

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**El interaccionismo simbólico para entender los procesos
de significación en la producción gráfica en Tigre Ediciones de México,
un aporte a la visualidad contemporánea**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

P R E S E N T A :

JOSHUA LORENA AVILA SICARDO

DIRECTORA

DRA. VICTORIA ISABELA CORDUNEANU

Ciudad de México, junio de 2024.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

Abstract / resumen	6
Introducción	7
Capítulo 1: Introducción a la gráfica, contexto histórico, contemporáneo, técnicas tradicionales y alternativas de reproducción manual	12
1.1 Gráfica, grabado y estampa, una definición general y características	13
1.1.1 Gráfica	14
1.1.2 Grabado	18
1.1.3 Estampa	21
1.2 Breve historia del grabado y la estampa	23
1.2.1 Grabado y estampa mexicana, de la tradición a la gráfica contemporánea o gráfica actual	26
1.2.2 Los talleres en México como centros de producción, exhibición, investigación, formación y distribución	35
Capítulo 2: De la edición convencional en los talleres de grabado bajo sus técnicas tradicionales y alternativas a la edición y formatos contemporáneos en forma de libro de artista	38
2.1 Técnicas tradicionales y alternativas de grabado	39
2.2 Edición gráfica, formatos tradicionales y contemporáneos: libro de artista y carpetas gráficas	42
2.2.1 Libro de artista	47
2.2.2 Libro de artista en México	59
2.2.3 Carpetas gráficas	66
Capítulo 3: Tigre Ediciones de México, un espacio de creación gráfica contemporánea	69
3.1 Tigre Ediciones de México, ¿cómo surge?	70
3.1.2 Tigre Ediciones de México del grabado a la producción editorial, un aporte a los nuevos formatos de edición gráfica	73
Capítulo 4: Los estudios visuales y su relación con la gráfica	78
4.1 Panorama general sobre los estudios visuales, la visualidad contemporánea	80
4.2 La gráfica y su relación con la visualidad contemporánea	89
Capítulo 5: El interaccionismo simbólico para entender los procesos de significación en la producción gráfica en Tigre Ediciones de México, un aporte a la visualidad contemporánea	91
5.1 El interaccionismo simbólico relacionado con la visualidad contemporánea	94
5.2 El interaccionismo simbólico como apoyo metodológico para el análisis de la producción gráfica en Tigre Ediciones de México	110
Capítulo: 6 Análisis sobre la interacción simbólica en la producción gráfica de Tigre Ediciones de México	120
6.1 Organización: espacios, grupo, comunidad, estilo de vida	121
6.2 Producción: significados abstractos, significados compartidos, prácticas artísticas, prácticas comunicativas, procesos y espacio	126
6.3 Interacción: encuentros, roles y papeles	131
6.4 Los objetos	133

Conclusiones	135
Referencias	141
Anexos	146

A mi mamá y papá por apoyarme en todo este trayecto académico, por inspirarme a ser mejor persona; a Rodrigo Téllez por ser mi compañero, amigo, maestro y cómplice de causas sociales; a mis amigas, amigos y colegas por caminar juntos en el arte y la comunicación, a mi hermano Alex por estar presente.

A mi directora la Dra. Victoria Isabela Corduneanu por creer en mi trabajo y motivarme a seguir investigando sobre procesos sociales relacionados a la gráfica, al Mtro. Benito López Martínez por acompañar mi proceso académico, a los lectores de mis tesis Jorge Linares Ortíz y a Mariana Elkisch Martínez por su tiempo y acompañamiento en esta última etapa académica en la UACM.

Gracias a la universidad por darme tanto, por abrir espacios en donde me he podido realizar profesionalmente, al plantel Centro Histórico con el apoyo de Yessica Jaimes para intervenir uno de los muros con grabados y por la invitación a dar talleres de grabado, así como a Jocelyn Romero por acuerparme cuando lo necesite; al profesor del plantel San Lorenzo Tezonco, Octavio Serra por apoyarme con mi servicio social dentro del festival Semillas de Papel con la serie de cápsulas “Las huellas de Lorenzo”; a Mario Viveros por dejarme realizar mis prácticas profesionales con una serie de cápsulas dedicadas a la gráfica en la Ciudad de México en el programa “Utopías, ¡al aire la autónoma de la Ciudad!”; a cada una de mis profesoras y profesores que aportaron mucho a mi desempeño académico durante toda la licenciatura; a Ángeles Godínez, responsable de la biblioteca del estudiante por nutrirme siempre de consejos y material bibliográfico; a Fernando Felix, Sergio Barcenas, Fernando Gálvez y a todo el equipo de Centro Vlady de la UACM por abrirme sus puertas para dar talleres especializados de edición gráfica, así como a la Unidad de Vinculación Artística de la UNAM por confiar en mi trabajo.

Esta tesis la dedico a todo el gremio que mantiene el oficio de la gráfica en la Ciudad de México, a los talleres de grabado que tienen la convicción de democratizar el arte en toda la sociedad, a todos los artistas y comunicólogos que creen que desde el arte hay una posibilidad de organización autónoma y autogestiva para el cambio social. A Martha Hellion y a Sol Henaro por ser referentes cruciales en mis reflexiones alrededor del libro de artista.

“El libro de artista es un medio de comunicación; dentro de su producción está concebida la idea de multiplicidad, publicar para comunicar, compartir y narrar a otros su contenido como una finalidad. En la realización de estas obras, por simple que sean, están incluidos varios elementos que les dan características muy especiales. A diferencia de los libros de grandes tirajes, en los que participan muchas personas, los libros de artista son creados y producidos por los artistas mismos, generando también canales de distribución independientes, fuera de los establecidos, que les da un carácter de autonomía como parte de las estrategias culturales para lograr nuevos sistemas de difusión” (Martha Hellion, 2009).

Abstract / resumen

Esta investigación retoma el tema de la gráfica contemporánea, relacionada con las técnicas tradicionales y alternativas de grabado para la realización de documentos seriados en forma de libro de artista. La investigación se enfoca en el taller de producción editorial *Tigre Ediciones de México*, lugar donde se han desarrollado proyectos inéditos a partir de la participación de artistas de diferentes disciplinas que no están involucrados con las técnicas de reproducción manual. Este taller trabaja sobre formatos no convencionales que rompen las convenciones ortodoxas que rigen las ediciones gráficas tradicionales, aporta y amplía el conocimiento en la realización de la producción artística contemporánea, así como a los estudios visuales en relación a los procesos de significación en las relaciones sociales que se establecen durante la producción, y de la semiosis en los objetos artísticos que produce.

Esta investigación contribuye al campo académico del arte, la comunicación y la cultura. De manera general aporta nuevas convenciones a partir de la imposición de cánones estéticos fuera de las normas establecidas; cuestiona el *establishment* del arte; describe las relaciones entre los que operan la producción al interior del taller, es decir, el papel que juega el editor, impresor y artista; analiza los procesos de significación en la producción y el sentido de pertenencia que se articula con la generación de una cultura que trasciende lo artístico y que se instala en lo popular, en lo gremial.

Es una contribución al campo de la cultura, por ser un taller que se relaciona con las formas de organización colectiva, colaborativa y autogestiva, manifestada en las relaciones creativas, colaborativas, formativas, de intercambio e investigación que se generan entre artistas, editores e impresores en cuanto a técnicas y formatos.

Esta investigación hace un recorrido breve sobre los antecedentes históricos de la disciplina, su relación política y cultural en el país; se describen las definiciones relacionadas al quehacer gráfico para entender su producción de manera general; se hace una diferencia entre técnicas tradicionales y alternativas para hacer una transición a los formatos contemporáneos

en forma de libro de artista, en éste se propone introducir a las carpetas gráficas como una subcategoría de los libros de artista como un aporte a través de la producción del taller; por último, se introduce a la gráfica desde la producción particular y específica de *Tigre Ediciones de México*, a los estudios visuales, o la visualidad contemporánea a través del análisis bajo el punto de vista del interaccionismo simbólico, una perspectiva que no ha sido tan estudiada en la visualidad contemporánea. Este análisis se relaciona con la propuesta de Herbert Blumer (1982), quien cita a Mead y a Goffman, así como en el trabajo de Rizo (2011), quienes proponen esta perspectiva para entender a la comunicación desde la significación de las relaciones sociales en grupos humanos.

Introducción

Esta investigación retoma el tema de la gráfica contemporánea relacionada con las técnicas tradicionales y alternativas de grabado y estampa para la realización de documentos seriados en forma de libros de artista. Se hará un corte en el tiempo y el espacio para analizar el fenómeno de la gráfica desde el 2008 hasta el 2024 en la Ciudad de México, espacio temporal y territorial donde la gráfica ha tenido diversas aristas, desde la producción artística a la formación académica y articulación dentro de los talleres para promover y difundir la diversidad de los lenguajes artísticos contemporáneos que se manifiestan dentro de esta disciplina artística y también comunicativa.

Para el caso, la investigación se enfoca en el taller de producción editorial *Tigre Ediciones de México*, lugar donde se han desarrollado proyectos inéditos a partir de la participación de artistas de diferentes disciplinas que no necesariamente están involucrados con las técnicas de reproducción manual. Un taller que se involucra en diversos procesos técnicos de grabado tradicional y alternativos, con formatos editoriales no convencionales que rompen las convenciones ortodoxas que rigen las ediciones gráficas tradicionales. *Tigre Ediciones de México* aporta y amplía el conocimiento en la realización de la producción artística

contemporánea, aporta a los estudios visuales en comunicación el sentido comunicativo, en cuánto a la interpretación y significación que juega la producción de la imagen, el formato y los materiales involucrados en los objetos realizados, además de su valoración cultural, formas de producción y difusión en el mercado del arte latinoamericano.

Tigre Ediciones de México surgió en el 2008, con la convicción de difundir el lenguaje de la gráfica entre los creadores de cualquier índole, sobre todo aquellos que se encuentran distantes o ajenos a los procesos manuales de reproducción gráfica, actividad que ha dado como resultado la producción de documentos u objetos que registran los procesos creativos de distintos artistas de diversas disciplinas y campos de creación en libros de artista.

El carácter incluyente del taller parte de la autoimposición que se ha convertido en un canon editorial y estético, en primera instancia por involucrar diferentes disciplinas artísticas al terreno de la gráfica y, en segundo lugar, por arbitrariedad al trabajar alrededor del número ocho, un fetiche de sus editores que se ha convertido en el número de tiraje de su producción. En este espacio, editores y artistas tratan de encontrar las soluciones técnicas y conceptuales a cada proyecto específico. *Tigre Ediciones de México* es un taller de grabado dedicado a la realización de objetos artísticos que constituyen otra dimensión diferente a los talleres convencionales de grabado en la Ciudad de México.

Esta investigación contribuye al campo académico del arte, la comunicación y la cultura, tres campos del conocimiento que se involucran con la comunicación visual en el campo de la gráfica por las diferentes técnicas tradicionales y alternativas empleadas en los documentos que produce el taller que es analizado en esta investigación. De acuerdo con Barbosa (2005), actualmente la gráfica se ha diversificado con la utilización de técnicas distintas al grabado tradicional donde la tecnología digital se ha sumado a estos recursos de producción gráfica, con la continua experimentación de técnicas y pluralidad de lenguajes artísticos. Así como en el campo de los estudios visuales relacionados al interaccionismo simbólico para el análisis de las relaciones sociales que se establecen al interior del taller en la producción de dichas ediciones.

En el ámbito del quehacer editorial aporta nuevas convenciones, opuestas o alternativas, a la imposición de cánones estéticos fuera de las normas establecidas, el uso instrumental del fetiche como recurso estético y editorial para proponer nuevos formatos vinculados a las expresiones plásticas contemporáneas. Algunos de los referentes más importantes para la investigación está en el trabajo de los artistas mexicanos Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y Ulises Carrión, quienes en los años sesenta y setenta, después de ser exiliados a Inglaterra, regresaron a México con nuevas enseñanzas que marcaron el inicio de una nueva producción gráfica en el país a través del arte conceptual con las tendencias de Fluxus, con la producción de libros de artista bajo la experimentación con técnicas gráficas.

El aporte social de esta investigación está relacionada con el cuestionamiento del *establishment* del arte, la crítica va en relación a los diferentes manifiestos que fueron surgiendo en los años 60, por ejemplo con el grupo *SUMA*, con el cuestionamiento al sistema del arte institucional, tanto en su versión oficial como comercial, porque *Tigre*, al igual que *SUMA*, propone otras vías de consumo artístico, fuera de los espacios institucionales considerados los únicos legítimos para la consagración y exhibición de las obras plásticas, aunque no se niega a estos espacios, no son los únicos por los cuáles se difunden los productos realizados en la editorial.

Además de ser una contribución al campo de la cultura, por ser un taller que se relaciona con las formas de organización colectiva, colaborativa y autogestiva manifiestas en las relaciones creativas, colaborativas, formativas, de intercambio e investigación que se generan entre artistas, editores e impresores en cuanto a técnicas y formatos de impresión que resultan para la gráfica un acierto en sus diferentes modos de expresión para sumar al conocimiento generado desde los talleres, la tradición de sus técnicas y modos de edición, así como el cambio o ruptura de la tradición por nuevas convenciones o procesos que están vinculados a la experimentación y a los contextos sociales que han definido a la gráfica desde sus inicios hasta la contemporaneidad.

Objetivo general: Analizar de qué manera se significan los procesos de producción al interior del taller para realizar objetos artísticos en forma de libro de artista, a lo largo de sus dieciséis años de trayectoria, esto apoyado de la metodología cualitativa a través de la observación participante y la interpretación a través del interaccionismo simbólico.

Objetivos específicos: Describir y analizar los procesos editoriales que ha empleado el taller *Tigre Ediciones de México*, a lo largo de estos dieciséis años de trayectoria artística; mencionar qué técnicas gráficas emplea el taller para la realización de sus ediciones; describir cómo son los cánones de edición; describir quiénes y cómo participaron en los procesos técnicos, conceptuales y editoriales en la producción gráfica en forma de libros de artista; describir cómo es la participación del editor, impresor y artista en la ejecución de las ediciones; analizar cómo se articulan las diferentes disciplinas artísticas en los procesos manuales de reproducción; analizar cómo se relacionan los códigos culturales y simbólicos en las imágenes, con sus respectivos contenedores, en la intención del artista y la ejecución del editor e impresor en la producción de estas.

La perspectiva teórica está relacionada con los estudios visuales desde el enfoque epistemológico del interaccionismo simbólico, para dar sustento al análisis de la producción en los símbolos y significados en las relaciones sociales al interior del taller, así como en la producción de las imágenes en los libros de artista producidos en *Tigre Ediciones de México*.

El enfoque metodológico se desarrolla a través del método cualitativo con las herramientas de recolección de datos, reflexión y análisis a partir de la observación participante.

El primer capítulo es una breve introducción histórica a la gráfica como disciplina artística y comunicativa para entender el panorama general de lo que se entiende como edición gráfica, primero para marcar las diferencias entre estampa y grabado, y mencionar por qué estos dos términos son importantes de diferenciar para no confundir técnica con obra múltiple, en este primer panorama se aborda el contexto histórico, desde las etapas iniciales de esta

manifestación hasta las expresiones contemporáneas con la evolución de las técnicas tradicionales a las alternativas de reproducción manual, para hilar todo este contexto y así entender por qué se llama edición gráfica y la relación que tiene como medio de comunicación a través del arte.

El capítulo dos está dedicado a la edición gráfica en libro de artista bajo tres formatos: libro de artista, libro objeto y carpetas gráficas, formatos que han sido parte de la expresión de un fenómeno artístico que parte de la movilidad de artistas extranjeros al país y de mexicanos que han residido en momentos específicos en Europa y Estados Unidos durante la explosión de las vanguardias artísticas durante las décadas sesenta, setenta y ochentas.

El capítulo tres aborda el tema de la producción específica en *Tigre Ediciones de México* bajo sus propios formatos de edición y producción artística contemporánea con diferentes tipos de creadores, aterrizando sus lenguajes al campo de las técnicas de reproducción manual, así como los aportes al campo de la gráfica en los cánones editoriales.

El capítulo cuatro introduce la investigación hacia los estudios de la visualidad contemporánea desde el giro lingüístico, al semiótico cultural y pictórico, abre una línea de investigación hacia los procesos sociales de la imagen en Latinoamérica. Este capítulo centra su atención en la visualidad contemporánea relacionada a la gráfica.

El capítulo cinco trata la propuesta del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1982) desde los trabajos de la Escuela de Palo Alto, para entender los procesos de significación en la producción gráfica de *Tigre Ediciones de México*, manifiesta en las relaciones sociales que se establecen al interior del taller, esto como un aporte a la visualidad contemporánea desde la cotidianidad de este taller particular de la Ciudad de México.

El capítulo seis es el análisis de las unidades observadas con la metodología cualitativa a través de la técnica de recolección de datos a partir de la observación participante y la interpretación de fuentes documentales para analizar el proceso de producción, las relaciones sociales al interior del taller, los símbolos presentes en las ediciones y sus significados.

Capítulo 1: Introducción a la gráfica, contexto histórico, contemporáneo, técnicas tradicionales y alternativas de reproducción manual

Las imágenes son una parte fundamental en algunos procesos de comunicación y sensibilización, en el arte, la publicidad, los medios visuales y audiovisuales. Socialmente, en algunos casos, cumplen una función democrática para reivindicar o visibilizar las luchas sociales, las injusticias o bien para generar sentido de pertenencia en el imaginario popular. Otras funcionan como medio idóneo para la publicidad en el consumo de objetos del mercado capitalista, así como otras que son parte de la abstracción del pensamiento y que son necesarias para la contemplación, el disfrute y la sensibilización.

Crear imágenes es una búsqueda permanente de soluciones técnicas, se rescatan algunas antiguas o bien se hace uso nuevas tecnologías, apropiándose de herramientas y materiales adecuados para su ejecución y así proyectar la síntesis de ideas en signos y símbolos. El trabajo conceptual de las representaciones de múltiples ideas constituyen un lenguaje, una disciplina como es el caso de la gráfica, que ha apostado a la producción desde sus diversas técnicas plásticas como el grabado, la estampa y la impresión digital con fines editoriales o artísticos.

Hablar de gráfica, también es vislumbrar todo el abanico histórico que México ha tenido en relación con las artes y la comunicación a través de imágenes, que en los últimos años ha tenido un *boom* en cuanto a la apertura de talleres de formación, producción, acción política y discusión sobre técnicas tradicionales, alternativas, formas de exhibición, distribución, en la generación de nuevos públicos un tema que repercute en la permanencia, el coleccionismo y el mercado. Estas reflexiones sirven para vislumbrar el panorama tanto en el país, en Latinoamérica y el mundo.

Las nuevas propuestas estéticas, como bien dice el catedrático Bautista (2015, pp. 25-26) están introducidas en esta era marcada por la globalización y la revolución digital para abrir nuevas perspectivas en donde la gráfica ha marcado y marca tiempo-espacio, memoria

hecha huella con una amplia posibilidad expresiva y comunicativa que se trabaja de forma colaborativa y colectiva, en donde su principal característica de serialidad ha posibilitado su distribución masiva y pública.

1.1 Gráfica, grabado y estampa, una definición general y características

Debido a las características de la disciplina en cuanto a la reproducción de las imágenes generadas a partir de sus técnicas y por consecuencia su serialidad, en diferentes espacios o circunstancias, no formal o académica, se suelen mezclar términos, sin marcar sus diferencias, para referirse de la misma manera a la estampa, el grabado y la gráfica. En un intento por solucionar este problema para encauzar los términos a lo que realmente se refieren se citan a continuación sus características, más adelante se dará énfasis en el término de estampa que se utilizará como una generalización para referirse a las imágenes que son resultado de todas las técnicas de grabado y estampación, que son a la vez parte de las técnicas plásticas del quehacer gráfico.

Así, la gráfica se entiende como un universo que alberga diferentes técnicas y procesos para la concepción de imágenes, es una disciplina artística al mismo nivel que la pintura, escultura o danza por ejemplo, y como recurso técnico para la comunicación para la realización de imágenes o textos que permitan emitir mensajes específicos o masivos.

Grabado es el proceso de manufacturación de las imágenes por medio de procesos mecánicos, manuales y químicos con el uso de herramientas y maquinaria específica, es el proceso manual de la plancha, placa o matriz de diferentes materiales que facilitan el desarrollo conceptual del artista, puede ser a partir de soluciones físicas, procesos químicos o fotoquímicos, de estos procesos y materiales dependen los nombres de las técnicas, se catalogan en: planográficas, estas se realizan sobre matrices sensibles a materiales grasos, la forma de realizar las imágenes es a través del dibujo directo; calcográficas, en donde la placa, plancha o matriz tiende a ser siempre de metal y en donde la imagen se realiza a partir de

incisiones que dejan un hueco en donde la tinta será depositada; y relieve en donde la imagen también se genera a través de incisiones pero que al contrario del hueco, la tinta será depositada sobre la superficie.

Estampa es el resultado de la impresión del grabado, es la suma de la ejecución manual de la plancha, placa o matriz con el proceso de entintado y su correcta impresión en papeles adecuados, es una convención dentro de la gráfica para referirse a todas las obras impresas de un solo grabado, y que no debería de llamarse copia o reproducción, porque la estampa en sí misma como obra de arte es un original múltiple.

A grandes rasgos estos párrafos dan una introducción y solución al problema del uso incorrecto de la terminología para referirse al resultado técnico, a la obra y a la disciplina. A continuación se abordará cada término de manera más específica.

1.1.1 Gráfica

De acuerdo con Rojas (2008), el concepto de gráfica está íntimamente relacionado con el concepto de grabado desde el sistema contemporáneo del arte por ser una definición que abarca todas sus técnicas, incluyendo a las que se apoyan de recursos tecnológicos para generar imágenes y con esto dar pie a nuevas definiciones (p. 14) por el uso de otras técnicas conocidas como tecnográficas que comparten los mecanismos y características plásticas del grabado tradicional, ejemplo de ellas pueden ser la repografía, copy-art, xeroxgrafía o electrografía y el fax art (Moro, s/f, como se citó en Rojas, 2008, p. 17). Para el caso de esta investigación, el uso o apoyo de recursos tecnológicos solo se presenta en las técnicas alternativas y experimentales, como apoyo a la resolución de imágenes para transferirlas a las placas o matrices, ya sean de madera, linóleo, polímero, metal o aluminio, y que después son procesadas e impresas de forma tradicional. La tecnología juega un papel importante en la solución de imágenes que pueden generarse a través de diferentes campos creativos, por

ejemplo la danza, la fotografía o la literatura, contrastada con el dibujo directo sobre el material de la placa que trabaja cada artista.

En las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, la gráfica ha tenido diferentes etapas que permiten mapear los múltiples lenguajes y concepciones estéticas de los artistas involucrados en esta disciplina, replanteando las reglas ortodoxas que la han regido, la integración de otros campos creativos, técnicas tradicionales, experimentación en los procesos, así como en la apertura de los contenidos visuales, la resolución de los diversos lenguajes en las imágenes creadas, los discursos políticos y/o culturales, así como el uso mediático de estas imágenes en la sociedad contemporánea.

Como bien menciona Razo (2007, p. 19), del grabado a la gráfica hay una transición de los cambios sociales que permitieron la transformación del lenguaje y la disciplina por diferentes inquietudes que surgieron en los años sesenta y setenta, en el contexto de los movimientos socio-culturales manifestados en la gráfica, con cambios estructurales que respondieron de manera directa a las necesidades de su entorno, en este sentido se hizo uso de la gráfica para denunciar los abusos del Estado y sus instituciones contra los jóvenes en México, Argentina, Chile, Estados Unidos y Europa, a través de panfletos, carteles y revistas¹. 1968 es un año simbólico que representa una explosión de movimientos juveniles con intereses en común alrededor de todo el mundo para cambiar la concepción hegemónica sobre el mundo y erradicar la violencia hacia la juventud y grupos marginados, sin embargo estas no solo se manifestaron en este año y, por supuesto, no solo fueron emprendidas por grupos de jóvenes, pero estos grupos son de gran importancia por el aporte cultural y visual que representa en imágenes los conflictos de ese momento, este aspecto se puede revisar en los estudios contraculturales que se han hecho hasta este momento.

¹ Por ejemplo con la gráfica del movimiento del 68 en México, con la revista el Corno Emplumado en México y Estados Unidos.

Razo, también pone en evidencia que los movimientos sociales, guerras y revoluciones han influido en la ideología, en su mayoría, contestataria de los artistas que han desarrollado imágenes con medios gráficos, y también bajo la influencia de la publicidad que ha contribuido a la identidad de las ciudades a través de íconos y signos que han sido empleados en algunas vanguardias artísticas, como el Arte Pop para contradecir los mensajes o dialogar con ellos desde las propias perspectivas de los artistas, que los descomponen y reinterpretan con el medio gráfico. Ella menciona que la comunicación, vista desde el enfoque teórico de William M. Ivins y Marshall Mc Luhan, centra su interés en los elementos y medios gráficos presentes en el arte contemporáneo, la gráfica se ve como lenguaje, cita el trabajo de Simón Marchán Fiz en Martínez (1994, pp. 265-266) para decir que la importancia de la gráfica en el arte contemporáneo responde al deseo de evitar ambigüedades en el mensaje y que los signos presentes en la imagen tienen una significación única (Razo, 2007, p. 24).

La gráfica, como se ha descrito hasta ahora, es la construcción de un lenguaje visual en donde sus símbolos conforman un complejo sistema comunicativo, articulado con las técnicas de grabado y estampación que actualmente cobran fuerza por retomar técnicas antiguas y/o experimentar con ellas a través de recursos tecnológicos o con materiales que convencionalmente no son de uso gráfico, además de involucrar a los artistas visuales lejanos a estos procesos, así como a los impresores que han estado cerca de este oficio de generación en generación. En los últimos años los soportes, materiales y métodos han evolucionado, se ha incluido a la litografía, serigrafía y la transferencia como procesos de estampación, el dibujo y el uso de materiales alternativos en la experimentación de sus procesos mecánicos o químicos.

Esta manifestación se ha diversificado y convertido en una interdisciplina, que entiende y produce imágenes a partir de la diversidad que surge de la reflexión de sus creadores, representando las diferentes formas de concebir el mundo desde la subjetividad de los artistas. Las percepciones estéticas son diversas porque en algunas manifestaciones siguen presentes

las convenciones y en otras estas han cambiado para ampliar la discusión de lo que se entiende como arte contemporáneo.

También se puede hablar de una manifestación transdisciplinaria porque rompe por completo con lo que se entiende como arte de culto, de museo o galería, por los artistas o talleres que salen al espacio público para enseñar la técnica a todo tipo de personas, con la intención de democratizar o sacar al arte de sus espacios consagrados y en el pleno ejercicio de la gráfica como medio de comunicación. Este ejercicio público ha permitido entablar nuevas discusiones alrededor de la función del arte social, conceptual, popular y estético. Ejemplo de ello son las acciones gráficas de impresión con tórculos móviles como lo hacen los talleres de *Sincolote*, *Taller de Gráfica Nahual*, *La Curtiduría*, *El Chanate*, entre otros, así como hacer participar a los públicos con tatuajes gráficos, o con la intervención, por artistas jóvenes, en las calles con *paste up* y *stickers* elaborados con técnicas de grabado o serigrafía.

Otro tema relevante en la gráfica actual se encuentra en los procesos gráficos a partir del cuerpo en conjunto con artefactos visuales y performáticos. El cuerpo se presenta como matriz para la impresión directa en papel, un ejemplo de ello está en la obra *El Origen* de la artista Mónica Contreras; otro ejemplo está en el uso de playeras con impresiones de denuncias o demandas en las marchas o en la vida cotidiana.

Además de hacer que la gráfica participe en las manifestaciones de activismo social, un ejemplo de ello es lo que se hizo con los papalotes con los rostros de los jóvenes estudiantes de Ayotzinapa, una pieza que el artista Francisco Toledo expuso a manera de protesta en las calles del Centro de Oaxaca. También la gráfica ha permitido dialogar con artesanos o grupos de mujeres feministas, madres en búsqueda de sus hijas o hijos con la elaboración de panfletos que incluyen, de alguna manera, al bordado como una extensión gráfica que rompe con la convención del uso de las tintas y papel, por el hilo y la tela. ²

² Estas manifestaciones gráficas han sido una herramienta de comunicación y denuncia en asambleas y manifestaciones, muchas de ellas están concentradas en la exposición del 2023 "Giro Gráfico" que se presentó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Para ver más información

1.1.2 Grabado

El grabado es el oficio artesanal que separa al concepto de técnica, según Bonnefoy, (1996) en la técnica participan las distintas habilidades manuales y destreza para resolver de forma metódica y estratégica la producción de imágenes de forma manual con herramientas especializadas, procesos químicos o fotoquímicos, el grabado es el medio por el cual las imágenes se procesan y reproducen desde la alquimia y experimentación como el resultado de la transferencia del conocimiento ancestral de sus procesos y por la dificultad o poco acceso a los materiales, que hacen que el valor de la técnica radique en la tradición (p. 304 como se citó en Rojas 2008, p. 16), pero también en la experimentación por la búsqueda de nuevas formas para solucionar los procesos con materiales contemporáneos y de fácil acceso.

El grabado considerado como arte gráfico está ligado a sus orígenes xilográficos, es decir al grabado en madera, de las primeras imprentas relacionadas con la escritura y el dibujo, donde la línea es el primer elemento (Brunner, 1964 como se citó en Costa, 2008, p. 191), clasificado como arte menor por su medio de expresión a través de la línea y el alto contraste, un oficio que por mucho tiempo se usó como recurso para ilustrar textos, y que es hasta la llegada de la fotografía y procesos fotomecánicos que dejó de ser el único medio empleado para reproducir imágenes, hecho que contrastaba con el prestigio de la obra de arte original como pieza única e irrepetible, como en el caso de la pintura (Costa, 2008, p.191).

El grabado se ha convertido en una manifestación crítica, donde sus procesos técnicos se articulan con los intereses del significado y la comunicación, por un lado al revelar o sistematizar los procesos mediante los cuáles se produce una imagen, y por otro el deseo de manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte y cómo la imagen es esencial para la vida y la cultura, por ejemplo en el Arte Pop que consistía en criticar a los

relacionada se puede consultar el libro: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed). (2022). *Giro Gráfico*. Madrid, España: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, así como de las fotografías, que ilustran estas expresiones, en el apartado de los anexos.

sistemas de la representación dominante del mundo y hacia la comunicación en la cultura de masas (Tallman, 1996, p. 11 como se citó en Rojas, 2008, p. 18).

El término grabado, no se puede entender sin la idea de placa, plancha, matriz que es el material en donde se trabaja directamente una imagen, este trabajo se realiza de diferentes formas de acuerdo al material de la placa que puede ser de madera, linóleo, aluminio, zinc, cobre, piedra, acrílico, polímero, entre otros. De acuerdo a la elección del material se diferencian las formas de trabajar, de ahí parte el nombre de cada una de sus técnicas y su diferenciación entre técnicas tradicionales, técnicas alternativas o técnicas experimentales (neográficas, digitales, etc.).

La forma de trabajar directamente las placas se hace por medio de incisiones con herramientas cortopunzantes como gubias o exactos a este proceso directo y mecánico se le llama alto relieve y se puede trabajar sobre madera, linóleo, trovicel, goma, caucho, por mencionar los más utilizados. Esta forma de realizar un grabado se hace a partir del dibujo en alto contraste, generando texturas para hacer una ilusión óptica de tonalidades, pero siempre esta manera de realizar imágenes es a partir de la idea del alto contraste y de realizar imágenes en positivo o negativo.

Cuando se trabaja con placas de metal a las técnicas se les conoce como calcográficas o técnicas en huecograbado, de acuerdo al proceso se desprende el nombre de su técnica, por ejemplo, cuando se trabaja de forma directa con punzones se le llama punta seca; cuando se utilizan barnices duros y blandos (elaborados con resinas y solventes), se trabaja de dos maneras, la primera con herramientas punzantes como bruñidores o punzones para generar líneas, a esta manera se le llama aguafuerte, y la segunda es cuando se bloquean zonas específicas de la matriz para generar valores tonales, a esta manera se le conoce como aguainta, las placas en estos casos se atacan en medios mordientes con químicos como el percloruro, el ácido nítrico o sales para electrólisis; otra manera de procesar las placas es a través de químicos fotosensibles, los cuales implican hacer uso de más pasos para resolver las

imágenes como es el caso del fotograbado, el heliograbado y el fotopolímero, para después procesarlas de la misma manera que las técnicas calcográficas (procesadas en mordientes).

Las técnicas planográficas son aquellas que se trabajan dibujando con materiales grasos sobre matrices que puedan adherir la grasa y repelerla a través de un proceso físico con agua, los materiales que frecuentemente se usan son la piedra litográfica, piedra de mármol y matrices de aluminio graneadas, como las que se usan en la industria del offset, a estas técnicas se les llama en piedra litografía, en aluminio algrafía, siligrafía o litografía en seco.

Las imágenes que resultan de las múltiples técnicas, o maneras de trabajar las matrices, se reproducen por medio de la impresión a mano sobre soportes, como el papel de algodón, con un tórculo o prensa litográfica. La impresión le otorga al grabado la cualidad de estampa y carácter cuantitativo, este último otorga la concepción de serialidad y obra múltiple que responde, principalmente, a la limitación de la placa relacionado con el número de impresiones y después a la intención de incrementar el valor de cada estampa a partir de la reducción del número de impresiones. Este carácter múltiple se diferencia del sentido único e irrepetible de la obra original, tal como lo dice Walter Benjamin (2003, como se citó en Razo, 2007, p. 20) al desarrollar el concepto de aura en cuanto a su carácter único e irrepetible de una pieza artística, aludiendo a piezas directamente relacionadas con el rito, distinto a lo que la gráfica caracteriza por su creación y reproducción que permiten que su valor radique sin diluir la disyuntiva entre la obra única contra la obra múltiple .

El grabado, también se define como original cuando el artista lo ha concebido y ejecutado él mismo y un grabado de reproducción es el que el grabador ha copiado de otro dibujo o pintura de un artista (Durán, 2001, p. 99). Sin embargo, al hablar de arte contemporáneo, esta definición queda sesgada por no prestar atención a las nuevas formas de realizar imágenes a partir de la apropiación y resignificación de imágenes existentes, de la colaboración entre artista, editor e impresor.

En el primer caso, dentro del arte contemporáneo, la concepción original y la apropiación de imágenes resulta lo mismo, siempre y cuando la intención del artista sea emitir un mensaje a través de los símbolos presentados en la imagen que desarrolla, en tiempos actuales la copia idéntica de un original solo se trabaja en el campo de la restauración, o en la impresión offset para publicidad o afiches; en el segundo caso el tema de la autoría sigue siendo un tema de reflexión porque en la mayoría de los talleres de grabado las imágenes generadas no solo son parte de la creatividad del artista sino también de las habilidades intelectuales y técnicas del editor e impresor, en esta caso valdría la pena abrir la discusión hacia la autoría compartida o colaborativa.³

1.1.3 Estampa

La estampa se define como una impresión original sucesiva, creada en contacto con una matriz entintada o no, cuando no está entintada se conoce como grabado en seco o como gofrado o intaglio, esta matriz es trabajada por un artista o de forma colaborativa, controlada y supervisada por el maestro impresor, cada una de las impresiones deben responder a la intención del artista (Durán, 2001, p. 99), así como a los procesos técnicos adecuados al material de la placa, plancha o matriz.

Se le denomina también estampa a las técnicas empleadas por algunos procesos químicos y fotosensibles al trabajar la matriz. Cuando se trabaja con materiales grasos sobre piedra, aluminio y metal, la tinta queda sobre el dibujo directo realizado en la plancha, es decir que la tinta no se deposita en las partes donde el material graso no se presenta en la plancha o que bien no se necesita realizar otro proceso diferente más que el control de las tonalidades en el dibujo directo, la tinta se queda sobre el dibujo y es rechazada por el proceso de entintado, en las partes donde no hay grasa en la plancha, a este proceso se le llama litografía, siligrafía o

³ Para ver ejemplos de las técnicas, uso de herramientas y resultados ir al apartado de anexos

algrafía, según sea el caso; y en el caso de que la matriz sea procesada a partir de técnicas fotosensibles se le llama estampación como en el caso de las mallas para la serigrafía.

Esta diferenciación de estampa se usa para no confundirla como técnica a estampa como el resultado de la impresión del grabado sobre papel artesanal.

Alcalá (2001 en Rojas 2008, p. 17), por otro lado, marca una importante diferenciación entre gráfica y estampa, la primera se relaciona con la reproducción digital y la segunda con la reproducción manual, en realidad, como se vio anteriormente, gráfica es la disciplina que engloba todas las técnicas de reproducción, aun si son de manera digital, y estampa, de acuerdo con Alcalá, es la reproducción manual, en donde se reproduce todo el proceso de las técnicas de grabado descritas anteriormente, así gráfica, bajo la significación de su vocablo, en latín *graphicus* y éste a su vez del griego *grafw*, refiere a la escritura y la imprenta, ambos procesos realizados de forma manual.

Estampa a su vez se considera como la conjunción artesanal del grabado con el soporte que alberga las imágenes, donde resaltan la línea, forma, mancha y color, procesos contrastados con los sistemas electrónicos de impresión.

Durán (2001) hace referencia a la estampa para hablar sobre la originalidad de la obra, independientemente de su técnica, cita a Peal Zigrosser (1956 en Heller, p. 5 como se citó en Durán, p. 99) para definir original como adjetivo en contraposición a reproductivo y como sustantivo cuando el original se refiere a una estampa como impresión individual de una xilografía, litografía u otras técnicas para ser la fiel y completa materialización de la concepción artística de su creador, esto hace que no exista un original único, sino muchos originales, un múltiple, o dicho en las palabras de Durán, “una obra original que existe en muestras duplicadas”. Así cuando se numera la edición no se puede valorar más o menos cada una de las impresiones, porque en esencia todas tienen el mismo valor técnico, conceptual, estético y económico.

1.2 Breve historia del grabado y la estampa

Históricamente, el grabado y la estampa han funcionado en conjunto como un canal de comunicación masiva para dar testimonio de la vida social, a través de la representación de la diversidad cultural, en imágenes creadas con las múltiples técnicas gráficas, imágenes que se han convertido en testimonio e imaginario colectivo de nuestra identidad como sociedad. El grabado ha sido dinámico y diverso en cuanto a los lenguajes propios de cada artista, así como los procesos de producción, los cánones estéticos y de reproducción.

El grabado es el proceso de reproducción manual más antigua del mundo, la primera técnica desarrollada fue en Corea con los sellos *dojang*, grabado en relieve para hacer sellos con piedra y que fue la técnica antecesora de China, en donde se desarrolló la Xilografía (grabado en madera) que durante el siglo VIII se implementó para reproducir imágenes budistas (Costa, 2008, p. 1) y es hasta el siglo XIII cuando muchos grabadores, la mayoría de ellos orfebres, plateros o dibujantes se fueron especializando para aplicar técnicas de grabado en metal, con la aparición del papel los grabados se empezaron a difundir en forma de naipes y estampas piadosas durante los siglos XIII y XIV (Lomelí, 1989, p. 58), paralelamente estos se empezaron a imprimir en los primeros libros con imágenes y tipos móviles realizados con madera, hecho que dio paso a la creación de la imprenta con Gutenberg, pero implementando tipos móviles elaborados con metal, este suceso marcó una nueva tendencia que permitió la democratización de la alfabetización y acceso a la educación a poblaciones marginadas con la reproducción de los primeros libros.

El uso del grabado también se empleó en la reproducción de obras pictóricas como las de Durero, bajo este formato, la técnica se empezó a considerar como obra artística bajo sus propias leyes, procesos, técnicas y color. Un proceso que fue evolucionando con el paso del tiempo por la necesidad de transmitir mensajes a través de símbolos e imágenes a través de la escritura y por supuesto de las representaciones del mundo, primero sobre piedras, pieles, y papel que es lo que ha perdurado hasta nuestros días.

En el siglo XIX la serialidad, el sentido reproductivo de la estampa, cobró importancia por la demanda de grabados, en el siglo XX las ediciones de libros ilustrados y el cartel tuvieron mayor difusión con referencias políticas y sociales. Los soportes y formatos fueron cambiando mientras las técnicas iban evolucionando junto con las vanguardias que rompieron con la tradición gráfica para abrir nuevos procesos de reproducción al hibridar técnicas, expandiendo nuevos soportes y experimentando con materiales (Lomelí, 1989, p. 59) para dar paso a lo que ahora conocemos como los cimientos de la gráfica contemporánea o gráfica actual.

En la mayoría de los trabajos de investigación el grabado está situado en un marco occidental, sin embargo, en una búsqueda más meticulosa en la literatura, se pueden encontrar registros de la gráfica contemporánea en América Latina, tal es el caso del catedrático e investigador argentino Fernando Davis (2005, p. 3), quien menciona que a lo largo de los años sesenta y setenta la gráfica de Argentina cobró una gran relevancia, muy parecido a lo que pasaba en México en ese momento con los cambios sociales y la influencia de tendencias artísticas que impulsaron a la gráfica experimentar con técnicas tradicionales y experimentales, además de formular nuevas rutas de circulación y acceso a un público más grande.

El aporte más significativo de Fernando Davis, para este trabajo de investigación, es el concepto de la serialidad de la obra por ser la característica que permite la multiplicidad de esta, su bajo costo y masiva difusión, además de someterla a las estructuras de comunicación cita a Claiman (1971) cuando dice que: 'Como seres sociales, recibimos y emitimos información; dispuestos a tomar conciencia del resto de la sociedad, percibimos en los otros ese mismo interés por ser emisores y receptores. La imagen seriada adquiere, en estas circunstancias, una importancia inusitada y el grabado, *o la estampa para ser más amplios*, como actividad que tiende a la producción repetitiva de la imagen asume consecuentemente, un estado de desarrollo que nos sorprende'. En otras palabras, la estampa por su característica social produce, emite y recibe mensajes del entorno donde se producen las imágenes, el contexto no se puede deslindar de la creación porque está íntimamente correlacionado; y la

serialidad es la característica peculiar de esta manifestación que logra romper con el esquema tradicional de la obra de arte como único, original e irrepetible por la obra múltiple, donde cada estampa es un único original múltiple que puede ser distribuido a públicos más amplios, en diferentes contextos, territorios y espacios.

También Claiman menciona el manifiesto del Grupo Grabas (1971 en Davis, 2005, p. 3)⁴ en donde se articulan dos interpretaciones para la vigencia del grabado: la primera refiere a las actividades artesanales opuestas al desarrollo técnico e industrializado en una sociedad productora de objetos despersonalizados; la segunda interpretación es que la persistencia y el desarrollo del grabado en relación con otros lenguajes artísticos tienen una diferencia respecto a nivel de lenguaje en la estructura de la comunicación.

En este sentido para Claiman, el grabado se sitúa en un espacio de crítica a los sistemas dominantes del arte y a la producción masiva de objetos en el mundo capitalista, pero que simultáneamente este sistema productivo es heredero de una tradición cultural que históricamente vinculaba las prácticas del grabado con la imprenta, sus redes de producción y circulación donde el sentido comunicativo del grabado radica en que los artistas perciben la vida social de otra manera, aprovechan los medios expresivos de la gráfica para la reflexión y construcción de nuevos imaginarios, haciendo, de una manera u otra, una crítica a la dominación de la industria cultural (Herrera, 1997, p. 73-74 como se citó en Davis, 2005, p. 2).

La historia de esta manifestación plástica nos permite dar cuenta de la evolución en cuanto al uso, primero de materiales que en un inicio marcaron tendencia con el uso de la madera, pasando por el metal y la piedra para después empezar a experimentar con procesos químicos y fotosensibles, con el paso del tiempo los conceptos en las imágenes creadas fueron cambiando, pasaron de ser solo ilustrativas a ser imágenes de denuncia, de identidad y de nuevas formas de percibir el mundo de forma figurativa o abstracta, se rompieron las concepciones ortodoxas en cuanto a color y formatos. Es así que la gráfica como disciplina, el

⁴ integrado por los artistas argentinos: Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya.

grabado bajo sus diferentes técnicas y la estampa como el resultado de todo el proceso técnico y creativo han abierto un gran panorama para la producción, formación e investigación en diferentes áreas del conocimiento.

1.2.1 Grabado y estampa mexicana, de la tradición a la gráfica contemporánea o gráfica actual

Durante los siglos XIX y XX la crítica social se manifestaba en ilustraciones de denuncia a través de carteles y panfletos repartidos en las calles, elaborados principalmente con dos técnicas de grabado: la litografía (introducida por el conde italiano Claudio Linati en 1826) y con el xilgrabado. Los contenidos ideológicos y simbólicos fueron marcados por militantes en la formación de conciencia política y nacionalista desde el período de la Independencia hasta la Revolución Mexicana, así como en la influencia de artistas extranjeros por sus posiciones ideológicas y estéticas.

El grabado mexicano surgió como herencia del imaginario popular, José Guadalupe Posada fue uno de los pioneros que dejó un legado imprescindible para que la técnica fuera explotada de muchas maneras y así coexistir con nuevos lenguajes y procesos técnicos, que dieron paso a nuevas expresiones artísticas. Posada, aunque no es el único, es clave para entender la tradición de la gráfica en el siglo XIX porque en su obra convergen distintas influencias: el imaginario mexicano, la sátira, la caricatura y la posición política liberal del momento. Sus ideales se forjaron, tanto en él como en otros grabadores e ilustradores de la época, por la inestabilidad económica, la inseguridad y por el arrebató de grupos políticos que querían estar en el gobierno, por un lado los conservadores que querían el dominio y por el otro los liberales que querían una sociedad más justa.

De acuerdo con Bonilla (1995, pp. 9-17), Posada fue influenciado principalmente por su hermano Cirilo Posada y su maestro José Trinidad Pedroza, ambos con una alineación política liberal, además de su contexto social, cultural, religioso y político. Su hermano fue el que lo

impulsó para aprender el oficio mientras lo acompañaba a sus clases, copiando estampas religiosas, imágenes de las barajas o retratando personas; su maestro, además de la influencia política, lo instruyó en la técnica litográfica para realizar ilustraciones comerciales o de denuncia a través de la caricatura; por otro lado la influencia cultural y social, se manifestaba en sus imágenes en la vida cotidiana de Aguascalientes, por ejemplo cuando veía carteles que anunciaban los espectáculos del circo, las imágenes religiosas, los discursos de la iglesia, las supersticiones de su pueblo, el terror ante los hechos sobrenaturales o el demonio y los relatos populares, creencias y costumbres que no coincidían con su pensamiento ideológico.

Posada aprendió las normas académicas para desarrollar un oficio, sin pretensión alguna de instruirse como artista en la Academia Municipal de Dibujo, Escultura y Arquitectura, fundada en 1836, y que en ese entonces había sido abierta a los artesanos en 1849, en ese mismo momento cada estado, para resolver problemas de comunicación, empezaron a cubrir sus necesidades de imprenta, paralelamente se empezó a institucionalizar la formación de tipógrafos, grabadores y dibujantes. El panorama del país en esta época era incierto como consecuencia de los 31 años de independencia que impulsó a las imprentas a editar libros y periódicos con influencia liberal, existían talleres políticamente activos como *El Esfuerzo*, taller de Pedroza, en donde se editaban los periódicos: *El látigo*, *El Duende*, *La Serenata*, *El Jicote*, *El Despertador* y *El Artesano*, este último divulgaba conocimientos útiles en cuanto a los oficios manuales, además en este espacio se discutían ideas políticas, los sucesos locales y nacionales.

Bonilla (1995, pp. 23-32) sigue explicando en su tesis que hay muchas investigaciones que no indagan sobre la vida del grabador y que es importante buscar en los testimonios y archivos de la época para entender su obra más allá del proceso técnico, sin desvincularla de su contexto histórico, menciona tres lugares clave en el trabajo del grabador, sus inicios en Aguascalientes, su paso por la ciudad de León, Guanajuato y su última estancia en la Ciudad de México, y como de la influencia política reflejada en sus imágenes impresas en los

periódicos transitó a la ilustración de anuncios publicitarios, diplomas, imágenes religiosas y viñetas. Su estilo continuó y se definió en la Ciudad de México, en su taller que estuvo primero en la calle Licenciado de verdad y que después se cambió a la calle de Moneda en 1890. En esta última estancia él vio como México pasaba por diferentes cambios políticos y económicos que llegaron hasta las primeras etapas del régimen porfirista que en su obra se ve reflejado por la imagen clásica de la catrina, una imagen cargada de simbolismos interiorizados en el día de muertos con las calaveras de los dulces tradicionales de alfeñique y las calaveras literarias contrastadas e hiladas de manera crítica hacia la clase burguesa de la época.

En los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX los cambios políticos y sociales iban tomando el rumbo hacia un país de primer mundo, el arte estaba en la mirada del estado, se empezó a reconocer su fuerza discursiva, propagandística y educativa. José Vasconcelos fue clave de esta época por haber sido un importante promotor en la difusión del grabado, en 1924 organizó la feria del libro en el Palacio de Minería donde se mostraron por primera vez grabados en madera y linóleo. En 1928 surge el movimiento *¡30-30!*, en 1934 la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)*, en 1937 el *Taller de Gráfica Popular (TGP)*, en 1947 se funda la *Sociedad Mexicana de Grabadores* y en 1967 surge el grupo de *Nuevos Grabadores (MXCITY, s.f.)*⁵.

El Taller de Gráfica Popular, aunque no es el único como en el caso de Posada, es clave para entender esta etapa del arte en el siglo XX por ser un referente crucial para la gráfica mexicana puesto que su trabajo se empezó a realizar de manera colectiva para fines políticos que integraban la lucha sindical, campesina y comunista, distribuyendo masivamente carteles, panfletos y hojas volantes, sin numerar ni firmar, cuestionando al mercado artístico así como a la autoría (Flores, 2015, p. 5). Además de empezar a elaborar manifiestos acerca del trabajo colaborativo dentro del taller con la participación de artistas, grabadores, impresores y

⁵ Para ver imágenes y la nota completa:
<https://mxcity.mx/2019/07/breve-historia-cultural-del-grabado-y-sus-protagonistas-en-mexico/>

editores alrededor de las necesidades políticas de los movimientos obreros y sindicales del momento.

Como bien menciona Reyes (1994, pp. 23-24), la tradición artística depende de su pasado y de los elementos que siguen vigentes en las prácticas contemporáneas, plantea que en la tradición gráfica José Guadalupe Posada fue modelo a seguir por varias generaciones de grabadores en la etapa de la posrevolución, identificándose como precursor e influencia en los artistas mexicanos dedicados al muralismo y al grabado en su forma de representar el mundo prehispánico e indígena, así como las luchas sociales de la clase proletaria, así Posada se convirtió en el preceptor del Taller de Gráfica Popular, el TGP, fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano y Luis Arenal (Barbosa, 2015, p. 75), quienes establecieron una identidad peculiar en las imágenes que producían para funcionar como mecanismo de reivindicación de las luchas sindicales y obreras, así como por marcar una tendencia visual del imaginario popular mexicano, una tendencia que a lo largo del tiempo se fue permeando en artistas de diferentes generaciones hasta la actualidad y que además ha abonado a la reflexión del pasado con el presente, de las múltiples realidades del país, la cultura popular, la desigualdad social y las violencias de todo tipo, sin embargo, en el arte contemporáneo la tradición se fue transformando por otros discursos estéticos, narrativos y de enunciación los cuales han enriquecido a esta expresión plástica en el país.

La historia de la estampa en México ha sido importante para la construcción de la identidad nacional por su postura ideológica reflejada en las imágenes producidas en contra de la dominación, explotación y violencia ejercida por el Estado al pueblo, la crítica al sistema capitalista, las violencias patriarcales, los ecocidios, culturocidios, la resistencia de los pueblos indígenas, esta postura ideológica no solo se refleja en las imágenes, sino también en la misma labor de los talleres o los artistas involucrados en los procesos gráficos, que siempre tienden a trabajar en colectivo, en colaboración desde la autogestión y la organización comunitaria, este último rasgo permanece en los talleres que también han construido una identidad paralela que

no evidencia de manera literal las injusticias en la sociedad, lo que hacen es manifestar visualmente las necesidades humanas, la contemplación y la experimentación visual para sensibilizar a diversos públicos a través de las formas, líneas, tonos, colores, etc.

Tanto artistas como promotores han contribuido a esta identidad, involucrados con las vanguardias de cada momento histórico, formando asociaciones, grupos, colectivos y manifiestos, que han aportado nuevas soluciones técnicas, conceptuales y estéticas al mundo de la gráfica.

En México, el grabado contemporáneo tiene mayor influencia de los años sesenta y setenta, sus precursores más importantes son Rufino Tamayo y Francisco Toledo, artistas que han influido a otros con sus aportes en los nuevos lenguajes al imaginario de la cosmovisión mexicana, la apertura de la diversidad y existencia de talleres a nivel nacional, la influencia de las vanguardias gráficas internacionales con novedosas técnicas de aplicación del color; el movimiento del 68 con los procesos que se emplearon para la reproducción de imágenes a modo de protesta y de conciencia social; las técnicas como la serigrafía fuera de su fin publicitario, el fotograbado y el offset, son una parte del abanico que ha construido y fomentado espacios dedicados a la gráfica como medio de comunicación y expresión plástica (Barbosa, 2015, pp. 95-97).

Los años sesenta fueron un parteaguas de reflexión constante sobre las definiciones, los elementos formales, los procesos, materiales, conceptos, formatos, permanencia, ideología salidas de distribución y difusión. Por ejemplo en los años 1967 y 1968 la gráfica toma dos caminos, el primero que sigue influenciado por los temas políticos del siglo XIX y el segundo con la influencia de la libertad de expresión y experimentación. Surgieron diferencias ideológicas entre los artistas, por un lado, los que prefirieron mantenerse bajo las tendencias figurativas y abstractas, buscando nuevas formas de expresión influenciados por artistas extranjeros llegados a México por aquella época, como Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen y Alice Rahon.

La contraparte fue influenciada por artistas como Martha Hellion y Felipe Ehrenberg, que después de ser exiliados en Inglaterra por sus posturas políticas en contra de la violencia hacia los jóvenes estudiantes en el 68 y por estar a favor del empoderamiento feminista, la liberación sexual, entre otros temas, regresaron a México con una nueva concepción de la gráfica. Antes de su partida habían militado con el *Grupo Nueva Presencia* y en el *Salón Independiente*, fueron activistas⁶ convencidos por la lucha y defensa de los derechos humanos, la libertad de expresión y la justicia social, además de ser cercanos a artistas conceptuales, esto hizo que las nuevas técnicas empleadas en su trabajo artístico y reflexiones fueran percibidas como un cruce por el intercambio cultural que tuvieron por estar en Inglaterra y Estados Unidos, así como las afinidades políticas con expresiones de diferentes partes del mundo (Vidal, 2000, p. 16).

A partir de aquí la investigación retoma el tema de la gráfica mexicana, sus técnicas de reproducción y procesos editoriales bajo la influencia del contexto social, político y cultural de los años sesenta, setenta, ochentas y noventas para entender el marco espacio-temporal de la gráfica en el siglo XXI, donde la disciplina ha tenido diversas aristas, desde la producción artística a los talleres de formación y articulación con otros espacios o espacio público para promover y difundir la diversidad de los lenguajes artísticos contemporáneos para hablar de lo que se entiende como gráfica actual.

Algunos artículos académicos (Checa y Castro, 2008) hablan de la gráfica como una cuestión popular que se da en las calles, como artefacto sociocultural, haciendo referencia a la *Typo* que se utiliza en la propaganda popular para comunicar a través de carteles, rótulos o pintas en las bardas callejeras, sin embargo este uso de la palabra gráfica no coincide con lo que la mayoría (Vlady, 2008; Frías, 2006; Barbosa, 2015; Rojas, 2008; Razo, 2007; Romo, 1998; Flores, 1996; Loaiza, 2000; Híjar, 2011; González, 2011) discuten en relación a los procesos gráficos dentro de los talleres de grabado. Es interesante cómo de alguna u otra

⁶ Activismo relacionado con alguna manifestación artística

manera estas técnicas populares convergen con las tradicionales del grabado al usar tipos móviles en algunas expresiones comunicativas, el uso del color y las representaciones simbólicas en las imágenes generadas tanto por los que desarrollan el oficio y los artistas (Checa y Castro, 2008). Sin embargo los soportes son distintos, así como los procesos y fines de distribución.

Lo recurrente en algunas investigaciones es la interdisciplina como proceso y método para la resolución de imágenes en la gráfica contemporánea, esto con la ayuda de la experimentación en la adaptación de la técnica tradicional con procesos tecnológicos a través del uso de la computadora (Frías, 2006; Barbosa, 2015; Marchan, 1994; Lomelí, 1989; Rojas, 2008).

Gráfica actual es el término que se ha acuñado para referirse a la gráfica contemporánea en México, término que empezó a utilizarse con los artistas Demián Flores y Alejandro Pérez Cruz al haber fundado sus talleres de grabado con este nombre e invitar a artistas jóvenes a colaborar en ellos tanto en Oaxaca, en la Ciudad de México y Nezahualcóyotl. Fue así como el término empezó a utilizarse con mayor frecuencia, además de ser utilizado por otros autores que se citan más adelante para referirse a los nuevos lenguajes contemporáneos con el uso de técnicas de grabado vinculadas a otras experimentales y el fin de la producción para presentarse en diversos espacios.

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, se definió un periodo de cambio a la par del surgimiento de otros espacios de gráfica en todo el país como: *La Curtiduría* en Oaxaca, *La Trampa Gráfica* y *Tigre Ediciones de México*, ambos surgieron simultáneamente en el Centro Histórico de la Ciudad de México, *El Chanate* en Torreón, entre otros más que se han sumado en recientes años y que han sido mapeados por el colectivo independiente *Pasaporte Cultural*, iniciativa que ha puesto en la agenda pública el diseño de políticas culturales para impulsar proyectos independientes al Estado⁷. Espacios que han rentabilizado la formación, discusión,

⁷ Para ver el mapeo hasta el año 2022 visitar: <https://pasaportecultural.mx/>

producción y exhibición de manera autogestiva, haciendo alianzas colaborativas entre ellos mismos, compartiendo sedes y conocimientos, un aporte que ha significado mucho para la investigación y formación de manera cualitativa, solidaria, colectiva y colaborativa.

Los primeros mapeos de talleres especializados en gráfica contemporánea fueron en el 2011 y 2014, a través del primer y segundo encuentro de talleres de gráfica contemporánea, *A Tiro de Fuego*, en el que se reunió la producción gráfica de 68 talleres, de diferentes estados del país, dentro del Museo Nacional de la Estampa. Esta iniciativa fue impulsada por el artista Humberto Valdez, director y fundador del Taller la Imagen del Rinoceronte, ubicado en el centro de la alcaldía Tlalpan, estos mapeos-muestras dan cuenta de un fenómeno nacional en torno a la gráfica desde su producción e imaginarios diversos por artistas que promueven esta disciplina en sus obras artísticas, también funcionó como un termómetro de la necesidad de espacios dedicados a la gráfica para la formación, investigación, formación de públicos y formación de nuevos coleccionistas.

También, como antecedente de mapeo está el proyecto de *Archivo Gráfico*, que en el 2015 generó un banco de imágenes como registro de la producción gráfica mexicana a través de 350 placas de linóleos, 50 de niños oaxaqueños y 300 de artistas provenientes de Michoacán, Puebla, Monterrey, Yucatán, Baja California, Chihuahua, Coahuila, Oaxaca, Morelos, Tamaulipas, Veracruz, CDMX, entre otras ciudades. En este documento la representación visual de cada grabado se relaciona con las diferentes realidades, sobre todo de las olas de violencia actuales (Flores, 2015, p. 5). Este documento es trascendente, no solo por las imágenes que contiene, sino por su aporte a la vinculación con artistas ajenos y no a las técnicas de reproducción manual, pero que convergen en el trabajo colectivo, colaborativo, comunitario, y contemporáneo, mismos que han participado e incluso fundado espacios dedicados a la gráfica a nivel nacional.

De acuerdo con Loaiza (2000, pp. 11-13), los artistas contemporáneos que usan como herramienta el grabado son considerados alquimistas modernos, apasionados de la tinta y el

papel, la mayoría de ellos, de acuerdo con el autor, nacieron después de 1970, realizan imágenes híbridas con recursos manuales y tecnológicos. Son generaciones beneficiadas por toda la información visual a su alcance por la mediación a través de libros, cine, televisión, videos e internet. Muchos de ellos influenciados por Durero, Goya, Rembrandt, Picasso, Pollock, Toledo, Tamayo, Posada y por el Taller de Gráfica Popular.

Él dice que la gráfica nacional contemporánea persiste en cuestionar las reglas que norman la sociedad y el arte, influenciados también por los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), ahora Facultad de Artes y Diseño (FAD), que durante el movimiento del 68 realizaron volantes y carteles en linóleo, serigrafía, fotograbado y offset como denuncia y aunque el móvil político no es dominante en las piezas de esta nueva generación, éste no ha desaparecido del todo como tampoco el vínculo con el arte popular relacionado con los imaginarios y sincretismos interiorizados en los pueblos originarios. Esto es una parte medular del trabajo en los talleres de grabado en el país, la presencia de las influencias del siglo XIX y XX, así como la constante búsqueda de nuevos procesos técnicos, estéticos y conceptuales, una tarea que poco a poco ha sido sistematizada por los diferentes investigadores inmersos en el tema de la gráfica contemporánea del país.

Para hablar de gráfica contemporánea o gráfica actual es necesario pensar en su articulación interdisciplinaria, como bien señala Frías (2006, p. 9) cuando dice que muchos artistas plásticos, independientemente de su disciplina, han incursionado en el mundo de la gráfica. “En la práctica contemporánea, el mundo de las artes en general se ha convertido en un mundo de interdisciplinariedad donde no hay técnicas puras, sino que un creador incursiona en todo terreno que sirva para expresar su idea, sin barreras ni obstáculos”. Una clara herramienta de su trabajo de investigación ha sido la resolución técnica en la transferencia de imágenes fotográficas o electrográficas a diversas matrices a través de la experimentación en los procesos mecánicos, químicos y fotosensibles, así como en el uso de materiales gráficos y

materiales no convencionales, soportes y formatos. Procesos que han marcado una distinción clara entre la tradición, lo alternativo o experimental.

La gráfica, como expresión artística contemporánea, ha funcionado como mecanismo de reflexión teórica, conceptual, metodológica, plástica, estética, crítica y comunicativa, se ha desarrollado en diferentes campos de creación para incorporarse a la investigación y experimentación. Igual que en el arte conceptual, en la gráfica, se establece una dialéctica entre la palabra, el pensamiento y la imagen (Razo, 2007, p. 22-24).

Ahora bien, la gráfica contemporánea tampoco puede entenderse sin la influencia, vinculación y articulación de las vanguardias del siglo XX, así como por el uso de la tecnología a través de los medios computacionales a través de softwares especializados en imagen, con el uso de hardware como impresoras, escaners y plotters para la impresión de las imágenes manipuladas, que son transferidas a las matrices, y que permiten a los artistas experimentar o manipular imágenes antes de ser procesadas con las técnicas gráficas que se han mencionado anteriormente, esto con la intención de enriquecer las propuestas plásticas en relación a la imagen misma, el color, textura y texto. Trabajo que ha fomentado la búsqueda de nuevas definiciones o conceptos como lo son: la neográfica o gráfica alternativa, gráfica digital, infografía, compugrafía, o gráfica periférica, definiciones que a nivel discursivo han logrado mezclarse con procesos formales, experimentales, con cambios e integraciones teórico-conceptuales que vuelven más compleja a la disciplina (Razo, 2007, pp. 23-25).

1.2.2 Los talleres en México como centros de producción, exhibición, investigación, formación y distribución

“La noción del taller es indisoluble a la de la gráfica: es el espacio de múltiples relaciones creativas y formativas, donde perdura la complicidad artística entre maestro y alumno; entre grabador e impresor y por supuesto, entre colegas... Es en este territorio donde impera el intercambio y la mutua colaboración, donde se desarrolla la investigación en cuanto a

procesos y técnicas de grabado e impresión. Hoy día, la gráfica es, posiblemente, la única disciplina artística en la que pervive el arraigo a una identidad colectiva y gremial, y es el taller la expresión más genuina de esta identidad” (Pérez, 2015, p. 12).

Los procesos, las participaciones, los encuentros, las convocatorias, son características peculiares de esta manifestación, en donde la discusión en relación a las propuestas visuales contemporáneas son eje central. La tradición, las técnicas, los soportes y la experimentación hacen que la gráfica sea una disciplina fundamental en la historia de las artes visuales de México y en los estudios de la comunicación relacionados a la visualidad. En el arte contemporáneo se han impuesto otros lenguajes que al mismo tiempo provocan nuevos conceptos de registro, soporte, permanencia y multiplicidad para encontrar vías paralelas de producción, reproducción y distribución (Flores, 2015, p. 19). Esto solamente se logra con la participación activa de artistas, impresores y editores en la vida cotidiana dentro del espacio físico, en las pláticas cotidianas, en la producción y por supuesto en las muestras que dan forma a lo que se concibe como gráfica actual realizada en los talleres de grabado vigentes en el país.

El taller es el centro de operaciones donde la maquinaria, materiales, procesos, experiencias y colaboraciones hacen posible la ejecución de proyectos de formación y edición tanto de artistas consolidados como emergentes acompañados del editor y el maestro impresor (Bautista, 2015, p. 25). Estos talleres, casi siempre, están acompañados de espacios para exposición y venta al público, entonces el espacio no solo se limita a la producción y al desajuste económico cuando las obras se distribuyen en galerías que lucran con el trabajo de los artistas, es decir, que el taller de grabado también es un espacio simbólico, que reivindica el oficio, la obra, al artista y su relación con el impresor y/o editor para tener una relación de trabajo más justa, solidaria y colectiva.

Los talleres de grabado en México, en conjunto, son la forma de expresión más tradicional donde se han transmitido a través de imágenes, conocimientos, técnicas, posturas y

puntos de vista, tanto culturales como políticos, su característica de labor colectiva a dominado la parte fundamental de la gráfica contemporánea, que en el país alberga una gran riqueza en cuanto al uso del color, técnicas tradicionales, alternativas, formatos y lenguajes (Rojano, 2015, p. 15-16).

Artistas, como menciona Manuel Loaiza Jiménez, que nacieron en los años setenta empezaron a fundar sus talleres en el 2006 (Barbosa, 2015, pp. 115-118), es interesante ver que el auge de estos talleres se cimentó en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Ahí se consolida *Tigre Ediciones de México*, en la calle 5 de febrero. *Tigre* pertenece a esa nueva oleada de talleres que implementan técnicas tradicionales, experimentando con nuevos materiales, recursos digitales, recursos análogos, herramientas, soportes, formatos y sobre todo discursos.

El centro de la Ciudad de México, se relaciona con los talleres que surgen en este periodo por la cercanía que tienen con espacios dedicados a la venta de materiales e insumos indispensables para la producción gráfica, también por el acceso a recintos culturales independientes o gubernamentales, que aunque no se dedican precisamente a la gráfica, son espacios que de una manera u otra han funcionado para visibilizar el quehacer de estos talleres.

El centro de la ciudad es un espacio simbólico por ser el espacio donde surgieron las primeras imprentas en la época colonial, por tener el museo dedicado a la gráfica, el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE), por tener la presencia visual de los vestigios que quedan en algunas calles sobre los rótulos, las imprentas populares, con tipos móviles y serigrafía que existen y resisten en Santo Domingo y con las intervenciones callejeras con stickers y carteles elaborados bajo estas técnicas.

Como vimos este capítulo trató sobre una introducción a la gráfica, desde sus terminologías, hasta el contexto histórico, sus influencias que han determinado un lenguaje complejo en el ámbito del arte contemporáneo, los medios de comunicación y con la evolución

de sus técnicas, formatos y discursos. El siguiente capítulo hablará sobre el trabajo específico de edición en los talleres de grabado, definiendo qué se entiende por técnicas tradicionales y alternativas y cómo estas se involucran con las propuestas de formatos usados en el taller de *Tigre Ediciones de México*.

Capítulo 2: De la edición convencional en los talleres de grabado bajo sus técnicas tradicionales y alternativas a la edición y formatos contemporáneos en forma de libro de artista

La edición en los talleres de grabado se entiende como todo el proyecto que involucra el trabajo colaborativo, la decisión sobre los materiales sobre los que se van a trabajar, los formatos, presupuestos y el proceso de impresión que se acuerda entre el artista, el editor y el maestro impresor.

El impresor es la persona que entiende el oficio de acuerdo con los procesos de las técnicas gráficas para solucionar la imagen y que esta sea adecuada para su impresión, el editor, en cambio, es la persona que junto con el artista e impresor acuerdan o solucionan la parte conceptual y estética de la imagen, los formatos, presupuestos y las posibles salidas de esta. Muchas veces impresor y editor son una misma persona y salvo algunos casos los artistas también juegan el papel de impresor y editor, pero cabe resaltar que de manera ordinaria, en un taller de grabado no trabaja una sola persona, casi siempre son más de dos los que se involucran en la cotidianidad del taller.

En este capítulo se abordarán los temas sobre lo que se entiende por técnicas tradicionales y alternativas o experimentales y formatos de edición tradicionales así como los libros de artista que se proponen en la investigación.

2.1 Técnicas tradicionales y alternativas de grabado

Las técnicas de grabado se pueden dividir en tres: relieve, hueco y plano (Argote, 2003, Lomeli, 1989). Las tres son consideradas tradicionales por aparecer a lo largo de la historia de la imprenta y el arte, son consideradas de esta manera siempre y cuando las matrices sean ejecutadas de manera manual o directa a través del dibujo directo, la talla, esgrafiado, o sea incidir directamente sobre los materiales con herramientas específicas como puntas, punzones, cuchillas, gubias, exactos, pinceles, crayones grasos, barnices, entre otros (Téllez, comunicación personal 26 de abril del 2022). La manera en la que son llamadas técnicas tradicionales también se relaciona con el material de las placas, planchas, matrices o tacos, es decir que son de materiales convencionales como la madera, el metal y la piedra litográfica.

Las técnicas en relieve son aquellas donde la matriz se trabaja con herramientas cortopunzantes (gubias y exactos), generando incisiones en la matriz, ya sea de madera, linóleo, goma o trovicel, en donde la tinta no es depositada y con la ayuda de un rodillo blando esta queda en las partes sin incisión, generando texturas o tonalidades a partir de este trabajo directo en la impresión con la ayuda de un tórculo.

Las técnicas en hueco son aquellas donde la matriz, ya sea de cobre, zinc, fierro o acrílico, sigue el proceso contrario al grabado en relieve, de dos maneras, de forma directa e indirecta, en la primera las incisiones pueden hacerse de manera directa o mecánica con herramientas como el buril, puntas y bruñidor, la segunda con procesos indirectos donde la matriz es trabajada con químicos o ácidos corrosivos (ácido nítrico, percloruro, sales para electrólisis) para trabajar bajo las técnicas de aguafuerte y aguatinta.

Por último, los grabados trabajados en plano, merecen una atención especial primero porque son consideradas como técnicas de estampación, de ahí la confusión de estampa como el resultado de la imagen impresa a partir de la matriz, y segunda por considerarse como una de las técnicas que se consideran tradicionales, solo en el caso de la litografía con piedra y por

ser la que transita de la tradición a las técnicas alternativas por la invención del offset, en las siguientes líneas se irá aclarando por qué a partir de la técnicas planográficas surge la concepción de una parte medular de lo alternativo en la gráfica.

En primera instancia la técnica se considera tradicional porque el trabajo consiste en dibujar de manera directa sobre piedras de mármol fósil con materiales grasos que permiten actuar químicamente al momento de entintar bajo el rechazo del agua con la grasa, esto permite que los lugares donde se ha dibujado se deposite la tinta para su impresión. En segundo lugar, las técnicas planográficas se convierten en alternativas por la invención del offset como medio alternativo a la impresión masiva de imágenes a partir de procesos fotomecánicos.

Las técnicas alternativas, vistas desde el enfoque del editor, en *Tigre Ediciones de México*, Rodrigo Téllez (2022), se pueden presentar de la siguiente manera: aquellas que se pueden combinar entre sí mismas (refiriéndose a las tradicionales); aquellas que usan los mismos métodos de ejecución de las tradicionales pero cambiando los materiales, un ejemplo, la punta seca que en lugar de usar una placa de metal se haga en acrílico; aquellas tradicionales que son apoyadas por la tecnología en la resolución de imágenes; las que usan materiales industriales como las láminas de aluminio o polímero; aquellas que se valen de la experimentación con materiales como el unicel, pet, fomi, tetra pak entre otros; las técnicas que en lugar de usar mordientes básicos o ácidos usan sales para procesos electrolíticos y que han dado paso a las técnicas de grabado menos tóxico, pero sobre todo aquellas que han sido influenciadas por los cambios tecnológicos a partir de los procesos fotomecánicos.

También es importante destacar que lo alternativo es impulsado por la constante búsqueda de la resolución de la imagen a partir de procesos tecnológicos para manipular, descomponer y transferir imágenes a los soportes, matrices, placas o planchas y que a través de la experimentación con materiales que no se usan de forma cotidiana en la gráfica. Sin embargo, y sin dejar de lado, esta concepción de lo alternativo también radica en los lenguajes

contemporáneos que salen del marco ortodoxo de la tradición del grabado, ya sea en el discurso visual, los formatos, y como se ha recalado por el uso y experimentación con materiales.

A finales del siglo XIX la industria editorial tuvo cambios importantes en su producción con la invención de la máquina para offset, derivada del proceso litográfico que desplazó a la piedra litográfica, cien años antes usada en el medio idóneo para la reproducción de revistas e ilustraciones, por la lámina de aluminio, es así cómo se descubrió la capacidad de la piedra para lograr calidades gráficas de gran valor plástico y que poco a poco se fue incorporando como una de las técnicas dentro de los talleres de grabado en el siglo XX, pero el casi nulo acceso a las prensas y las piedras resultó complicado, primero por no existir espacios con las máquinas adecuadas para la impresión y segunda por la suspensión de la explotación de las canteras y por el abandono de las piedras en las grandes imprentas que al final optaron por destruirlas, esto orilló a buscar otras matrices que se adecuarán a los procesos litográficos, se encontró la solución en la impresión offset con las láminas de zinc y aluminio con la ayuda de materiales sintéticos que a lo largo de las últimas décadas son parte referente de la investigación y sistematización de procesos gráficos en instituciones especializadas en técnicas gráficas de gran importancia internacional, como lo es el Tamarind Institute de la Universidad de Nuevo México, EE.UU. (Durán, 2001, pp. 9-18).

Es en el siglo XX y XXI donde muchos artistas, grabadores e impresores empezaron a experimentar con diversos medios electrónicos para generar nuevas vías de manipulación y transferencia de imágenes a los soportes tradicionales y alternativos para generar nuevas vías de resolución técnica, esto derivó a que la gráfica se sometiera a nuevos elementos formales y experimentales, tanto en la técnica como en el discurso para ampliar más su forma de definición. Este capítulo sólo aborda de manera general lo que se entiende por tradición y alternativo para entender, más adelante, los procesos de producción que conlleva la realización de libros de artista en *Tigre Ediciones de México*.

2.2 Edición gráfica, formatos tradicionales y contemporáneos: libro de artista y carpetas gráficas

La edición, en el campo de la gráfica, corresponde al tiraje total, o el momento de la impresión que se hace de los grabados para resultar en estampas, numeradas de forma específica de acuerdo al número de copias finales y otras copias firmadas fuera de la edición para el artista como las pruebas de estado firmadas como p/e (prueba de estado), la Bon à tirer firmada como b/t (buena para el tiro), las pruebas de autor firmadas como p/a y otras para el taller o impresor firmadas como p/t o p/i, esto es bajo el acuerdo del artista, el taller, impresor o editor.

El trabajo más completo que se encontró sobre edición gráfica es de Durán (2001) en el cual se menciona que todas las estampas deben llevar los siguientes datos: la firma del artista, la fecha, la numeración de la edición correspondiente al tiraje total, y el sello del impresor o el taller. Todo esto se firma con un lápiz en el margen inferior de la estampa para evitar reproducciones de la misma y así evitar fraudes comerciales. Así, la edición en conjunto, son las estampas idénticas firmadas y numeradas (pp. 101,175-176).

Su trabajo permite dar cuenta de la importancia de los actores alrededor de la edición, como es el caso del impresor que figura como protagonista en este proceso porque es la persona con la formación técnica en uno o varios procesos de impresión, y que a lo largo del tiempo su papel ha cambiado a la idea de colaborador con el artista (Durán, 2001, p. 97), que además de conocer la parte técnica también debe de poseer conocimientos artísticos básicos como: composición, figura, forma, línea, alto contraste, para que pueda participar activamente en las soluciones conceptuales y formales de la imagen.

En el proceso de impresión existen etapas fundamentales que no pueden pasar desapercibidas para que el trabajo final resulte gratificante tanto para el artista como para el impresor y las estampas puedan tener un valor agregado en el mercado del coleccionismo. Se dividen en las siguientes etapas: producción de matrices, pruebas de estado, la prueba final o

Bon à tirer, el tiro, la firma, troquelado, encamisado, certificado de autenticidad y cancelación de la placa, estos pasos constituyen la manera tradicional de la edición. En el caso de los libros de artista y carpetas gráficas, se siguen los mismos pasos, pero se agregan otros que más adelante se desarrollaran.

La producción de matrices es la etapa donde se escogen los materiales adecuados del soporte, placa o matriz a trabajar con la intención de que estos faciliten desarrollar el lenguaje estético y conceptual de los artistas, también en esta etapa de la edición se considera el presupuesto y tiempo designado a la producción.

Las pruebas de estado son aquellas que aportan información necesaria para determinar en qué grado el grabado está listo para su impresión final, estas copias son firmadas como p/e con un número continuo para especificar cuantas correcciones se hicieron en cada prueba para determinar cuál será la final; estas copias quedan fuera de la edición porque son el registro del proceso creativo-técnico del artista e impresor; son útiles para los coleccionistas, restauradores o historiadores de arte para comprender el método técnico de sus realizadores.

En muchos casos estas pruebas no se realizan con papel artesanal, se hacen con papel económico, conocido coloquialmente como revolución o sobre las copias que fueron mal impresas en otros tirajes. La prueba final o Bon à tirer (BAT), término en francés que significa bueno para tirar o imprimir, es la que define el ejemplo a seguir para que todas las copias del tiraje estén impresas en el mismo rango que está, con variaciones mínimas de entintado (Durán, 2001, p. 100) y con el registro perfecto de la placa sobre el papel. De esta prueba depende la calidad de todo el tiraje, en esta etapa las primeras impresiones son las pruebas de impresor y autor firmadas como p/i y p/a, con las primeras tres buenas impresiones se decide cuál será la final para continuar el proceso y decidir cuántas copias se realizarán para el tiro. Esta no es una manera definitiva de direccionar el proceso, pero es una guía para que el lector pueda entender lo que conlleva parte del proceso de edición.

El tiro, como bien se mencionó antes, se decide a partir del resultado de la Bon à tirer, pero también se define por las condiciones del material de la matriz, puesto que no todos los materiales son capaces de resistir tirajes de más de cien reproducciones, por ejemplo, en el caso del metal este se va deteriorando por el entintado y el proceso de aguainta o aguafuerte, dependiendo de la línea o textura, la plancha puede verse afectada por la limpieza del exceso de tinta al hacer un movimiento parecido a cuando se pulen las placas de metal, en este caso el tiraje después de cierto número de impresiones puede variar a la prueba final y no tener la calidad esperada, es por eso que muchos talleres optan por hacer tiros más cortos para que cada impresión sea fiel al original y también para que cada estampa tenga un valor económico agregado por no ser una reproducción de distribución masiva; el número de estampas depende de cada taller, artista, editor, presupuesto de producción, salida y por supuesto por los materiales usados en la edición.

El proceso de la firma es un proceso ritual, donde el impresor y/o editor seleccionan las impresiones de acuerdo a la mínima variación de la copia fiel para que el artista pueda firmarlas y numerarlas en ese orden, es un momento de ritual por la concentración que se le dedica a la contemplación de cada impresión y a la atención del artista al momento de firmar lo más exacto en cada una, es un momento donde el espacio que anteriormente estaba rodeado de tintas, solventes y herramientas, se convierte en un espacio pulcro sin más herramientas que un lápiz, goma, cepillo suave y troquel.

El troquelado es parte del mismo proceso de la firma, sin embargo es una tarea que solo se concentra en el impresor para dejar huella y registro de su marca o marca del taller con un gofrado en la parte inferior derecha o izquierda, esto es de suma importancia para los coleccionistas, museos, galerías, historiadores del arte o restauradores, porque indica en qué taller las estampas fueron editadas e incluso tener información sobre la época en la que éstas fueron impresas.

El encamisado es la parte individual de cada estampa, cada una se cubre con un papel fino, papel encerado o albanene para su protección y cada vez que una de estas es manipulada esta se protege de los ácidos y grasa de las manos, así como de otros agentes del entorno donde estas sean manipuladas.

El certificado de autenticidad depende de cada taller o artista, pero es importante para dar fe y constancia de que la estampa pertenece a determinado tiraje y que fue editado en determinado taller, se dan los datos necesarios para completar su ficha técnica, algunas veces con avalúo, además es un respaldo para decir que no existen otras estampas fuera del tiraje en el mercado, protege al coleccionista de posibles fraudes y facilita la regulación los precios de la obra en el mercado del arte.

El proceso de la cancelación de la placa determina que el tiraje de la edición está completo y que no hay posibilidad de más copias, esto se realiza con la destrucción de la matriz, en algunos talleres sacan una copia del estado de esta cancelación (Durán, 2001, p.101), aunque muchos la consideran innecesaria, otros solo tachan una parte de esta y guardan las matrices para la colección del taller o como acervo de alguna colección.

Todos estos pasos constituyen la forma tradicional de la edición en un taller ortodoxo de grabado, sin embargo, la edición contemporánea los mantiene, rompe con algunos y suma otras convenciones de otras disciplinas, inventa o adopta nuevas formas de edición dependiendo de las necesidades expresivas de cada taller o artista. En el caso de algunos talleres como *Tigre Ediciones*, se suman a las etapas de la edición las siguientes fases: diseño, curaduría, propuesta de formato, encuadernación o realización de objeto y resguardo.

Estas nuevas etapas se desarrollan de la siguiente manera: el diseño es la fase creativa, donde el trabajo es muy similar a la producción editorial, se hace una curaduría de las imágenes o bocetos de los artistas para realizar un proyecto de preimpresión que dará vida a la publicación, eligiendo los materiales, técnicas, formatos y criterios estéticos que deben de cubrir las necesidades creativas y plásticas del artista (Rodríguez, Ruiz, Rodríguez, Mir Álvarez,

De la Cruz Sobrino, Manzano y Daza, 2014, p.48), en esta etapa se organizan los tiempos de ejecución relacionados con las diversas técnicas gráficas, el número de tiraje, la organización de los espacios dentro del taller para la producción, el ensamblaje o compaginación de las estampas en un contenedor o en forma de objeto, esto último transita a la vinculación con otros oficios para los acabados finales, como talleres de serigrafía, de tipos móviles, de impresión digital, de encuadernación profesional, entre otros.

La fase de la curaduría es un proceso que involucra a editor, impresor y artista, para elegir de las imágenes que, en secuencia, funcionen como unidad conceptual. Estas deberán ser realizadas por el artista y manipuladas, si es necesario, para que se hilen de manera narrativa. En esta fase se determinan los formatos, medidas y su salida como: obras sueltas, en contenedores u objetos, además de hacer la corrección necesaria de las imágenes o bocetos para que funcionen adecuadamente en las técnicas gráficas a desarrollar.

En la etapa de la encuadernación o realización de objeto, las estampas tienen que ya haber sido finalizadas, la planeación del objeto que albergará la obra tiene que ser coherente con los materiales para coincidir con la narrativa de la obra misma, este trabajo se puede realizar en el taller o involucrar a otros especialistas en este oficio, de aquí se vinculan las tareas de los acabados, como los impresos del empaque u objeto y la realización de los colofones. Este es el proceso de acabado de la publicación para formar el producto definitivo, donde se procede a la manipulación y/o encuadernación de la obra. Este proceso de acabado debe tener en cuenta la protección y conservación, las maneras de ejecutar este proceso pueden ser por plegado, alzado, corte, encuadernado con grapas, hilo, con pegamentos (Rodríguez, et.al, pp. 55-56) o bien con la realización de cajas encuadernadas con telas o papeles de importación y acabados de lujo, todo esto depende del presupuesto y de la concepción conceptual de la obra.

El resguardo se vincula con el proceso de la firma, el troquelado y el encamisado de cada obra, para resguardarlas en conjunto en su contenedor y planear las diferentes formas de

su resguardo en mobiliarios adecuados para colecciones privadas, montajes en salas de exhibición, montajes en mobiliarios para venta y su manipulación.

En los siguientes apartados se hablará sobre los formatos de edición, usados en algunos talleres, pero que son trabajo cotidiano de *Tigre*. Entendiendo al libro de artista como el formato de edición contemporáneo que permite concebir los tirajes de las estampas en unidad con un contenedor o en forma de objeto conceptual producido en el taller.

2.2.1 Libro de artista

El libro de artista está estrechamente vinculado con la invención de la imprenta. Su evolución se empieza a esbozar desde los romanos con su sistema de impresión con rodillos grabados sobre objetos de arcilla; en China, antes del año 200, con la forma de impresión a partir de imágenes talladas en madera y con su sistema de impresión tipográfica a partir de tipos móviles de madera, un sistema que fue apropiado, y revolucionado por el uso del metal en lugar de madera, gracias a los inventos alquimistas de Pi Cheng, en el siglo XV por el alemán Johannes Gutenberg, proceso paralelo a las reformas protestantes que dieron paso a la democratización, acceso al libro y alfabetización de las masas (Mariscal, 2018, pp. 20-22, Aroeste, 2010, pp. 12-14).

El libro ilustrado durante el siglo de las luces marcó un parteaguas para influir en la manera en cómo se realizaron libros en el siglo XX, los artistas retomaron el empleo de las técnicas de grabado, período que fue clave para el desarrollo del libro de artista, un ejemplo de esto se encuentra en las aportaciones tipográficas y de impresión publicadas por el británico William Morris en el siglo XIX que pretendió rescatar la labor del artesano, del diseñador, impresor, escritor y pintor, rechazando la producción industrial a través del movimiento Arts and Crafts (Aroeste, 2010, pp. 18 y 20). La imprenta así representó y representa el espacio evolutivo de la sistematización del conocimiento humano a través de los signos interiorizados

en la escritura y los signos en las representaciones de las imágenes creadas por los artistas con las diversas técnicas de reproducción manual.

Estos modos de reproducción manual siguen vigentes y son importantes para los medios de producción modernos en cuanto a la influencia de las primeras máquinas para la invención de máquinas industriales de reproducción masiva y rescatados por los medios de producción artesanal o experimental, tanto en el ámbito de la producción editorial como en la producción artística, de aquí que la concepción de libro tradicional no pueda deslindarse del libro de artista por compartir, al menos, su forma, producción y sentido comunicativo con los sistemas de comunicación tradicionales y con los sistemas de comunicación en el campo de la significación.

El libro de artista se fue perfilando por la influencia de las vanguardias artísticas, como el Dadaísmo, el Surrealismo, Futurismo y el Constructivismo Ruso⁸. Una de las expresiones dadaístas está el trabajo de Marcel Duchamp, citado en el trabajo de Aroeste (2010, pp. 30-32 y 34-35) él realizó los primeros fundamentos para la creación de este nuevo soporte artístico con su obra *La Boîte-en-Valise (Estuche en una maleta)*, producida entre 1935 y 1941, considerara como el primer libro objeto del siglo XX, esta pieza representa un museo portátil que contiene 69 obras de su autoría en miniatura, unificadas por un discurso común rompiendo con la estructura convencional del libro, también cita la obra surrealista, *novelas collages*, de Max Ernst realizada en 1936, donde reinterpreto las novelas del siglo XIX bajo un discurso visual a través de la fantasía y sus obsesiones; con respecto al futurismo y al constructivismo la autora dice que los libros fueron el medio ideal para la experimentación gráfica. Estas vanguardias rompieron con las normas convencionales y estéticas del libro, los artistas se

⁸ Dadaísmo, movimiento artístico que surge en Suiza en 1916 como reacción contra la Primera Guerra Mundial y la sociedad burguesa, experimentó con nuevos medios expresivos como el collage, el fotomontaje, etc.; el surrealismo por su parte profundizó sobre el tema de los sueños, de lo onírico se fundó en 1924 en Francia; el futurismo se fundó en Italia en 1909 con un manifiesto que proponía el cambio de sociedad a partir de la revolución y renovación del arte a través de las innovaciones tecnológicas, y el constructivismo ruso que propuso una nueva identidad visual para el comunismo soviético, reflejando de manera directa el mundo industrial. Todas estas vanguardias tenían la intención de romper con las convenciones establecidas en ese momento.

apropiaron de los procesos de impresión, edición, distribución y venta, también muchos fueron influenciados por el diseño gráfico de Bauhaus, escuela alemana de Weimar, en donde el taller de imprenta fue un espacio central para los artistas que trabajaron sobre este soporte innovador.

Surgió como medio idóneo para hablar, de forma discursiva o conceptual sobre las diferentes inquietudes o subjetividades de los artistas, como una vertiente de las vanguardias de los años sesenta y setenta del siglo XX influenciadas por el arte conceptual, minimalista y el movimiento fluxus, así como por movimientos sociales y la ideología de los artistas jóvenes del momento que apostaban a la democratización del arte, su acceso y valor fuera de las instituciones dominantes del arte tradicional, había una búsqueda por utilizar materiales no convencionales o formas de expresión usados en los medios masivos de comunicación poniendo por delante el ejercicio colectivo en la producción (Moeglin-Delcroix como se citó en Jameson, 2000). La semiótica tomó un papel central para producir obras que invitaran a la reflexión del entorno, así como por el uso de materiales y elementos básicos que dotaran de sentido connotativo a los mensajes plasmados en la obra; paralelamente, estas influencias dieron paso a nuevas discusiones sobre las teorías estéticas del momento (Jameson, 2000; Beccaría, Garay, Gago, Valente y Valent, 2014).

El libro de artista, de acuerdo con Mariscal (2018, p. 30), constituye en sí un género propio que integra otras disciplinas artísticas que por medio de la gestualidad, la línea, ejercicios de dibujo, fotografía y gráfica se construyen unidades desplegadas, tridimensionales con ayuda, algunas veces, de caligrafía, escritura, sonido, objetos o gadgets tecnológicos; son una manifestación estética con temas que pueden cruzar las fronteras con la violencia, la injusticia o el dolor y que está estrechamente vinculada con los surrealistas, los dadaístas, cubistas, constructivistas rusos y con los futuristas italianos.

Se puede entender, de manera muy general, a partir de su característica principal que lo diferencia del libro convencional, Antón (1995) y Schraenen (en Piguet, 1996, p. 479 como se

citó en Jameson, 2000) coinciden en que el libro de artista es una obra de arte en sí misma por no ser un libro de arte, ni ser un libro sobre arte. La diferenciación entre de y sobre radica en que la primera se puede entender a los libros que funcionan como compendio o catálogo de obras artísticas de un solo o de muchos artistas, la segunda es para hablar sobre teoría del arte, ambas se centran en la forma tradicional de concebir a los libros.

Para empezar a descomponer las características que definen al libro de artista es importante mencionar qué es el libro en sí, pensarlo en sus distintas fases de organización del conocimiento humano plasmado en registros o documentos, lo que en primera instancia nos permitió comunicarnos de forma oral se desplazó en forma de signos labrados sobre piedra, en piel, papel y ahora en dispositivos tecnológicos. Desde la dimensión semiótica, sobre todo en la lingüística, el texto cobra mayor relevancia por ser la estructura determinante del conocimiento que permite darle sentido, organización y articulación bajo determinadas leyes y que a la vez puede ser sometido a la manipulación. Es en la escritura que el libro fue evolucionando en su reproducción y soportes donde en el arte gráfico encontró un dispositivo de valor pragmático con el surgimiento de la imprenta (Mariscal, 2018, p. 20).

Jameson (2000) percibe al libro de artista de tres maneras, relacionadas con tres diferentes espacios geográficos, primero cita a los americanos que consideran al libro de artista como una obra de arte con forma de libro realizada por un único artista de forma distribuible; para los ingleses, el libro de artista, se incluye en la tradición de *Small Press*, es decir objetos que resultan de impresores independientes que realizan libros a pequeña escala; en Francia, los libros de artista son aquellos relacionados con la tradición del libro ilustrado o del libro de grabador. Para esta última, la autora cita a Hould (1982, p. 21) para decir que los libros de artista cumplen con criterios materiales respecto a la edición limitada, el papel de calidad, la numeración y firma de ejemplares, ilustraciones de un texto o interpretación visual, la manufactura artesanal en todas las etapas de producción y la elección de las letras, disposición, tipografía, para que imagen y texto tengan significado en unidad. Las tres

percepciones coinciden en su producción como obra artística, artesanal y de tirajes cortos o únicos, que convergen en la tradición de la reproducción manual. Otros autores, en los años setenta, reflexionaron sobre esta nueva manifestación procedentes principalmente de Francia (Moeglin-Delcroix, Schraenen, Turlais), el Reino Unido (Esteve-Coll, Chappell, Bury, *Martha Hellion*, *Felipe Ehrenberg*, *Ulises Carrión*), los Estados Unidos (Guest, Phillipot, Drucker, Hubert et Hubert, *El corno emplumado*) y Quebec (Blouin, Hould, Payant, Giguère, Alix, Duciaume) (Jameson, 2000).

En esta etapa de los antecedentes es difícil mencionar quienes son los precursores más inmediatos, porque en realidad hubo un *boom* de este tipo de producción en diferentes partes del mundo en los años sesenta, pero por consenso se resalta la importancia y ejemplos del trabajo de los que se piensa que fueron los primeros en incursionar sobre esta manera de realizar obras artísticas como: Marcel Broodthaers, poeta y artista que junto con Jan Sanders ilustró sus poemas con formas geométricas en papel de colores sobre partes del texto, Edwar Ruscha con su obra *Twentysix Gasoline Stations*, realizada en 1962, compuesta por 26 fotografías en blanco y negro de gasolineras a manera de serie lineal, horizontal y temporal (Jameson, 2000), los poetas concretos Mallarmé y Apollinaire, las vanguardias, anteriormente mencionadas, que se vincularon con la ruptura del texto y de la página tradicional, así como con Duchamp con sus innovaciones en el *ready made* o con el *pop-art*, el *happening*, las instalaciones, las cajas contenedoras hasta *fluxus* para hacer del libro un lenguaje plástico (Antón, 1995).

Las reflexiones alrededor del arte de Walter Benjamin, Joseph Kosuth y Gérard Genette (Benjamin, s/f, Kosuth, 1969 y Genette, 1997 como se citaron en Beccaría, et al, 2014, p. 1), se relacionan con el libro de artista por manifestar que el arte, desde la perspectiva de Benjamin, estaba entrando en una era de otro régimen discursivo caracterizado por la pérdida irrecuperable del aura, debido a los procesos acelerados y complejos de reproducción, así como por la distribución a públicos más amplios, rompiendo la relación tradicional entre un

original y sus copias o reproducciones; la apreciación de Kosuth sobre el arte indica que después de Duchamp todo arte es conceptual por naturaleza y las consideraciones de Genette sobre la obra conceptual apuntan que la obra de arte tiene un carácter crítico, paradójico, provocativo, polémico, sarcástico o humorístico. Elementos fundamentales que componen al libro de artista que, bajo la mirada y compendio de reflexiones de otros artistas, críticos de arte e historiadores por Beccaría, et al. (2014), Antón (1995,), Jameson (2000) y Aroeste (2010) cumplen con una serie de características que continuación se citan de la siguiente manera:

- Estas obras deben de ser de un único artista, aunque existe la posibilidad colaborativa de dos personas.
- Son diferentes a los libros ilustrados o de bibliófilo, primero porque los libros ilustrados pertenecen al campo literario, mientras que los libros de bibliófilo, aunque están elaborados también de manera artesanal, solo están dedicados a la ilustración, libros históricos, códices, etc y no están inmersos en el arte contemporáneo.
- Su producción no es industrial, es artesanal, no es masiva, es limitada. Los libros de artista no se encuentran habitualmente en el ámbito editorial, estos se encuentran en el mercado del arte, aunque pueden relacionarse en ambos circuitos.
- El libro de artista es soporte y género interdisciplinario o transdisciplinario por permitir la combinación de procesos artísticos.
- El libro de artista respeta la estructura del libro tradicional, su diferencia radica en su mensaje y forma de leerlo, puesto que contiene otro tipo de lenguaje o sistema de signos, el mensaje se expresa como la suma de todos los materiales y elementos formales, es seriado, de edición económica o únicos y de edición limitada, tienen sentido lúdico y participativo e imponen sus propias reglas;

pueden presentarse como poesía visual, happening, soporte subversivo, cuento infantil, escultura móvil, novela de ciencia ficción, entre otros.

- En el libro de artista las obras forman un conjunto coherente que expresa el pensamiento plástico del artista; el sentido del libro es el libro en su totalidad, no lo que contiene.
- Estos libros proceden de los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX como la *poesía concreta* o *fluxus*⁹.
- El libro de artista inició como una aspiración para ser accesibles y democráticos, haciendo una crítica al lujo asociado a las obras de arte, esto influyó en que ahora los libros de artista se conciben como aquellos donde el contenido decide los medios adecuados para su puesta en obra y que de esto depende su valor comercial y distribución.
- Los textos e imágenes empleados en el libro de artista deben estar en armonía e interrelacionados en el mismo espacio, ni el texto ni las imágenes deben someterse el uno al otro, deben de ser un binomio inseparable.
- Es un objeto donde los espectadores son participantes activos con él, se puede manipular a través de su carácter lúdico e interactivo.
- Actualmente presentan múltiples problemas relacionados con el coleccionismo, la durabilidad de las piezas, inconvenientes para almacenarlas, restaurarlas, problemas de museografía ideal para ser expuestas en museos o galerías, en cómo se hacen las cédulas para su exhibición y difusión.

Así el libro de artista es un objeto que se lee de múltiples formas, su forma de exhibición y circulación lo limitan por no ser una obra que pueda colgarse en la pared, ni estar encerrado

⁹ La poesía concreta es un género de la poesía en el que lo visual y espacial tienen el mismo nivel de importancia que la rima el ritmo en la poesía lírica, apareció como simultáneamente en Suiza y Brasil en 1953, su fundador fue Eugen Gomringer. El movimiento Fluxus pertenece a diferentes disciplinas artísticas, nace a principios de los años sesenta, parte de la idea de que el arte puede ser acción todo el tiempo, busca la fusión de diferentes prácticas artísticas, sin pretensiones ni dominios técnicos.

en una vitrina, su medio de circulación es el ámbito de los libros y el arte contemporáneo. Su característica de serialidad involucra diferentes técnicas de reproducibilidad, que comparte con el proceso de la estampa, (Hubert & Hubert, 2007 como se citó en Beccaría, et al, 2014).

Está ligado con el contacto físico para leerlo de manera amplia y profunda, esta lectura depende de su forma y contenido, por esto se considera que en la producción de estos objetos debe de haber un diseño previo; un libro de artista se vale por el proceso desarrollado, de ideas, conceptos y experiencias del artista para darles vida a través de la solución plástica, estética y conceptual. Estos libros son creados y producidos por artistas que reúnen cualidades técnicas específicas, a diferencia de los libros ilustrados, cabe resaltar que también hay otra especie de libros que no necesariamente se incluyen en el campo de los libros de artista por ser más bien contenedores de ediciones de arte (Hellion, 2012, pp. 1, 107 y 118), como en el caso de las carpetas gráficas a quienes les dedicaremos atención más adelante y que la investigación apunta a no solo pensarla como contenedores de ediciones, sino más bien como una vertiente más del libro de artista.

Otra propuesta para analizar o definir al libro de artista es a través de la semiótica “por el uso de normas o instrucciones pragmático-comunicacionales que nos permiten entrar en una dinámica de interacción con el objeto” (Bettetini, 1984, p.101 como se citó en Beccaría, et al, 2014, p. 27), una relación que tiene que ver con el proceso comunicativo del emisor y medio con el receptor, entendiendo al medio como la obra, presentada en serie o secuencia, en su totalidad o partes que lo conforman para despertar en el espectador experiencias sensibles e intelectuales afines al pensamiento serial por partir de códigos o convenciones establecidas en el modo de operación lingüística del libro tradicional para decodificarlo según los valores que desestabiliza, se apropia de las palabras como imagen o viceversa, presta atención a la tipografía como elemento signifiante, y es así como cada libro de artista invita a ser descifrado en un ejercicio de lectura dinámico (Eco, 1972, pp. 360-362, ídem).

La recepción y la experiencia de la lectura hacen que los espectadores mantengan una comprensión activa del objeto a nivel perceptivo y cognitivo por los sentidos y la razón (Alix, 1993, p. 14 como se citó en Jameson, 2000), además del papel que juegan el uso de materiales específicos para el contenedor, objeto o instalación, las técnicas empleadas y los formatos, todo esto bajo una unidad inseparable de la obra para leerla de forma narrativa.

Esta parte de análisis semiótico surge a mitad del siglo XX, cuando se anunciaba el fin de la literatura, hipótesis de la poesía concreta, movimiento que se apoyaba principalmente de la significación del texto en términos simbólicos, un ejemplo se encuentra en el trabajo de los poetas Eugen Gomringer en Suiza y el grupo Noigandres en Brasil, citados en Morales (2006, p. 160) que decidieron dejar de lado la rima y el ritmo en contraste con un impulso ideológico sobre el significado de las palabras a manera de metáfora.

Para finalizar este apartado dedicado a las reflexiones en torno al libro de artista, Antón (1995) sugiere una clasificación por tipologías según sus conceptos y técnicas, esto amplía el panorama teórico y marca diferencias entre otros tipos de libros dedicados al arte, de acuerdo al autor son:

- Libro de ejemplar único, subdividido, a la vez, en cuatro clasificaciones:
 - Libro de artista original con la estructura formal de los libros literarios tradicionales, elaborado en una obra plástica única por diferentes procesos.
 - Libro objeto en donde la obra es tridimensional y se contempla como una totalidad en su forma, emplea la imagen del libro como elemento simbólico sin posibilidad de ser hojeado, esta subdivisión es conocida en España como libro de artista de soporte.
 - Libro montaje en donde las obras están instaladas en un espacio rompe con el formato tradicional del libro.
 - Libro reciclado en donde la edición es normal y el artista lo manipula hasta convertirlo en obra propia.

- Libro seriado, es aquel con un número determinado y limitado de ejemplares, realizado por el artista utilizando diversas técnicas de reproducción manual o reproducción mecánica con técnicas gráficas tradicionales o impresión industrial. Todos los ejemplares deben estar firmados y numerados por el artista, igual que en una obra gráfica, o bien puede ser una edición de muchos ejemplares bajo la premisa, influenciada por fluxus, de ampliar la difusión de una obra de arte a públicos diversos.
- Por su contenido, por el destino para el que están realizados, por los materiales empleados, su ideología, formato, temática o soporte. Algunos ejemplos son:
 - Minimalistas, término acuñado por Wollheim en 1965, para englobar a todas las obras que consiguen un nivel de abstracción alto por su simplicidad y orden con líneas, figuras geométricas y colores.
 - Conceptuales, parten de la idea y/o la autorreflexión.
 - Libros de escritura, como lo son algunos facsímiles que experimentan con la caligrafía, influenciados por la poesía concreta.
 - De acumulación, colección o inventario, donde se recopilan imágenes, objetos o datos vinculados entre sí mismos.
 - Libros de imágenes en donde se cuenta una historia narrativa a partir de éstas
 - Libro sobre el libro, libro común como objeto de reflexión.
 - Libro de ejemplar único, como en el caso del libro objeto, donde este se lee como unidad y por lo general es tridimensional o escultórico.
 - Libros parasitados, estos se realizan con libros convencionales, interviniendo en ellos hasta que pierden sus características iniciales para convertirlos en obras de arte.
 - Libros táctiles, se generan pensando en la relación del espectador con el objeto a partir de su manipulación

- Libros de viaje o manuscritos, son diarios o bitácoras de dibujo.
- Revistas ensambladas, cajas colectivas o contenedores siempre y cuando sean elaborados por artistas que conformen un equipo o grupo consolidado y publicaciones marginales como los fanzines o boletines de mail art.

La clasificación ha sido sometida a discusión, muchos autores coinciden en esto, pero aún sigue abierta por las ambigüedades que existen entre cada una. Por ejemplo, el libro-objeto merece una atención particular, por ser una parte de los libros de artista que han marcado la discusión en torno al objeto de arte. El libro-objeto es el que rompe con la forma tradicional del libro, rechaza sus límites, forma y sacrilegio. El artista que los produce cuestiona el formato tradicional como el único transmisor de conocimiento, el concepto de libro es usado como laboratorio para expresar o representar desde la semántica, los conceptos, o metáforas, alterando la forma convencional de lo que se entiende como libro, esta clasificación del libro-objeto, a menudo es usada para la interpretación del concepto de la obra a partir de su codificación, que algunas veces se llega a comparar con la instalación, en donde el espacio permite articular elementos del discurso en la obra (Alix, 1992, p. 21 como se citó en Jameson, 2000).

Hellion (2009), citada en Aroeste (2010, pp. 82-85), dice que el libro-objeto está descrito de manera incorrecta, porque el concepto de objeto le resta valor al libro de artista, por ser el libro un objeto en sí mismo y por no marcar una diferenciación clara en saber de qué son objeto, si son de la investigación, del descubrimiento o de sus características escultóricas. Para ella el término de libro-objeto es una manera de clasificar a los libros de artista de manera equivalente a decir que una pintura es óleo, temple, gouache o una escultura es de resina, bronce, talla de piedra o madera, es una manera de clasificarlos por sus características materiales y no conceptuales, para ella un libro de artista es un libro-objeto en donde la atención se concentra en su aspecto físico y que funciona como una subcategoría del libro de artista.

Aroeste (2010) concuerda con Hellion al decir que el libro-objeto se debe considerar como una subcategoría del libro de artista por su carácter lúdico y participativo o por su cualidad escultórica, Aroeste cita a José Emilio Antón (pp. 77-78 y 79-81) para decir que el libro-objeto se despreocupa de toda la acción literaria y es el sentido visual el que cobra mayor relevancia, predomina su apariencia externa como una clara manifestación contemporánea de sus antecesores, los poemas-objetos surrealistas, en palabras de Bretón y Octavio Paz citados en la misma autora quiere decir que ‘una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre un poder de exaltación recíproca’, es ‘... una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el verbal... el libro objeto tiene una doble connotación la escultórica y la lúdica, que se presenta como objeto único de como serie limitada, elaborados de forma manual’.

Con estos antecedentes podemos aportar una definición general sobre el libro de artista, para decir que este es un libro distinto a los convencionales por tratarse de una obra en sí misma, realizada por un solo artista o en apoyo con un editor, impresor, taller, otros oficios artesanales o disciplinas artísticas. Estos libros están, algunas veces, dentro del ámbito editorial, pero se encuentran íntimamente relacionados con las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, así como del análisis semiótico, además son una expresión que no ha sido completamente investigada y que en la actualidad siguen existiendo vacíos teóricos para poder definirlos de acuerdo a una convención general por quienes han mostrado interés a este tipo de obras. Sin embargo los aportes que han surgido desde los años cincuenta resuelven y proponen definiciones o clasificaciones para poder seguir indagando sobre este tema y poder abonar a la preservación de las obras que han sido realizadas desde ese entonces hasta la actualidad.

2.2.2 Libro de artista en México

La tradición del libro en México es extensa, marcar algunos de sus puntos claves que derivaron al libro de artista es de suma importancia para entender de donde partió esta expresión artística contemporánea, sus primeros indicios se encuentran en el intercambio cultural que nutrió al país en el campo editorial desde el siglo XIX, por ejemplo se pueden vislumbrar los antecedentes de esta manifestación en los libros, revistas y panfletos que fueron reproducidos con técnicas manuales como los de José Guadalupe Posada que a la vez estaban influenciados por los cuadernillos del grabador Manuel Manilla, ambos artistas son importantes de mencionar por haber hecho uso de las técnicas de grabado tradicional en madera y metal, que después fueron retomadas por otros artistas y colectivos para hacer revistas, para la ilustración de libros en colaboración con escritores y creación de objetos artísticos durante los siglos siguientes (Aroeste, 2010, pp. 39, 41-45).

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, el intercambio cultural ha sido clave en la historia del arte mexicano para la generación de nuevas formas de expresión, apropiándose de técnicas, oficios, recursos e hibridando disciplinas artísticas.

El movimiento Beat fue un parteaguas para los artistas mexicanos que buscaban nuevas formas de expresar su descontento social, político y cultural, aunque inició en 1944 en la ciudad de Nueva York, con el paso del tiempo los artistas norteamericanos por medio de la música, las drogas, el conocimiento de otras culturas no occidentales y la literatura fueron desplazándose al territorio mexicano en los años sesenta, un ejemplo de ellos fueron los integrantes de la revista *El Corno Emplumado*, Margaret Randall y Sergio Mondragón, una revista que reflejaba el intercambio cultural de los jóvenes del momento entre Estados Unidos y México.

Del movimiento Beat se desprende una subcategoría, el Beat Art que pretendía integrar el arte a la experiencia de la vida misma, buscaba conectar las artes plásticas y la literatura, esto hizo que creadores visuales como Wallace Berman, Jay DeFeo, Jess, Claes Oldenburg,

Robert Frank y Larry Rivers escribieran poesía, mientras que escritores como William Burroughs, Kenneth Koch, Allen Ginsberg, Frank O'Hara y Jack Kerouac hicieran pintura, este intercambio de disciplinas marcó una tendencia de colaboración para la realización de documentos que después se fueron nombrando como los primeros libros de artista que surgen de esta subcategoría del movimiento Beat (Aroeste, 2010, p. 37).

Otra influencia importante, de acuerdo con Morales (2006, pp. 160-162), para México y Latinoamérica se encuentra en la poesía concreta, un género literario que inició en 1958, por medio de un manifiesto escrito por Décio Pignatario, Haroldo de Campos y Augusto de Campos, un manifiesto que pretendía resaltar el sentido visual en la composición gráfica del texto sobre el sentido literario en sí mismo. Cita al artista Ulises Carrión con su trabajo, *El nuevo arte de hacer libros* (1975), el cual marcó un nuevo panorama en el ámbito de la lingüística de ese momento, el artista decía que el libro podía ser usado como medio artístico y de reflexión sobre sus condiciones de activación y características formales, su trabajo se destaca por su relación con el estructuralismo y con los sistemas de signos que engloban a la semiótica. El trabajo de Carrión no consistía en el cruce de disciplinas y medios, sino en la creación de circuitos sociales y artísticos creados en torno a estos. El libro para él, como medio artístico, era función social, campo de investigación, desarrollo teórico y espacio de creación a través de estrategias mediáticas en los elementos formales de la obra, con su trabajo se empezó la discusión teórica alrededor de los libros de artista.

En el momento en el que Ulises Carrión planteaba la discusión alrededor del libro como medio artístico, dos artistas más asumieron un papel determinante en la formación de circuitos alternativos en torno a la edición, distribución e intercambio de publicaciones artísticas, influenciados por el movimiento Beat¹⁰, la poesía concreta y el movimiento Fluxus; Martha

¹⁰ El movimiento Beat se relaciona con los artistas marginales que encarnaban una actitud de rebelión contra las convenciones establecidas en la sociedad, fue un movimiento principalmente literario que surgió a principios de los años sesenta, los artistas que conformaron este movimiento estaban estrechamente vinculados por el gusto común de la música, el arte, el cine, la literatura, la filosofía y las

Hellion, Felipe Ehrenberg y Ulises Carrión, expatriados en Inglaterra por la persecución política que sufrieron por su participación en el movimiento del 68, iniciaron con una nueva forma de promover el arte a través de circuitos colaborativos independientes y autogestivos, la manera en qué editaban sus publicaciones pretendía ser de circulación limitada.

En Inglaterra Hellion y Ehrenberg fundan la editorial *Beau Geste Press* con una imprenta pequeña en donde editaban publicaciones de diferentes artistas a partir de la coedición, esta editorial es un referente muy importante en la generación de libros de artista en el país y también como referente para los espacios independientes como modo de vida y construcción de comunidades entre creadores gráficos, fue un espacio con intenciones políticas que rechazaban los sistemas dominantes económicos e institucionales del arte (Medina, 2006, pp.150-153), un legado que también se ha convertido en una sentencia simbólica para los artistas que trabajan bajo este rubro.

Otra influencia destacada sobre libro de artista se encuentra en el trabajo del artista conceptual Marcos Kurtycz¹¹, quien desarrolló una buena parte de su trabajo plástico en torno al libro de artista bajo la acción, el performance y la gráfica. Todo esto bajo el formato de libro de artista único, efímero o de bajo tiraje. Este artista es importante por ser un ejemplo de la influencia de Fluxus en el trabajo de artistas mexicanos que discutían y rompían las convenciones establecidas del arte de ese momento, buscaban otros soportes, materiales y salidas de difusión, así como de distribución, además de su íntima relación con las imprentas por el oficio técnico de la impresión, el diseño gráfico y su postura política disidente.

La década de los años setenta fue crucial en México, Europa y Estados Unidos para la generación de artistas productores de libro de artista, surgieron diferentes espacios de exhibición y venta de este tipo de objetos artísticos, sin embargo, Aroeste (2010, pp. 75-76)

drogas. Algunos de sus referentes son: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Timothy Leary, Neal Cassady, William Burroughs por mencionar algunos.

¹¹ Para ver más acerca del trabajo del artista se puede visitar este enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=NPWa3aktMm8>

menciona la presencia de estos espacios sólo en el extranjero y manifiesta una preocupación del poco alcance que se ha tenido en México respecto a la exhibición, distribución y difusión de estas obras. Entre los espacios más relevante de la época con presencia de libro de artista menciona “el Book Art Museum de Lodz; el Centre des livres d'artiste en Saint-Yrieix-La-Perche, Francia; el ASPC Archive for Small Presses & Communication de Bremen, Alemania; el MUSEION Archivio Nuova Scrittura en Bolzano, Italia; el Nordic Center for Artists Books en Oslo, Noruega; Book Art en la National Art Library en Londres; NMWA Books as Art en Washington, DC, así como Nexus Press en Atlanta, The Center for Books Arts de Nueva York, PCBA: Pacific Center for the Book Arts en San Francisco, Graphic Art Press en el Woman's Building en los Ángeles, The Writer's Center en Bethesda, Maryland y Printed Matter en Nueva York”. En su trabajo expresa una constante preocupación por la falta de conocimiento de esta expresión artística y por los vacíos que existen en cuanto a la teoría y sistematización del trabajo que han realizado los artistas mexicanos bajo este formato, este material es un aporte significativo para la realización del libro de artista en México, bajo diferentes disciplinas y lenguajes.

La *Beau Geste Press* fue la editorial decisiva en este ámbito, considerándola como la más importante referencia del libro de artista en el país, un formato que fue explotado por poetas visuales, artistas conceptuales, neo-dadaístas y artistas experimentales. En 1974, la pareja de artistas regresó a México, por un lado, Martha Hellion se dedicó a coleccionar, curar y a teorizar la manera en cómo se realizan los libros de artista, mientras que Felipe Ehrenberg impartía talleres de producción editorial, bajo la concepción de la realización de publicaciones marginales con procesos artesanales en la Ciudad de México con el uso de un mimeógrafo.

El resultado de estos talleres fue que varios artistas empezaron a impulsar nuevos espacios de publicación y distribución, algunos de ellos fueron Armando Sáenz, Yani Pecanins y Gabriel Macotela, artistas que desde los sesenta participaron en organizaciones políticas para buscar formas de comunicar conflictos sociales a través del arte, ellos fundaron *El Archivero* en

1985, un espacio dedicado a la exhibición de libros de artista y de encuentro entre artistas extranjeros y mexicanos, aquí se hacía promoción de las publicaciones de la editorial *Ediciones La Cocina* y de *La amenaza elegante*, editoriales de los tres artistas, este espacio apoyó la construcción de la reflexión colectiva alrededor del libro de artista, igual que la *Beau Geste Press* se convirtió en un referente de esta expresión artística mexicana (Morales, 2006, p. 163, Aroeste, 2010, p. XXVI).

Actualmente el acervo del *Archivero* está en el centro de documentación de Arkheia en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), un centro que opera como registro y memoria, no solo de la producción de los libros de artista de esos años, sino que también de un acervo para entender diversos fenómenos sociales, como la contracultura, las disidencias, la diversidad sexual, la migración, la ciudad, el feminismo, entre otros temas.

En los años noventa, el uso de materiales industriales y económicos, así como el manejo de técnicas como el grabado en linóleo o madera y la serigrafía, seguía marcando una tendencia en la manera de producir libros de artista. Paralelamente otros talleres optaron por manufacturar libros de artista más especializados con técnicas de grabado tradicional más elaboradas, como la calcografía, el fotograbado, la litografía, etc, además de usar materiales profesionales y artesanales, por ejemplo, solo por mencionar alguno, existe registro de libros de artista que contienen grabados de Leonora Carrington (Aroeste, 2010, pp. XII-XIII), libros que tienen limitaciones en cuanto a los espacios de exhibición y que son adquiridos por un público más específico por el costo de producción, esta también fue una manera que permeó en otros artistas para producir obras con otro valor dentro del mercado del arte y el coleccionismo, obras que poco a poco han sido tema de reflexión y de búsqueda constante de espacios museísticos, de galerías y ferias de arte para su difusión.

Existe un dato importante en el trabajo de Jameson (2000), ella afirma que es en Quebec donde surge el primer libro de artista moderno, el *Studies of Plant Life en Canadá* de Agnès Fitz Gibbon, compuesto por diez grabados con acuarela, aunque para muchos autores

este no sería propiamente un libro de artista, sino un libro ilustrado e incluso una carpeta gráfica, ella considera que es a partir de este documento donde se empieza a hablar del libro de artista contemporáneo por el uso de técnicas tradicionales de grabado, la manufactura artesanal y su reproducción manual, ella menciona cómo se da la transición de esta obra a la manera en la que, más adelante, se fomentó en la Escuela de Artes Gráficas de Quebec que retomó la tradición moderna del libro de artista y que en 1990 se desarrolló con la enseñanza de encuadernación, tipografía, el uso y manejo de prensas para la creación de libros de artista contemporáneos.

Mencionar este aporte es significativo para México, porque lo mismo sucedió aquí con la tradición del grabado, las imprentas y los talleres de encuadernación tradicional, Quebec no estaba en el radar de los vínculos con México, pero pareciera que las circunstancias de diversos países son similares en cuanto a la forma en cómo se realizan obras artísticas al retomar técnicas antiguas de reproducción manual, y en cómo los artistas se apropian de los oficios artesanales para poder tomarlos como medio de expresión de sus ideas.

En el país el arte en la década de los noventa fue peculiar, marcada por el boom del llamado neomexicanismo, que según Kurt Hollander (21 de septiembre del 2011) en la charla sobre *Espacios de activación social. Reven, antros, música, revistas y lecturas heterodoxas*, en el MUAC, dijo que estaba formado por artistas no convencionales, sobre todo estadounidenses, europeos y latinoamericanos que vivían en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en grandes espacios con rentas accesibles, y que usaban como materia prima, para la realización de sus obras, los desechos y productos de la ciudad, hace mención de *Poliéster*, una revista de arte contemporáneo que se dedicó a registrar la evolución del arte tradicional al arte-objeto y arte conceptual. Este momento histórico del arte mexicano es importante por el centro de atención en la concepción del arte-objeto que se manifestó como una manera de realizar obras artísticas a partir de la percepción de la realidad fuera del estudio, la galería y el museo, para que estas fueran expuestas en lugares no convencionales, un fenómeno que transformó por

completo la manera de hacer arte y que, por supuesto, rompió con las estructuras ortodoxas en el uso de materiales, soportes, formatos, hasta la manera de concebir discursos narrativos en la producción de los libros de artista.

El resultado de toda esta transición histórica sobre el libro de artista, ha provocado en la actualidad que los artistas mexicanos al realizar este tipo de objetos se enfrenten a tres situaciones: cómo contar una historia, cómo ordenarla, y cómo solucionar técnicamente la narrativa para transmitir su idea en diferentes formatos y soportes, con el uso de materiales no convencionales, especializados o artesanales, hibridando técnicas y disciplinas para presentar al libro como un objeto de experiencia y no sólo de interpretación.

La Feria Internacional de Libros de Artista, bajo el programa de FOTOSEPTIEMBRE, realizada en el Centro de La Imagen, fue crucial en sus primeras tres emisiones (2009, 2010 y 2011) por fungir como punto de encuentro entre los primeros artistas en utilizar el libro de artista como formato y las editoriales que surgieron a finales de los noventa y en los 2000 encabezadas por artistas jóvenes. Esta feria es relevante porque, en los catálogos de las emisiones mencionadas, existen los primeros registros de la actividad de *Tigre Ediciones de México* con el trabajo que realizó con la fotógrafa Lourdes Alemeida en el 2009 con su obra *Bichos* y en el 2011 con la colaboración de la videoasta Elena Pardo con su obra *Películas de poca acción* y en ese mismo año con el trabajo de la artista visual Su Yin Wong con su obra *Rudos*, esto marca la pauta de la generación de un nuevo circuito de artistas que convergen con generaciones anteriores, que se apropian de formatos para la producción artística y que reinventan lenguajes y discursos por medio de todo el bagaje histórico del arte en México.

En el país poco a poco el tema de los libros de artista se ha ido posicionando, sin embargo el perfil de la creación de públicos ha sido limitado porque acceder a una obra artística de este tipo sigue siendo un problema por los costos, esto se refleja en un grupo muy reducido de coleccionistas de este tipo de obras. Actualmente los artistas siguen buscando alternativas, algunos siguen usando materiales económicos sin dejar de lado la calidad de la

obra, otros prefieren usar materiales profesionales, a pesar de lo que implica su poca distribución, apostando por la permanencia de la obra, su exhibición y resguardo en espacios museísticos o de colecciones privadas.¹²

En México los artistas que han trabajado sobre este formato son de diferentes disciplinas y generaciones que coinciden con las posibilidades propuestas para hacer del libro soporte, formato y discurso para desarrollar nuevos lenguajes en sus obras plásticas. El panorama de la producción de libro de artista sigue siendo limitado, los talleres y artistas que los producen casi siempre son los mismos que los promueven, hay pocas galerías o museos que se han dedicado a la exhibición de estos, los lugares especializados en su manufactura son muy pocos y en ese sentido se puede afirmar que *Tigre Ediciones de México* ha cumplido la función de no solo ser productor de este tipo de objetos artísticos, sino de ser promotor y de formación para la especialización técnica y conceptual en formatos artísticos contemporáneos de este tipo.

El riesgo de no tener una dimensión teórica respecto a estas obras radica en la confusión que existe ante una inmensa oferta editorial y vacíos en torno a lo que se refiere al libro de artista en sí, de ahí derivan confusiones al decir que casi cualquier publicación artística es un libro de artista, de ahí la importancia de seguir reflexionando sobre el tema y seguir aportando bases para el desarrollo teórico de esta manifestación artística.

2.2.3 Carpetas gráficas

Las carpetas de grabado son las piezas artísticas que albergan las estampas en serie, son los contenedores que contienen las estampas tiradas en una edición, estas resaltan por los materiales profesionales, su diseño, el formato y manufactura artesanal, en algunos casos existe texto pero separado de la imagen, las piezas sueltas dentro del empaque juegan un

¹² En el apartado de anexos se enlistan los espacios, artistas y talleres mexicanos que han realizado o siguen produciendo obras bajo el formato de libro de artista

ejercicio lúdico (Durán, 2001, p. 175-176, Aroeste, 2010) que interactúa con su espectador por el desplazamiento de las estampas una a una, como si cada una de estas fuera independiente de la otra. Las carpetas gráficas son un objeto artístico que comparte características del libro por su forma, manufactura y por su estructura comunicativa.

El tema de las carpetas gráficas debería de introducirse como parte de las categorías del libro de artista, puesto que en muchos casos, el contenedor no solo funciona para resguardar la obra, sino que interviene en la narrativa de la obra misma y es así como se convierte en una especie de libro-objeto, sin embargo su diferencia radica en la forma y la lectura, para comprender mejor este sentido que caracteriza a las carpetas gráficas y por qué debería de introducirse en una de las categorías del libro de artista es necesario decir que elementos comparte con el libro y, por supuesto, con el libro de artista.

En primera instancia, las carpetas gráficas comparten con el libro ser un medio de transmisión de imágenes, ideas, símbolos, significados, historias, etc, abre un diálogo y comunicación interpersonal entre el individuo que escribe y su lector. La multiplicidad en su reproducción lo convierte en objeto de transferencia de información que deviene en conocimiento; en segunda instancia, las carpetas gráficas se relacionan con el libro de artista por ser soporte contenedor de textos e imágenes que los artistas han retomado de este medio comunicacional para producirlos de forma manual, también por su relación con su característica secuencial ligada al libro, a las artes plásticas, en ocasiones a la literatura y la poesía (Aroeste, 2010, p. 2).

Así las carpetas gráficas comparten con el libro y libro de artista la transmisión de ideas, la interacción con su lector, la multiplicidad de su reproducción, el diseño editorial, su elaboración manual, y la preferencia por el uso de materiales específicos para su realización. La transferencia de información a través de la secuencia de imágenes y su estética conformada por las técnicas empleadas en ellas, así como su envoltorio o contenedor son elementos discursivos importantes en la producción de las carpetas gráficas, que igual que los libros de

artista, con otro tipo de producción técnica, son objetos frágiles, su manipulación perjudica su condición y perdurabilidad. Aroeste (2010) defiende que, en general con los libros de artista, se debe prestar más atención a su conservación, almacenamiento y documentación, así como al modo de mostrarlos, a quiénes y en dónde (p. XIV).

La problemática de las carpetas de grabado es la misma que la de otros libros de artista, su poca reflexión teórica y los pocos espacios para su exhibición y distribución, estas se han convertido en fetiches de coleccionistas por su aspecto y por las diversas connotaciones que se le otorgan como objeto.

En la cotidianidad de los talleres de grabado la edición de estampas suelen ser sueltas, sin empaque, las carpetas gráficas solo pertenecen a una producción muy específica en donde implica tener un presupuesto idóneo para la compra de materiales de calidad, además parten de proyectos conceptuales más definidos, que en casos específicos, estas series, se convierten en compilaciones que posteriormente son contenidas en empaques manufacturados artesanalmente. Aroeste (2010, pp. 98-99) dice que estas no pueden ubicarse en una categoría dentro de los libros de artista porque las imágenes nunca respetan un hilo conductor, pero analizando algunas de las carpetas gráficas de talleres actuales como *La Trampa Gráfica* y *Tigre Ediciones de México*, se puede afirmar que sí hay carpetas gráficas donde las imágenes tienen un hilo conductor que unifica tanto a las imágenes, textos, contenedor, diseño de portada, colofón e incluso los materiales que se usan en toda la producción, no solo de las estampas, si no del contenedor, los detalles en el colofón, los textos, familias tipográficas, los colores de los materiales, etc y que invita al espectador interactuar con la carpeta como objeto de un mismo discurso narrativo.

En conclusión, la edición convencional en los talleres de grabado, sus técnicas tradicionales y alternativas, así como la edición y formatos contemporáneos, en forma de libro de artista y a las carpetas gráficas, considerándose como otra categoría de libro de artista, son temas puestos en el centro de la reflexión contemporánea del arte, pero que se ha limitado solo

a conversatorios, exposiciones o en la producción, esta investigación pretende encaminar a que la reflexión colectiva sea sistematizada y teorizada.

En el siguiente capítulo se mostrará como el quehacer, tanto de taller y espacio editorial, de *Tigre Ediciones de México* aporta al tema de la gráfica contemporánea y cómo a través de este tipo de espacios los artistas se involucran con técnicas antiguas o alternativas de reproducción manual para realizar objetos artísticos en forma de libro de artista y cómo desde su quehacer cotidiano impulsa no solo la producción artística sino también la teorización de la actividad artística contemporánea en la Ciudad de México.

Capítulo 3: Tigre Ediciones de México, un espacio de creación gráfica contemporánea

Este capítulo aborda el caso de estudio en la investigación, el taller de grabado y de producción editorial, *Tigre Ediciones de México*, un espacio que ha funcionado como laboratorio de experimentación contemporánea con sus formatos de producción, diferentes a los convencionales, además de ser una apuesta incluyente al trabajar con creadores de toda índole, de diferentes generaciones y trayectorias, acercando sus lenguajes a las técnicas de reproducción manual.

En el panorama del arte contemporáneo en México, es de suma importancia visibilizar el trabajo de talleres que operan de manera independiente, porque rompen con las estructuras dominantes del arte y la cultura en el país, y que además por sus formas de trabajo autogestivo, a partir de sus modos colaborativos entre artistas y otros espacios que comparten el mismo sentido de colectividad e independencia institucional, son importantes de analizar desde una perspectiva teórica que impulsa el desarrollo de nuevas metodologías para la construcción del conocimiento, en este caso de los estudios visuales en comunicación relacionados a la gráfica mexicana. El aporte de este espacio para esta investigación radica en el nivel de interacción, comunicación, sentido de pertenencia, significado y cultura alrededor de las obras artísticas que realiza, todo esto a través del interaccionismo simbólico.

3.1 Tigre Ediciones de México, ¿cómo surge?

Este espacio nace como un taller independiente, surge en un momento de transición, que bien menciona Barbosa (2013, p. 71), de la gráfica tradicional a la gráfica industrial por la sustitución de las máquinas antiguas a las modernas que maquilaban grandes producciones, como el caso del offset que sustituyó a la litografía, a partir de este antecedente, la gráfica digital se fue posicionando mediante los recursos computacionales y que fueron ganando terreno en el ámbito de la publicidad.

Tigre Ediciones de México surge a partir de una oportunidad y momento histórico en el cuál el cruce de generaciones y tecnologías permitió entablar diálogos que abrieron una brecha en la producción plástica retomando las técnicas antiguas de reproducción manual, y en donde Rodrigo Téllez, fundador del taller, empezó a experimentar con materiales, procesos y cruces técnicos con la tecnología para recuperar el trabajo manual y desarrollar nuevas propuestas estéticas, vinculándose con artistas, instituciones, ferias de arte, espacios independientes, otros talleres de grabado, galerías, museos y colecciones privadas, con el fin de propiciar un espacio de producción contemporánea, diferente a lo que se estaba construyendo en otros talleres de grabado del momento, aprovechando y capitalizando la producción desde otros circuitos paralelos a la gráfica, como el diseño, la arquitectura, el cine, la literatura, la danza y el teatro.

Tigre forma parte del fenómeno que emergió en el 2006 cuando se empezaron a fundar talleres de gráfica en la Ciudad de México, específicamente en el Centro Histórico de la ciudad, cuando muchos de los egresados de las escuelas de artes visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), ahora Facultad de Artes y Diseño (FAD); Escuela Nacional de Pintura y Grabado “La Esmeralda”, decidieron financiar sus propios espacios a través de la autogestión con iniciativas de comercio independiente, con la búsqueda de becas gubernamentales y privadas, y con la oferta de talleres profesionales en esta disciplina como un ejercicio de autoempleo para este gremio de artistas (Barbosa, 2015, p. 70).

La autogestión ha sido clave en *Tigre Ediciones de México*, por ser la forma o formato de colaboración a través de la coedición, en donde el artista asume una parte de la producción y el taller otra, esto posibilita la reducción de presupuesto en la producción y el reparto equitativo de las ganancias reflejadas en las ventas de la obra; otra forma de financiamiento es a partir de la edición de estampas con pequeños, medianos y grandes tirajes, el préstamo del espacio para talleres profesionales relacionados con la gráfica, charlas en torno al quehacer gráfico o para la exhibición y venta de la obra de otros artistas. Gracias a esta gama de servicios es como el espacio puede sostener los gastos cotidianos para su mantenimiento y funcionamiento sin depender de presupuesto gubernamental o privado.

Tigre también surge por la influencia política, cultural, ideológica y plástica de las diferentes vanguardias artísticas desde los años sesenta hasta los noventa que fueron relevantes para la gráfica nacional por compartir el mismo cuestionamiento sobre las estructuras dominantes en el sistema del arte institucional y comercial para proponer otras vías de consumo artístico, fuera de los espacios institucionales considerados como los únicos legítimos para la consagración y exhibición de obras plásticas, aunque no se niega a estos espacios “consagrados”, no son exclusivos para difundir los productos realizados en el taller, su flexibilidad ha permitido que la producción pueda exhibirse y comercializarse en diferentes espacios, provocando la generación de nuevos públicos.

Tigre Ediciones de México surgió en el 2008, con la convicción de difundir el lenguaje de la gráfica entre los creadores de cualquier índole, sobre todo con aquellos que se encuentran distantes o ajenos a los procesos manuales de reproducción gráfica, actividad que ha dado como resultado la producción de objetos artísticos que registran los procesos creativos de las diversas disciplinas y campos de creación. En el proceso de creación, cada artista convocado realiza ocho estampas, grabados o piezas, reunidos a su vez en ocho ejemplares en forma de libro de artista, este canon editorial surgió a partir de un fetiche por el número ocho, número relacionado con el infinito, los ciclos, el buen gusto, el poder y la relación material con lo

espiritual, es un número que al editor y fundador le significa y que ha dotado de sentido para la producción, es relevante mencionar este hecho porque la importancia de la identidad individual se refleja en los procesos de manufactura y calidad de la obra realizada en *Tigre*.

El trabajo de *Tigre* se ha vinculado con proyectos que han dialogado y reflexionado sobre la situación actual de la gráfica mexicana, como es el caso de Demián Flores y de Alejandro Pérez Cruz, con proyectos de formación y especialización en relación a las nuevas formas de desarrollar técnicas bajo la experimentación o con materiales menos tóxicos, así como en la conceptualización de imágenes a través de estos diálogos interdisciplinarios, tal es el caso de la vinculación con Demián Flores en la escuela de grabado menos tóxico en el Centro de las Artes de San Agustín Etla, Oaxaca, que hasta la fecha lleva seis generaciones de formación con jóvenes que no cuentan con los medios para profesionalizarse en la materia, son cinco módulos en donde diferentes artistas exponen su trabajo y habilidades técnicas con recursos menos tóxicos y es en el quinto módulo cuando *Tigre* introduce a los estudiantes a la realización de proyectos curatoriales a través de sus propias historias de vida, su cotidianidad o inquietudes a partir del grabado electrolítico con procesos fotosensibles y con grabado planográfico a través de la algrafía.

Este proceso de vinculación técnica, de profesionalización e investigación ha hecho de *Tigre* un espacio de gran relevancia para entender los procesos artísticos que vinculan diferentes áreas del conocimiento y disciplinas para la elaboración de piezas artísticas. Las técnicas que predominan en la editorial son: el aguafuerte, la aguainta, el fotograbado, fotopolímero, algrafía, litografía, el grabado en linóleo, xilografía y la transferencia, procesos que ponen en alto el dominio y habilidad técnica por los editores e impresores; es así como los diferentes artistas que se involucran con *Tigre Ediciones de México* tienen una gama amplia de soluciones técnicas para aterrizar sus lenguajes en la producción de libros de artista bajo técnicas de reproducción manual.

Es un espacio que apuesta a la generación de nuevos públicos al presentarse en espacios dedicados a la divulgación de la gráfica y en otros más diversos, la característica flexible e incluyente de *Tigre* permite su traslado en ambientes poco convencionales para la gráfica tradicional. El carácter incluyente del taller parte de un claro reto autoimpuesto, el cual se ha convertido en un canon editorial y estético, el número ocho parte de un fetiche que se ha convertido en número clave para la edición y serie de objetos artísticos. Tanto editores y artistas tratan de encontrar las soluciones técnicas y conceptuales a cada proyecto específico, músicos, literatos, cineastas, arquitectos, escenógrafos, críticos, teóricos, además, fotógrafos, videastas, performers, curadores, diseñadores, comunicólogos, historietistas, escultores, instalacionistas, conceptuales, alternativos, emergentes y consagrados han sido invitados a formar parte del proyecto. La lógica del trabajo se da por la peculiaridad de *Tigre* al ser un taller de grabado y al mismo tiempo un espacio de producción editorial que produce libros de artista.

El panorama de la gráfica en México que se ha descrito en capítulos anteriores es el que lleva a construir el tema de investigación de la presente tesis, alrededor del trabajo que se realiza en *Tigre Ediciones de México* para aportar conocimiento nuevo o continuar la reflexión colectiva acerca de los nuevos formatos y procesos al campo de la producción gráfica y editorial contemporánea.

3.1.2 Tigre Ediciones de México del grabado a la producción editorial, un aporte a los nuevos formatos de edición gráfica

Tigre Ediciones de México funciona como taller de grabado porque se involucra con técnicas tradicionales y alternativas, lo cual permite que este espacio se relacione con otros talleres del corte para poder difundir sus lenguajes, compartir procesos y funcionar como plataforma de difusión, además de la constante actualización de procesos, profesionalización y reflexión activa dentro del arte gráfico contemporáneo. En el taller es donde se organiza la maquinaria, herramientas, materiales, los procedimientos, la colaboración con los artistas

invitados (Peiró, 2015, pp. 25-26) y los editores que se relacionan de manera distinta a los talleres de grabado convencionales puesto que al ser también un espacio de producción editorial, los editores son partícipes en toda la construcción de los proyectos tanto en concepción, formatos, materiales, resolución técnica, diseño, encuadernación, acabados, gestión de recursos, salidas de difusión y comercialización.

Las intenciones de *Tigre* por incursionar en la gráfica y someter las técnicas a la producción de libros de artista empezaron con la influencia del diseño gráfico de Patricia Hordóñez y Eduardo Téllez a partir de la síntesis de la imagen, el uso técnico de materiales, los formatos y discursos, así como de la influencia del campo editorial relacionada a la producción de libros. Ambas referencias dirigen la producción del taller en cuanto a soluciones técnicas, diseño de formatos y sobre todo en la planificación de proyectos con artistas de diferentes campos creativos a través de la coedición, una manera eficiente para gestionar recursos sin necesidad de participar en convocatorias institucionales o privadas.

La producción en *Tigre Ediciones de México*, bajo el libro de artista, es de tirajes cortos, conceptos específicos, formatos similares a la producción de libros, puesto que en la mayoría de los talleres de grabado se sacan muchas impresiones de una sola matriz y muchas veces no se tiene conciencia de las salidas de distribución, ni tampoco de las salidas estéticas, generalmente los talleres de gráfica se han empeñado en producir imágenes sueltas sin un hilo conductor; otra cosa a destacar es que *Tigre* se diferencia de otros talleres por considerar a la serie como concepto y narración visual, al no hacer gráfica a destajo, los objetos artísticos que se generan son una síntesis de las ideas de los artistas multidisciplinarios llevadas a la gráfica en imágenes seriadas que en conjunto significan algo concreto, además de tomar en cuenta las formas de manipulación, conservación, traslado y condiciones específicas para su montaje o presentación, los formatos se eligieron porque van llevados de la mano con la concepción de la obra, tiene más sentido y relación con la edición de los libros. Algo que señala y deja claro Rodrigo Téllez es que nunca se pensó en venderlos de manera sencilla, sabía que uno de los

retos más importantes de la editorial estaba en el mercado, sin embargo por una especie de suerte, al trabajar con diferentes artistas de diversas disciplinas, resultó ser benéfico por abrir el mercado en diferentes espacios, esto sumó a la democratización del arte.

La producción editorial en *Tigre Ediciones de México*, ha sido posible por ser uno de los talleres de grabado que trabaja con todo tipo de creadores de diversas disciplinas, el cual se diferencia de otros en el país por esta peculiaridad, es parte de los talleres que empezaron a surgir durante en la primera década de los años 2000, con nuevas reflexiones y discursos que se construyeron bajo la influencia política y artística de los años 60 y 70 para buscar nuevos soportes para la producción gráfica en el país, así como la influencia de artistas como Rufino Tamayo y Francisco Toledo, por mencionar algunos, con la actualización de la estampa mexicana a través de las vanguardias gráficas internacionales, que promovieron novedosas técnicas de aplicación del color, la influencia del movimiento del 68 con los procesos que se emplearon para la reproducción de imágenes a modo de protesta y de conciencia social para ser una posibilidad de comunicación (Barbosa, 2015, p. 56, Vlady, 2008, p. 7), con el trabajo de Martha Hellion, Felipe Ehrenberg y Ulises Carrión para formar espacios autogestivos y de auto publicación que inspiraron a Rodrigo a desarrollar su propio proyecto a partir de la colaboración entre colegas y generando nuevos vínculos en diversos gremios artísticos. También es clara la influencia de los recursos tecnológicos para solucionar imágenes a través de los medios computacionales, además del contexto social, histórico, cultural y político del siglo XXI.

El grabado bajo sus técnicas tradicionales, ha sido una constante en el trabajo de producción en el taller, también algunas formas ortodoxas en la manera de editar, por ejemplo la forma en cómo se firman las series, el troquelado, el uso de materiales, herramientas y maquinaria siguen siendo los mismos que se usan para realizar grabados de manera tradicional.

Esta investigación es innovadora por haber encontrado pocos estudios que refieran a la articulación del uso de técnicas de reproducción manual para la elaboración de libros de artista

con creadores que no están involucrados directamente con técnicas de grabado. Además de poner en la discusión el problema de lo que llamamos libro de arte, la originalidad contra la serialidad, los soportes, formatos, los cánones editoriales, así como la relación simbólica y significativa de los procesos de producción en la realización de este tipo de objetos artísticos contemporáneos.

En este sentido es importante señalar que en México desde 1960 y hasta el 2015 el análisis y reflexión sobre este circuito (Barbosa, 2015; Flores, 2015; Valdez, 2015; Vlady, 2008; Frías, 2006) se ha centrado en algunas líneas que incluyen los temas sociales, la incorporación de nuevas técnicas, nuevos lenguajes, soportes¹³ y formas de distribución además de la democratización y la apertura de espacios de formación¹⁴ (Flores, 2015; Valdez, 2015; Peiro, 2015). En cuanto a la investigación académica sobre la producción gráfica, uno de los elementos clave donde descansa el oficio de la impresión en los talleres de grabado, se ha discutido en relación a los lenguajes, técnicas, formatos, materiales y tirajes (Vlady, 2008; Barbosa, 2015; Checa, 2008; Pérez, 2016; Anderson, 2002; González, 2008), hasta la reflexión en las formas de colaboración y financiamiento para seguir manteniendo activos estos talleres de producción (La Ceiba, 2015).

Esta primera pesquisa de los estudios realizados sobre la producción gráfica y editorial permiten vislumbrar la falta de notoriedad del abordaje interdisciplinario en la dimensión operativa y funcional en los procesos de reproducción manual para ejecutar proyectos editoriales con artistas de diversas disciplinas, así como el papel del editor en la decisión en el uso de ciertos materiales, técnicas, formatos y color para la ejecución de los proyectos específicos de cada artista invitado a *Tigre*. Es una relación de traducción o decodificación de

¹³ La influencia de las décadas de los años sesenta y setenta son cruciales para los talleres de gráfica contemporánea, en cuanto a técnica por el uso de color y la experimentación con nuevos soportes, además de la influencia de artistas como Rufino Tamayo, Francisco Toledo, los grupos *SUMA*, *NO GRUPO*, la gráfica del movimiento estudiantil del 68, Felipe Ehrenber y Martha Hellion.

¹⁴ Es importante mencionar los encuentros (A tiro de fuego) de los talleres de gráfica a nivel nacional que dan cuenta de la diversidad de actividades que cada uno genera y cómo se relacionan con espacios institucionales o se hacen iniciativas desde la autogestión.

los lenguajes específicos al terreno de la reproducción manual para aterrizar el discurso visual en serie y en un objeto.

Así *Tigre Ediciones de México* se involucra íntimamente con el tema de la elaboración de libros de artista desde el concepto cuando el editor y el artista abordan el tema de las imágenes a desarrollar, los materiales, formatos y soportes; hay un acuerdo mutuo para decidir qué, con qué y para qué se realizará la obra. Lo que produce Tigre son obras conceptuales, concebidas para ser parte de una acción con los espectadores, hay participación activa en cuanto editor-artista, editor-artista-audiencia, editor-artista-audiencia-museo-galería (Beccaría, Garay, et al., 2014).

En relación con la producción editorial con técnicas de reproducción manual es evidente la referencia en los trabajos artísticos de Felipe Ehrenberg (1969-73), Martha Hellion (1981-1982), Gabriel Macotela (1993), Magali Lara (1993) y Yani Pecanins (1986), sin embargo estos artistas solo se acotan a la producción de libros personales y no a la articulación con otros artistas, no se habla de los procesos de reproducción manual más que la constante referencia al mimeógrafo y a la encuadernación artesanal (Lara, 1993).

Las incursiones del grabado en linóleo han sido pocas en la editorial, lo cual podría parecer una contradicción por ser la técnica bajo la que se rigen la mayoría de los talleres de grabado en el país, sin embargo la incursión de esta técnica se ha retomado con proyectos específicos, como es en el caso de la carpeta gráfica de Ángel Solano, titulada como *Las Fiestas de Otoño, exvotos para Arthur Rimbaud*. La mayoría de la producción está realizada bajo la técnica del fotograbado, que es la técnica que mejor se ha adecuado para solucionar en imagen los diferentes lenguajes plásticos de los artistas que se han involucrado en el taller.

El grabado como técnica y fenómeno cultural ha sido y está siendo estudiado (Barbosa, 2015), pero en estos abordajes, hasta hoy, no se observa una visión fundada en la relación que existe con temas relacionados a la producción editorial, la intersección con diferentes disciplinas y la forma en cómo se dan estos procesos. Por eso es importante entender de qué

manera *Tigre ediciones de México* ha realizado este trabajo desde la mirada de los editores a lo largo de los quince años de trayectoria.

A lo largo de este trabajo hemos visto la importancia de la gráfica nacional y como ha transitado hacia el arte contemporáneo para la realización de documentos seriados en forma de libros de artista, todo esto vislumbrado en el quehacer editorial de *Tigre Ediciones de México*, un referente crucial para la producción de gráfica actual y un aporte significativo a los estudios visuales contemporáneos desde un enfoque metodológico innovador con el análisis del interaccionismo simbólico que surge a partir de las relaciones sociales que se establecen al interior del taller y cómo de estas relaciones surge la producción de los objetos artísticos que desarrolla. El fin es presentar un enfoque distinto para observar, analizar y entender a la producción gráfica del taller a través de diversas técnicas de reproducción manual con la vinculación de diferentes disciplinas artísticas, formatos y materiales, un trabajo que ha destacado dentro del panorama del arte contemporáneo del siglo XXI.

En el siguiente capítulo se presenta la propuesta de los estudios visuales en comunicación, para después esbozar una posible ruta analítica apoyada en el interaccionismo simbólico para analizar la producción generada en *Tigre Ediciones de México*, así como del proceso de significación alrededor de las relaciones creativas que se generan en el taller de grabado, todo esto bajo la perspectiva teórica de los estudios visuales de Contreras (2017), Brea (2009) y la propuesta del interaccionismo simbólico de Blumer (1982).

Capítulo 4: Los estudios visuales y su relación con la gráfica

Hablar sobre gráfica contemporánea en la Ciudad de México permite abrir un espacio amplio para su estudio desde diferentes perspectivas epistemológicas a partir de diversas dimensiones como: los contextos políticos, sociales o culturales, los procesos enfocados a la producción, el análisis de los mensajes, la interpretación de los espectadores, los discursos inmersos en cada imagen, sobre las técnicas, formatos; sin embargo, la gráfica inmersa en la

visualidad contemporánea permite ahondar sobre el estudio crítico, no solo de la estampa en sí misma, sino de los procesos de significado, en la experiencia estética al estar relacionado con esta manifestación y sobre el uso o propuesta de nuevas metodologías para analizar su producción.

Como se ha visto anteriormente la gráfica tiene un sin fin de posibilidades para su análisis, la intención de este trabajo de investigación es realizar un primer acercamiento atravesado por los estudios visuales, apoyado del interaccionismo simbólico. El hacer un corte en el tiempo y espacio, así como de estudiar solo un caso particular dentro de toda la vorágine de talleres de grabado en la Ciudad, e incluso del país, permite ampliar el conocimiento, sobre algo muy particular y específico, sobre las formas de producción, circulación y organización, categorías que pueden ayudar a estructurar el análisis de otros talleres de gráfica, con un perfil similar bajo el panorama de la visualidad contemporánea.

Siendo algo novedoso en la investigación relacionada a los estudios visuales, el tema se complejiza por todas las dimensiones desde donde se puede analizar, diseñar una metodología no ha sido sencillo, por lo cual se decidió apoyar la investigación en el punto de vista del interaccionismo simbólico (Blumer, 1982), y para comprender de qué manera este punto de vista se vincula con los estudios de la visualidad contemporánea se citará el trabajo de Contreras (2017), Brea (2009), Escobar (2020). A continuación se describe de manera general y breve de qué tratan los estudios visuales, cómo se vinculan con la gráfica para realizar una propuesta de análisis de la significación a partir del interaccionismo simbólico de los aspectos más generales de la producción en *Tigre Ediciones de México*.

En este sentido se recuperan los conceptos de imagen, representación, signo, significación, producción de sentido/imaginario y cultura, los cuáles se irán desarrollando a lo largo del siguiente capítulo, por lo pronto este capítulo se dedicará a discutir la importancia de todas estas dimensiones que enmarcan a la gráfica hacia un nuevo terreno epistemológico, en la aplicación de la comunicación a partir de la significación en la interacción de las relaciones

sociales inmersas en procesos artísticos-comunicativos a los estudios visuales, que permiten dar cuenta de la importancia de esta disciplina como fenómeno social para seguir ahondando en la discusión vigente del panorama de la gráfica contemporánea desde la comunicación y la cultura.

4.1 Panorama general sobre los estudios visuales, la visualidad contemporánea

La visualidad contemporánea, los estudios visuales, los estudios contemporáneos de la imagen o los estudios de la cultura visual son maneras de referirse al análisis de la producción de imágenes, apoyados de diferentes disciplinas que no necesariamente están ligadas a las artes. Estudian los fenómenos de creación, distribución, aprovechamiento y legitimación de la comunicación visual en el diseño, el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y visuales; plantean nuevos valores al arte y sus modos de generar conocimiento alejado de las disciplinas tradicionales, proponen nuevas formas de hacer arte con el apoyo de la sociología, la antropología, las teorías de la comunicación y otros campos de conocimiento, se caracterizan por ser indisciplinados porque no hay una delimitación clara de los objetos de estudio, métodos de trabajo y objetivos, más bien responden a planteamientos prácticos en lugar de disposiciones teóricas fijas, la investigación parte de la práctica misma.

El enfoque de este tipo de investigación es relativamente nuevo por eso requiere de estrategias que ubiquen al objeto de estudio en otro terreno diferente al estudio tradicional que enmarca a la obra como un objeto acabado, inalterable y fijo, propone nuevas metodologías para trabajar con prácticas contemporáneas, y funge al mismo tiempo como herramienta de decolonización epistemológica para construir un panorama más amplio en la visualidad contemporánea (Herrera y Lozano, 2015, p. 59-64).

En el seminario permanente de indisciplinada, entre la cultura visual y los estudios visuales, celebrado en la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en 2020, la Dra. Susana Escobar Fuentes, presentó su trabajo doctoral alrededor de la

visualidad contemporánea en la discusión académica desde la mirada decolonial. En su presentación destacó dos campos disciplinares que permiten visualizar de donde provienen los estudios visuales contemporáneos, en un primer momento, estos estudios trabajaban con la historia del arte, la sociología del arte, la antropología del arte y con el estudio de la obra plástica, después pasan a un segundo momento, donde estos empiezan a estudiar a la comunicación de masas con la publicidad, la televisión, el video y el cine. Es en este segundo momento donde empieza su reflexión para plantear un giro decolonial refiriéndose, de manera general, al trabajo de Walter Mignolo quien propone la desobediencia epistemológica desde la transdisciplina para pensar el mundo que nos rodea de otra manera, rompiendo con el canon académico que permea todas las investigaciones; la decolonialidad en las artes se plantea, según él, como acción y estética que implica una política y una ética para la liberación y desobediencia a las reglas académicas provenientes de occidente, desde la resistencia, los movimientos sociales y los discursos alternativos.

Contreras (2017, p. 482), dice que los estudios visuales centran su atención en los conceptos: esencialismo visual, los objetos visuales, la cultura visual, el pensamiento visual y los tipos de ver o representar de una sociedad en una época determinada en función a su contexto histórico, cultural o epistemológico. Para el autor estos estudios se sustentan sobre la crítica en la historia del arte, la teoría del arte o la estética en el análisis de las nuevas imágenes mediáticas para generar nuevo conocimiento sobre la construcción social de la experiencia visual, son la evolución de las disciplinas que tradicionalmente estudiaban a la imagen y que dieron paso al análisis de la imagen relacionada a la representación y sus medios, así como su función en la cultura contemporánea, así los estudios visuales son aquellos que permiten la investigación entre la mirada del artista, el objeto observado y la interpretación del espectador bajo una perspectiva científica, social y política que se apoya de la interdisciplina.

Brea (2009, p. 3-4) también coincide en que los estudios visuales son el resultado de la relación analítica y crítica sobre los procesos sociales y prácticas artísticas para dismantelar los valores específicos de un conjunto de prácticas, sus resultados materializados, así como sus efectos culturales en la circulación pública promovida a través de diferentes formas de comunicación. Los estudios culturales sobre lo artístico dice que se constituyen sobre bases críticas, rompen con las disciplinas dogmáticas que separan a los objetos artísticos de los objetos de procesos de comunicación y producción de simbolicidad visual, estos estudios críticos sobre lo artístico son llamados de manera simple como los estudios visuales y según el autor se pueden definir como “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad”, dice que estos estudios se pueden profundizar en otros campos visuales, con el mismo enfoque crítico, hacia la publicidad, la televisión, el cine y en este caso, hacia el arte.

Para Escobar (2020) la complejidad, la transdisciplina y la decolonialidad forman una triada para entender los estudios visuales y cualquier fenómeno social, desde la diversidad de conocimiento y representación a partir de la conciencia de los dominios: económico, político, naturaleza, saberes, género y sexualidad. De acuerdo a su reflexión la disputa de la visualidad surge durante el siglo XXI que evidencia la producción de diferencias y jerarquías desde lo económico, las clases sociales, el tema racial o de género en los medios masivos de comunicación sustentados bajo el poder del imperialismo y el capitalismo.

Con el trabajo de Herrera y Lozano (2015, p. 68) esta reflexión se refuerza por la connotación de la visualidad que se da en la construcción social y que está políticamente condicionada, en donde el ver y ser visto se relaciona con una función social articulada por las relaciones de poder dominantes para producir realidades concebidas en la dominación, el sometimiento, la colonización, etc. La producción de imágenes contemporáneas no se aleja de la realidad contemporánea, tanto conceptualmente como formal y políticamente, la visualidad actual estudia la vida social de las imágenes pero en una dinámica de relaciones compartidas entre el artista y el público.

Los estudios visuales en arte latinoamericano, han sido estudiados, según Escobar, en el trabajo de Enrique Dussel desde un enfoque más filosófico, desde la estética de la liberación (2018) que propone siete hipótesis, cuyo principio es la producción y reproducción de la vida a través del arte y la cultura como una apertura reflexiva al mundo, como mediación y posibilitante de seguir viviendo para recurrir a lo bello, a la experiencia, para colocar a la vida como la base de la creación con la idea de regresar a la emoción, no solo a la parte intelectual a la práctica estética, y en el análisis regresar a la experiencia estética cultural, regresarle a la obra de arte su carácter comunitario en la producción, su carácter ético y político al hacer y ver lo visual.

La doctora Escobar (2020) pone como ejemplo la producción visual del EZLN que muestra la representación de la cosmovisión indígena relacionada con la presentación de la lucha social que mantienen para seguir sosteniendo su autonomía y modo de ver el mundo, de ahí nace el detonador para su hipótesis para contraponer la tradición de la visualidad al giro decolonial, refiere a las reflexiones sobre este giro en el trabajo de Bolívar Echeverría, Katia Mandoki, Adolfo Colombres, Silvia Rivera Cusicanqui y Juan Acevedo, quienes perciben a las prácticas culturales, la gestión cultural y la transculturalidad del arte como una búsqueda de un pensamiento visual independiente que coloque al arte desde lo propio, desde lo comunitario, desde la experiencia estética, el cuerpo, los movimientos sociales y el activismo, categorías que se están integrando a los estudios visuales contemporáneos. Por un lado cita a Silvia Rivera Cusicanqui, quien propone la teoría de la sociología de la imagen como instrumento metodológico a partir de la observación en la práctica misma y de la cotidianidad para dirigirse a la totalidad del mundo visual con representaciones más colectivas, esta metodología propone que la narrativa y sintaxis entre imagen y texto pueden operar como forma de comunicar lo vivido, recupera las visualidades de la vida cotidiana, la narrativa de la experiencia visual, la práctica teórica, estética y ética que no reconoce fronteras entre la creación artística y reflexión

política, se apoya del análisis, de la crítica hacia las fuentes documentales, a las fuentes orales y visuales para revisar los discursos que ahí se emiten.

Estos estudios culturales visuales, advierte Brea (2009, pp. 6, 9 y 10), no son para formar artistas, publicistas, productores televisivos, tampoco diseñadores entre otros, sino para favorecer el campo de la comprensión crítica, para él los objetos y prácticas artísticas se consideran como productores de significado cultural a través de la visualidad, son resultado del trabajo del signo que se construye desde un simbolismo específico; son actos de ver extremadamente complejos que están íntimamente relacionados con lo textual y mental (denotado y connotado), el imaginario, los sentidos, las formas de aprender, lo mediático, técnico, burocrático e institucional, así como de intereses de representación, de raza, género, clase, diferencia cultural, creencias o afinidades. Para él los estudios visuales trabajan sobre dos escenarios, el primero se instala en los procesos de subjetivación en la producción y consumo de imaginario a través de los diferentes modos de ver a partir de las diferencias culturales o modos de socialización específicos y diferenciales; el segundo refiere a los procesos de socialización y articulación que construyen comunidades relacionadas a los imaginarios gestionados por la acción de ver.

Para Contreras (2017, pp. 489-497) hay diferentes formas de estudiar la visualidad desde la interdisciplinariedad, el enfoque cultural y político, a continuación se hace un listado con los aportes de diferentes autores que trabajan desde diversas perspectivas epistemológicas.

- Desde la interdisciplinariedad menciona a Warburg (2005) quien dice que es dentro de la multiplicación de las relaciones, entre los saberes, en donde se descubren cosas ocultas o ignoradas en la contemplación de las imágenes y ahí se pueden identificar los poderes significativos de una cultura en un momento determinado registrada por los artistas de diferentes épocas.

- Cita los estudios en iconología del arte y la cultura de Erwin Panofsky (2015) en donde se busca en las imágenes el tema de la obra y el significado oculto que explica la cultura en la que surge.
- Desde el enfoque cultural cita el trabajo de Walter Benjamin (1992; 2007; 2008), además de ponerlo como referente fundador de los estudios visuales, él dice que es a través de la historia de la humanidad y del arte en imágenes que se puede conocer a las culturas de diferentes civilizaciones de diferentes épocas, propuso la liberación de la obra original de la mirada tradicional, otorgando un nuevo valor a la creación de imágenes a partir de la fotografía y el cine, dos manifestaciones que ofrecen una experiencia de atención estética colectiva, puso en discusión el poder del aura del creador/autor para instalar en la producción de imágenes masivas la libertad de encontrar, en cada individuo, su propia experiencia visual sin el temor reverencial del autor o el crítico moderno, su trabajo se posiciona en contra de la burguesía intelectual que discrimina otras aproximaciones estéticas, para él es en la publicidad y el cine en donde se encuentran los espacios para disolver el aura y promover una conciencia política burguesa revolucionaria, es a partir de la industria publicitaria y de las nuevas profesiones de la imagen en donde surge un giro nuevo en las ideologías visuales, por ejemplo, en los planteamientos de los artistas Marcel Duchamp o Andy Warhol que permitieron que el análisis de la obra se trasladara de lo visual al espacio social y a la democratización del arte.
- Otro planteamiento metodológico de análisis visual es a partir del trabajo de John Berger (2006), quien dice que la cultura es la que afecta la creación de las imágenes, su interés radica en la aplicación del marxismo a la teoría del arte, la historia del arte científica, la relación de la ideología y la crisis de la burguesía que está implicada en hacer imposibles los nuevos logros artísticos.

- Menciona a Bal (2016) desde su perspectiva política en el arte como fenómeno que transcurre entre las imágenes y sus espectadores en ausencia del artista, lo político es la interpretación. En el análisis visual no hay un objeto claro de estudio porque no contempla a los objetos como materialidades, sino como ejemplos de visibilidad. Bal dice que el origen del análisis visual surge de los siguientes factores: por la necesidad de un cambio metodológico frente a los nuevos objetos visuales y su valor político (la publicidad, la propaganda, el diseño de objetos cotidianos); por la acción de mirar a la cultura visual que está condicionada social e históricamente; por la posición del espectador en un estado anacrónico para observar las imágenes del pasado en relación al presente, la mirada del otro o la instauración de jerarquías sociales proyectadas en la manipulación de los significados de las imágenes relacionadas a las estructuras del poder, la censura, la producción de conocimiento y la comunicación. Él dice que los estudios visuales trabajan sobre varias concepciones diferentes de la cultura, porque la cultura visual aporta el análisis a la experiencia entre el objeto y el observador; por la interpretación y sentido del objeto visual de acuerdo a quién va dirigido; porque el objeto visual tiene vida social, no es autónomo, ni unitario; su significado es dialógico y es donde habita el poder; además en el análisis visual que se desarrolla en el contexto de la cultura genera conocimiento compartido.
- Mirzoeff dice que a partir del año 2001 hubo un giro en la reflexión sobre la representación, concentrando la atención alrededor de los movimientos sociales a partir del eslogan “no nos representan”, el activismo visual es un punto de partida en la reflexión y preocupación sobre cómo es la representación política y social de los individuos, él autor marca una diferencia de actitud en el espectador, por un lado la posición de este en 1990 era de crítica a las

representaciones que se hacían en los medios masivos y el arte, y en el 2001 el espectador se posiciona activamente para defender su propia representación, modo de ver, de ser visto y de mirar el mundo.

- Otros autores que han indagado sobre los estudios visuales en comunicación contemporáneos son: Bryson, Holly and Moxey, 1994; Krauss, 1996; Mitchell, 2002; Elkins, 2003; Guasch, 2003; Mirzoeff, 2003; Brea, 2005; Buck-Morss, 2005; Berger, 2006; Belting, 2007; Jay, 2007; Crary, 2008; Didi-Huberman, 2009; Silverman, 2009; Marchán Fiz, 2010; Rancière, 2011, 2012; Moxey, 2015; Bal, 2016).

Este giro visual abrió un panorama epistemológico nuevo para la investigación científica con la aplicación de diversas metodologías para entender, en este caso, el arte, no solo desde su producción, el análisis visual explica la humanidad a través del conocimiento de lo visible y lo invisible, de las imágenes interiores y exteriores de la mente para saber el significado de lo que se mira a partir de la cultura de donde emanan las imágenes, mirar es insertar una imagen en un sistema cultural dinámico.

La metodología de la investigación de lo visual se enmarca dentro del ejercicio reflexivo y otras formas de conocimiento, el enfoque está en los objetos visuales y sus efectos estéticos en el observador, orientan sus metodologías al análisis de dos maneras, la primera para crear una historia de las imágenes y la segunda para crear la historia a partir de las imágenes, dejando a un lado lo puramente visual, para entablar un diálogo con su carácter político, psicoanalítico o puramente social en conjunto con sus sistemas de valores e ideologías. Deja de lado el estudio institucional sobre lo que pasa en las imágenes alrededor de los museos, las exhibiciones, galerías o colecciones. Desde la comunicación visual (artista/obra/espectador - emisor/canal/receptor) se encarnan dos modos de poder, la primera en donde el artista presenta lo que quiere comunicar y por el otro lado se encuentra el poder del espectador para

interpretar la creación del artista, en esta interpretación cada espectador aporta su bagaje cultural de acuerdo a su contexto social concreto (Contreras, 2017, pp. 484-488; 496-497).

El llamado, según la propuesta de Escobar (2020) es pensar cómo podemos relacionar al arte y los estudios visuales hoy en el proceso de decolonización, liberados del mercado, de las disciplinas y las tendencias, para construir comunidad con el fin de denunciar, visibilizar, criticar, mirar diferente, reivindicar, para discutir y organizar. El aporte más significativo de Escobar es la mirada desde Latinoamérica por la influencia indígena, el pasado, la memoria, las prácticas actuales, cotidianas y comunitarias.

De igual manera este llamado se emparenta con lo que mencionan Herrera y Lozano (2015, pp. 69, 74-75) respecto a deslindar al arte de las lógicas mercantiles dominantes, que surge del *mainstream* que opera como fenómeno totalitario y promotor de un arte universal manifestado en eventos comerciales internacionales que no atribuyen a experiencias estéticas liberadoras, lejos de eso presentan problemas sociales como productos comerciales y consumibles, segregan y seleccionan la creación de las minorías, de los indígenas, negros, mujeres gays, queer, etc en dos: en la hegemonía y en los otros.

Las obras puestas en los mercados internacionales de arte contemporáneo, en la mayoría de los casos están comprometidas con especulaciones económicas que modelan el gusto de la época mediante el precio de las mismas y en donde la producción se sostiene sobre discursos de corte social comunitario. Frente a este tipo de prácticas, discursos normativos y comerciales, los estudios de la cultura visual proponen el análisis crítico de las complejas relaciones establecidas entre la visualidad, la representación y las estructuras de poder, un análisis de la producción de significados para descubrir lo no-visible, lo invisible, lo no visto, lo a-normal, como nuevos lugares de producción de prácticas y conocimientos alternativos, lugares que permitan hablar de formas alternativas de existencia y comunicación.

4.2 La gráfica y su relación con la visualidad contemporánea

La visualidad contemporánea está íntimamente relacionada con la producción de imágenes y su significación en la vida social; la gráfica, como disciplina artística, es un punto de partida clave para entenderla desde la producción y su relación con la comunicación desde diferentes ángulos cuando se presenta en lo colectivo, en la dimensión cultural, en lo político y la crítica a los sistemas dominantes y hegemónicos del arte contemporáneo, así como al estudio desde un nuevo enfoque comunicativo relacionado a la semiótica contemporánea.

Los estudios contemporáneos de la imagen estudian, como vimos anteriormente, los fenómenos de creación, distribución, aprovechamiento y legitimación de la comunicación visual para plantear nuevos valores al arte y nuevas formas de generar conocimiento fuera de las disciplinas tradicionales; en este apartado de la investigación la propuesta es hacer un primer acercamiento de análisis a la producción gráfica actual, no solo desde los objetos en sí mismos que se producen en los talleres de grabado, sino también en la significación de las relaciones sociales cuando estos se producen y cuando estos objetos artísticos se socializan en diferentes espacios.

Como bien se ha mencionado a lo largo de esta tesis, la gráfica tiene un lugar y reconocimiento importante en la sociedad; desde los artistas que producen estampas a partir de sus propias ideologías, mayoritariamente de izquierda o en contra de los valores académicos para construir imágenes que liberan la expresión, la experimentación y apoyo de otros recursos no convencionales, desde la técnica, soportes y discursos para la representación de ellos mismos o de lo que piensan de sus propios contextos; desde las imágenes generadas que ilustran, evidencian, denuncian o proponen nuevas miradas, subjetividades, otredades basadas en contextos sociales específicos, condicionados por una carga simbólica e importante por la ideología, la política, la crítica, la cultura y la descentralización del arte hacia espacios no convencionales para la difusión y promoción de este tipo de producción; y desde luego en la socialización e interpretación de estas imágenes

por una gama amplia de espectadores, algunos afines a los intereses de los propios artistas, otros que no tienen ningún acercamiento al arte y que la gráfica permite un puente a la sensibilización artística a estos públicos que nunca habían tenido contacto con alguna manifestación artística, y espectadores que han estado relacionados con otras disciplinas artísticas pero que en la gráfica han encontrado otra experiencia estética, plástica y colectiva para el disfrute, análisis y producción.

Es en este sentido se puede decir que la gráfica es el medio idóneo que permite el análisis en dos maneras, primero desde la producción artística con el desmantelamiento del arte hegemónico, que promueve la democratización y el acceso a ofertas artísticas de este tipo a públicos más diversos desde la producción de imágenes como tal, hasta la producción de conocimiento con el apoyo de otras disciplinas sociales y humanísticas, en esto último el segundo análisis se puede realizar a través de la comunicación y la cultura que permite abrir un panorama nuevo en los estudios visuales desde un giro decolonial y semiótico, rompiendo con las estructuras tradicionales de la academia alrededor del estudio de la imagen.

Como bien plantea Mignolo (s/f citado por Escobar, 2020), para estos estudios de la visualidad contemporánea se propone la desobediencia epistemológica desde la transdisciplina para pensar el mundo que nos rodea de otra manera, y que en las artes la acción y la estética sean parte de una política y una ética para la liberación y desobediencia a las reglas académicas provenientes de occidente, desde la resistencia, los movimientos sociales y los discursos alternativos. De esta manera la gráfica, en relación a sus técnicas, los modos de producción, las formas de organización entre artistas, editores e impresores, las maneras de exhibir la producción y las interpretaciones de la producción, convierten a la gráfica con sus técnicas de grabado, sus formas de salida en estampa y libros de artista, en un entramado complejo y amplio de significación en la vida social que comprometen a los estudios visuales a desarrollar nuevas metodologías de análisis para la construcción de conocimiento alejado a las disciplinas académicas tradicionales.

Este trabajo de investigación invita a más académicos relacionados con el estudio de la imagen, relacionados a los fenómenos sociales, a analizar la relación que existe entre el artista, el objeto y el espectador para seguir abonando a la construcción social de la experiencia visual, la representación, los medios de comunicación y la función de la imagen en la cultura contemporánea, para permitir la investigación entre la mirada del artista, el objeto observado y la interpretación del espectador bajo una perspectiva científica, social y política que se apoya de la interdisciplina o la transdisciplina.

Al ser tan diversos y ambiguos los objetos de estudio de la visualidad contemporánea es que en el siguiente apartado solo se hará un acercamiento metodológico a través del interaccionismo simbólico, para hacer un análisis sobre la producción artística del taller Tigre Ediciones de México a partir de la práctica cotidiana en la producción artística del taller y que puede ser ejemplo de otros talleres del corte en la Ciudad de México. Con este primer acercamiento se abren nuevas perspectivas, inquietudes y reflexiones para ampliar la investigación en una nueva documentación, más adelante, en una tesis de maestría que permita responder o generar nuevas preguntas en torno al quehacer artístico latinoamericano, específicamente en la producción realizada en los talleres de grabado en la Ciudad de México.

Capítulo 5: El interaccionismo simbólico para entender los procesos de significación en la producción gráfica en *Tigre Ediciones de México*, un aporte a la visualidad contemporánea

Esta investigación resulta ser una propuesta novedosa en la investigación cualitativa, bajo el panorama de los estudios visuales, apoyada sobre el punto de vista del interaccionismo simbólico; esta manera de estructurar la investigación fue planteada por la complejidad de estudiar un proceso no lineal, un caso de estudio particular que no solo se vincula con las artes visuales, sino con las formas de hacer comunicación a través de los procesos creativos, técnicos y discursivos interiorizados en los talleres de grabado en la Ciudad de México, así

como para tener un primer bosquejo sobre las relaciones de significación internas en la producción gráfica de *Tigre Ediciones de México*, tanto en los objetos artísticos como en las relaciones humanas que se dan en el nivel más profundo o general de esta producción.

La hipótesis y las preguntas de investigación se han ido refinando conforme a la reflexión de la literatura dispuesta, así como de la observación participante y el ejercicio cotidiano de mantener el oficio de la gráfica de manera permanente, de discutir sus nuevos valores, formatos y concepciones, así como del análisis de sus objetos artísticos realizados a lo largo de estos dieciséis años de producción.

En este capítulo se aborda el valor de la investigación cualitativa dentro de los procesos artísticos contemporáneos analizados bajo los estudios visuales en comunicación, relacionados con la gráfica contemporánea en la Ciudad de México, desde una primera mirada en la significación en la interacción social que se da al interior del taller. Este apartado comprende a la gráfica desde la perspectiva de los participantes que interactúan en un mismo circuito, contexto y espacio, se examinan las formas en las que los individuos perciben y experimentan los procesos que las técnicas gráficas demandan, sobre cómo se involucran, cómo interpretan los procesos técnicos y creativos, cómo los expresan plásticamente y significan en los objetos artísticos que producen.

Así es como este trabajo se orienta al análisis de la significación de los procesos en las relaciones y los objetos artísticos que se desarrollan dentro del taller de grabado *Tigre Ediciones de México*, para entender cómo y de qué manera se desenvuelven los signos del pensamiento creativo dentro de un espacio dedicado a la reproducción de imágenes de manera manual sobre soportes contemporáneos, la intención es hacer un primer acercamiento de análisis sobre este entramado de significación a través de una teoría fundamentada a partir del interaccionismo simbólico. En este sentido se recuperan los conceptos de imagen, representación, signo, significación, producción de sentido y cultura que se desarrollarán más adelante.

Llegar a este punto ha sido un reto para reorientar la hipótesis y las preguntas de investigación; que como bien señala Henderson (2009) en Hernández (2014), las hipótesis se van generando a lo largo del proceso de la investigación, se afinan mientras más datos se obtengan y se modifican sobre la base de los razonamientos y las circunstancias. Al revisar la literatura existente sobre estudios relacionados a la gráfica, casi siempre todos parten de la técnica, sobre crítica de arte, estudio de la imagen en relación a procesos históricos, el estudio de la imagen relacionados a sus efectos en las audiencias (sobre todo en publicidad) y sobre investigaciones relacionadas a proyectos artísticos personales, esto da cuenta de que aún existen vacíos académicos que profundicen sobre estudios de caso que se vinculen con las nuevas formas de generar conocimiento a través de la visualidad contemporánea, que permitan ahondar no solo en el estudio de la imagen misma, sino de los procesos que la construyen desde otro enfoque no tradicional, hasta este punto es que se ha decidido no estudiar, solamente, a los objetos artísticos de *Tigre Ediciones de México* desde aspectos formales como: técnica, formato, color, etc, sino de estudiarlos a partir de la significación apoyada de la observación participante, de las experiencias y de las relaciones humanas que se vinculan en todos los procesos de creación.

La muestra o la unidad de análisis es el estudio de caso sobre la producción gráfica del taller, bajo el enfoque epistemológico del interaccionismo simbólico presentado por Blumer, Mead y otros pensadores que aportaron ideas hacia la construcción de una nueva manera de entender las ciencias sociales (1982), sin la intención de generar resultados concretos, sino de indagar y abrir un nuevo panorama hacia el estudio de la visualidad contemporánea, las categorías de análisis se irán desglosando más adelante y estarán relacionadas a la producción desde las relaciones entre editor, artista e impresor, así como de las técnicas empleadas para generar mensajes significativos contenidos en los objetos artísticos en forma de libro de artista y que en grandes rasgos incrementan características que definen a toda una cultura gremial que se identifica con los procesos gráficos.

Como bien se mencionó en el capítulo anterior, la visualidad contemporánea ha discutido la forma tradicional de estudiar la imagen para esbozar nuevas rutas de estudio que no se limiten en la formalidad sino que se apoye de otros campos disciplinares. El reto de usar una nueva metodología de análisis implica sólo hacer un primer acercamiento para entender, a grandes rasgos, las bases de la significación alrededor de la producción gráfica en este caso de estudio particular.

5.1 El interaccionismo simbólico relacionado con la visualidad contemporánea

Los estudios visuales están comprometidos a la acción del ver, no de forma pasiva sino activa, dicho en las palabras de Brea (2009, p.6-8), estos estudios están condicionados, construidos, culturalizados y políticamente connotados a la acción de ver, no solo por la acción de mirar y cobrar conciencia de lo que se mira, sino de los modos de hacer “relacionados con el ver y ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las”. Para estos se necesitan metodologías analíticas y conceptuales que trascienden la disciplina a la transdisciplina, son estudios críticos que producen imaginarios, repercuten en el ámbito político y el reconocimiento identitario, así como en la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad.

De acuerdo con Cabrera (2014, p. 9), los estudios visuales en América Latina no se limitan o centran en la imagen, se enuncian desde el contexto latinoamericano de manera contemporánea a través del discurso, propone algunas líneas de observación, conexión e influencia del campo de los estudios visuales con programas, centros, trabajos académicos y otros elementos en el ámbito latinoamericano, con la finalidad de dar cuenta de las emergencias locales, de preocupaciones y preguntas, así como de elaboraciones teóricas y metodológicas en torno a lo visual, sus tensiones y diálogos.

Este campo de estudio emerge de un espacio abierto por movimientos intelectuales como el llamado giro cultural de finales de los años ochenta que también abrió líneas de

investigación en el campo de los estudios culturales y posteriormente con el giro lingüístico y el giro pictórico, aunados al desarrollo tecnológico de las últimas dos décadas. En el primer giro se dio mayor importancia a la cultura, hasta llegar a una definición semiótica de la cultura (Gilberto Giménez, 2007) y luego se transitó del giro lingüístico a la semiótica, la retórica y varios modelos de textualidad en la reflexión crítica sobre el arte, los medios de comunicación y otras formas culturales (Mitchell, 2009, en Cabrera, 2014, p.19).

El giro hacia la imagen, de acuerdo con García (2017), abrió un camino nuevo hacia el desarrollo de teorías y a dos nuevas vías de investigación, primero, en el análisis de la imagen para comprender el entorno, segundo, para analizarla desde su propia lógica y comprenderla cómo una nueva forma de sentido más allá de lo verbal. Desde los años noventa el estudio sobre las imágenes se extendió debido a su proliferación y se empezó a discutir bajo la mirada de lo social, lo cultural, lo histórico y lo político. De acuerdo con la autora este giro también se ha nombrado como: *giro pictorial*, *giro icónico*, *giro visual*, *giro imaginativo*, etc., pero en todos estos adjetivos el centro de atención está en lo visual dentro del panorama de los estudios visuales o estudios culturales visuales que aparecen en el ámbito anglosajón y en la ciencia de la imagen desde la escuela alemana, los dos autores que ella propone como relevantes o fundadores de tal giro son Mitchell y Boehm.

En 1992 Mitchell (en García, 2017), publica el artículo *The Pictorial Turn* en la revista *ArtForum*, en donde propone un *giro pictorial* en la cultura, aquí mencionó la transformación de la cultura de palabras a una cultura de imágenes que determinaría un cambio no sólo en la comunicación, sino en la forma de acercarse a la realidad a través de las imágenes. Por otro lado Boehm en 1994, en su trabajo llamado *Was ist ein Bild?* definió un giro hacia la imagen en el pensamiento al que denominó icónico. Ambas propuestas surgen de la pregunta sobre el contexto en el que surge este giro, del ¿por qué el giro hacia la imagen se produce en este momento particular?, y ¿cómo esto tiene lugar? La respuesta parte de que la imagen había surgido de una proliferación en la cultura y comunicación a finales del siglo XX, junto con los

nuevos medios y nuevas tecnologías, cuando las imágenes se empezaban a producir con medios no tradicionales, y donde la comunicación se estudiaba a partir de las masas, lo cual se expresó en nuevas formas de atención y percepción de significados e interpretaciones de las imágenes bajo los cambios sociales y culturales en donde se producen, así la imagen se convirtió en una parte privilegiada de la cultura, en objeto para comprender el entorno.

Este giro pictórico constituyó un problema más profundo por la actividad del espectador en relación a la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual, así como las formas de lectura en relación al desciframiento, decodificación, interpretación, etc, que resultó ser un entramado complejo para explicar la experiencia visual en todos los niveles de la cultura; las estrategias tradicionales ya no fueron suficientes para dar una explicación concreta (Mitchell, 2009 en Cabrera, 2014, p. 23). Abrió un terreno de indagaciones inter y transdisciplinarias para incluir nuevas preguntas sobre el rol del espectador, sobre la mirada situada históricamente y cruzada por relaciones de poder, sobre los aparatos de visión y su multiplicación en el espacio de la vida cotidiana, sobre las prácticas de ver, la invisibilidad y el ocultamiento, la vigilancia y el panoptismo, sobre cómo la imagen deja de ser bidimensional para habitar en pantallas, espacios, cuerpos, etc., y cómo a partir de los sentidos se construyen complejas experiencias sensoriales. Estas indagaciones parten de las agendas críticas de América Latina, el interés de lo visual se manifiesta en las representaciones en imágenes que ingresan a la investigación social con sentidos múltiples: como fuentes de datos, objetos de estudio, indicios culturales de época, de mentalidades y de sistemas de significación (Jelin, 2012, p. 56 en Cabrera, 2014, p. 10).

Martín Barbero refuerza la idea central de la emergencia del discurso multicultural en el campo visual, del desarrollo de nuevos actores y formas de comunicación que surgen en los años ochenta y noventa, aunadas a las presiones del mercado y políticas culturales, donde la imagen constituye un campo para re pensar las nociones de identidad y pertenencia. Por otro lado Néstor García-Canclini, rearticula y actualiza estos debates centrados en la desigualdad

de las representaciones, las imágenes en las artes y las industrias culturales, además de postular la necesidad de pensar estos debates junto con la configuración geopolítica de los saberes (en Cabrera, 2007, p. 40).

En este sentido se puede pensar en las ideas de Orozco (2018) relacionadas a las maneras en cómo son los procesos de contacto, intercambio, producción, recepción, uso, envío y transmediación a través de diversos canales, dispositivos y procedimientos analógicos y digitales con los que las personas conviven día a día dentro de su actividad cotidiana. La vida contemporánea para él es una experiencia mediática, entendiendo por mediático no solo los medios masivos audiovisuales, sino todo medio o dispositivo que ofrezca contenidos en cualquier lenguaje o combinación de ellos. De esta manera los estudios visuales funcionan como un metaparadigma para entender el panorama de la gráfica, relacionada a la comunicación, como un medio para la difusión de discursos. Uno de los debates, en torno al quehacer gráfico, desde este punto de vista se centraría en las percepciones y las posiciones ideológicas, además de colocarla, siguiendo a Orozco (1997, p. 26), dentro de la dimensión tecnología-medio-institución, para englobarla como institución cultural. También cumple las características de ser un lenguaje, metáfora, dispositivo tecnológico, escenario o espacio de poder, genera mediaciones, toma el papel de mediadora, de empresa mercantil, instrumento de control, moldeamiento social, dinamizadora cultural, fuente de referentes cotidianos, como educadora, representadora de la realidad, generadora de conocimiento, puede ser autoridad y legitimación política.

Martín Barbero (1986 en Orozco, 1996, 1997, p. 29), definió a las mediaciones como 'el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación'. El mundo del trabajo, el de la política, la producción cultural son entonces fuentes de mediación de los procesos comunicativos, otras mediaciones serían: la etnia, el género, las identidades, las instituciones sociales y los movimientos y organizaciones ciudadanas, son también mediaciones las interacciones que surgen en y con los medios. Los mismos medios y sus características

intrínsecas, determinaciones políticas y económicas, sus lógicas de producción y transmisión, sus lealtades y estilos, son una mediación. Así como lo son las mismas audiencias, siempre situadas, tanto como miembros de una cultura y de varias comunidades de interpretación, como en tanto individuos con un desarrollo específico, repertorios, esquemas mentales y guiones para su actuación social. Sin embargo la propuesta de Orozco se centra más en el análisis de las audiencias desde un enfoque crítico, para el caso de la investigación solo se cita como apoyo para entender la manera en como se piensa en la interacción en los medios y con los medios, desde sus mediaciones en los procesos comunicativos y en cómo la disciplina gráfica puede pensarse no solo desde la expresión artística sino también comunicativa.

De manera no muy distinta, Daniel Mato (2003, p. 80) señalaba en la década de los 2000 el desequilibrio en la visibilidad de la producción intelectual realizada en América Latina, él propuso la necesidad de incorporar al campo académico “otros tipos de prácticas de carácter reflexivo y que se relacionan con los movimientos sociales (ejemplo el movimiento feminista, indígena, afrolatinoamericano, de derechos humanos, etc) y/o con las artes” las cuales denomina como prácticas intelectuales en cultura y poder, que tienen el objetivo de descentrar y abrir la producción de conocimiento de las instituciones académicas y sus circuitos de visibilización, centrados en incluir otros artefactos (visuales) con mayor capacidad de intervención. Puesto que es en las imágenes donde podemos recurrir y ver otros mundos no dichos, mostrar lo que las palabras no dicen, hacer ver lo que el lenguaje verbal no expresa, de ahí el potencial epistémico de este giro visual (García, 2017).

Con lo anterior se puede afirmar que el interaccionismo simbólico puede apoyar estos estudios comprometidos con la visualidad contemporánea para analizarla bajo la significación de su producción en diferentes niveles, dejando un poco de lado el análisis textual de la imagen por sí misma, dando más énfasis a las relaciones creativas entre los que producen las imágenes, las relaciones humanas para mantener un oficio como lo es el grabado y usar sus recursos técnicos para entablar otras relaciones más complejas.

El interaccionismo simbólico, de acuerdo con Blumer (1982), está inmerso en la naturaleza simbólica de la vida social, estudia la interpretación de los individuos desde los símbolos que surgen en sus actividades en interacción. Es un enfoque realista del estudio científico que estudia el comportamiento, la acción social y la vida de grupos humanos a partir de la observación directa, análisis de casos, estudio sobre el terreno, observación participante, entrevistas, documentos, historias de vida, conversaciones, etc., para así problematizar la realidad a partir de sus interpretaciones bajo una perspectiva metodológica empírica. Para entender esta propuesta en relación a los estudios de la visualidad contemporánea, manifestados en la gráfica, es necesario, en primera instancia, colocarla en relación a los estudios de la comunicación, esbozando, de manera general la propuesta de Blumer, junto con los autores con los que se apoya su propuesta (Mead, Goffman), para así comprender de qué forma se construye este enfoque a partir de la comunicación, la significación y la interacción simbólica para después poder desarrollarla a nivel de la comunicación visual.

El interaccionismo simbólico es una propuesta teórica y metodológica que inauguró una nueva forma de comprender a la comunicación, alejada de la visión dominante que reduce a la comunicación a la transmisión de mensajes en los medios de comunicación. Esta nueva propuesta se centra en la interacción y en la comunicación interpersonal, fundamentadas en toda relación social. El término fue acuñado por Herbert Blumer en 1938 y por la Escuela de Palo Alto, para entender a la comunicación como base de toda relación social por medio de la interacción.

Los principales autores que empezaron a desarrollar este término fueron Herbert Blumer, George Herbert Mead, Charles Horton Cooley y Erving Goffman quienes compartían las ideas expuestas por Robert Ezra Park, de la Escuela de Chicago, escuela que marcó un antecedente de la interacción simbólica por construir el proyecto de una ciencia social fundamentada sobre bases empíricas. Park fundamentó sus estudios en lo que denominó *ecología humana*, definida como la ciencia de las relaciones del organismo con el entorno en el

sentido amplio de sus condiciones de existencia, donde se estudian las competencias entre individuos de una misma cultura, sus interacciones, diferencias sociales y culturales. Charles Horton Cooley fue otro autor que analizó los fenómenos y procesos de comunicación a través de la etnografía de las interacciones simbólicas de los actores, su aporte más significativo fue hacer uso de la técnica de la etnografía, también conocida como observación participante (Rizo, 2011, p. 2-4).

La propuesta de Blumer establece tres premisas básicas para entender este enfoque: la primera es que los humanos actúan sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que lo rodean; la segunda que la significación de estas cosas surge de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores; y la tercera que estas significaciones se usan en el proceso de interpretación que las personas efectúan en relación con las cosas que encuentra y se modifican a través del mismo proceso. Así el análisis de interacción entre el individuo y el mundo parte de la idea de un proceso dinámico y no como estructura estática, de ahí que el individuo tenga la capacidad de interpretar el mundo social (1968 en Rizo 2011, p. 5, Blumer, 1982, p. 16).

Bajo la perspectiva del interaccionismo simbólico la primera premisa de Blumer (1982, p. 2-4), dice que el significado es producto del comportamiento humano en interacción con las cosas que significan para ellos, es decir que actúan e interactúan a partir de símbolos. La segunda premisa considera que el significado es el resultado del proceso de interacción entre los individuos, no surge de las dos fuentes tradicionales del origen del significado, donde la primera considera que el significado emana de la cosa y la segunda considera que el significado es un añadido de la psique o la mente. La tercera premisa sostiene que el significado de las cosas se forma en el contexto de la interacción social a través de un proceso interpretativo, bajo esta premisa cada individuo tiene su propia perspectiva y experiencia que le lleva a interpretar los símbolos de forma diferente.

Desde este enfoque epistemológico surge el concepto de *self*, propuesto por Mead, que alude al *sí mismo* para referirse a la capacidad del ser humano de considerarse a sí mismo como objeto o sujeto. Su desarrollo se ubica en la reflexión, en la capacidad de poner a un individuo en el lugar de los otros y actuar como hablarían de ellos; mediante esta reflexión el proceso social es interiorizado en la experiencia de los individuos implicados en él, permiten al individuo adoptar la actitud del otro hacia él.

Mead identifica dos aspectos del *self*: el *yo* y el *mí*, por un lado, el *yo* es la respuesta inmediata de un individuo a otro; mientras que el *yo* cuando reacciona contra el *mí*, es el conjunto organizado de actitudes de los demás que uno asume (Rizo, 2011, p. 6). Con lo anterior se puede decir que es en la cultura y el aprendizaje donde se manifiesta el proceso de comunicación o interacción simbólica en la que cada ser humano adquiere el propio sentido del ser, su carácter e identidad. *El self* (Mead, 1934), o el *yo espejo* (Cooley, 1909) es la constitución de un *yo* a partir de la interacción con los demás. Cada interacción se define de acuerdo al bagaje simbólico que poseen las personas y proyectan in situ, definiendo la situación de interacción en la que se encuentran. La interacción simbólica -la comunicación- es el medio por el cual se realiza la socialización humana que acompaña toda la vida del ser social (Rizo, 2011, p.15).

Otro autor relevante de este enfoque es Erving Goffman, quien, en los años 60s y 70s, desarrolló la idea de que el significado más importante en la interacción social está en la producción de apariencias e impresiones de verosimilitud de la acción en curso, para él la sociedad es una escenificación teatral donde la persona recobra plenamente su significado, su enfoque dramático permitió la intersección de los rubros: técnico, político, estructural y cultural. Este modelo recibió el nombre de enfoque dramático o análisis dramaturgico de la vida cotidiana para comprender el nivel macro (institucional) y el micro (percepciones, impresiones y actuaciones de los individuos), englobadas en las interacciones generadas y generadoras de la vida social a partir de la interpretación, marcando límites en mundos culturales análogos en un

contexto espacio-temporal-determinado. Él autor también propuso el concepto de *ritual*, desde su perspectiva, este es parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, puesto que la vida cotidiana se conforma por ritualizaciones que ordenan actos y gestos corporales, aparecen como cultura interiorizada, cuya expresión es el gesto a través de *máscaras sociales* (Goffman, 1959, en Rizo, 2011, p. 9).

Goffman relaciona la conducta ritual interpersonal con las fases de encuentros o interacciones cara a cara: el desafío, el ofrecimiento, la aceptación y el agradecimiento, entre otras, en dichas interacciones quedan expresadas las reglas de etiqueta social y los atributos de las personas, tales como el orgullo, el honor, la dignidad, en general, la posición social. De este concepto se derivan dos ideas importantes, la primera es que los rituales se relacionan con el proceso de comunicación por ser actos humanos expresivos, por ser códigos de conducta y un complejo de símbolos que transmiten información significativa para otros; la segunda que los rituales se relacionan con los movimientos y asimilación de posturas del cuerpo específicas en cada cultura (Rizo, 2011, p. 6-9).

Para poder estudiar la vida social, el interaccionismo simbólico se apoya de la etnometodología, no como enfoque teórico, sino como orientación metodológica a través de diferentes técnicas de investigación, su punto de partida se encuentra en el contexto y el lenguaje, aquí la interacción sigue siendo un concepto fundamental que concibe y sostiene toda relación social, se define como el estudio de los modos en que se organiza el conocimiento de los individuos en sus acciones, hábitos y escenarios acostumbrados, se concentra en estudiar los métodos empleados por las personas para construir o dotar de significado a sus prácticas sociales cotidianas. Se analizan los fenómenos social según el punto de vista del sentido que le dan los sujetos sociales implicados en él; observa y estudia el comportamiento en la vida cotidiana (Skinmore, 1975, en Rizo, 2011); proponen hipótesis particulares a cada situación social; indagan sobre los procesos de producción y sentido de la estructura social por medio de la interacción de sus miembros sociales (Rizo, 2011, p.9-10).

La comunicación en el interaccionismo simbólico aparece como un proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamiento como la palabra, el gesto, la mirada y el espacio interindividual. Sus fundamentos teórico-conceptuales se establecieron en los Axiomas de la Comunicación, propuestos por la Escuela de Palo Alto (Watzlawick, Jackson y Beavin, 1971, en Rizo, 2011), que explican a la comunicación desde la idea de que es imposible no comunicar, por lo que en un sistema dado, todo comportamiento de un miembro tiene un valor de mensaje para los demás; en toda comunicación se distinguen aspectos de contenido o semánticos, así como aspectos relacionales entre emisores y receptores; la interacción está siempre condicionada por la puntuación de las secuencias de comunicación entre los participantes; toda relación de comunicación es simétrica o complementaria, según se base en la igualdad o diferencia de quienes participan en ella.

Este planteamiento rompe con la idea unidireccional o lineal de la comunicación, la comprende no sólo como acción y reacción, sino como algo complejo que debe pensarse desde un enfoque sistémico, comprenderla en un nivel de intercambio, de ahí que la interacción sea el centro del debate y el objeto de estudio donde las acciones y las interacciones no pueden entenderse si no se ubican en un contexto, sistema o escenario (Mucchielli, 1998, p. 46 en Rizo, 201, p. 14).

Para esto Blumer (1982, p. 6) menciona que los grupos humanos están formados por individuos comprometidos en la acción, esta consiste en las múltiples actividades que las personas realizan en la vida cotidiana, tanto con otras personas como en las situaciones que los rodean. Pueden actuar de forma aislada, colectivamente, en nombre o representación de alguna organización. La importancia de esto radica en que este concepto de sociedad humana como acción es punto de partida y retorno de todo esquema que pretenda tratar y analizar la sociedad empíricamente. Los esquemas conceptuales que la describen de cualquier otro modo sólo son derivaciones del complejo de actividades que constituyen la vida en grupo. Por ejemplo con la cultura definida como costumbre, tradición, norma, valores, reglas, etc., se

deriva de lo que las personas hacen. Del mismo modo, la estructura social en cualquiera de sus aspectos, como: la posición social, el status, la función, la autoridad y el prestigio, se refiere al tipo de relaciones derivadas del modo en que las personas actúan recíprocamente. La vida de toda sociedad humana consiste necesariamente en un proceso interrumpido de ensamblaje de las actividades de sus miembros.

Blumer cita a Mead quien señala dos formas o niveles de interacción social en la sociedad humana, *conversación de gestos* y empleo de *símbolos significativos*. Blumer llamó a la primera *interacción no simbólica* y a la segunda *interacción simbólica*. La interacción no simbólica es cuando una persona responde directamente al acto de otra sin interpretarlo, las personas responden inmediatamente sin reflexión a los movimientos corporales, expresiones y tonos de voz de sus semejantes; en cuanto a la interacción simbólica esta implica la interpretación del acto cuando la persona trata de comprender el significado de los actos ajenos. Mead considera que dicha interacción simbólica consiste en la interpretación de los gestos y en la respuesta al significado de los mismos, la persona que realiza dichos gestos se sirve de ellos como signos o indicaciones de lo que proyecta hacer, así como de lo que desea el otro haga o comprenda. Por lo tanto los gestos tienen significados, no sólo para la persona que los hace, sino para aquella a quien van dirigidos y las partes implicadas en la interacción tienen que asumir necesariamente el papel de cada uno de los individuos involucrados (Blumer, 1982, p. 6-7).

Lo anterior se deriva en lo que Blumer piensa respecto a la acción colectiva o conjunta que se basa en la idea de que las personas no solo reaccionan a su entorno, sino que lo interpretan y actúan en función de esa interpretación. Esta interpretación se realiza a través de la interacción simbólica, donde las personas se comunican y comparten significados entre sí. Para que la acción colectiva funcione, se deben cumplir tres condiciones, la primera que la interpretación de las personas que participan en la acción colectiva sea común; la segunda se relaciona con la acumulación de estímulos, o sea que las personas deben estar motivadas para

actuar, por ejemplo estar organizadas por un objetivo común o interés; y la tercera que debe estar organizada. Así la acción colectiva o conjunta es un proceso por el cual las personas trabajan juntas para lograr un objetivo común. Se basa en la idea de que las personas interpretan su entorno y actúan en función de esa interpretación (Blumer, 1982, pp. 12-15).

Mead, según Blumer (1982, pp. 45-55), desarrolló sus ideas demostrando que la vida de un grupo humano es la condición esencial para la aparición de la conciencia, la mente, el mundo de los objetos, seres humanos dotados de un *sí mismo* y la conducta humana en forma de actos construidos, su análisis se enfoca en los siguientes conceptos: el *sí mismo*; *el acto*; la *interacción social*; los *objetos* y la *acción conjunta*. El *sí mismo* es el proceso en donde la persona se percibe como un objeto para sí misma por la facultad que tiene de percibirse, tener conceptos, actuar y comunicarse consigo misma, condición que le permite afrontar el mundo y orientar su propia conducta. *El acto*, es la acción humana formada a través de un proceso de interacción consigo mismo enfrentado el mundo, formulando indicaciones a sí mismo, interpretandolas para determinar sus deseos, metas, objetivos, planear de antemano una línea de comportamiento, advertir e interpretar las acciones ajenas, verificarse a sí mismo y confrontar obstáculos.

La *interacción social* reconoce dos niveles: la interacción simbólica que interpreta los gestos recíprocos para que el individuo actúe basándose en el significado que extrae de dicha interpretación, y la no simbólica, donde el ser humano responde directamente a las acciones y gestos ajenos. Los *objetos* son creaciones humanas en sociedad que se encuentran dentro del mundo o entorno de las personas y sus actividades, su naturaleza depende de la orientación y acción de las personas con respecto a ellos, son todo aquello que se puede señalar o hacer referencia, pueden ser físicos, abstractos, inclusivos o restringidos a una persona concreta, su significado es variable porque depende del modo en que una persona se dispone a actuar con respecto al mismo. La *acción conjunta* es una forma de acción colectiva más amplia, desde una simple colaboración entre dos individuos hasta una compleja ordenación de los actos de

instituciones u organizaciones inmersas, esta constituye la vida de una sociedad en constante acción, estas acciones pueden ser iniciadas o no, una vez iniciadas pueden ser interrumpidas, abandonadas o transformadas. Así es como Mead vio a la sociedad humana; como un proceso social diversificado en el que las personas se ven obligadas a crear acciones conjuntas para resolver las situaciones que afrontan, muchas de ellas vinculadas y otras sin relación entre sí, pero todas dirigidas hacia los propósitos de las personas y no a las exigencias del sistema.

Mead también sugiere la cuestión de la unidad de una sociedad humana a partir de la acción conjunta puesto que la sociedad se considera como un entrelazamiento de actos individuales para la acción a partir de toda una serie de razones que no requieren necesariamente del hecho de compartir valores comunes, en este sentido las personas pueden perfilar sus actos a los de los demás en acciones conjuntas ordenadas por diferentes motivos: por compromiso, por coacción, por considerar que pueden utilizar a los demás con vistas al logro de sus propios fines, porque es lo más sensato o por pura necesidad, la sociedad se convierte así, en gran medida, en la formación de relaciones viables (Blumer, 1982, p. 56).

Retomando las ideas de Blumer (1982), los seres humanos no solo reaccionan a las acciones de los demás, sino que las interpretan. Esta interpretación se basa en el significado que otorgan a las acciones, lo que convierte a la interacción humana en un proceso mediado por símbolos. En lugar de responder automáticamente a los estímulos, el individuo intercala un proceso de interpretación. Construye su propio mundo simbólico, definiendo los objetos y las situaciones a partir de su experiencia y necesidades. Esta capacidad de interpretar y simbolizar permite al ser humano construir su acción de forma consciente. No solo actúa, sino que reflexiona sobre lo que quiere hacer, cómo hacerlo y qué elementos pueden ayudar o dificultar. La interacción para Blumer es una forma de actuar única donde los seres humanos no solo reaccionan, sino que interpretan, simbolizan y construyen su propia realidad social (p. 61).

El interaccionismo simbólico propone una visión distinta del papel de la organización social en las sociedades humanas. Bajo esta perspectiva, la estructura social no es una fuerza

determinante que dicta las acciones de los individuos, sino más bien un marco en el que se desarrolla la interacción social. La organización social como marco está definida con base en la cultura, los sistemas sociales, la estratificación y los roles sociales pero no constituyen el factor determinante de la misma, sino que establecen las condiciones para que las personas actúen o limiten sus posibilidades de acción, es decir que las personas no basan sus acciones en la cultura o estructura social en sí, sino en la interpretación que hacen de las situaciones específicas en las que se encuentran. La organización social no determina las acciones, las enmarca y proporciona herramientas para su interpretación, las acciones individuales residen en situaciones específicas y en la interpretación autónoma de las personas (Blumer, 1982, pp. 67-89).

Con respecto a la naturaleza de los objetos, desde el punto de vista del interaccionismo simbólico, estos están inmersos en los mundos que existen para los seres humanos y para los grupos formados por éstos, son producto de la interacción simbólica. Un objeto es todo aquello que puede ser indicado, lo que puede señalarse o a lo cual puede hacerse referencia; pueden agruparse en tres categorías: objetos físicos, objetos sociales y abstractos. Su naturaleza consiste en el significado que éste encierra para la persona que como tal lo considera; el significado determina el modo en que una persona ve el objeto, la manera en que está dispuesta a actuar con respecto al mismo y la forma en la cual se dispone a hablar de él. Un mismo objeto puede tener diferentes significados para diferentes individuos, o su significado puede emanar fundamentalmente del modo en que éstos le han sido definidos por aquellos con quienes interactúa, es decir que cuando una persona recibe indicaciones de los demás aprendemos que cierto objeto es tal, por ejemplo, una silla es una silla, etc. (Rizo, 2011, p. 8).

Esta forma de significar los objetos desde las indicaciones que se reciben de los demás se les denomina objetos comunes por tener el mismo significado para un determinado conjunto de personas, son el resultado de un proceso de indicaciones mutuas, aquí la importancia se centra en el entorno que se compone exclusivamente de aquellos objetos que unos seres

humanos determinados identifican y conocen. Los individuos se desenvuelven en el mundo de los objetos y ejecutan sus acciones en función de los mismos, de esta manera se puede decir que para entender los actos de las personas es necesario conocer los objetos que componen su mundo. Queda claro que los objetos en cuanto a su significado se deben considerar como creaciones sociales por ser el resultado del proceso de definición e interpretación por tener lugar en la interacción de las personas, su significado se forma, aprende y transmite a través de un proceso de indicación a través de un proceso social (Rizo, 2011, p. 9).

Para Mead las personas también pueden ser objetos al contemplarse desde fuera, poniéndose en lugar de otra y observándose o actuando en relación consigo misma desde esa nueva perspectiva. Los papeles que una persona puede asumir son variados pueden ser individuos distintos, parte de una comunidad abstracta o de grupos organizados, cuando se asumen tales papeles la persona se encuentra en una situación de dirigirse o aproximarse a sí misma. Las personas se pueden percibir como objetos a partir de asumir ciertos papeles, se ven a través del modo en el que los demás los ven o definen (Blumer, 1982, p.10).

Este enfoque considera que una sociedad humana se compone de personas comprometidas en el acto de vivir. La vida es un proceso de continua actividad en la que los participantes desarrollan líneas de acción ante las innumerables situaciones que han de afrontar. Están como engranados en un vasto proceso de interacción, en el seno del cual deben hacer que sus acciones en desarrollo se adapten a las ajenas. El proceso consiste en formular indicaciones a los demás sobre lo que hay que hacer, y en interpretar las que ellos formulan a su vez. Las personas viven en un mundo de objetos y el significado de los mismos es lo que les guía en su orientación y sus actos. Sus objetos, incluyendo los que contienen en sí mismos, se forman, sustentan, debilitan, y transforman a través de su interacción con otras personas. Por supuesto, este proceso general debiera observarse a la luz del carácter diferenciado que necesariamente posee, como consecuencia del hecho de que las personas se reúnen en diferentes grupos, pertenecen a asociaciones distintas y ocupan puestos diversos. Por eso

cada individuo se aproxima a los demás de un modo diferente, vive en un mundo distinto y se guía a sí mismo por medio de un conjunto de significados disímiles (Blumer, 1982, p. 16).

De ahí que el interaccionismo simbólico sea una guía metodológica para entender la producción gráfica de *Tigre Ediciones de México* en libros de artista que según Moros (2015, p. 153) los relaciona como objetos de uso humano, los describe como espacios territorializados, intervenidos para ser objetos de arte a partir de dibujos, collages, fotocopias, recortes de imágenes, tipografía, apuntes, bocetos, encuadernados manualmente bajo la forma de libro, que bajo cierta sintaxis se pueden leer a través de un lenguaje plástico y que están dotados de un sentido en donde intervienen pasiones y estados de ánimo al momento de mirar lo que se oculta y revela en la obra nueva. Esta forma de mirar se relaciona con la experiencia estética, con la percepción y la sensibilidad. “La relación significante/significado, pareciera dar paso al pensamiento prelógico de Lucien Levy-Bruhl (en Moros, 2015, p. 169) y su principio de participación... para crear vínculos profundos en cada uno de los polos de intercambio: del lado del sujeto enunciador, artista/objeto enunciado y, del otro, su posible destinatario. A pesar de que todos los significantes son culturalmente convocados, la libertad consiste aquí, precisamente, en eso, en utilizar las convenciones culturales para transgredirlas, manipularlas, desarticularlas y desocultarlas”.

De lo anterior el interaccionismo simbólico va a permitir entender de qué manera la producción gráfica utiliza símbolos para desarrollarse dentro de una disciplina que no solo está comprometida con el medio artístico sino también con el medio comunicativo; así mismo para entender cómo surge el sentido de pertenencia a un gremio a partir de las relaciones que se establecen dentro de los talleres de grabado en la Ciudad de México, en este sentido se va a comprender de qué manera se desarrollan y articulan las relaciones entre el impresor, editor y artista para ponerse de acuerdo en la producción generada dentro del taller; por último entender qué sentido tiene la interacción simbólica al interior de cada uno de los objetos artísticos a partir de las técnicas empleadas, procesos creativos y cánones editoriales.

Esta base metodológica se vale de la imagen como proceso articulador de la presentación, representación y reproducción de las imágenes generadas en el taller, desde el bagaje propio de los artistas, editores e impresores que se relacionan en la producción, así como en la influencia del contexto social, político y cultural como parte del proceso creativo para generar libros de artista, aquí los signos se entienden como la cadena de pensamiento ilimitada de interpretaciones que se dan en el interaccionismo social.

El valor de toda esta producción radica en la generación de sentido que se ejerce dentro de una clase social determinada, una clase popular que produce para sí misma y que cumple una función política efectiva que atraviesa, de manera simbólica, el uso de las técnicas que en algún momento se usaron para la difusión de ideas y para la democratización de la educación, así como de las formas en cómo se socializan las imágenes en espacios públicos o independientes al arte hegemónico insertado en el arte contemporáneo, así como del uso de materiales, intenciones, discursos e ideologías que van en contra de la producción capitalista. Todo esto abona a la construcción de una cultura nueva que permite pensar en otras formas de organización relacionadas con la autogestión, lo que lleva a reflexionar sobre la manera o qué es lo que permite que talleres de este tipo sigan vigentes en la actualidad.

5.2 El interaccionismo simbólico como apoyo metodológico para el análisis de la producción gráfica en Tigre Ediciones de México

El apartado metodológico, para el análisis de la producción gráfica de *Tigre Ediciones de México*, se apoya en el interaccionismo simbólico a partir de la investigación cualitativa, para poder entender los procesos de significación al interior del taller, tanto en la producción de los objetos artísticos como en las relaciones en interacción que se dan entre artista, editor e impresor, y para ver de qué manera estas interacciones abonan a la construcción del sentido de pertenencia a una identidad gremial manifestada en la cultura popular de la Ciudad de

México. Esta metodología usará las técnicas de observación participante y fuentes documentales.

El interaccionismo simbólico se relaciona con la investigación cualitativa por estudiar fenómenos empíricos, así como las subjetividades de las personas y la vida cotidiana. Uno de los objetivos de este tipo de investigación está en hacer uso de la reflexión y análisis de las formas en las que construimos sentido y generamos conocimiento a partir de la cotidianidad, sus métodos de recolección de datos hacen pertinentes los hallazgos para comprobarlos en la experiencia social, confrontarlos o compararlos con otros casos del mismo corte. Es por eso que se eligió usar la observación participante y uso de fuentes documentales para analizar este estudio de caso particular centrado en la producción de objetos artísticos a través de la reproducción manual. La investigación parte de una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de los que se involucran en la producción gráfica en *Tigre Ediciones de México*, donde convergen múltiples miradas, disciplinas artísticas, procesos creativos y técnicos.

El centro de la investigación está situada en la diversidad de ideologías inmersas en los significados y procesos de sentido para la creación de libros de artista manufacturados a través de técnicas tradicionales y alternativas de grabado, las indagaciones no pretenden generalizar resultados ni tener muestras representativas, al estudiar la cotidianidad del taller y las interacciones que suceden al interior de él, lo convierte en un estudio particular de interpretación para encontrar sentido en los significados que operan y se ponen en acción dentro de la interacción en la producción gráfica en este taller.

Para guiar el proceso metodológico se hizo un cuadro que representa las unidades de análisis junto con las unidades de observación para poder sistematizar las observaciones y poderlas analizar más adelante con el apoyo de las fuentes documentales. Cabe resaltar que la recolección de datos se llevó a cabo en la cotidianidad del taller, en la observación de la interacción de los individuos que participan en él, así como de los procesos que se llevan a

cabo día a día en la producción artística y en la reflexión participativa que propicia el sentido significativo de todo lo que se desenvuelve en él.

Esto se refuerza en lo que Lofland et al. (2005 en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p. 397) dice respecto a las actividades humanas en su cotidianidad para comprender cómo hablan, en qué creen, qué sienten, cómo piensan, cómo interactúan y que además de las personas o casos las unidades de análisis pueden ir de lo microscópico a lo macroscópico, es decir, del nivel individual al social. A continuación se presenta la siguiente tabla que muestra las unidades de análisis y las unidades de observación que se analizarán con más detalle en el siguiente capítulo.

Tabla 1

Categorías de análisis para ver de qué manera el interaccionismo simbólico está presente en las relaciones sociales y la producción al interior del taller

UNIDADES DE ANÁLISIS	UNIDADES DE OBSERVACIÓN	
Organización	Espacios	Tigre Ediciones de México como un taller que pertenece a un circuito de espacios físicos (los talleres de grabado los cuales comparten características similares en la Ciudad de México).
	Grupo	Tigre Ediciones de México es visto cómo un grupo organizado de personas con características particulares que lo hacen diferente a otros talleres de grabado en la Ciudad de México.
	Comunidad	Tigre Ediciones de México pertenece a los talleres de grabado en la Ciudad de México que comparten una ideología afín, de izquierda, popular y cercano al arte contemporáneo.
	Estilo de vida	Tigre Ediciones de México tiene valores, una ideología, cultura e identidad propia que comparte con sus colaboradores.
Producción	Significados abstractos	Son las definiciones que hacen coherente la producción (libro de artista, arte múltiple,

		estampa); así como el uso de ideologías (cultura popular, izquierda, democracia) inmersas en los productos que realiza.
	Significados compartidos	Son las reglas y normas (convenciones editoriales) por las cuáles se rige o rompe el taller para la realización de sus objetos artísticos.
	Prácticas artísticas	Tigre Ediciones de México es un taller perteneciente a un gremio de grabadores que comparten técnicas tradicionales, alternativas y experimentales, se vale de discursos relacionados a los formatos y materiales como un todo; además es un taller único en su tipo por desenvolverse con todo tipo de disciplinas artísticas para aterrizar sus lenguajes a las técnicas de reproducción manual. Las prácticas artísticas presentes en la producción gráfica del taller han sido desde la música, el teatro, la literatura, la danza, la fotografía, la ilustración, el diseño gráfico, la cerámica, el cine, la pintura, el tatuaje, por mencionar algunas.
	Prácticas comunicativas	Estas prácticas se ven en el uso tradicional de las técnicas de reproducción manual, así como en las alternativas y en la experimentación para desarrollar mensajes narrativos en sus procesos plásticos y conceptuales.
	Procesos	Técnicos, creativos, artísticos y comunicativos.
	Espacios	Disposición física de la maquinaria, herramientas, materiales y espacios de trabajo.
	Interacción	Encuentros
Roles		Interacción entre editor-artista-impresor
Papeles		Características específicas de editor-artista-impresor
Objetos	Resultados materiales a partir de la producción en la interacción	Libros de artista generados en el taller

Como bien se desglosa en la tabla, las unidades de análisis están relacionadas con los procesos de significación en la producción gráfica de *Tigre Ediciones de México*. Por un lado, los significados son los referentes lingüísticos que los individuos utilizan en la vida social a través de definiciones, ideologías o estereotipos, otro sentido hacia los significados es cuando estos son compartidos por un grupo y se manifiestan a través de reglas y normas.

Las prácticas son unidades de análisis conductuales que refieren a una actividad continua o rutinaria, definida por los miembros de un sistema social.

Los encuentros son unidades dinámicas y pequeñas que se dan entre dos o más personas de manera presencial, sirven para completar una tarea o intercambiar información. Los papeles o roles son unidades que definen a las personas en lo social, sirven para la organización, sentido o significado a sus prácticas, son útiles para desarrollar tipologías y entender los vínculos dentro de un grupo o colectividad. Los grupos son unidades de análisis que representan conjuntos de personas que interactúan por un periodo extendido, vinculados por una meta y considerados a sí mismos como una entidad. Las organizaciones son unidades formadas con fines colectivos, su análisis suele centrarse en el origen, el control, las jerarquías y la cultura (valores, ritos y mitos). Las comunidades son unidades de análisis de asentamientos humanos en un territorio definido. Los procesos son las unidades de análisis de conjuntos de actividades, tareas o acciones que se realizan o suceden de manera sucesiva o simultánea con un fin determinado.

Respecto a estas unidades de análisis la pregunta de investigación va dirigida hacia saber ¿Cómo se presenta la interacción simbólica en cada una de ellas? ¿Cómo son las relaciones de cada una de ellas a partir de la interacción simbólica? y ¿Cuáles son las consecuencias a partir de su análisis individual y relacional? (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, pp. 396-398).

Las unidades de observación en la investigación cualitativa tienen el propósito de explorar y describir ambientes, comunidades, subculturas y los aspectos de la vida social, analizando sus significados y a los actores que la generan (Eddy, 2008; Patton, 2002; y Grinnell, 1997 en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p. 399); comprender procesos, vinculaciones entre personas y sus situaciones, experiencias o circunstancias, los eventos que sucedan al paso del tiempo y los patrones que se desarrollan (Miles, Huberman y Saldaña, 2013; y Jorgensen, 1989 en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p. 399); identificar problemas sociales; generar hipótesis para futuros estudios.

Así las unidades de observación están desglosadas en las actividades (acciones) individuales y colectivas bajo las siguientes preguntas: ¿qué hacen los participantes? ¿A qué se dedican? ¿Cuándo y cómo lo hacen? ¿Cuáles son los propósitos y las funciones de cada actividad? (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, pp. 399-400).

Una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos, ayudan a entender el fenómeno central del estudio, sirven para conocer los antecedentes de un ambiente, así como las vivencias o situaciones que se producen en él y su funcionamiento cotidiano y anormal (Le Compte y Schensul, 2013; Refaeli y Pratt, 2012; Van Maanen, 2011; y Zemliansky, 2008 en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p. 415). Para el caso de esta investigación estas fuentes documentales son los objetos artísticos generados en el taller.

Las fuentes documentales están integradas en la metodología como apoyo para el análisis de la producción y las interacciones sociales que se presentan al interior del taller, estas fuentes son las personas en sí mismas, así como los objetos artísticos realizados en el taller. Estos objetos cobran relevancia y comparten el tema del significado en Blumer que radica en el contenido de los documentos que se analizan, contenidos que dirigen ideas, interrogantes y conocimiento para emprender el análisis. El valor de estos objetos radica en la

experiencia cotidiana que se tiene alrededor de ellos, y la interpretación está sujeta a la familiarización que se tiene con el tema a tratar. Estos documentos serán analizados e interpretados bajo la aplicación de conceptos o categorías del interaccionismo simbólico (Blumer, 1982, p. 93-94). De ahí la fortaleza de generar un vínculo entre la relación de las personas en interacción con los objetos que manufactura, porque estos quedan como las expresiones discursivas del pensamiento creativo, de la concepción colectiva y colaborativa.

Caber resaltar que estos objetos están desarrollados desde la conceptualización y el concepto, siguiendo a Blumer, es una manera de concebir y un contenido concebido a través de la palabra, es por lo tanto un símbolo de un determinado proceso de concepción, el concepto puede convertirse en un tema de discurso social y permitir, en consecuencia, que la concepción por él comprendida se vuelva propiedad común. El concepto siempre surge como una experiencia individual, para compensar una laguna o insuficiencia de la percepción. Al convertirse en propiedad social, permite que otras personas conozcan el mismo punto de vista y utilicen la misma orientación. De este modo hace posible la acción colectiva, esta función del concepto se le ha otorgado muy poca atención. El hecho de que el concepto sea una entidad del discurso social, hace posible que su proceso sea un acuerdo o conjunto de ideas, una estructura del pensamiento en lugar de ser un simple cúmulo de acciones desvinculadas (Blumer, 1982, p. 122).

Las unidades de análisis están organizadas en cuatro rubros: organización, producción, relaciones sociales y objetos, cada una se analizará de la siguiente manera:

- La organización está relacionada con la manera en la que se conforman los diferentes talleres de grabado en la Ciudad de México, cómo operan, qué comparten, cuáles son sus características y cómo se definen a partir de sus ideologías, identidades y estilos de vida.
- La producción relacionada con los procesos artísticos y comunicativos a partir de la pregunta sobre ¿cómo se desenvuelve la interacción simbólica en estos

procesos bajo los símbolos comunes y abstractos? Por una lado, desde la comunicación, los símbolos comunes son aquellos que se comparten y que forman parte de una convención, reglas y normas dentro de las ediciones gráficas que dan coherencia y sentido a toda su producción bajo los conceptos de colectividad, colaboración, formatos, técnicas, soportes, materiales y discursos. Por otro lado, desde lo artístico, estos símbolos se desenvuelven desde el significado que le otorgan los actores que se ven involucrados en la producción del objeto artístico. Ambos procesos derivan en la generación de sentido de pertenencia a un gremio dentro de la cultura popular.

- Las relaciones sociales son las que se establecen dentro del taller entre el editor, el artista y el impresor que interactúan para dotar de significado y sentido a la producción que realizan desde sus propios saberes, procesos creativos y técnicos específicos. Aquí lo que prevalece también es la diversidad ideológica, las múltiples miradas influenciadas por el contexto social, político y cultural que convergen en un mismo proceso para materializarlo en un objeto artístico. Así como los rituales que se desenvuelven en la participación activa de cada uno para extender los papeles y roles que cada uno cumple para la producción.
- Los objetos se dividen en tres formas de análisis, primero para ver el taller como un objeto de estudio en donde se organizan símbolos a través del espacio, la maquinaria, herramientas, procesos técnicos, materiales, y la disposición de cada uno de estos en el lugar; segundo en las personas que actúan dentro del espacio vistos como un mismo ente que dialoga con el espacio, los materiales, las herramientas, las técnicas, etc; y tercero los objetos artísticos en sí mismos como referentes documentales que expresan plásticamente las subjetividades de las relaciones sociales que se establecen en el taller.

El análisis sobre la interacción simbólica hacia la producción gráfica contemporánea, de *Tigre Ediciones de México*, permite hacer un intento por poner a prueba la propuesta epistemológica basada en este enfoque como un punto de vista hacia la significación, producción de sentido y desarrollo de cultura en la producción artística que se manifiesta en las ediciones en forma de libro de artista, producidos por relaciones sociales que se dan al interior del taller entre los papeles o roles que se desenvuelven entre editor-artista-impresor. La producción de sentido en los procesos de producción está ligada al contexto social, los referentes políticos, culturales y sociales de quienes interactúan en la producción, de los significados abstractos y comunes de cada uno de los individuos que participan, en cómo se organizan y por supuesto en los significados compartidos que dirigen la producción a un mismo sentido, formato, salida de reproducción y difusión.

En las ediciones, que son uno de los objetos de estudio, está presente la interacción simbólica en el intercambio, producción y reconstrucción de sentidos y significados presentes en las imágenes, el uso de la técnica, los formatos y las formas de producción, donde los símbolos se convierten en la relación comunicativa del modo de ver y manipular el mundo por los editores, artistas e impresores. “La cuestión del significado se coloca en el epicentro de los tres vértices que definen la relación hombre/mundo: la acción (la transformación y manipulación de objetos), la cognición (la selección e integración operativa de información) y la comunicación (la coordinación de conductas) confluyen en el significado. En otros términos: hacemos, pensamos y decimos desde el significado” (Aguado, 2004, p. 94).

El interaccionismo simbólico también se puede valer de la semiótica, y aunque no es el propósito de la investigación, vale la pena mencionar que este punto de vista comparte muchas características afines al interaccionismo simbólico desde cómo se entiende a la comunicación, puesto que la semiótica permite esbozar cómo se produce significado en la dinámica de la producción artística. Esta ciencia de la significación, en su vertiente pragmática, se centra en la puesta en escena de los sentidos y sus consecuencias, su foco de atención se concentra en los

procesos de producción y negociación de sentido en la comunicación, proporciona claves sobre cómo producir e interpretar redes de sentido, permite vislumbrar el significado de los símbolos puestos en cada una de las ediciones analizadas, símbolos que a su vez son la expresión de las ideas concebidas en la mente para manifestarse en imágenes, representaciones e intenciones (Aguado, 2004, pp. 90 y 93).

Este acto de producir imágenes deriva en la capacidad de ver, lo cual significa extender la capacidad de comprender y elaborar un mensaje visual, más allá de la visión sólo cómo un hecho físico. Koestler, en *The Act of Creation* (en Dondis, 2017, pp. 20 y 24) dice que el pensamiento conceptual surgió del pensamiento en imágenes a través del desarrollo de la abstracción y simbolización para construir un lenguaje que ha funcionado como medio de almacenamiento, transmisión de información y de intercambio de ideas. Menciona que la forma en cómo interactuamos con lo visual se manifiesta de muchas maneras, desde la percepción, la movilidad, la reacción ante estímulos físicos o ambientales, a la luz o a la oscuridad y que esto nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales, además de estar influenciados por estados psicológicos, sociales, culturales, políticos. “El cómo vemos el mundo afecta casi siempre lo que vemos”.

Los mensajes visuales están relacionados con sistemas de símbolos; representaciones y abstracciones. La capacidad humana para entender y procesar información visual está profundamente ligada a las experiencias personales, la manera en cómo se interpreta lo que se ve a través de la propia experiencia puede aportar al aprendizaje acerca de cosas que no se experimentan directamente, gracias a los medios visuales que tienen la capacidad directa para emitir ciertos mensajes con más fuerza que la transmisión del mismo mensaje de manera verbal, los medios visuales pueden ser particularmente efectivos para transmitir información compleja o abstracta, pueden ser más convincentes y persuasivos que las palabras.

Ver es un proceso que resulta ser suficiente y efectivo para comprender, conocer y evaluar, el carácter de observación no solo sirve para aprender sino que también es un

generador de vínculo con la realidad y el entorno. Siguiendo a Dondis (2017, pp. 27-28), la visión es un sistema que se relaciona con todo lo que conocemos y reconocemos así como con los significados que le otorgamos a todo lo que vemos ya sea de manera real o abstracta, la manera en la que los humanos perciben lo que ven sugiere una diversidad y suma de experiencias distintas, la función de la percepción está en la interpretación. El significado se configura a partir de la forma, contenido, color, tono, textura, dimensión, proporción, composición, etc.

La interpretación que se haga de los datos puede diferir de la que podrían realizar otros investigadores, lo cual no significa que una interpretación sea mejor que otra, sino que cada quien posee su propia perspectiva. El análisis cualitativo es sumamente contextual, consiste en estudiar cada dato en sí mismo y en relación con los demás. Existen diversos acercamientos al análisis cuantitativo de acuerdo con el diseño o el marco referencial seleccionado. Entre estos acercamientos se encuentran varios, como etnografía, teoría fundamentada, fenomenología, feminismo, análisis del discurso, análisis conversacional, análisis semióticos y posestructurales (Grbich, 2007, y Álvarez-Gayou, 2003 en Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, p. 419).

Capítulo: 6 Análisis sobre la interacción simbólica en la producción gráfica de Tigre

Ediciones de México

El análisis se centra en la dinámica cultural de la producción gráfica en libros de artistas, bajo técnicas de reproducción manual, dentro del taller *Tigre Ediciones de México* desde la perspectiva del interaccionismo simbólico de Blumer (1982). Se utilizan los conceptos de significación, producción de sentido y cultura para entender cómo son las relaciones sociales que se establecen en su interior, así como su forma de organización y operación para identificar estos procesos en el contexto comunicativo y artístico contemporáneo de la Ciudad de México.

En este análisis la gráfica es vista como la disciplina que da estructura y organización a la producción de objetos artísticos en el taller, así como el espacio donde se relaciona una cultura gremial, un estilo de vida propio y específico de los talleres de grabado en la Ciudad de México y una forma particular de relaciones sociales que definen o enmarcan la realización de imágenes con ciertos valores estéticos, plásticos, discursivos y comunicativos a través de los procesos de significación. El interaccionismo simbólico está inmerso en la compleja red de relaciones al interior del taller, la interpretación de los símbolos que circundan la producción en él se da a partir de la interacción, el comportamiento, la acción y la semiosis (signos en acción), todo esto para entender la comunicación visual desde otro enfoque comunicativo que centra su atención en las relaciones sociales en interacción.

6.1 Organización: espacios, grupo, comunidad, estilo de vida

La organización es un concepto que da estructura sistemática a un conjunto de acciones y relaciones en la vida cotidiana de un grupo social, en este caso se relaciona con el macroespacio al cuál pertenece el taller, es decir, al circuito de espacios físicos que comparten características similares en la Ciudad de México que se relacionan con el uso de máquinas (tórulos) para la reproducción de imágenes, el uso de técnicas tradicionales, alternativas y experimentales de reproducción manual, el uso de materiales y herramientas específicas para las técnicas empleadas, una ideología afín sobre la democratización del arte en cuanto a su producción colectiva y colaborativa, sus diversas formas de distribución y difusión. Al mismo tiempo, estos espacios convergen con la idea de ser espacios independientes, diferenciados a los institucionales o privados.

Tigre Ediciones de México, por su parte, se consolida no solo por ser independiente, sino por tener características particulares, diferentes a otros talleres de grabado por realizar su producción bajo convenciones que rigen las ediciones gráficas, pero agregando algunos elementos de la producción editorial de libros. El taller pertenece a una comunidad gremial de

grabadores que comparten lenguajes, ideologías políticas y culturales, reglas y convenciones, así como un estilo de vida que se manifiesta en las relaciones sociales que establecen los artistas, editores e impresores relacionados con esta disciplina, al mismo tiempo convive con el gremio de los diseñadores gráficos y de los bibliófilos por entender sus convenciones, formas de diseñar proyectos y elementos formales para la realización de imágenes, así como de contenedores de forma artesanal.

Aquí el interaccionismo simbólico se centra en la importancia de las relaciones sociales que se establecen para mantener el oficio del grabado, el diseño gráfico, la edición, el cuidado editorial, y usar sus recursos plásticos para entablar otras relaciones más complejas con otras disciplinas artísticas a partir de un entramado de relaciones significativas y simbólicas que operan en el taller. La producción de sentido, bajo esta unidad de análisis, pone su atención en la influencia de las vanguardias artísticas de los años sesenta, los manifiestos que, desde los años cuarenta, defendían un arte para el pueblo, para la democratización y crítica a los sistemas hegemónicos del arte. El punto de partida se encuentra en el valor por realizar objetos artísticos específicos y diferenciados con estas influencias, en libro de artista, con la experimentación, la observación cotidiana sobre problemáticas sociales para representar en imágenes, la invención de nuevos imaginarios visuales, la consistencia en sus propios cánones editoriales, observaciones y procesos creativos-técnicos-conceptuales que lograron hallar una fórmula para crear documentos que pudieran comunicar, no solo a través de la imagen, sino también de su contenedor, los materiales usados, los formatos, el diseño y las técnicas empleadas.

Tigre Ediciones de México se conforma como un grupo organizado que se diferencia de otros talleres de grabado por producir libros de artista con diferentes creadores, así como por tener una visión amplia en relación a los formatos, cánones editoriales y por apostar a la organización de manera autogestiva y democrática, fuera del margen hegemónico del arte contemporáneo. Esta manera de concebir la organización permite enmarcar al taller dentro de

un fenómeno y proceso de comunicación complejo a través de las interacciones simbólicas que se dan al interior, esto permitió que la observación participante fuera la técnica ideal para su estudio y análisis. En este sentido las tres premisas de Blumer navegan sobre la manera en la que los que participan dentro del taller actúan y dotan de significado a los procesos, objetos o situaciones que atraviesan el taller a través de la interacción y la interpretación, todo esto cómo un proceso dinámico.

El taller en sí mismo se concibe de esta manera como un grupo humano conformado por individuos comprometidos en la acción, sus actividades cotidianas giran en torno a la gráfica, el diseño y los procesos editoriales, actúan de forma colectiva y colaborativa, bajo el eslogan *gráfica para los NO grabadores*, esto como la representación general que engloba la producción de *Tigre*, esto deriva a la conformación de una cultura propia por definir su producción a través de la constancia y coherencia en sus procesos, costumbres, hábitos, normas, valores y nuevas reglas, gracias a esto el prestigio del taller ha sido otorgado por quienes han interactuado con él, de ahí su permanencia en la actualidad.

La organización relacionada a los espacios físicos que se encuentran dentro del macro espacio, bajo el interaccionismo simbólico, tiene sentido por estar relacionados con el contexto social, político, cultural y geográfico. Desde el momento en el que surge este *boom* de talleres en la Ciudad de México y su vigencia actual, en el 2006, estos talleres se han convertido en referentes por las maneras en las que se organizan para desempeñar sus actividades cotidianas en la producción, difusión y distribución de sus objetos artísticos. En el caso particular de *Tigre*, se ha nutrido de otros espacios independientes, así como de artistas que aportaron nuevas convenciones, otras vías de producción y consumo artístico.

La interacción simbólica cobra relevancia por sostener que el significado de pertenecer a un circuito de talleres de grabado se debe al contexto, desde la perspectiva y experiencia de *Tigre Ediciones de México*, el significado de ser un taller editorial de gráfica surge por la influencia de los talleres de grabado, vanguardias artísticas y movimientos sociales pero más

allá de esto, de experimentar sobre nuevos alcances técnicos, soportes, color, la experimentación con otros materiales, procesos y recursos tecnológicos, además de ir en contra de las convenciones que rigen la producción gráfica en los talleres ortodoxos. Desde sus inicios reconfiguró otras maneras de hacer posible la producción, retomando normas, pero también inventando o integrando otras fórmulas de producción a través del cruce de disciplinas con la autoimposición de estándares de producción.

La organización relacionada con la conformación de un grupo especializado en producción gráfica a partir de la diversidad de lenguajes artísticos, aterrizados en técnicas de reproducción manual, fue posible por las habilidades técnicas, conceptuales y creativas que tienen los que integran el taller. Por un lado está la riqueza pedagógica, los conocimientos técnicos, de gestión cultural, difusión y comunicación de los editores para encauzar los lenguajes de los diferentes artistas que se acercan al taller; en segundo lugar los impresores tienen un conocimiento adquirido por generaciones anteriores que demuestran habilidades técnicas-conceptuales-artísticas para entender la diversidad de lenguajes plásticos y aterrizarlos a las técnicas de reproducción manual que se realizan dentro del taller; y en tercer lugar, los artistas que colaboran con el taller son aquellos que tratan, entienden o son sensibles a las técnicas de grabado y que además buscan fortalecer su trabajo con otras salidas plásticas diferentes a las cotidianas¹⁵. Los artistas que se han involucrado con el taller son de diferentes áreas artísticas estos se han vinculado con el propósito de incrementar su bagaje visual, por cofradía, por los estímulos económicos que han recibido del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), y por la curiosidad de relacionarse con técnicas alejadas a su profesión¹⁶.

¹⁵ Impresores jóvenes que han figurado en el trabajo de Tigre Ediciones de México: Raziel Arroyo, Javier Domínguez, Rubén Galván, Javier Jaimes, Axel Rayón, Andrea Alvarado.

¹⁶ Algunos de los creadores que han colaborado con Tigre Ediciones de México son: Ramón Córdoba, Alejandro Magallanes, Leonel Sagahón, Alejandra España, Lourdes Almeida, Jorge Garnica, Iker Vicente, Berta Campos, Rafael Zepeda, Felipe Ehrenberg, Demián Flores, Abril Castillo, Santiago Solís, Nuria Díaz, Alejandra Saavedra, Amaranta Sánchez, Andrea Fuentes, Ángel Solano, Alan Lozano, Omar Arcega, Betsabee Romero, Jorge Tellaeche, Patricia Soriano, Carlos Flores Rom, Gerardo Romero, Daniel Guzmán, Héctor Falcón, Paula Laverde, Eduardo Téllez, Patricia Hordóñez, Edson Lechuga, Jorge Fernández, Caroline Reyli, Luis Safa, Elizabeth de Jesús, Santiago Robles Bonfil, Selene Lazcarro,

La organización inmersa en una comunidad gremial se manifiesta en una expresión cultural que comparte intereses en común, no solo en México, sino en casi todos los que producen imágenes a partir del grabado en sus diversas técnicas, puesto que esta disciplina permite comunicar mensajes de índole político, mayoritariamente de izquierda o popular, aunque también atraviesa lo político desde la anarquía, la contracultura, lo indígena, lo feminista y lo ambiental. Es un gremio que apuesta a las causas sociales, que produce para el pueblo, porque en sí mismo este gremio se conforma por artistas, en su mayoría, del pueblo, es un gremio crítico que invita a su público a reflexionar y actuar en colectivo para la construcción de un mundo mejor. De estas maneras de concebir el mundo *Tigre Ediciones de México* se ha influenciado, en la mayoría de sus libros de artista son claros los mensajes políticos, el tema del cuerpo, la defensa del territorio y la cultura de los pueblos originarios, la migración, la crítica a los medios masivos de comunicación, el erotismo y la ironía.

El estilo de vida de estos grabadores, artistas, impresores y editores está marcado por sus gustos, por ejemplo: los lugares que concurren, las exposiciones artísticas que consumen, el tipo de música que escuchan, los espacios públicos que visitan como cantinas, bares, restaurantes, galerías, bazares, museos, plazas públicas, los materiales, herramientas y maquinaria que usan, además del uso de las redes sociales donde comparten información sobre talleres, coloquios, exposiciones, venta de obra o bibliografía relacionada al grabado y la estampa. De aquí se desprende la idea de los rituales propuesta por Goffman, así como su propuesta del análisis dramaturgico de la vida cotidiana, puesto que los individuos que pertenecen a este gremio, o que son cercanos, se relacionan de tal manera que involucran ciertos rituales distintos a otros gremios, perciben la vida de otra manera más sensible a través

Martha Hellion, Roberto García Ortega, Iván Ávila, Ivonne Fuentes, Salvador Jaramillo, Pedro Álvarez, Fernando Llanos, Chema Skandal, Rigel Herrera, Estudio Zoveck, Gimena Romero, Ana Gómez, Marlov Barrios, Ignacio Váldez, Manolo Arriola, Andy Carrion, Manuel Macías, Arturo Doring, Renato Aranda, Gabriel Carrillo, Verónica Cardoso.

de la experiencia estética, de la interpretación de códigos y símbolos, de la reciprocidad en la interacción.

Este estilo de vida ha permeado en la cotidianidad de *Tigre Ediciones de México*, ha facilitado que nuevos artistas se integren al trabajo colaborativo y colectivo, en este sentido el taller ha aportado nuevos valores estéticos a este gremio, puesto que al trabajar con diferentes disciplinas, los resultados gráficos resultan algo novedoso, muchas veces por el uso de color, la experimentación con técnicas, la manipulación de la imagen y por abrir procesos creativos más libres sin tanto rigor en la convención, pero sin descuidar la calidad y el cuidado editorial de cada una de sus ediciones manufacturadas.

6.2 Producción: significados abstractos, significados compartidos, prácticas artísticas, prácticas comunicativas, procesos y espacio

Los significados abstractos están relacionados con definiciones teóricas, conceptuales, técnicas, políticas y culturales que definen la producción, son los elementos necesarios para el desarrollo de una edición gráfica. El grabado funge como representación del mundo contemporáneo, desde el uso de las técnicas, materiales, colores, todo en sí mismo genera un discurso simbólico, que transita a una identidad peculiar diferente a cualquier otra manifestación artística, el grabado cumple dos funciones, una función estética y una función comunicativa. Esta forma de producir mensajes, imaginarios, conceptos, cosmovisiones, ideologías y discursos ha permeado en los artistas que producen en el taller y ha marcado una tendencia que abona a la reflexión sobre las múltiples realidades del país a través de la imagen.

En *Tigre Ediciones de México* es posible ver todo este entramado de manera distinta a los talleres convencionales de grabado, esto gracias a los puentes entre diferentes disciplinas artísticas, así como de los círculos sociales donde se desenvuelven los artistas, esto por la influencia de sus propios contextos sociales-políticos-culturales. La relación con el

interaccionismo simbólico se presenta con la idea de interacción social de Erving Goffman, por poner en acción la interpretación en el proceso creativo, desde una perspectiva particular fomentada por el contexto espacio-temporal-determinado, se ponen en acción los rituales de la vida cotidiana tanto de los artistas como de los que conforman el taller, se nutren, generan caos, se ponen de acuerdo y direccionan la producción hacia un mismo fin, la producción de un libro de artista. Siguiendo las ideas de Mead, es a través de la interacción en la que los significados de los actos de los individuos cobran sentido, se sirven de signos e indicaciones sobre lo que se proyecta hacer, así como de lo que se desea crear en conjunto, aquí los papeles de cada quien se desenvuelven en la acción. Blumer por su lado complementa esta idea al decir que la acción colectiva o conjunta se basa en la interpretación de las personas, esta se realiza a través de la interacción simbólica cuando las personas se comunican y comparten significados entre sí; aquí la interpretación es común por el lenguaje gráfico-artístico-comunicativo que comparten; el estímulo está motivado por un objetivo común: la producción de libros de artista; y por último esta acción está organizada por procesos o momentos específicos.

La producción relacionada a los significados compartidos parten de las reglas y convenciones gráficas que permiten desarrollar una edición gráfica de manera formal, aunque estas reglas y convenciones se ajustan a los propósitos de la producción y sirven de guía para entender, extender los proyectos, le dan sustento, forma, coherencia, apoyan a la larga a registrar, procesar, sistematizar, analizar, resguardar y analizar. En este sentido cobran relevancia los cánones editoriales que *Tigre Ediciones de México* ha inventado para el desarrollo de su producción gráfica, desde la autoimposición de un número fetiche, el ocho, para direccionar la producción bajo este tiraje y el formato no mayor a doble carta, con el pretexto de que todo libro de artista debe ocupar el espacio íntimo del librero de cualquier coleccionista de este tipo de objetos.

Así como de la combinación de materiales artesanales e industriales para la elaboración de las carpetas o contenedores de las estampas producidas. Todos estos elementos que conforman la edición gráfica en *Tigre Ediciones de México* están comprometidos a narrar de manera simbólica y significativa lo que engloban todas las imágenes en un solo mensaje, es decir que si se habla de migración, identidad, disidencia, etc., cada una de las ocho imágenes cuenta una parte del tema a desarrollar, así como la forma, el color y los materiales que se usan para su contenedor y por supuesto la técnica que se emplea para su ejecución. La interacción simbólica se presenta en la acción conjunta cuando se determinan los procesos o momentos adecuados para definir cada etapa de la producción, cada una de estas conlleva una relación simbólica distinta, se presentan otro tipo de rituales, característicos de los talleres de grabado, se desenvuelven de manera ordenada los roles y papeles de quienes están comprometidos en la producción. Más adelante estas ideas se irán desarrollando para comprenderlas mejor.

La producción en relación a las prácticas artísticas está inmersa en todas aquellas que se han desdoblado al interior del taller, vinculando sus múltiples lenguajes con el quehacer gráfico para aterrizar sus propias características plásticas a los medios gráficos. La experiencia visual es novedosa para los artistas que no son cercanos a las técnicas de grabado, estos se sensibilizan con los procesos técnicos y están dispuestos a trabajar de forma colaborativa y colectiva, se desprenden de la autoría única de la obra de arte. Aunque son sus ideas plasmadas en cada imagen, toda la producción gira en torno al pensamiento creativo tanto del editor como del impresor, las decisiones en cada etapa de la producción se van tomando de acuerdo a los papeles que desempeña cada actor en el proceso. Aquí nuevamente se descubre el sentido ritual que conlleva el proceso creativo, las máscaras sociales que cada actor presenta en el taller se desenvuelven para desempeñar su papel dentro de la producción.

De esto Mead sostiene que para lograr la unidad a partir de la acción conjunta se debe al entrelazamiento de actos individuales por estar motivados hacia el compromiso, la coacción,

el logro de un fin común o por necesidad, esto último es importante mencionarlo porque de aquí se desprende el concepto de coedición, un formato de colaboración común en las prácticas artísticas, puesto que el artista asume un porcentaje de la producción y el taller otra, es una forma horizontal para desarrollar en conjunto un bien del que se beneficiarán ambas partes, en este sentido se puede decir que es en las prácticas artísticas donde la solidaridad, la autogestión, la horizontalidad y nuevas formas de capitalizar la producción son viables.

La producción vinculada a las prácticas comunicativas se ve en aquellas relaciones al interior del taller que dotan de significado al quehacer cotidiano, desde el diseño de nuevos proyectos, la gestión para acercarse a nuevos artistas, la experimentación técnica con procesos gráficos, el uso de otros materiales, la búsqueda de herramientas, la constante reflexión sobre las maneras de organización a partir de la autogestión para mantener activa la producción del taller. La comunicación cobra relevancia no solo por la generación de mensajes visuales, sino por la interacción de quienes participan en ellos, así como de la acción de símbolos (semiosis) presente en la acción, en la imagen, en cada libro de artista. Todo esto adquiere un significado comunicativo complejo que conlleva la capacidad de poder interpretar, simbolizar, codificar, decodificar, dar sentido y significado a cada acción en la producción. Es comprometerse a la reflexión sobre lo qué se quiere hacer, cómo hacerlo y con qué elementos ejecutarlo.

La producción relacionada a los procesos creativos, técnicos, artísticos y comunicativos adquieren sentido por ser un engranaje simbólico y significativo que opera desde la mente de cada actor hasta el conjunto de ideas de quienes colaboran en esta, son los momentos que determinan la acción, las etapas del desarrollo de la producción y la disposición física en cada momento de esta.

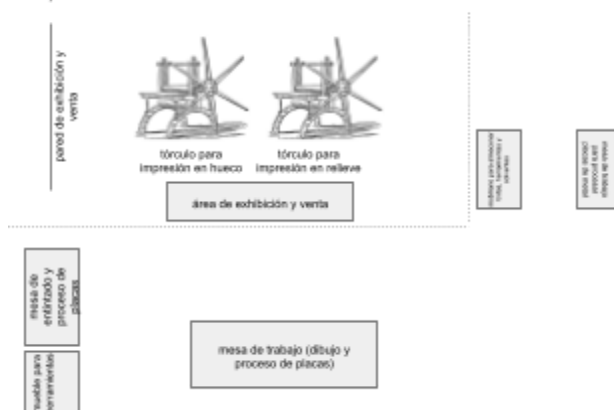
El proceso creativo se encuentra previo al encuentro entre el editor-artista-impresor, puesto que cada uno de ellos tiene que planear con antelación una propuesta para diseñar un proyecto conjunto; en el primer encuentro estos discuten ideas, se ponen de acuerdo, revisan

bocetos, planifican, presentan presupuestos, proponen técnicas y formatos de salida; una vez teniendo clara una primera ruta de trabajo se planifica un cronograma de trabajo, el cuál puede ser flexible por lo que respecta a la complejidad de los procesos creativos de cada artista, así como de sus agendas de trabajo en otros espacios, esto está condicionado también por otros factores como: estado de ánimo, motivación, otras necesidades, dispersión o poca disponibilidad de tiempo, esta etapa es de suma importancia el rol que desempeña el editor para mantener la motivación despierta en el artista para seguir trabajando en el proceso; la segunda etapa está inmersa en el trabajo técnico, una vez presentados los bocetos y el cronograma de trabajo se empieza a trabajar sobre las placas del material elegido por todos los involucrados, el impresor asiste y guía el proceso artístico del artista, orienta y facilita las herramientas para la ejecución del proyecto, aquí tanto el proceso técnico y artístico están estrechamente vinculados; por último, el proceso comunicativo se encuentra en todos los momentos, la comunicación es la manera en cómo se organiza el pensamiento a través de signos, símbolos y significados, es la manera en cómo se disponen los actores para la acción y la interacción.

La producción inmersa en el espacio físico es de suma importancia por la disposición física de la maquinaria, herramientas, materiales y mesas de trabajo, son la manera organizada para la operación de la organización, de la producción, la interacción y por supuesto la comunicación. El espacio físico está dispuesto de tal manera que la operación de la actividad cotidiana del taller es viable y eficaz, tanto la maquinaria, las herramientas, materiales, mesas de trabajo y espacios de exhibición están perfectamente diseñados para que los artistas puedan construir sus imágenes, el impresor pueda resolver técnicamente estas y para que el editor pueda tener un espacio adecuado para diseñar los proyectos en conjunto. En el siguiente esquema se representa esta disposición.

Figura 1

Disposición física del taller



Es así como el espacio también se percibe como un objeto, producto de la interacción simbólica, por estar inmerso en el mundo de los seres humanos que puede relacionarse con ser, además de un objeto físico, como objeto social y también abstracto, pero para el caso de este análisis solo se describirá la relación que el taller como objeto tiene a su interior, es decir, otros objetos, categorizados como objetos comunes o físicos, los cuales pueden ser indicados, señalados o referenciados, esto por tener el mismo significado para las personas que interactúan en él, que los identifican y conocen, como: las mesas de trabajo, las herramientas (gubias, puntas, bruñidores, buriles, ruletas, raseros, pinceles, etc.), materiales (tintas, solventes, talco, carbonato de calcio, aceite de linaza, barnices, mordientes, resinas, etc.), maquinaria (tórculos, prensa plana, etc.). Esto permite que la acción de cada individuo se oriente en el espacio y que se pueda desplazar en él para la creación.

6.3 Interacción: encuentros, roles y papeles

La interacción cobra mayor relevancia en este análisis por ser la propuesta comunicativa para entender la producción gráfica a partir de las relaciones humanas que se establecen al interior del taller.

Los encuentros son las reuniones en donde se encuentran cara a cara editor, artista e impresor, es cuando se manifiestan los papeles y roles que cumple cada actor para desempeñar su función dentro de la producción del taller. Es el primer momento de acuerdo para realizar un proyecto, en este los artistas invitados se sensibilizan con los procesos técnicos del taller, organizan su mente para pensar en ocho imágenes contenidas en un documento seriado en forma de libro de artista, proponen discursos, formas de capitalizar la producción, aquí la coedición es la que toma importancia, por ser el formato de colaboración, en donde el artista asume la producción de cinco ejemplares de la producción, más una serie sin contenedor firmada como prueba de autor, el taller a su vez asume la producción de tres ejemplares más una serie sin contenedor firmada como prueba de taller. Aquí el taller ya no solo produce, sino que invierte en la producción de estos objetos, se convierte de manera paralela en un coleccionista que resguarda estas obras artísticas para su difusión, promoción y comercialización.

Anteriormente se discutió con detalle lo que sucede en este primer encuentro, lo relevante en este apartado es mencionar que aquí el interaccionismo simbólico está presente en lo que Mead dijo respecto al *self* y lo que Blumer propone como objetos. Primero el *self*, relacionado con el *yo* y el *mí*, es el conjunto de acciones y actitudes que se dan en reciprocidad durante el encuentro, de aquí la importancia de la interpretación, la significación y la motivación para emprender un proyecto colaborativo.

Estos encuentros son vitales porque han respaldado el trabajo de dieciséis años de trayectoria de *Tigre Ediciones de México*, son una prueba de que quienes han colaborado con él comparten los mismos signos y bagaje simbólico, se identifican a partir de una cultura e

identidad común. La segunda idea es como estos individuos se perciben como objetos en sí mismos, se desdobra otra parte de la identidad, o sea se ponen en evidencia esas máscaras sociales, o dicho de otra manera, los papeles que se basan en las características específicas del editor, artista e impresor, el *mí* frente al *otro*, es decir que al editor se le otorgan ciertas características que lo hacen diferente a otros actores en la sociedad, por su bagaje cultural, su forma de relacionarse con el mundo, la trayectoria, su estatus, su perfil, etc; al artista se le otorga un valor diferente por la reverencia en su trabajo creativo, se desprende parte de su persona y se le da más importancia a su trabajo plástico; al impresor se le otorgan características de manufactura técnica, habilidades sensibles y estéticas, así como la habilidad en la atenta escucha para entender las ideas, tanto del editor y artista, y así aterrizar sus lenguajes a los medios gráficos.

Siguiendo con la idea, los roles parten de la interacción entre el editor-artista-impresor. son por turnos dentro de los encuentros, el editor es quien presenta la forma de colaboración y propone un primer proyecto, con los antecedentes del artista invitado, el artista presenta bocetos y propuestas que se pueden enmarcar al cánón editorial del taller, el impresor está en la escucha atenta para proponer salidas técnicas, elección del material de la placa así como el tipo de papel sobre el que irán impresas las matrices.

6.4 Los objetos

Los objetos son los resultados materiales de la interacción en la producción, los libros de artista son analizados bajo la mirada comunicativa de la significación, los símbolos presentados en cada imagen se integran o suman a los significados interiores del contenedor, por el uso de color, texturas en los materiales de la encuadernación, el diseño tipográfico, la manera en cómo se organizan los créditos en el colofón, etc, todo esto para comunicar un solo mensaje que parte de la creación colectiva y colaborativa.

Estos objetos artísticos son el resultado de la significación, de poner en acción los símbolos del pensamiento creativo, abstracto y comunicativo. Este análisis da cuenta de que las unidades antes mencionadas pueden vincularse entre sí para generar un objeto. La importancia se centra en los papeles y roles que cumple tanto el editor, impresor y artista para dotar de significado y sentido las relaciones que establecen entre sí, en lo que producen y cómo todo esto deriva en una propia cultura en la gráfica popular y contemporánea de la Ciudad de México.

Es el resultado fortuito de la combinación de saberes, de la creación, de la experiencia estética y significativa visto como un aglomerado comunicativo. Estos libros de artista están dotados de abstracción, son objetos sociales porque encierran un significado interiorizado en cada momento de la producción, en la acción orientada hacia ese fin. Su significado máximo está en la permanencia del pensamiento visual, son testimonio de un momento histórico particular, del momento contemporáneo de la Ciudad de México. Al ser creaciones sociales por ser el resultado del proceso de definición e interpretación, su significado se forma, aprende y transmite a través de un proceso de indicación a través de un proceso social, es decir que el sentido del significado solo es otorgado por la interpretación y sentido que le dan quienes interactúan con estos objetos y este se transmite a través de su difusión en exposiciones, presentaciones y en este caso investigaciones.

Los que están involucrados dentro de la cotidianidad de la gráfica y el arte son personas que en su cotidianidad viven en un mundo de objetos artísticos, el significado de estos orientan su acción. De esta manera los libros de artista son objetos contruidos, formados, sustentados a través de la interacción con otros objetos que se integran a estos a través de la sensibilidad, la estética, el discurso y recursos plásticos, creativos, auditivos, literarios, etc. para aterrizarlos a las técnicas gráficas, además se articulan con el contexto social, político y cultural para generar una cadena de pensamiento visual.

Lo último que se puede analizar desde los objetos es la definición de concepto que surge de la experiencia individual, como se describió anteriormente, esto se desarrolla tanto en los roles y papeles de los que se involucran en la producción, cuando se suman estas experiencias individuales se orienta la acción conjunta hacia un mismo punto de vista, una misma orientación, así el concepto deriva en el discurso social que posibilita un acuerdo o conjunto de ideas, una estructura del pensamiento que se materializa en un objeto artístico.

Conclusiones

La gráfica construye un mundo simbólico lleno de aristas, vínculos y procesos que se conjuntan en toda una organización compleja de pensamiento visual. Esta organización está enmarcada no solo por la cuestión técnica-creativa, sino por todas las relaciones que están comprometidas en ella, es decir, desde las relaciones humanas que se establecen dentro de este circuito específico de la visualidad, así como de la diversidad de ideologías políticas, culturales y epistemológicas. En la contemporaneidad es posible ya no solo describir lo que sucede al interior de los talleres de grabado, sino de descifrar cada proceso significativo que sucede en él para poderlos interpretar y ajustar a nuevas metodologías científicas en las ciencias sociales.

Esta investigación estudió una parte específica de la gráfica contemporánea en la Ciudad de México, prestando especial atención a un taller de grabado que se vincula con procesos editoriales para la construcción de libros de artista con creadores de diferentes disciplinas. El carácter incluyente de *Tigre Ediciones de México* permitió ver y analizar diferentes procesos de significación que se dan a través de las relaciones sociales en el interior del taller, influenciadas por los contextos sociales-políticos-culturales de los actores que participan en la producción de los objetos artísticos, así como de las influencias artísticas, políticas, ideológicas y culturales de las personas que conforman el taller.

Desde el contexto histórico del grabado se pudo vislumbrar el nacimiento de una disciplina que se fue transformando por el anexo de conceptos que ayudan a diferenciar las técnicas con las formas en las que se trabajan las placas, planchas o matrices, así como de los soportes de impresión que ayudaron a definir y diferenciar al grabado como reproducción múltiple y masiva a reproducción de una obra original múltiple, enriquecida por las vanguardias artísticas que se dieron en el intercambio de conocimiento con los viajes de artistas mexicanos a Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, una tendencia muy marcada en los años sesenta motivada por los movimientos sociales y la contracultura.

Este intercambio posibilitó que se desarrollarán nuevas formas de producción alrededor de nuevos formatos, experimentación con técnicas, procesos y materiales, así como por la implementación de nuevos discursos en las imágenes realizadas, de esta manera el libro de artista se convirtió en el formato canón de *Tigre Ediciones de México* para invitar a creadores de diferentes disciplinas a aterrizar sus propios lenguajes con técnicas de reproducción manual.

La edición gráfica, desde este taller particular, está inmersa bajo la autoimposición de un tiraje determinado por un número fetiche, el ocho, que se ha convertido en una forma específica de producción en los libros de artista bajo sus tres formatos: libro de artista único, libro objeto y carpetas gráficas, esta última se propuso como otra de las subcategorías de los libros de artista que han sido definidos por otros autores y que han dejado de lado o que han estudiado poco la relevancia que tienen las carpetas gráficas como una subcategoría de este tipo de objetos artísticos y que estos en *Tigre Ediciones de México* se realizan de manera colaborativa y colectiva, en donde el contenedor no solo funciona para resguardar la obra, sino que juega un papel importante en la narrativa de la obra misma por los materiales que lo integran, el color y la forma.

El libro de artista como formato de salida de la producción gráfica del taller abre la discusión del libro como medio artístico, como una nueva forma de promover el arte a través de circuitos independientes y autogestivos, en este sentido también se retoma la idea de la

reproducción limitada que agrega otro valor estético y comercial a la producción de *Tigre*, sin embargo la intención del taller siempre ha sido salir del margen de la hegemonía del arte contemporáneo para democratizar su producción, abrirse a nuevos espacios de comercialización, difusión y promoción, de ahí que el formato de libro de artista sea idóneo para trasladarse desde el espacio público, ferias de arte, especializadas o no, a los museos, galerías, colecciones privadas, etc. El taller ha logrado posicionarse como un espacio único en su tipo por la realización de estos objetos, por promoverlos, por formar a nuevos públicos y por impulsar nuevas formas de organización a partir de los libros de artista que produce.

La producción gráfica de *Tigre Ediciones de México*, bajo sus propios formatos de edición, está sustentada por el apoyo de técnicas tradicionales de grabado como lo es la calcografía (aguafuerte y aguatinta), el fotograbado tradicional, la linoleografía, la monotipia, así como de técnicas alternativas y experimentales como el fotopolímero, la transferencia directa, la algrafía, la serigrafía y técnicas mixtas. En algunos casos particulares ha integrado la cerámica a sus libros de artista, las máquinas para tatuaje en el proceso técnico de las matrices, el uso de corte láser y el collage tridimensional.

Esta forma tan específica de producción es un aporte a la visualidad contemporánea, no solo por la fabricación de imágenes a partir del cruce de técnicas y disciplinas, no porque no sea importante, sino porque abre otra línea de investigación en la significación en los diferentes momentos de los procesos de producción, así como del sentido de pertenencia, el sentido de conformarse como un espacio dentro de un circuito de espacios independientes, una cultura específica y una forma de vida que se relaciona con la forma de entender el arte desde nuevas maneras de realizar imágenes más allá de la creación técnica.

El interaccionismo simbólico permitió entender, analizar y reflexionar los procesos de significación en la producción de *Tigre Ediciones de México* en la propia cotidianidad del taller, centró la mirada en los signos y los símbolos presentes en las relaciones sociales que se establecen dentro del espacio físico, en los encuentros cara a cara del editor, artista e impresor,

así como de los procesos creativos y técnicos que dotan de significado la producción. Todo esto con la finalidad de dar respuesta al porqué *Tigre* produce libros de artista y no otro tipo de objetos artísticos relacionados con gráfica, esto por querer marcar una diferencia con la impresión a destajo de imágenes en otros talleres de grabado que prestan poca atención a las consecuencias de hacer tirajes largos, con poca calidad conceptual y técnica. La intención del *Tigre* sostiene que para tener mejores salidas comerciales es hacer tirajes cortos, en otros formatos no convencionales que puedan impulsar, de alguna manera, el arte contemporáneo del país, haciendo puentes interdisciplinarios y fomentando nuevas formas de organización entre personas creativas.

La visualidad contemporánea permitió que esta investigación se desarrollara desde un nuevo panorama bajo la observación participante que permitió comprender el entorno donde se desenvuelve *Tigre Ediciones de México*, bajo la mirada social, cultural, histórica y política, de aquí se pudo dar respuesta al cómo es que el taller realiza su producción, puesto que es a partir de las relaciones entre editor, artista e impresor al interior del taller en donde se desarrollan proyectos con diferentes disciplinas artísticas, en cómo se organizan tanto editor-artista-impresor para poner en acción la interacción colectiva con la finalidad de producir documentos artísticos con todas las habilidades cognitivas, creativas, técnicas, conceptuales y simbólicas alrededor de un tema o idea. La autoimposición de cánones editoriales a partir del fectiche y formatos similares a los libros comunes, ha sido clave para mantener una estructura organizada para involucrarse con artistas de diferentes campos creativos y así encauzar sus procesos a las técnicas de reproducción manual.

Esta investigación analizó la manera en la que se significan los procesos de producción al interior del taller para realizar objetos artísticos en forma de libro de artista con el apoyo de la metodología cualitativa a través de la observación participante, la reflexión y la interpretación de estos procesos a partir de la mirada del interaccionismo simbólico. Se describieron y analizaron los procesos editoriales que el taller ha empleado a lo largo de sus dieciséis años de

trayectoria artística en cuanto a las técnicas gráficas que emplea, describió cómo son los cánones de edición, describió quiénes y cómo participan en los procesos técnicos, conceptuales y editoriales, describió la participación del editor, artista, impresor analizando cómo se articulan las diferentes disciplinas artísticas a partir de la interacción de códigos culturales, sociales y políticos que se presentan en forma de símbolos en las imágenes generadas en los libros de artista, así como en sus contenedores relacionados con el color, materiales y formas.

El aporte de esta investigación para la comunicación y la cultura está en entender los procesos sociales, artísticos, comunicativos y culturales desde nuevas formas de hacer ciencia social para reflexionar sobre lo que conlleva el análisis de la imagen a partir de su proceso de construcción bajo la interacción de quiénes la generan, así como de la interacción de quiénes la generan con el espacio, las técnicas, los materiales y las influencias sociales, políticas y culturales de sus propios contextos, esto se relaciona estrechamente con los procesos de organización colectiva, autónoma y autogestiva en la cotidianidad de los talleres de grabado en la Ciudad de México. La importancia de los procesos de significación está en dar valor a las relaciones sociales que se establecen en la creación de objetos artísticos específicos, puesto que están enraizados en la acción individual, pero también conjunta o colectiva, se vislumbran en la manera en que se organiza el taller bajo los encuentros cotidianos en el trabajo gráfico.

Los procesos de significación son importantes porque dan cuenta de la importancia de las subjetividades de las personas que crean objetos artísticos vivos, esto quiere decir que lo que producen no es estático, es dinámico porque estos objetos realizados en *Tigre* son pretexto para detonar acciones derivadas de su producción, se mueven en el mercado del arte desde diferentes circuitos, se exhiben tanto en ferias de arte especializadas, en el espacio público, en museos, galerías, en presentaciones, etc.

Dos ejemplos de acciones derivadas de su producción están en el caso de la carpeta *La Noche* de Alejandra Saavedra¹⁷, una carpeta gráfica que narra lo que sucede alrededor del fandango en Veracruz, esta carpeta financió una de las actividades paralelas al *Fandango Fronterizo*¹⁸ para dar un taller de grabado a la comunidad de la patrona (Córdoba Veracruz) con la finalidad de sensibilizar ante la situación de los migrantes que atraviesan el país en *La Bestia*; el segundo ejemplo está con la acción performática de la carpeta gráfica de Luis Safa, *Caracrimen. Nacimos muertos colgando como fruta*¹⁹, quién en lugar de presentarla en un lugar dedicado a la promoción del arte decidió hacerlo en un vagón del metro y venderla a manera de subasta con el público transeúnte; dos ejemplos que se relacionan con lo que el giro visual por hacer de la imagen una nueva experiencia social y estética, sacarla de los espacios consagrados, legitimadores y únicos del *establishment* del arte. De esta manera el taller se mantiene firme con su posicionamiento al intentar democratizar el arte y detonar con su otras maneras de organizarse, de involucrarse con la sociedad, de difundir y comercializar lo que produce.

¹⁷ *La Noche*, Alejandra Saavedra, 2019, serie de ocho grabados en aguafuerte y aguatinata. Para ver imágenes de la carpeta ir al apartado de anexos.

¹⁸ Evento anual que reúne en la frontera de Tijuana con Estados Unidos a músicos del Son Jarocho como acto simbólico que desafía la frontera y defiende los derechos de los migrantes.

¹⁹ *Caracrimen. Nacimos muertos colgando como fruta*, 2011, serie de ocho algrafías. Para ver imágenes de la carpeta ir al apartado de anexos.

Referencias

- Aguado, J.M. (2004). La comunicación humana como producción, transformación y reconstrucción de sentidos en Universidad de Murcia (Ed.), *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Universidad de Murcia.
- Anderson, P. (2002). *Litografía un arte recuperado*. México: Museo Universitario del Chopo.
- Pérez, M. E. (Ed.). (2016). *"Híbridos". Gráfica contemporánea*, TEBAC 2016. Tlaxcala, México: TEBAC.
- Antón, E. [<] Poesía Experimental/Libros de Artista. MERZMAIL. Recuperado el día 19 de septiembre del 2021 de <https://www.merzmail.net/libroa.htm>
- Barbosa, A. (2015). *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*. Ciudad de México, México: Ediciones del lirio.
- Beccaría, H., Garay D., Gago, L., Valente, A. y Valent G. (2014). EL LIBRO DE ARTISTA COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA DE INTERFACE [Archivo PDF]. https://core.ac.uk/display/76476368?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1
- Blumer, Herbert. (1982). *El Interaccionismo Simbólico: Perspectiva y Método*. HORA, S.A. Barcelona.
- Bonilla, R. Helia Emma. (1995). *José Guadalupe Posada: el intento de una biografía más fidedigna y la inserción del grabador dentro de la gráfica satírica y la caricatura en la prensa mexicana*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Brea, L. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad [Archivo PDF]. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

- Cabrera, M. (2014, Julio-Diciembre). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen (9)*, pp 9-20.
- Calleja, M. E. (Ed). (2015). *La Ceiba Gráfica. Una década de arte comunitario y sustentable*. Madrid, España: FONCA.
- Checa, A. M., Castro, R., P. (2008). Notas para conceptualizar la gráfica popular mexicana. *Gazeta de Antropología*. 24 (2), 1 - 14.
- Contreras Fernando. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*. 29(3), 483-499.
- Costa, J. (2008). Arte gráfico y comunicación visual. Recuperado de <https://www.raco.cat>
- CSCyC en la globalización. (30 de abril del 2020). *Los estudios visuales desde la mirada decolonial latinoamericana*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QwaG4wZwtxl>
- Davis, Fernando. (octubre 2005). *Grabado, industria gráfica y medios de comunicación, pasajes y transposiciones (1964-1974)*. Conferencia llevada a cabo en la III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Argentina.
- Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (Ed). (2022). *Giro Gráfico*. Madrid, España: Museo Nacional de Arte Reina Sofía
- Dondis, D. (2017). Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Editorial Gustavo Gili, SA.
- Durán, Mc. K. C. M. (2001). *Experimentación de técnicas contemporáneas de litografía y su aplicación a obra gráfica personal*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Feria Internacional de Libros de Artista 2009*. (2009). Fotoseptiembre red de la imagen 2009. Consejo Nacional para las Artes y la Cultura.
- Feria Internacional de Libros de Artista 2011*. (2011). Fotoseptiembre red de la imagen 2011. Consejo Nacional para las Artes y la Cultura.

- Flores, A. Martha Isabel. (1996). *El color en el grabado en relieve contemporáneo polaco (obra gráfica personal)*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Flores, D. (2015). *Archivo gráfico: Demián Flores y La Curtiduría en la 12ª Bienal de La Habana*. Ciudad de México, México: La Curtiduría.
- Flores, D. (Ed.). *Los desastres colaterales. Demián Flores. Francisco de Goya*. Ciudad de México, México: Editorial Raf.
- Frías, V. (2006). *Procesos y métodos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea*. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid Facultad de Bellas Artes, España.
- García, V. A. (2017). Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen. *El Ornitorrinco Tachado, Revista de Artes Visuales*. (6), pp. 23-29. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/5315/531562402003/html/>
- González, C. J. M. (Ed). (2016). *Tianguis de CACAO (Cooperativa autónoma de comercio artístico de obras)*. Ciudad de México, México: Ediciones Acapulco.
- González, F. E. (2011). *Grabado y Edición*, 1(31), 1-66.
- Hellió, M. (2012). Gestualidad y performance en los libros de artista. *pó?*, 2(3), 104-119. Recuperado de shorturl.at/uFI48
- Hernández, S. R. Fernández, C.C, Baptista, L.P. (2014). *Metodología de la investigación*. México. Mc Graw Hill Education / Interamericana editores
- Híjar, S. A. (2011). *Rafael Zepeda. Litógrafo*. Ciudad de México. México: Universidad Autónoma Metropolitana · Xochimilco.
- Lara, M. (1993). Libros de artista en México. Recuperado de: <http://magalilara.com.mx>.
- Leopoldo Méndez 1902 - 2002. Colección Carlos Monsiváis*. (2002). Ciudad de México, México: Editorial RM.

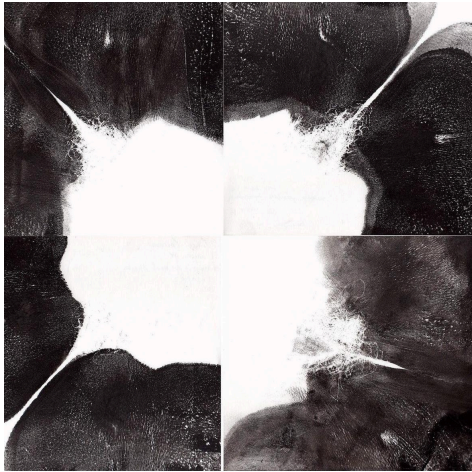
- Loaiza, J. (Ed.). (2000). *Gráfica Actual*. Iztapalapa, México: Universidad Autónoma Metropolitana · Iztapalapa.
- Lomelí, B. C. C. (1989). *Aplicación del huecograbado por una diseñadora gráfica en la ilustración de una coreografía como apoyo a la difusión de la danza contemporánea*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Marchan, F. S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Mariscal, L. María Elena. (Ed.). (2018). *ARTE / BILLETE / MACULATURA / REFINES / DISEÑO / LIBRO DE ARTISTA*. Toluca, Estado de México, México: Trilce Ediciones.
- Mesquita, A., Ochoa T., Museo Reina Sofía (ed.). (2022). *Giro Gráfico, como en el muro la hiedra*. Museo Reina Sofía.
- Moros Luis. (2015). El libro de artista y el libro intervenido. Un análisis semiótico. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, 7(57), 151-170.
- Orozco G. G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. Comunicar, (8). Recuperado de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=15800806>
- Orozco G. G. (2018). *La Múltiple Audienciación de las Sociedades Contemporáneas: Desafíos para su Investigación*. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones", 11(1). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6.274>
- Razo, R. María del Carmen. (2007). *Creatividad a partir del desorden: una interpretación de las siete leyes del caos en la gráfica contemporánea en México*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Reyes, P. F. (1994). *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*. Coyoacán, México: Ediciones Era.
- Grupo Mira (1981). *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Sentido contrario, ediciones zurda, UV y D, ACADI.

- Reynoso, P. A. (2002). *El uso de la repetición de la imagen como factor compositivo en el grabado contemporáneo*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Rizo, M. (S/F). *El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto. Hacia un nuevo concepto de comunicación. Aula abierta. Lecciones básicas* [Archivo PDF]. https://incom.uab.cat/portacom/wp-content/uploads/2020/01/17_esp.pdf
- Rojas, C. R. M. (2008). *La gráfica contemporánea y su hibridación con los medios digitales. Una experiencia creativa*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Romo, P. P. (1998). *Identidad gráfica de "Tamayo tradición mexicana"*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nuevo Mundo, Escuela de diseño gráfico con estudios incorporados a la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Secretaría de relaciones exteriores. (2000). *Gráfica mexicana contemporánea, nuevas adquisiciones de obra de arte 2000*. Recuperado de shorturl.at/gjrOX.
- Téllez, V. H. R. (2019). *Espacio, tiempo y materia en la concepción litográfica de la filosofía a la ciencia, de la ciencia al signo*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Artes y Diseño Gráfico.
- Valdez, H. (Ed.) (2015). *A tiro de fuego: Segundo Encuentro de Talleres de Gráfica Contemporánea*. Ciudad de México, México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Villalobos Herrera, Álvaro, & Lozano de la Pola, R. (2015). Teorías actuales y prácticas artísticas. La visualidad contemporánea. *Multidisciplina*, (18). Recuperado a partir de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/50695>
- Vlady, A. (2008). *La nueva estampa mexicana*. Ciudad de México, México: CENIDIAP.
- Jaén Edita Edición de Arte. (s/f). *Historia del libro de artista. Isabelle Jameson. Traducido por Jim Lorena*. <https://acortar.link/Xn2Eep>

Anexos

Anexo 1: referencias gráficas

Obra de la artista Mónica Contreras para entender cómo el cuerpo puede convertirse en plancha, placa o matriz para imprimirse sobre un soporte.



Nota. Origen, de Mónica Contreras, 2016, Galería Elba 41 (<https://acortar.link/UgKKwU>).

Playeras gráficas presentadas durante la muestra Giro Gráfico en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.



Nota. Imagen de la exposición Giro Gráfico. Cómo en el muro la hiedra, de Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM-DIGAV, 2023, ibero 90.9 (<https://acortar.link/4wFapq>).

Papalotes gráficos con las fotografías de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, autoría del artista y activista Francisco Toledo.



Nota. Adaptado de *Papalotes de los desaparecidos*, de Francisco Toledo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM-DIGAV, 2023, ars MAGAZINE (<https://acortar.link/zzlITf>).

Acción gráfica en el espacio público con la impresión de un archivo gráfico con las fotografías de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, autoría del artista Demián Flores.



Nota. Imagen de la acción gráfica del artista Demián Flores en la plancha del Zócalo en la Ciudad de México, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

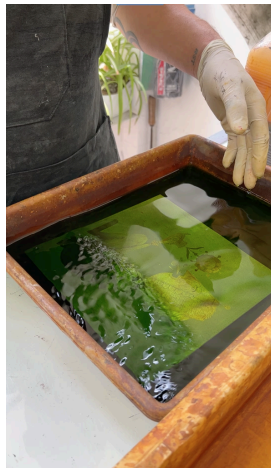
Anexo 2: Glosario con las técnicas empleadas en Tigre Ediciones de México

Grabado en relieve: técnica de grabado donde se realizan incisiones sobre la superficie de cualquier material, las placas generalmente empleadas en el taller son de linóleo o madera, las herramientas que se usan para grabar son gubias (instrumento de filo curvo o en forma de V), exactos y se usan rodillos blandos para entintarse la superficie de la placa.



Nota. Imágenes ilustrativas de planchas de linóleo trabajadas con gubias, rodillo adecuado para su entintado e impresión, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Grabado calcográfico: técnica de grabado donde se realizan incisiones sobre la superficie de placas de metal (cobre, zinc, fierro, aluminio), las herramientas que se usan son bruñidores, puntas, barnices, pinceles, raseros, resinas, solventes y mordientes. Se nombra a las técnicas como aguafuerte, grabado indirecto en hueco sobre metal, donde se recubre con un barniz que lo protege del ácido, se dibuja sobre recubrimiento con una punta y se mete a un baño de ácido que ataca lo descubierto; aguainta, grabado variante del aguafuerte que sirve para crear medios tonos, se utiliza resina en polvo con calor para adherirse al metal.



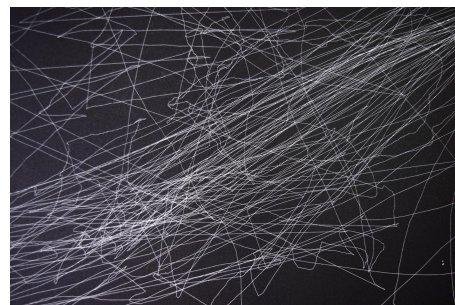
Nota. Imágenes ilustrativas de planchas de cobre trabajadas a partir del aguafuerte y la aguainta, atacadas con percloruro, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Grabado planográfico: en el taller solo se trabaja con placas de aluminio por no contar con una prensa litográfica, a esta técnica se le conoce como algrafía, las herramientas que se usan son lápices grasos, goma arábica, resina, talco, agua, esponjas deshidratadas y rodillos duros. En esta técnica el dibujo se realiza sobre una superficie plana. Se basa en el principio de la repulsión que existe entre el agua y las tintas grasas.



Nota. Imágenes ilustrativas del trabajo realizado con planchas de aluminio con materiales grasos, así como del proceso de impresión, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Fotograbado tradicional y fotopolímero: en el taller se trabaja con placas de cobre para el fotograbado tradicional, el proceso incluye el traslado de la imagen a la matriz con procesos fotosensibles a partir de un original mecánico y centrifugado de los químicos fotosensibles en la placa, esta es grabada de manera similar a las técnicas calcográficas con mordientes ácidos, también se procesan con resinas para generar tramas en el grabado e impresión. En la técnica con fotopolímero se utilizan placas de polímero que se fotosensibilizan con la luz del sol a partir de un original mecánico, en este caso la imagen es grabada a partir del descubrimiento de la imagen a partir de baños con agua y cepillos duros o blandos.



Nota. Imágenes ilustrativas del proceso para preparar la placa con químicos fotosensibles para trasladar una imagen a la plancha y después grabarla, así como los resultados de impresión, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Anexo 3: Libro de artista

A continuación se enlistan los espacios, artistas y talleres mexicanos que han realizado o siguen produciendo obras bajo el formato de libro de artista, sin embargo no se generaliza y acota sólo a estos, se enuncian por la experiencia compartida y por el conocimiento que se tiene acerca de ellos.

Talleres y editoriales que han incursionado en la producción de libro de artista:

- Beau Geste Press
- Grupo SUMA
- El Archivero
- Grupo Março
- NO-GRUPO
- Editorial Martín Pescador - Juan Pascoe
- Ediciones Multiarte, inicialmente creada por Imprenta Madero
- Enrique Cattáneo, estudio de experimentación gráfica UAEM
- Editorial Intaglio
- Impronta Editores
- Estación Indianilla
- Tiempo Extra Editores
- Taller de grabado de Fernando Sandoval
- Tigre Ediciones de México
- Black Stone
- La Trampa Gráfica

Artistas que han abordado el libro de artista como soporte y algunos títulos de ejemplo:

- Emilio Payán
- Magali Lara (*Como sí, 2010*)

- Berenice Torres (*Sobre la naturaleza de las cosas y los seres, 2010*)
- Martha Hellion (*Cuadernos de ensayos y palimpsestos = Draftbook of essays and palimpsests / Martha Hellion 2007*)
- Santiago Rebolledo
- Alejandro Olmedo
- Manuel Marín (*El desmembrado, s/f*)
- Mauricio Guerrero
- Gilda Castillo (*Un piano fuera de sí*)
- Carla Rippey (*El Claustro, De lo Transitorio y La cola del Dragón, 2011*)
- Maris Bustamante
- Alfredo Núñez
- Melquiades Herrera
- Rubén Valencia
- Pilar Bordes (*Camino a Santiago, 2011*)
- Felipe Ehrenberg (*Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis, 1990*)
- Rodrigo Téllez (*Los Otros, 2014*)
- Mayra León (*Días extraños, 2021*)
- Gabriel Macotella (*Diversos, 1979*)
- Yani Pecanins (*Abecedario cotidiano, 2006*)
- Armando Saéñz
- Elsa Madrigal (*Quetzalcoátl, 2020*)
- Macos Kurtycz (*Exprocesión, 1977*)
- Vicente Rojo (*Tiempo líquido, 2000*)
- Leonora Carrington (*The Dark Book, 1996*)
- Patricia Lagarde (*El libro rojo*)
- Nunik Sauret (*Del transcurso, el trazo invisible y la huella, 2011*)

- Abner Bonilla (*Dios Fuego*, 2023)
- Ioulia Akhmadeeva (*Mis tortillas para Valentina*, 2014-2015)

Ferias de libro internacionales con incursiones de artistas mexicanos

- Art West Expo 80, Artist's Books, en los Ángeles
- XVI Bienal de São Paulo Brasil
- CODEX

Ferias de libro de artista mexicanas en donde se han expuesto libros de artista

- Feria del libro del Palacio de Minería
- Fotoseptiembre por el Centro de la Imagen
- La Fina Estampa
- La Zurda
- Paper works
- Art Material Fair
- Zona Maco
- Salón Acme
- Art Book Fair

Anexo 4: Fotografías que ilustran cada categoría de análisis de la investigación

Organización, disposición física de la maquinaria, herramientas, materiales, mesas de trabajo y mobiliario en el espacio que hacen viable la operación de la producción



Nota. Imágenes ilustrativas de la disposición física del taller, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Producción relacionada a los procesos técnicos, acabados y firma de artistas.



Nota. Imágenes ilustrativas de los procesos de producción con diferentes artistas, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Interacción, encuentros cara a cara con artistas, editor e impresor en diferentes momentos de la producción.

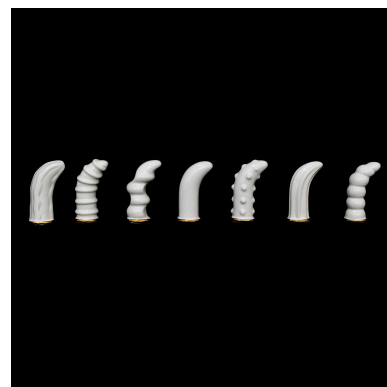


Nota. Imágenes ilustrativas de los encuentros del editor e impresor con diferentes artistas, registro fotográfico Jeshua Sicardo.

Objetos, la materialización de la producción en objetos artísticos en forma de libro de artista



Nota. 8 femmes, carpeta gráfica con 8 estampas en diferentes técnicas, Alejandra España (pintura), Amaranta Sánchez (video), Bertha Campos (dibujo), Brenda Echeverría (fotografía), Caroline Reilly (ilustración), Ivonne Fuentes (cine), Selene Lazcarro (diseño gráfico), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.



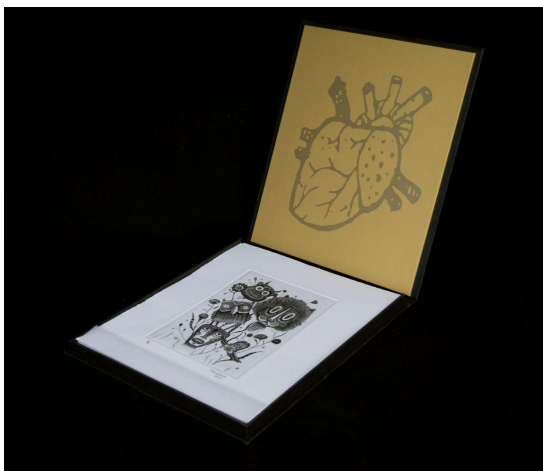
Nota. libro de artista con 8 fotograbados y 8 dildos de cerámica, Ana Gómez (cerámica), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.



Nota. carpeta gráfica con 8 aguafuertes y aguatintas, Alejandro Magallanes (diseño gráfico), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.



Nota. carpeta gráfica con 8 fotograbados coloreados a mano, Jorge Alderete (diseñador gráfico, ilustrador y músico), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.

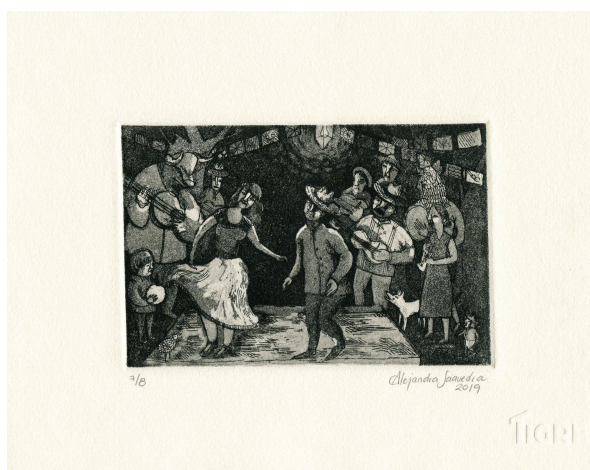


Nota. carpeta gráfica con 8 aguafuertes y aguatintas, Jorge Tellaeche (pintura, escultura, mural), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.

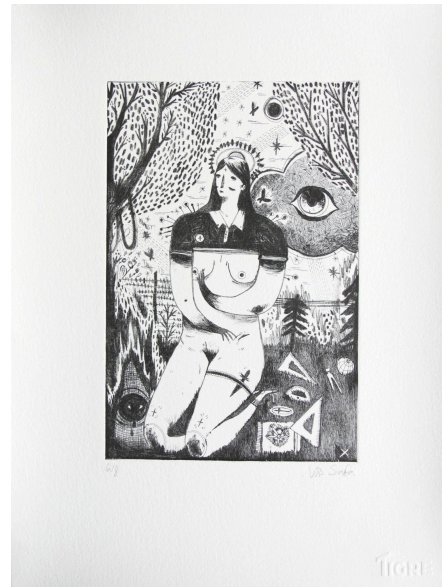


Nota. carpeta gráfica con 8 fotograbados y rollup, Chema Skandal (diseñador gráfico, activista, músico), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.

Anexo 5: ejemplos de carpeta gráfica con otras salidas de difusión, promoción y activaciones paralelas a la producción artística.



Nota. carpeta gráfica, La Noche, con 8 aguafuertes y aguatinas, Alejandra Saavedra (activista, ilustradora, diseñadora gráfica, música, animación), registro fotográfico Jeshua Sicardo.



Nota. carpeta gráfica, Caracrimen, nacimos muertos colgando como fruta, con 8 algrafías, Luis Safa (ilustrador), registro fotográfico Irvin Tobias, edición Andrea Alvarado.

Para ver más contenido se puede visitar la página oficial de Behance de Tigre Ediciones de México:

<https://www.behance.net/tigreediciones>