, que en este caso fueron los soportes de flores que llevaron impresa la imagen personal de cada participante; por lo tanto, la importancia del registro fotográfico ayuda a corroborar la congruencia de la aplicación de los talleres con el proyecto de investigación, como podemos ver a continuación.



Fig. 88 Mujer de Tlanchinol de 70 años
Ejemplo del sector de población de amas de casa
en el Estado de Hidalgo.



Fig. 89 Jóvenes de secundaria en Ometepec
Guerrero. Ejemplo del sector de población de
jóvenes en formación en las artes plásticas.



Fig. 90 alumnos del Instituto de Bellas Artes de San Luis Potosí.

Ejemplo del sector de población de artistas.



Fig. 91 Artistas y diseñadores en San Cabo San Lucas, Baja California Sur.

Ejemplo del sector de población de artistas.



Fig. 92 Jóvenes de preparatoria en Ciudad Juárez Chihuahua.

Ejemplo de población de jóvenes en formación en las artes plásticas.

Tales registros también ayudaron a reflexionar sobre los detalles más sobresalientes de cada taller, mismos que dieron pauta para diferenciar los sectores poblacionales con los que se trabajó, tal es el caso de Hidalgo, donde la población no tenían experiencia con las prácticas del grabado y los detalles más sobresalientes fueron los siguientes: las mujeres que eran artesanas tuvieron mayor habilidad técnica (Fig. 93), sin embargo las mujeres que sólo eran amas de casa, su entendimiento técnico fue difícil pero había empatía con

el material orgánico, detalles que al final del taller equilibraron el entendimiento para llegar a un mismo resultado aunque las finalidades fueran distintas para cada individuo (Fig. 94).



Fig. 93 Taller en Ixmiquilpan Hgo.
Ejemplo de artesana que realizó un soporte de palma tejido para un sombrero que imprimió con la técnica de linograbado.



Fig. 94 Taller en Mineral del Monte Hgo.
Ejemplo del trabajo realizado por amas de casa.

En el caso de Ometepec Guerrero, el sector de jóvenes de secundaria tuvo otras características durante el taller: disposición para aprender rápidamente el proceso técnico del grabado en linóleo, los soportes alternos al papel de algodón y con sus impresiones sobre soportes orgánicos, se vieron sorprendidos al entender que su entorno común tiene una gran riqueza de recursos naturales para aprovechar y transformar en objetos artísticos (Fig. 95), por tal razón se llevó a cabo una intervención de objetos gráficos en forma de mariposas que situaron cerca de su escuela para hacer alusión a la renovación de los materiales orgánicos que se encontraban en su entorno común y que pueden ser reaprovechados en objetos artísticos.

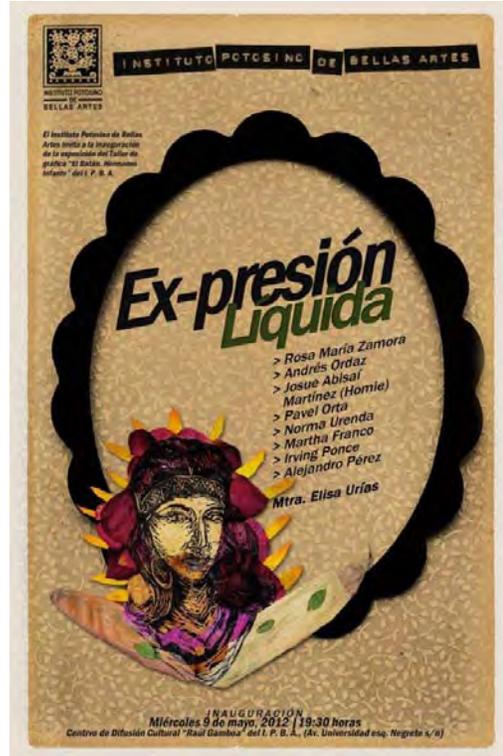


Fig. 95 Alumnos de secundaria en Ometepec Guerrero quienes llevaron a cabo una intervención gráfica en su entorno común.

Los detalles más sobresalientes de la aplicación del taller en la población artística que se llevó a cabo en el Instituto de Bellas Artes de San Luís Potosí con alumnos de licenciatura que se especializan en el área gráfica; la creación de placas en linóleo, no les resulto ajeno a su quehacer artístico, sin embargo hubo dificultades en la primera y segunda dinámica de trabajo de la metodología pedagógica del taller, que se refería a la observación, recolección y deshidratación de material orgánico en el entorno cotidiano, ya que, las dificultades en este proceso principalmente se vieron reflejadas en los hombres, porque el contacto con las flores no era cercano a su vida cotidiana, a diferencia de las mujeres, ya que el material orgánico no les fue ajeno, al contrario, las flores y las plantas les recuerdan su niñez, sus jardines y el entorno común. Sin embargo éste grupo de trabajo ya ha incorporado lo aprendido a su trabajo personal, como podemos ver en la Fig.96



Fig. 96 Alumnos de artes plásticas, especialidad en gráfica del Instituto de Bellas Artes de San Luis Potosí, que en la actualidad utilizan los soportes como parte de su obra personal.



Hubo una diferencia notable entre el sector artístico en la aplicación del taller en San José del Cabo: ya que los artistas, diseñadores, fotógrafos o ceramistas que participaron, aunque no habían tenido experiencia con la disciplina del grabado, su edad y experiencia les permitieron un contacto más cercano con el material orgánico sin diferencias de género como sucedió en San Luis Potosí. La característica más notable fue que ellos pudieron descubrir una nueva herramienta para su trabajo, además de mostrar a través de la observación, un entorno lleno de riquezas orgánicas como las fibras de las palmeras u otras plantas o árboles (fig. 97) que abundan en su entorno común y que pueden ser aprovechados para su quehacer artístico a futuro.

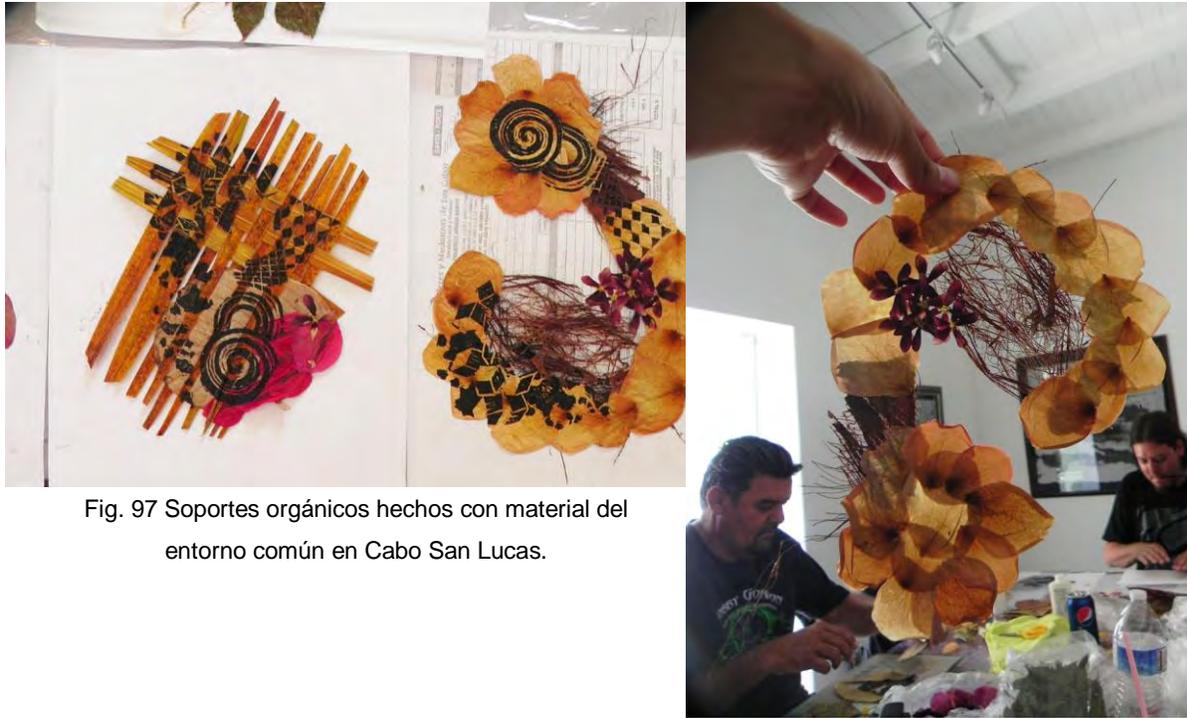


Fig. 97 Soportes orgánicos hechos con material del entorno común en Cabo San Lucas.

El ultimo taller impartido que se llevó a cabo en Ciudad Juárez Chihuahua fue con un grupo de jóvenes de nivel medio superior y algunas amas de casa quienes hicieron evidente su identidad cultural, un gran número de la población es religiosa a causa de la violencia que ha afectado su vida social y por lo tanto las imágenes que la mayoría realizaron, tienen relación con iconos religiosos como la cruz (Fig. 98), y también se hizo evidente su gusto por el tatuaje, ya que las placas realizadas en el taller fueron motivo para imprimir sobre la piel (Fig. 99), dando una nueva función y soporte al trabajo que se realizo en el taller, razón por la cual se incluyo la impresión de las placas sobre tela, para que los participantes tuvieran más de una utilidad en el grabado y que al ver sus posibilidades, encontraran más opciones para su vida cotidiana.



Fig. 98 Reiteración de iconos religiosos en la elaboración de placas de linóleo en Ciudad Juárez.

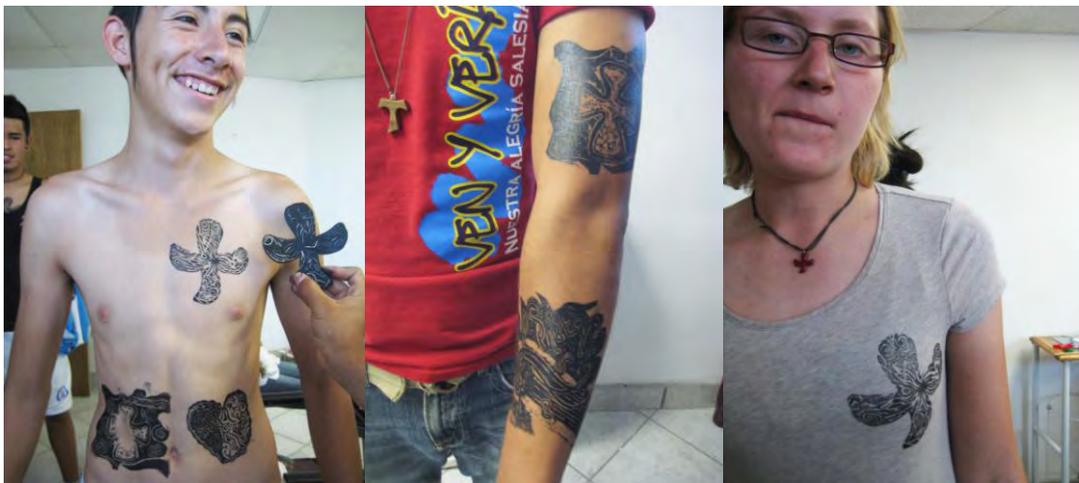


Fig. 99 Impresión de placas sobre el cuerpo y sobre tela como otras posibilidades de impresión.

En general en todos los talleres impartidos, la diferencia de género femenino y masculino en relación a la experiencia con el material orgánico, permitió clarificar los tipos de población entre los artistas, las amas de casa y los jóvenes, no sólo por su diferencia de edades y de ocupaciones, también por los resultados, hay diferencias en la manera de utilizar las hojas y los pétalos, cuestiones que se relacionan con los contextos personales de los participantes, es decir, es el reflejo de su cultura y su identidad personal, razón por la cual, no se trata de que unos sean mejor que otros, simplemente son reflejo de un espacio y quehacer específico.

Pese a las diferencias de género, en general la reflexión de los participantes se enfocó en la experiencia que les provocó la observación, ya que a partir de su trabajo de recolección, deshidratación y composición de material orgánico, es que, su percepción cambió en relación al entorno común, que antes les era indiferente como: mirar al suelo para recoger hojas o pétalos tirados, también la mirada es distinta no sólo a sus propios jardines, sino a los diversos lugares donde se transita y se puede encontrar material útil para la creación artística.

También es importante mencionar que haber aplicado las prácticas de campo en ámbitos distintos, ayudó a identificar los factores que se dificultaron más en la aplicación de los talleres y por lo tanto ayudará a modificar las dinámicas fallidas, para llevar a cabo mejores resultados en el proceso del taller, renovaciones que se puedan aplicar a las próximas prácticas de campo, pero sin olvidar los objetivos primordiales de la propuesta, que se orientan en: promover en la comunidad la participación activa para reciclar materiales en el entorno común, que al observar, tengan conciencia de su ambiente deteriorado, y por lo tanto comience a proyectar después del taller, una re significación estética de sus espacios cotidianos, con la pretensión de encontrar armonía estética que posibilite una mejor calidad de vida en su presente y su futuro.

Los talleres fueron un gran aporte al proyecto gráfico, porque las prácticas de campo como experimentación plástica, se enfocan especialmente a la apertura de posibilidades en la creación compositiva de los soportes que otras personas hicieron durante los talleres, detalles que paulatinamente se incorporando al trabajo experimental y otros se aplicarán a futuro en próximos proyectos gráficos.

Como apunte final, puedo agregar que la aplicación de estos talleres en distintos ámbitos sociales ayuda a divulgar la disciplina del grabado desde una perspectiva contemporánea como se tenía contemplado en un inicio, pero

también brinda nuevas herramientas artísticas de trabajo en algunas comunidades, porque algunos sectores como son los artesanales, desconocían la técnica, por lo tanto, el tener contacto con la propuesta, les ayudó a entender que existen otras posibilidades disciplinarias viables para su producción artesanal, particularidad que habrá de tomarse en cuenta para el desarrollo del taller, aplicando a futuro en otras comunidades participativas.

Conclusiones

La intención de llevar a cabo una investigación sobre nuevos soportes en la gráfica contemporánea es brindar una opción alterna a los papeles tradicionales del grabado, ya que actualmente es un tema que no puede resultar indiferente, porque los recursos plásticos y técnicos que nos ofrece el desarrollo tecnológico son vastos, teniendo ante nosotros, una amplia gama de posibilidades según el propósito de cada proyecto, dependiendo también de nuestras necesidades plásticas y conceptuales a las que se desee llegar.

La labor de este proyecto se enfocó en la especialización de soportes alternativos que se encuentren al alcance de cualquier persona, como son los desechos orgánicos de árboles y plantas que están en nuestro entorno inmediato, convirtiéndolos en recursos técnicos, plásticos y artísticos, en donde la estética espacial del objeto, así como su estructura en la construcción del soporte además de su exhibición, nos invite a un estado de reflexión y lectura visual distinta a la tradicional.

Llegar con la experiencia práctica a una reflexión estética y además a una búsqueda de lectura visual, requirió de un análisis estructural amplio, para que se pudiera observar el desarrollo creativo de la investigación y que ésta permitiera explorar nuevas herramientas que no se tenían contempladas en un inicio, también se aprendió a discernir la información o la praxis que no fuera viable, para así encontrar la forma de integrar el discurso plástico tan complejo de la mariposa prehispánica a una percepción estética actual por medio de la gráfica.

Este estudio estético-visual tuvo tres factores técnicos complejos e inestables, el primero fue la integración de la imagen con los soportes orgánicos, donde la especialización de soportes alternativos fue importante para poder discernir y comparar las técnicas y los recursos gráficos que fueran más viables para lograr una unificación del material orgánico con la imagen impresa; el

segundo factor se enfocó en la manera de abordar la temática, cuidando de no caer en representaciones iconográficas o estereotipos convencionales, sino de reinterpretar y descubrir otros parámetros conceptuales, pero sobre todo, visuales o formales sobre las mariposas, que fueran coherentes con el tiempo-espacio actual; por último, la reflexión espacial del objeto final, ya que la búsqueda por una lectura distinta forzó positivamente al proyecto a explorar montajes distintos de la obra, llegando a la experimentación de un plano espacial escultórico a través de la instalación, solución que requirió ampliar los recursos técnicos para activar las lecturas estéticas y las dimensiones espaciales requeridas para la representación alegórica del proyecto en una estructura gráfico-conceptual que se adapte a los tiempos actuales de reflexión plástica.

El factor de espacialidad fue el más difícil de aclarar, porque no se tenía el conocimiento previo de sus alcances, ya que en él se involucran elementos polisensoriales que pueden aprovecharse a favor del montaje y de la estructuración espacial de la instalación.

La exhibición final de la obra gráfica como objeto escultórico en forma de instalación, significó una reflexión personal más profunda, en la cual se pudo comprobar que los objetivos se lograron a través de los objetos gráficos finales con respecto a la investigación y la hipótesis planteada, también nos demuestra que siempre habrá otras maneras de resolver la propuesta, pero que ello dependerá de la inventiva del autor que se permite ir más allá, sin reconocer límites, es decir, de la apertura que se tenga para integrar los proyectos a otras disciplinas artísticas, de no temer a las inquietudes que surjan durante el proceso creativo, por más complicadas que parezcan, porque en esas experimentaciones se encuentran ocultas las soluciones más improbables que pudimos haber imaginado.

Es importante señalar que las prácticas de campo aplicadas a través de talleres significó una parte esencial del proyecto práctico, no sólo por la interacción

con los participantes y la retroalimentación que se compartió en cada uno de los talleres en pro del proyecto de investigación, sino también porque la reflexión personal de esta labor significó, el observar diversos contextos socioculturales que permitirán a futuro ampliar las estrategias de la aplicación de los talleres ajustándose a los recursos ambientales, económicos y técnicos del lugar.

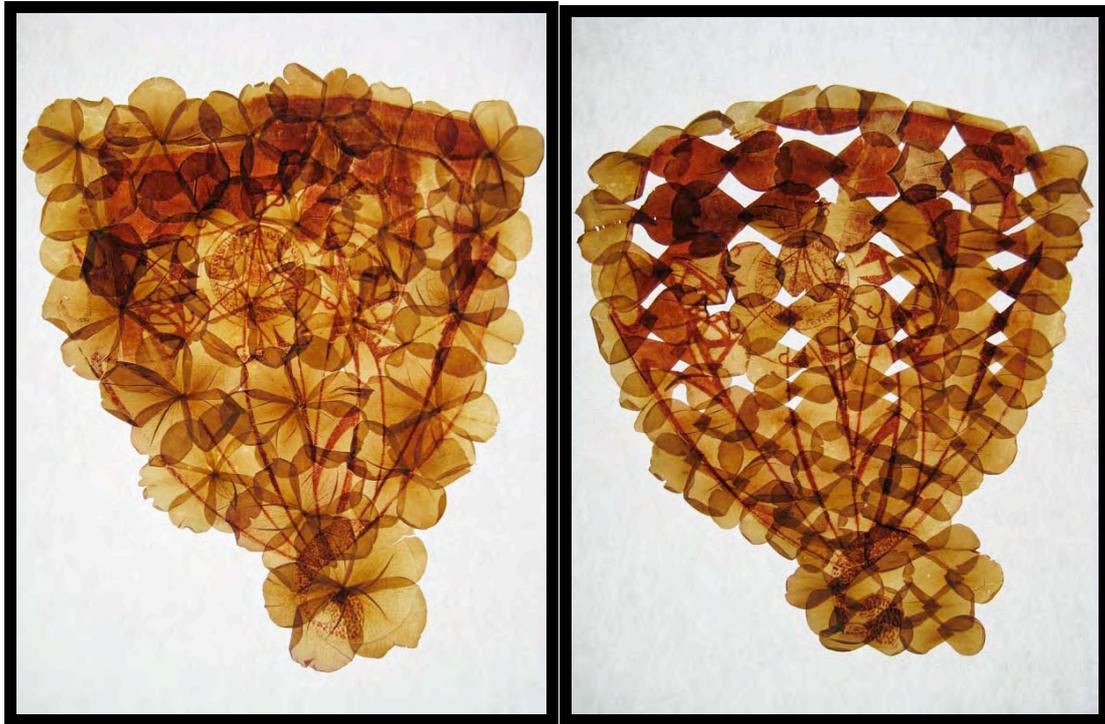
En primera instancia, adaptando el taller a los recursos económicos y técnicos del sitio específico, improvisando los espacios asignados como lugares aptos para llevar a cabo el taller de grabado y mostrar a los participantes los recursos técnicos básicos de la disciplina que les permitan a futuro seguir desarrollando el trabajo aprendido, además de ubicar materiales y herramientas que pudieran conseguir en su entorno común. También fue necesario adecuar el trabajo a partir del material orgánico disponible, ya que la vegetación es diferente en cada lugar y eso representa una variable muy importante, pero a la vez enriquecedora, porque la naturaleza nos obsequia otro panorama.

Al término de cada taller fue importante analizar el contexto cultural, por un lado teníamos el material orgánico recolectado del espacio común y por otro, se hacía evidente a través de sus imágenes y sus soportes, una identidad cultural, factor que permitió hacer diferencias y además aportar cualidades diferentes en cada caso a los resultados de las prácticas de campo, detalles que dependieron del género, ocupación, edad de los participantes y lugar específico.

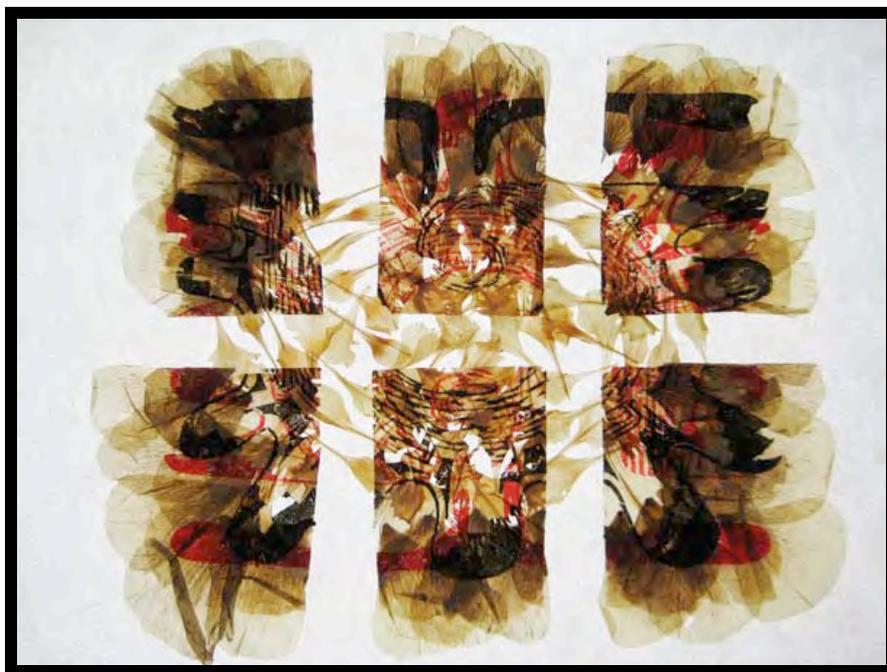
La importancia de las prácticas de campo, fue enfrentar el proyecto teórico - práctico, a un espacio vivencial donde se pudiera no sólo comprobar su efectividad como propuesta técnica, sino enfrentarse a un panorama de realidades distintas a la ciudad de México y a una institución académica como la UNAM, porque de esa manera, no sólo enriqueció en su aplicación, sino que, el proyecto de investigación se abrió a otro horizonte de recursos técnicos, plásticos y conceptuales, ayudando a entender, desde mi personal punto de vista, que el grabado tradicional por si mismo, sigue siendo una herramienta vigente, siempre y cuando se comparta

desde la transdisciplina y se incorpore a la vida cotidiana de las personas de una manera más dinámica y empática a su entorno sociocultural.

**Parte de la serie gráfica
de primer semestre**



Soporte: pétalos de rosa **Técnica:** huecograbado (mezzotinta y aguafuerte)
Tamaño: 45x 38cm



Soporte: claveles y cardos **Técnica:** linografía **Tamaño:** 30x 35cm



Soporte: pétalos de girasol y dietes **Técnica:** huecograbado (barniz blando)
Tamaño: 25 x 25 cm



Soporte: pétalos de rosa **Técnica:** huecograbado (barniz blando)
Tamaño: 30 x 22 cm

**Parte de la serie gráfica
de segundo semestre**



Soporte: bugambilia, clavel y pétalo de girasol
Técnica: siligrafía **Tamaño:** 31 x 25 cm



Soporte: bugambilia, mirasol, pétalo de girasol y rosa
Técnica: siligrafía **Tamaño:** 30 x 25 cm



Soporte: cempasúchil, mirasol y pétalo de girasol
Técnica: siligrafía **Tamaño:** 40 x 30 cm



Soporte: pétalo de rosa **Técnica:** siligrafía **Tamaño:** 29 x 27 cm

**Maqueta de Instalación Zoolatría
con las piezas de segundo semestre**





**Parte de la serie gráfica
de tercer semestre**



Soporte: pétalos de rosa y otras **Técnica:** huecograbado (tinta por viscosidad) **Tamaño:** díptico 120 x 80 cm



Soporte: pétalos de rosa y bugambilia **Técnica:** huecograbado (tinta por viscosidad) **Tamaño:** díptico 64 x 46 cm



Soporte: pétalos de rosa **Técnica:** huecograbado (tinta por viscosidad)
Tamaño: díptico 120 x 80 cm



Soporte: cempasúchil **Técnica:** huecograbado (tinta por viscosidad)
Tamaño: díptico 60 x 40 cm

**Instalación Xochiquetzalamatl
con las piezas de tercer semestre**



“XOCHIQUETZALAMATL”

Objetos gráficos

**Naturaleza como
Materia de transformación.**

GALERÍA
ALTERNA

CENTRO CULTURAL
DE REAL DEL MONTE

SÁBADO

4 MAYO

12:00 P.M.









Fuentes de Consulta

Bibliografía

- Acha, J. (1992). *Introducción a la creatividad artística*. Edit. Trillas, México.
- Aguirre, T. H. (1978). *Desde Cholula Leyendas y mitos Nahoas*. Consejo Editorial del Puebla. México.
- Argudín, L. (2008) *El arte como profesión*. Abrevian, México.
- Arnheim, R. (1997). *Arte y Percepción Visual*, Ed. Alianza, Decimocuarta reimpresión. España.
- Bachelar G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Baudrillard, J. (1968) *El sistema de los objetos*. Ed. S. XXI. España.
- Benitez, F. (1958). *La ruta de Hernán Cortés*. Ed. FCE. México.
- Beutelspachier, C. R. (1988). *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto al arte en la era póstuma de la cultura*. Edit. Palabras de Arte. México.
- C, Danto, A. (1997). *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el fin de la historia*. Edit. Piados transiciones. España.
- Diaz, G. (et. al) (n.d.) *El Códice Borgía*, Dover Publications, I.N.C., New York.
- De Piña, C. B. B. (2002). *La Iconografía mexicana III las representaciones de los astros*. Instituto nacional de Antropología e Historia. México.
- Dussel, A. E.
- _(1998) *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*, Edit. Trotta. Madrid.
- _(2001) *Hacia una filosofía política Crítica*. Editorial Trotta. España.
- Enciso, J. (1971) *Designs from Pre-columbian México*. Dover Publications Inc, s.f. Nueva York..
- Fernández, A. J. (1988). *Arte efímero y Espacio Estético*. Ed. Anthropos. España.
- Francastel, P. *La Realidad Figurativa*. Ed. Paidós. España.

- García, C. N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Edit. Grijalvo. México.
- Gasca, O. (2008) *Todo pasa*. Edit. Universidad de Veracruzana. México.
- Heidegger, M. (2009). *El Arte y el espacio*. Ed. Herder. Barcelona.
- Kuspit, D. (2007). *Emociones extremas*. Abada Editores. España.
- Marchán, F. S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones Akal. España.
- Martínez, J. (2006). *La historia del grabado I, grabado prehispánico, el grabado en la colonia*. Ediciones la Rana. México.
- Martínez, M. J. (1998). *Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX*. Ediciones Creatica. España.
- Meza, G. A. (2009). *Mosaico de jade con reflejos de obsidiana*. Consejo de la ciudad de morelia. México.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Edit. Fondo de Cultura Económica. México.
- Navalón, C. S. (1933). *El grabado en México*. Ed. Publicaciones del Museo Nacional. México.
- Ramírez, J. A. (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ed. Ensayos de arte Cátedra. España.
- Ramos, G. J. C. (1992). *Técnicas Aditivas en el grabado contemporáneo*. Edit. Universidad de Granada. Granada.
- Olea, O. (1980). *Arte Urbano*, Edit. UNAM. México.
- Seler, E. (2004). *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. Ed. Casa Juan Pablos. México.
- Serrano, B. C. (1995). *Creatividad Sensorial*. Ed. Creatividad Siglo XXI. México.
- Spranz, B. (1973). *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia una investigación iconográfica*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Tibol, R. (1987). *Gráficas y Neográficas en México*. Ed. Secretaria de Educación Pública. México.
- Vera, P. I. (2010). *Grafitectura*. Edit. Estampa Artes Gráficas. México.

Von, W. H. (1987). *La Iconografía de Teotihuacan los dioses y los signos*. Universidad Autónoma de México. México.

Walter, B. (2003). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Edit. Itaca. México.

Wassily, K. (1994). *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán. México.

Páginas de Internet

Aglomeraciones urbanas más pobladas en el mundo [en línea] [fecha de consulta: 25 de Junio de 2013]. Disponible en : [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Aglomeraciones urbanas más pobladas d el mundo#Las mayores aglomeraciones urbanas de Am.C3.A9rica del N orte](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Aglomeraciones_urbanas_más_pobladas_d_el_mundo#Las_mayores_aglomeraciones_urbanas_de_Am.C3.A9rica_del_Norte)

Archivo fotográfico de los talleres formativos [en línea] [fecha de consulta: 26 de Junio de 2013]. Disponible en: <http://mirardluna.blogspot.mx/>

Andy Woldsworthy Digital Catalogue [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

Bátiz, Vázquez, Juan Antonio, [en línea] : documento electrónico [fecha de consulta 25 de junio de 2013] Disponible en [http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio10/Jose%20Antonio %20BATIZ.pdf](http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio10/Jose%20Antonio%20BATIZ.pdf)

Bela Gold en Arte Contemporánea [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2012]. Disponible en: http://boletin.arteven.com/h/07_bela_gold_1.htm

Billetes de México [en línea] [fecha de consulta: 25 de Junio de 2012]. Disponible en: <http://mgossart.free.fr/spanish/spanish.htm>

Darío Ramírez [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2012]. Disponible en: http://www.galer-a.net/dario_ramirez/intervencion.html

El proceso de urbanización en el planeta. Repercusiones ambientales y socioeconómicas [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://lusitaniaedu.blogspot.mx/2009/01/la-ciudad.html>

Erika Harrsch [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://www.erikaharrsch.com/> >

Exposición Escultórica Ángela Gurría [en línea] [fecha de consulta 6 de abril de 2012]. Disponible en: <<http://noticias.arquired.com.mx/shwArt.ared?idArt=1012>>

GRUSTÁN, Daniel, El alter ego de la mariposa [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2012]. Disponible en: < http://www.sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN_20/B20-032-337.pdf>

Historia de la moneda y del billete en México [en línea] [fecha de consulta: 25 de Junio de 2013]. Disponible en: <http://www.banxico.org.mx/billetes-y-monedas/material-educativo/basico/{A29C46B4-65AB-995E-7961-146624BC06E0}.pdf>

Historia del papel [en línea] [fecha de consulta: 25 de Junio de 2013]. Disponible en: <http://www.camaradelpapel.com.mx/historia/historia.htm>

Ignacio Vera Ponce [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2012]. Disponible en: <<http://www.ignacioveraponce.com/>>

Iszaevich [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://www.iszaevich.net/index.html>

Las mariposas en la cultura [en línea] [fecha de consulta: 6 de abril de 2012]. Disponible en: <<http://www.asturnatura.com/articulos/lepidopteros-mariposas/mariposas-cultura.php>>

Luis Ricaurte, artista e inventor [en línea] [fecha de consulta: 5 de abril de 2012]. Disponible en: <<http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/123/50.pdf>>

Luis Ricaurte, una historia cultural contada con el cuerpo [en línea] [fecha de consulta: 5 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://artealdia.mx/revista/wp-content/uploads/2012/03/Artealdia_Mexico_Ed48.pdf>

Maggie Taylor [en línea] [fecha de consulta 6 de Abril de 2012]. Disponible en: <http://www.maggietaaylor.com>

Marco Mazzoni [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2013]. Disponible en: <<http://www.nastplas.com/blog/?p=1869>>

Mariposas rojas revolotean en la casa encendida [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2013]. Disponible en: < <http://artenlared.com/espana/exposiciones/2.396-mariposas-rojas-revolotean-en-la-casa-encendida.html>>

Martins, Floriano [en línea]: Entrevista a Eduardo Eloy: *Un maestro del grabado*. (Traducción del portugués por Benjamín Valdivia). Fortaleza. Agosto

2000. [fecha de consulta: 24 de Junio de 2013]. Disponible en: <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/varios1/eduardoeloy.html>>

Michelle Stitzlein [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2012]. Disponible en: <<http://www.artgrange.com/index.html>>

Miler Lagos [en línea] [fecha de consulta: 4 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://milerlagos.com/>

Museo Federico Silva [en línea] [fecha de consulta 6 de Abril de 2012]. Disponible en : ><http://www.museofedericosilva.org/06/04/2012>>

Núñez, Luis, Mónica, Entre ensoñación y realidad, vacío y plenitud. Carlos Amorales instala miles de mariposas en España [en línea] [fecha de consulta: 6 de Abril de 2012]. Disponible en < <http://suenamexico.com/talento-creativo/entre-ensonacion-y-realidad-vacio-y-plenitud-carlos-amorales-instala-miles-de-mariposas-en-espana/>>

Panorámica de cincuenta años de labor del neólogo Felipe Ehrenberg [en línea] [fecha de consulta: 5 de Abril de 2012] Disponible en: <http://www.fllanos.com/manchuria/>

Semblanza histórica del Banco de México [en línea] [fecha de consulta: 25 de Junio de 2013]. Disponible en: <http://www.banxico.org.mx/acerca-del-banco-de-mexico/semblanza-historica.html>

Sescovich, Sonia, El proceso de enseñanza-aprendizaje: el taller como modalidad técnico pedagógica [en línea] [fecha de consulta: 21 de Mayo de 2012]. Disponible en:<<http://www.conductahumana.com/articulos/gestion-de-recursos-humanos/el-proceso-de-ensenanza-aprendizaje-el-taller-como-modalidad-tecnico-pedagogica/>>

Sitio Web de Miler Lagos [en línea] [fecha de consulta: 24 de Junio de 2013]. Disponible en: <http://milerlagos.com>

Soportes alternativos para estampar grabados [en línea] [fecha de consulta: 24 de Junio de 2013]. Disponible en: <<http://soportesalternativos.blogspot.com/>>