

# .925

## ARTES Y DISEÑO

año 4 número 15 · ago-oct 2017

ISSN: 2395-9894 #15

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



El andar como fuente de ignición  
para la creación visual [3]  
*Por Victoria Fava.*

Historia de la animación II.  
Animación con recorte (cut-out) [7]  
*Por Cristabel Esquivel García.*

El cambio generacional en el diseño  
de obra de platería [10]  
*Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.*

En las márgenes del libro: No sólo  
con letras se hacen los libros [13]  
*Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.*

Pruébame [17]  
*Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.*

Reseña del catálogo Isidoro Ocampo.  
Artista y testigo del México  
posrevolucionario [22]  
*Por Abigail Pasillas Mendoza*

Diseñar lo invisible [28]  
*Por Javier Alcaraz.*

La apropiación y el rock. Una visión  
desde la creación de sus portadas [34]  
*Por Antonio Morales Aldana.*

Okja y la Paradoja de Almodóvar [41]  
*Por Ricardo Alejandro González Cruz.*

Galería: Solve et Coagula [45]  
*Con la obra de Eduardo Casillas.*



**FAD** UNAM  
FACULTAD DE  
ARTES Y DISEÑO



# .925

## ARTES Y DISEÑO

### **Consejo Editorial**

*Dra. Elizabeth Fuentes Rojas*  
*Mtro. Santiago Ortega Hernández*  
*Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita*  
*Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz*  
*Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera*  
*Prof. Carlos Alberto Salgado Romero*  
*Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.*

### **Desarrollador web**

*I.S.C. Carlos Ortega Brito*

### **Editor**

*Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.*

### **Corrección y estilo**

*Prof. Carlos Alberto Salgado Romero*

### **Diseño y formación**

*Miguel Ángel Padriñán Alba*  
**Colaboran en esta edición**  
*Victoria Fava*  
*Cristabel Esquivel García*  
*Francisco Javier Jiménez Velázquez*  
*Mónica Euridice de la Cruz Hinojos*  
*Gonzalo Enrique Bernal Rivas*  
*Abigail Pasillas Mendoza*  
*Javier Alcaraz*  
*Antonio Morales Aldana*  
*Ricardo Alejandro González Cruz*  
*Diego Llanos Mendoza*  
*Eduardo Casillas*

---

**.925 Artes y Diseño**, Año 4, No. 15, agosto-octubre 2017, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: [revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx](mailto:revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx). Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

# El andar como fuente de ignición para la creación visual

Por Victoria Fava.

La ciudad contemporánea es un receptáculo de movimientos y flujos de datos, bienes y personas que muestran el espíritu de nuestro tiempo... Vivimos el tiempo en el que andar de prisa, concentrado en aprovechar el trayecto para hacer cualquier otra cosa, salvo, estar presente en el ahí y ahora, es parte de una realidad global. Lewis Carroll supo identificar la premura del hombre de occidente, y la resumió en las famosas líneas del conejo blanco en Alicia en el País de las Maravillas: *"I'm late! I'm late! For a very important date! No time to say hello, goodbye! I'm late! I'm late! I'm late..."*<sup>1</sup>

Sin importar la razón que sea, las personas nos estamos alejando –de cuerpo presente– del espacio donde vivimos. Usualmente al caminar por la ciudad, atestada de estímulos sonoros, visuales y hasta a veces olfativos, optamos por resguardarnos de aquel agobio a través del acto consciente de la desconexión. Es así como el trayecto cobra un nuevo sentido filosófico, más cercano al ensimismamiento que a la alteración. Anulamos todo tipo de depen-

dencia del influjo exterior, bajo el lema de la búsqueda de la tranquilidad. Ese camino nos lleva hacia la alienación de la vida cotidiana en el espacio urbano. Es uno quien elige encerrarse con total libertad. Como si la ciudad no tuviera sus propias melodías... o una paleta de colores particular... o simplemente historias que nuestra imaginación puede recrear. Tal vez si nos permitiéramos apreciar lo que la ciudad nos ofrece lograríamos establecer más lazos afectivos con ella y con el resto de personas que la habitan.

Me pregunto: ¿En qué momento dejamos de vivir el andar como una acción de reencuentro con uno mismo y con el espacio que nos rodea? Me responden al unísono: *"Time is money"* ...Vivir el tiempo como un recurso económico conduce a ese distanciamiento. En el momento en el que el tiempo es considerado un factor de producción se modifica profundamente el comportamiento humano. El tiempo se administra según las prioridades que cada grupo social reconoce como valiosas. Estos patrones de distribución del tiempo se dan porque se atenta contra el modelo de productividad, rapidez y funcionalidad que propone la economía de mercado. Están los que piensan que caminar es una "pérdida

1. Carroll, L. (1865). Alice's Adventures in Wonderland. Reino Unido.

de tiempo”. Y justamente ellos, son quienes necesitan que el traslado tenga una finalidad y que sea realizado en el menor tiempo posible. Está mal visto no tener prisa para llegar al destino. Sumado a ello, quien decide no sólo caminar sino además hacerlo a la deriva, comete una afrenta contra aquellos principios instaurados por la modernidad que ensalzan la necesidad de certeza para todas nuestras acciones.

Sin embargo, cuando uno se deja llevar durante su traslado, permitiendo que la ciudad le hable, le muestre sus problemáticas, lo bombardeé de emociones, la situación cambia por completo. “La calle evoca la apertura. La calle, donde se desarrolla la teatralidad social, predispone a la posible aventura, evoca la efervescencia y una vitalidad que nada parece poder detener” (Maffesoli, 2004, p. 94)<sup>2</sup>. A mí me pasó. Yo viví en carne propia la idea que comparte Maffesoli. Recuerdo perfectamente una tarde de julio, en plena canícula, cuando decidí ir al banco caminando porque no toleraba más el agobio que representaba la oficina. Caminé escasas cuatro cuadras, fue un traslado liberador. Descubrí rincones a los que jamás hubiera dirigido la mirada. Andar... dejarse llevar por el compás que produce nuestro cuerpo, nos abre los poros. El espacio y el tiempo cobran un nuevo sentido. No sólo es caminar para cumplir con una finalidad, sino que es andar para trasladarnos a nuestro interior.

La experiencia me demostró que es imposible prestarle atención absolutamente a todo lo que acontece alrededor. Nuestra aproximación al mundo exterior dista de ser un escaneo de la realidad, más bien es el rastreo de algo, y acá surge la primera pregunta: ¿Cómo puede la mirada seguir la



De la serie fotográfica: Tipologías de libertad. Victoria Fava.

huella de lo que está explorando si aún no sabe qué busca? Volviendo a mi anécdota anterior, lo que más me cautivó del trayecto al banco fue encontrar un árbol que salía del concreto. Me quedé observándolo detenidamente. Me cautivó su convicción para nacer en condiciones tan complejas. La esquina que formaban la pared y el portón, cemento y sin agua. Había tanta decisión en aquellas raíces. El árbol se erguía con mucha personalidad en esa esquina. Por eso creo que la mirada no busca de manera disciplinada, más bien se deja sorprender por aquello que hace sentido desde nuestro atlas visual, la memoria o simplemente la curiosidad del inconsciente. Durante el andar uno desarrolla –o hace consciente– su competencia perceptiva. Paulatinamente aumenta la capacidad de observar participativamente, puesto que lo que capto, lo hago con una mirada que retorna a mirar, después que piensa lo que mira.

A lo largo del trayecto, indago y cuestiono las certezas que tenía sobre mí en relación con ese lugar y con la multiplicidad de vínculos a la que estoy sometida producto de ese ahí y ahora. Las conjeturas sobre mi aproximación a la realidad circundante se tiñen de emoción y percepción. Soy yo

2 Maffesoli, M. (2004). El nomadismo: vagabundeos iniciáticos.



De la serie fotográfica: Tipologías de libertad. Victoria Fava.

quien le da significado a la vivencia, porque ésta es el resultado de mi narración. Eso fue lo que me pasó cuando vi aquel árbol. Yo lo doté de sentido, para mí representaba libertad, convicción, fortaleza...

Este es el inicio del camino hacia el encuentro del productor visual con su objeto de estudio.

Caminar sin destino, divagando, receptivo a la distracción que lo llevará a encontrar un nuevo camino, es quizá la visualización más acertada de cómo debe funcionar la construcción del pensamiento. Uno está obsesionado con una idea, va siguiendo sus huellas, con la certeza de que el seguir el camino es la mejor manera de no perderse, de encontrar una solución. Sin embargo, en algún momento la mente debe cansarse de la monotonía de seguir un solo camino y decide jugarle un juego a su dueño. Ella salta, se desvía, divaga, cambia de camino. (...) Es ese accidente, esa conexión inesperada, la que produce ideas innovadoras. (Hernández Quintela, 2010, p. 12)<sup>3</sup>

El acercamiento al objeto de estudio durante el andar es un proceso paulatino, que reclama de cierta constancia y método por

parte del productor visual. A ello se le suma la necesidad de adopción de una postura permeable frente a lo que él entiende podría ser su objeto de estudio. Difícilmente lo identifica en las primeras aproximaciones al entorno, puesto que exigir esto cercenaría la necesidad de indagación y reflexión que reclama toda investigación. “Este proceso no es lineal ni automático, no depende del objeto ni solamente del sujeto, está basado en la interacción del sujeto con el objeto y es a partir de ahí que se desencadenen varios procesos que (...) permiten construir nuevas dimensiones del objeto y así sucesivamente” (González, 2007, p. 59)<sup>4</sup>.

Podría decirse que a partir del andar se acecha el objeto de estudio, puesto que éste no se muestra fácil y es el resultado de una implicación por parte del productor visual. Hay todo un ir y venir que se traduce en aciertos y errores. Si no hubiera sido por aquel árbol que me cautivó, jamás hubiera alzado la mirada para buscar más árboles libres y valientes como él. Ese árbol me inspiró. El andar, despierta la curiosidad y nos dirige hacia ese punto en el que no se sabe exactamente qué estamos buscando, pero tenemos la corazonada de que ahí hay algo. Es un proceso interno, subjetivo, emocional, al que se enfrenta el productor visual cuando sale a su encuentro con lo desconocido –o desencuentro con lo que asumía conocido–. En definitiva, esto ocurre porque una mirada nunca es inocente, busca mirar.

Mirar es una operación netamente cultural. El productor visual, no representa la realidad por medio de sus obras, sino que reinterpretar lo que observa a partir de su contexto personal. Es así como las partes adquieren significados distintos y hacen un

3 Hernández Quintela, I (2010). Guía para la navegación urbana. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, A.C.

4 González, J. (2007). Cibercultura e iniciación en la investigación. Ciudad de México: UNAM.

todo. En este sentido Walter Mignolo<sup>5</sup> hace una gran aportación al sostener que “soy donde pienso”. Nuestra mirada es la suma de múltiples miradas anteriores, es el producto de una mirada cultural. En muchas ocasiones, la traducción de esa mirada deviene en imágenes que nos hablan sobre una cultura, pero a su vez, nos interrogan acerca de nosotros mismos. ¿Qué me habrá querido decir ese árbol libre y valiente que conocí un día de julio camino al banco? ¶

#### Fuentes de consulta

- González, J. (2007). *Cibercultura e iniciación en la investigación*. Ciudad de México: UNAM.
- Hernández Quintela, I (2010). *Guía para la navegación urbana*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Maffesoli, M. (2004). *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.



De la serie fotográfica: Tipologías de libertad. Victoria Fava.

---

5 Walter Mignolo (1941). Semiólogo argentino y profesor de literatura en la Universidad de Duke, EUA.

# Historia de la animación II.

## Animación con recorte (cut-out)

Por **Cristabel Esquivel García.**

### Segunda parte.

La animación con recortes se basa fundamentalmente en el recorte de materiales muy sencillos como papeles, plásticos de colores opacos y transparentes, telas, fotocopias de imágenes, fotografías, grabados, ilustraciones, láminas de plomo, entre otros.

Esta animación puede llevarse a cabo mediante la realización de recortes de figuras articuladas, collage o libre. En cualquier caso, se ahorrará tiempo de producción en comparación con la técnica de dibujo animado, puesto que una figura recortada puede ser usada varias veces.

Para la animación con figuras articuladas se pueden utilizar imágenes monocromáticas, caladas, pintadas, en bajo relieve como el repujado en papel o siluetas como el teatro de sombras.

El animador debe diseñar los personajes y objetos móviles teniendo en cuenta la versatilidad de los movimientos que desea expresar con la finalidad de reutilizarlos cada vez que sea necesario. Algunos de los pioneros en esta técnica fueron James



“Humorous phases of funny faces” de James Stuart Blackton (1906).

Stuart Blackton<sup>1</sup> con la película *Humorous phases of funny faces*, realizada en 1906 y Emile Cohl<sup>2</sup> con *The neo-impressionist Painter* en 1910.

El collage está basado en la incorporación de fotografías, fotocopias, grabados e ilustraciones, y todo tipo de imagen impresa, unidos a fragmentos de tejido o papel de diferentes colores, texturas y for-

1 James Stuart Blackton (1875-1941). Fue productor y director de películas mudas, fundó los Vitagraph Studios.

2 Émile Courtet, más conocido como Émile Cohl, (1857-1938). Fue dibujante y animador francés.



“Frank film” De Frank Mouris, (1973).

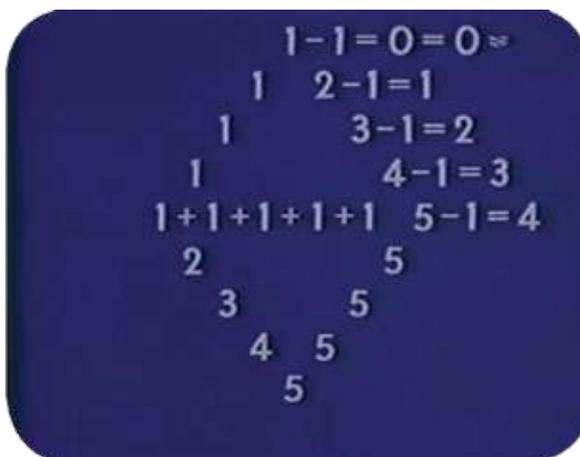
mas que, conjugados de modo oportuno, adquieren simbologías concretas.

El animador Frank Mouris<sup>3</sup>, utilizó más de 500 000 recortables por sustitución para su película *Frank Film* en 1973, en donde en lugar de colocar un cristal sobre los recortables y fotografiarlos para después levantar el cristal y recolocar otro recortable, utilizó acetatos donde iba pegando los recortables de acuerdo con el movimiento que requería.

Los recortes se ordenan previamente y se enganchan sobre un acetato que está previsto girar bajo la cámara *rostrum*. La película no se realiza tal y como podríamos pensar según una técnica de animación de papeles recortados, sino con acetatos, aunque los grafismos no estén dibujados ni pintados sino enganchados. Este original proceso consiste en sellar el dorso del recorte con un pegamento compatible a la vez con el papel y con el material plástico (muy difícil de encontrar en la época) y aplicarlo sobre el acetato tras uno o dos segundos; el trozo de papel “se aguanta”, la gran ventaja de este método es que se puede despegar lentamente para recolocar.<sup>4</sup>

3 Frank Mouris (1944). Director de cine norteamericano.

4 Cotte, Oliver. Los Oscars de dibujos animados. Los secretos de la creación de trece cortometrajes galardonados en Hollywood. Barcelona, Omega 2009. p. 34



“Rhytmetic” de Norman Mc Laren, (1956).



“Fine Feathers” de Evelyn Lambart, (1968).

Además de las figuras articuladas y el collage, los recortes también pueden animarse libremente en donde todas las piezas se encuentran separadas. Esta técnica puede presentar dificultades dependiendo del número de recortables a manipular. Algunos ejemplos del uso de esta técnica son *Rhytmetic* de Norman Mc Laren<sup>5</sup> realizado en 1956 a través de formas gráficas básicas, como números y líneas; y *Fine feathers* producido en 1968 de Evelyn Lambart<sup>6</sup>, quien fue colaboradora de Norman Mc Laren en muchas de sus obras. ¶

5 Norman McLaren (1914 –1987). Animador y director de cine británico nacionalizado canadiense.

6 Evelyn Lambart (1914 –1999). Animador canadiense.

### Fuentes de consulta

- Lloret, Carmen. (2004). *Animación: Cartografía*. Madrid. Fundación Autor y Sociedad General de autores y Editores.
- Cotte, Olvider. (2009). *Los oscars de dibujos animados. Los secretos de la creación de trece cortometrajes galardonados en Hollywood*. Barcelona, Omega.
- Wells, Paul. (2007). *Fundamentos de la animación*. Barcelona, Parramón Ediciones.
- Bakedano, J. J. (1987). *Norman Mc Laren: Obra completa 1932-1985*. Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- Furniss, Maureen. (1998). *Art in motion: animation aesthetics*. Londres, Libbey

# El cambio generacional en el diseño de obra de platería

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

**H**oy en día, dentro del oficio de la platería se está percibiendo una etapa de transición en la que se están gestando cambios relevantes, cambios que van desde las estrategias comerciales, porque la competencia para vender los productos es más fuerte a consecuencia del gran número de productores que hay, en tanto el mercado global no es el mismo de años atrás a diferencia de las épocas de bonanza donde se comercializaba exageradamente grandes cantidades de mercancía de plata y de metales semipreciosos como alpaca, cobre, latón y tumbaga.

En la actualidad la comercialización de la plata se torna un tanto difícil por muchos factores, siendo el principal problema la fluctuación de la cotización de la plata, la desestabilización del costo del blanco metal complica el comercio del mismo, otro factor que afecta es el aumento constante en el costo de la materia prima que se ocupa para la complementación de la obra como piedras preciosas naturales y sintéticas, maderas, cristales, etcétera. Con lo anterior, se pueden entender las dificultades por las que atraviesa el gremio de los plateros quienes hacen esfuerzos por mantenerse vigentes y preservar el oficio.

Por otra parte, en el campo del diseño también se puede percibir que se está gestando un cambio importante, si bien es cierto que se continúa explotando el diseño prehispánico, emblemático de la artesanía mexicana y símbolo de nuestra entidad, poco a poco hay nuevos creadores y artesanos experimentados en el oficio que se aventuran a presentar nuevas propuestas atendiendo a la problemática actual, inmersos en una nueva era donde día a día se convive con cosas nuevas, tanto en la vida cotidiana como en la laboral, como consecuencia de esto, el diseño de objetos también va evolucionando de acuerdo al paso generacional que se está viviendo.

En dicha evolución participan varios factores que van desde la consideración de materiales novedosos, el uso de los avances tecnológicos en la manufactura, las diversas formas mercadotécnicas, pero principalmente la que se da en la mentalidad de la sociedad, cada vez más acostumbrada a los cambios constantes provocados por múltiples acontecimientos.

En este sentido, y volviendo al tema del diseño, se está viviendo una nueva etapa donde poco a poco va surgiendo un cambio generacional que trae consigo ideas frescas, atrevidas, que incluso pudieran con-

siderarse inapropiadas para algunos, sin embargo, estas nuevas propuestas dotadas de contenidos no tan convencionales están apostándole a darle una nueva faceta a la producción de obra platera.

Conscientes de estos grandes cambios en el Laboratorio de Investigación y Experimentación del Oficio Platero, de la Facultad de Arte y Diseño, Plantel Taxco, no se ha visto con malos ojos este fenómeno y, al contrario, sumando esfuerzos se está impulsando a nuevos talentos, que contribuyen con ideas novedosas pero con la consigna de preservar el oficio que hemos heredado –es decir, es bienvenido el apoyo tecnológico pero siempre tendrá mayor relevancia el factor humano– tanto en la elaboración del diseño como en la fabricación de la obra.

Con estos valores, los alumnos son guiados para desarrollar sus propuestas. Como ejemplo de ello, tenemos a Yahir Jehiel Ramírez Cerezo quien, sin dejar de lado raíces y principios de mexicanidad, ha sabido aprovechar el lenguaje visual de los materiales que pueden verse en su serie de obras “Vegetales y frutos mexicanos”. Yahir, mediante esta serie, explota las cualidades estéticas de la piedra cambiando el significado real de la materia –es decir, se vale de la apariencia de un material para resignificarlo en otro que es intervenido con las técnicas tradicionales de la platería a partir de metales preciosos como la plata, así como valiéndose de algunas aleaciones–, consiguiendo interesantes objetos utilitarios y de joyería en donde puede ser identificado un estilo propio que ya lo caracteriza.

Por otra parte, dentro de estas mismas propuestas, tenemos la obra de Xaviera Sofía Prado Vázquez, cuya característica es la sutileza, tanto en la producción de objetos utilitarios como en la joyería. En



Autor: Yahir Jehiel Ramírez Cerezo de la serie “Vegetales y Frutos Mexicanos”.

ambos casos, la artista logra combinar de manera sabia los materiales presentando impensables contrastes. Como ejemplo de ello, mediante su pieza “El caballito”, Prado, nos muestra su destreza en el manejo de los volúmenes consiguiendo una excelente factura en los acabados sobre el metal a la vez que nos asombra con su acertada decisión de integrar una esfera translúcida, que irónicamente permite que visualmente el pesado metal flote.



Autora: Xaviera Sofía Prado Vázquez “El Caballito”

En ambos casos, tanto Yahir como Sofía, tuvieron que pasar por un largo proceso de exploración en el diseño de objetos, en la experimentación de materiales y procesos técnicos de manufactura, todo este trabajo disciplinar es indispensable para trascender en la creación de obra, se tienen que correr riesgos, invertir tiempo, pero principalmente tener la intención de buscar para lograr alcanzar los objetivos trazados, que con trabajo y perseverancia

en el taller tarde o temprano se obtiene. Al final la recompensa siempre será de gran valía. De esta forma, el Taller de Investigación y Experimentación del Oficio Platero de la Facultad de Artes y Diseño, Plantel Taxco, participa en la labor, tanto con el público nacional como con el extranjero, de formación de talentos que le siguen aportando innovaciones al noble oficio de la platería mexicana a la vez que lo preservan. ¶

# En las márgenes del libro: No sólo con letras se hacen los libros

Por **Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.**

**E**n un mundo dominado por Occidente tendemos a pensar que el lenguaje escrito sólo es aquel que lo conforman los alfabetos con sus múltiples combinaciones de letras, palabras, signos y numerales. De hecho, gran parte de nuestra vida nos dedicamos a aprender estas estructuras y sus funciones, se nos instruye sobre gramática, ortografía, sintaxis, redacción y a leer eso que llamamos libros.

También nos enseñan que los alfabetos y la escritura pueden crear códigos especializados, de tal suerte que no sólo representan un sonido-letra o idea-palabra, sino que también sirven para las fórmulas matemáticas o químicas. Descubrimos el poder de la escritura, esto es que, al decir y manifestarlo, a través de lo escrito, podemos llenarnos de grandes emociones, sensaciones o pensamientos.

Todo está muy bien, hasta que uno descubre que no sólo se escribe con signos abstractos que representan los sonidos de la lengua oral que hablamos o que conocemos. Incluso descubrimos que estos signos tienen un origen muy antiguo, en representaciones estilizadas de cosas o acciones, lo que hace que sus formas visua-

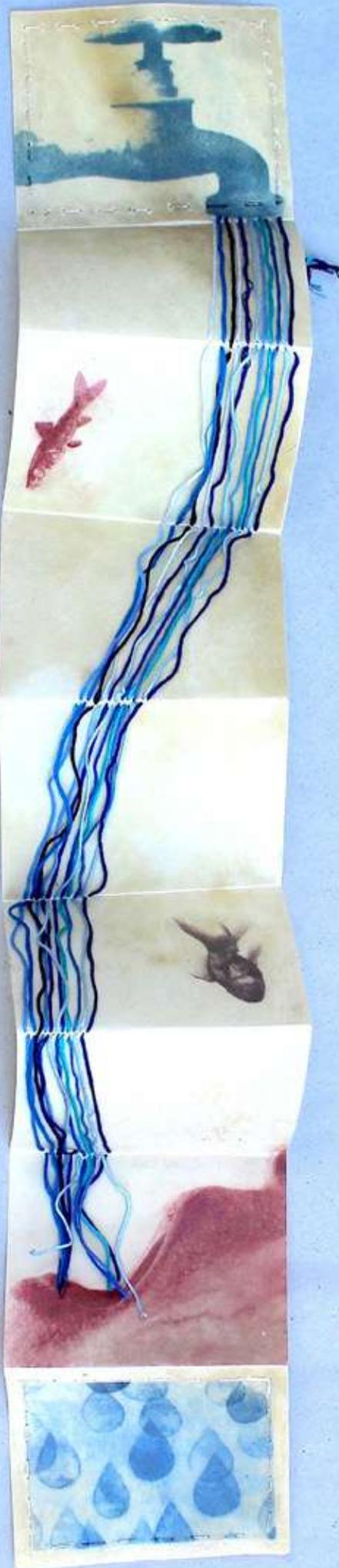
les sean las que son, es decir, que atrás de una hermosa 'A' o una enigmática 'M' hay toda una historia que involucra diferentes culturas, con lenguas diversas, pero que adoptaron o fueron obligadas a adoptar cierto alfabeto.

Sin embargo, una 'A' tal cual, no nos representa más que eso, una 'A', es cierto que los diseñadores me dirán que no es igual si esta letra primera y especial, está impresa en una fuente específica, en donde varían ciertas partes de sus componentes, por supuesto, siempre que no cambien a un extremo de no poder reconocerla. Por lo que no importa si la escribimos en Helvética, en Century Gothic o Futura, es más será la misma, la auténtica 'A', así la escribiera un niño que comienza a formarse en esto de la manifestación visual de los sonidos, con sus trazos imperfectos, o que lo haga de manera primorosa y con gran destreza un calígrafo profesional.

El resultado siempre será el mismo, más bello, menos impactante, más legible, menos logrado, pero siempre será una A. Esto tiene una razón y un sentido, hacer que todos, por lo menos los que han aprendido dichas convenciones podamos entender lo mismo.

año 4 número 15 - agosto-octubre 2017

**.925**  
ARTES Y DISEÑO



A pesar de ello todavía subsisten por ahí escrituras que no representan sonidos, o que no solamente los representan, como ocurre con las escrituras ideográficas, siendo éstas muy antiguas, pero eficaces, o por lo menos eso les parece a los más de 1,385,998,970 de chinos que viven en China, por supuesto que mientras escribo esto han llegado al mundo muchos más, todos ellos, más los que viven en otros países a lo largo de todo el mundo, consideran o considerarán, que el chino no ha perdido su gran capacidad de comunicar, de expresar, de hacer pensar y sentir. Y si pensamos que de cinco personas en el planeta una es china, es irrefutable que una escritura ancestral sigue funcionando a la perfección hoy en día.

Pero también están las escrituras pictográficas como las mesoamericanas, en donde la escritura es pintura, es dibujo, es imagen en el sentido más amplio del término. En décadas recientes se ha considerado con mayor seriedad que los sistemas visuales usados por estas culturas son escritura. Esto se debe a que Occidente no las reconocía como tal, puesto que no tenían las características que se consideran necesarias para ser escritura. Se les veía como parte de su evolución. Es decir, como pre-escrituras o escrituras elementales, primitivas, sistemas mnemotécnicos a lo mucho.

Actualmente se está demostrado que son escrituras sin letras, pero con una lógica de lectura, con elementos que se pueden leer y traducir en lenguaje oral. Esto quiere decir que los llamados Códices, son también libros, libros que no tienen letras, que dependen de las formas de interpretar, representar y comunicar de quien lo hace y de las formas de convención culturales.

Mónica Eurídice De La Cruz Hinojos. "Entreaguas", 2017.  
Libro Pergamino-Concertina.

Estos hechos elementales, han provocado que los escritores que usan alfabetos occidentales intenten recuperar lo visual de las escrituras ideográficas y pictográficas, transformando la página, las palabras, las letras y la escritura en un sistema en donde lo visual tenga un peso fundamental.

Lo hacen sí, pero sin considerar al libro como el habitáculo natural de estas experiencias, algunas se hacen en hojas sueltas, en formatos variables, pero por más que los escritores jueguen con los elementos de la escritura, como bien lo señalaba Ulises Carrión<sup>1</sup>, los escritores no hacen libros. Es decir, que los escritores lo que hacen son textos, escriben a mano, en su computadora, una serie de palabras hiladas o deshiladas, y las entregan a un editor, que revisará, corregirá en ocasiones, y las entregará a un diseñador y a un impresor. Dicho texto será transformado, de tal suerte que, gracias al manejo de las tipografías, de los márgenes de la hoja, del diseño editorial, tendrá una cadencia, un ritmo, una manera en que el ojo irá recorriendo el espacio. Tal vez contraten a un ilustrador, o a otro diseñador para que haga la portada y el escritor estará completamente ajeno a todo ese proceso. De tal suerte que, el libro que resulta al final no sólo es suyo sino de toda la gente que participó en su elaboración.

Es por ello que muchos artistas, pintores, grabadores, dibujantes, que tienen interés en contar cosas, pero que no escriben con letras y palabras, han recuperado la herencia de las escrituras ideográficas y pictográficas para crear no textos como hace un escritor, sino libros, libros que se “leen” de otra manera, donde no existe la estructura lógico-lineal de las letras unidas para formar palabras, de las palabras unidas para formar párrafos y párrafos unidos para formar un texto, que se lee de izquierda a derecha, como es el caso de los alfabetos



Mónica Eurídice De La Cruz Hinojos. “Entreaguas”, 2017.  
Libro Pergamino-Concertina.

occidentales. O lecturas más libres, tan libres, más allá de lo que permita la poesía o los juegos con las palabras, incluso con la tipografía. Pero fundamentalmente considerando todo ello como lenguaje visual, en donde cada creador buscará su código, su forma de combinar y estructurar.

Aquí los artistas entonces hacen libros no textos, hacen “objetos”, porque los libros son objetos tridimensionales, que pueden leerse en el orden que se quiera, donde no sólo se ponen “cosas” dentro de los mismos, sino que todo, el contenedor y el contenido son hechos para comunicar. Como escapan del proceso industrial, en donde se hace todo de manera homogénea para ahorrar, para simplificar y para producir grandes cantidades, las posibilidades y limitantes dependerán de qué se quiere hacer. Puede decidir formatos o formas diversas, incluso retomando los libros anteriores a la producción masiva, de tal suerte que se vale del pasado occidental, de culturas antiguas y modernas no-occidentales, de procesos, métodos y técnicas que le permitan la creación de un libro.

A veces nos parecen completamente alejadas a nuestra idea estándar de lo que debe ser un libro, sin embargo, cuando uno revisa con detenimiento, encontraremos sistemas de encuadernación medievales o japoneses; influencias de escrituras antiguas; formatos monumentales o minúsculos, el uso de los rollos, de códice –ya el nombre mismo se refiere a “libros manuscritos”, es decir, hechos a mano–, de libros redondos o en forma de corazón, libros hechos con tela, con papiro, con amate, con pergamino, libros que no se ven porque están sellados, libros que tienen mecanismos complejos. Libros que no tienen letras, o que tienen muchas pero que no “dicen” nada aparentemente.

Los escritores no hacen libros, tal vez puedan ser editores de sus propios escritos y, por supuesto, muchos de ellos de forma independiente hacen pequeñas ediciones que son una delicia.

Sin embargo, los artistas visuales sí hacen libros, libros donde la imagen lo dice todo, incluso las palabras, libros que no sólo se ilustran o agregan grabados o dibujos, sino donde todo el proceso es controlado y hecho por el artista o un grupo de artistas. Hechos manualmente, aunque incluyan parte de procesos mecánicos, digitales o con la intervención de una nueva tecnología, pero no de forma industrial. Estos libros son únicos o en ocasiones de tirajes limitados. De tal suerte que por ello se les llama de forma indefinida, libros de artista porque están hechos en su totalidad por un creador o un colectivo.

Libros que no tienen textos en un sentido literario, pero que cuentan y nos fascinan al recorrerlos. Libros que descubren ahora los escritores y por eso se unen con un artista, pero que no pueden hacer por sí solos, porque no saben más que contar historias con letras que forman palabras, palabras que forman párrafos, párrafos que forman... ¶

# Pruébame

Por Gonzalo Enrique Bernal Rivas.

Entre el 29 de mayo y el 2 de junio de este año (2017) se llevó a cabo en la Escuela de Nivel Medio Superior (ENMS) de Salamanca, de la Universidad de Guanajuato, el *Lechón Fest*, una muestra colectiva en la que participan los estudiantes que toman la clase de Historia del Arte Mexicano II, así como los profesores del área de artes. Esta actividad se realiza desde 2014 con el objetivo de que los estudiantes restituyan la obra de algún artista mexicano correspondiente al período comprendido entre los siglos XIX al XXI, usando como soporte o elemento de creación un cerdo de arcilla de dimensiones 31x11x22 cm.

Este texto se refiere a *Pruébame*, pieza que participó en la cuarta edición de la muestra. Desde la adquisición del cerdo de arcilla, y conscientes de que un requisito de la convocatoria era integrarlo de alguna manera en el proceso creativo, nos centramos en este animal como símbolo de alimentación y de riqueza. "...muchas creencias rodean el día de San Martín u otras fiestas donde se sacrificaba al cerdo. De estas creencias vienen los conceptos: cerdo: símbolo de la abundancia, riqueza, cerdo: símbolo de fertilidad y alimentación, cerdo: símbolo de buena economía doméstica." (Tutáeva, 2009: 13)<sup>1</sup>. Además, "El cerdo, al ser la mejor inversión ganadera puesto que todo en él se come, se alimenta de so-

bras, y se puede criar en un año, es la carne más rentable, por lo que adquirió también las connotaciones positivas de ahorro, éxito, y, por tanto, de suerte y riqueza, de ahí su representación plástica en la forma de las huchas." (Tutáeva, 2009: 19).

Partiendo de la idea del cerdo como alimento, la primera discusión que se planteó, y la más evidente, fue la manera en que el ganado porcino es sacrificado. Ideas como el dolor, el sufrimiento y la crueldad fueron claves tanto para la concepción de la pieza como para su lectura.

Otra noción referente a la carne de cerdo, que vincula los conceptos *alimento* y *riqueza*, pertenece al ámbito comercial. Para analizar quién se beneficia con el consumo de este producto, es preciso vislumbrar que detrás de un platillo elaborado con cerdo existe una larga cadena de producción y distribución en la que participan una serie de actores cuyo rol, según el autor que se revise, es el de intermediarios o el de comerciantes. Este tema es polémico y es fácil que la idea de injusticia cruce nuestras mentes al analizar diferentes perspectivas sobre el recorrido que la carne hace desde el campo hasta nuestra mesa. Una de ellas (aunque sobre la carne de res), que no favorece a los criadores y engordadores, es la siguiente:

Sin nociones claras es vano discutir si debemos considerar intermediario o comerciante al transportista de ganado, al abastecedor quien compra animales

1 Tutáeva, K. (2009). La simbología del cerdo en la fraseología inglesa, rusa y española. Kazán: Universidad de Kazán.

en pie y los sacrifica para vender carne en canal, o al carnicero que transforma los canales en bisteces. Mucho menos podemos descalificar a estos agentes económicos porque en uno o dos días de trabajo obtienen por unidad animal un mayor porcentaje de las ganancias respecto al criador, quien trabaja dos años para tener listo un becerro, o al engordador que dura varios meses para cebarlo (Ascencio, 1992: 95)<sup>2</sup>

Si a este trayecto le agregamos la presencia de las grandes cadenas de supermercados extranjeros que se han establecido en nuestro país desde hace años, el panorama se complica aún más, en un contexto globalizado que difícilmente beneficia a los productores locales.

Considerando que para participar en la muestra era indispensable tener referentes mexicanos del periodo mencionado (S. XIX-XXI), nos centramos en los 90. Más allá de las piezas de esa década que se revisaron, fue teóricamente significativo concebir y ejecutar un *performance*, especialmente porque este género, practicado simultáneamente en esa época por artistas de diferentes generaciones, valorado por ciertos públicos y reconocido por las instituciones más importantes del país, acompañó los cambios sociales y culturales de ese momento histórico.

Desde el inicio se pensó en crear una obra de arte de la experiencia del espacio humano<sup>3</sup>. Se debe reconocer que, en el caso personal, es difícil describir el trabajo hecho por sí mismo en términos diferentes a los propios. Sin embargo, también

debe aceptarse que puede ser referido de otra manera, como un *performance*, una de las nombradas formas PIAS por Maris Bustamante:

“...los no-objetualismos no son sólo nuevos géneros artísticos, sino que también representan las nuevas formas de pensar la realidad desde el arte y particularmente desde las artes visuales...a las primeras tres formas no-objetualistas –*performance*, instalación y ambientación– las he denominado como las ‘Formas PIAS’ en 1993. Este término, que aparece haber sido exitoso, e integrado en el vocabulario cotidiano, lo adapté poniendo sólo la primera letra de cada uno de estos medios.” (Maris Bustamante, en Cullen, 2008: 263)

Vinculando el carácter efímero que es compartido de manera muy natural por las acciones y la comida, se identificaron *performances* mexicanos creados en los 90 cuya temática fuera cercana a los alimentos. Un primer referente es un grupo de obras de César Martínez. Este artista presentó en Washington un hombre de gelatina color piel y con corazón de melón como el cadáver del último migrante. Más tarde hizo *El hombre de gelatina* y lo exhibió en el encuentro de *performance Corpus Delicti* para hablar sobre las muertes ocasionadas por la Ley 187, una propuesta que el asambleísta Dick Mountjoy hizo durante las elecciones de California en 1994, y en la que planteaba negarle a los indocumentados servicios médicos y educación pública, pero que al final fue rechazada.

Esta pieza fue presentada nuevamente en la Sexta Bienal de La Habana para representar el cadáver de un hombre que había muerto en su intento por llegar a Florida. En el Festival Internacional de Diseño de la Universidad de las Américas usó otros re-

2 Ascencio, Gabriel. (1992). Los mercaderes de la carne. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C.

3 Conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la experiencia del espacio. (Bernal, 2015:225)

cursos como acompañar el modelo de gelatina, con música que estuviera relacionada con la comida como, por ejemplo, *Corazón de Melón* de Dámaso Pérez Prado<sup>4</sup>. Luego, en *Terreno peligroso*, César Martínez presentó un hombre de frambuesa relleno de frutas en la que las costillas estaban hechas de plátano y el aparato digestivo de uvas. En esa ocasión el artista apareció vestido con un *smoking* y una banda presidencial y dio un discurso sobre el *Tratado del Libre Comercio*. Una característica común de estas obras de César Martínez es la lectura que los participantes pueden tener de ella como caníbales. Al respecto, el artista dice que “la modernidad ha devorado otras culturas, otras épocas, las ha ubicado en reservaciones en el mismo país. Ese canibalismo económico desmedido que ha contrapuesto, indigestado, indio-gestado a la raza, es algo que manejo dentro de mi evento, la intención de comunicar antropofagia. Aunque nosotros no nos comamos unos a otros, sí lo hacemos en algún sentido” (Martínez en Alvarado Chaparro, 2015: 227)

Aunque la idea del canibalismo, muy presente en las obras mencionadas de César Martínez, no es compartida por *Pruébame*, el papel del participante como verdugo y la presencia de una víctima (el cadáver humano en el caso del *Hombre de gelatina* y del cerdo en el caso de *Pruébame*), son características comunes en los dos performances. Además, la influencia de Martínez sobre esta pieza puede observarse en la reflexión que ambas favorecen sobre la desigualdad social y comercial.

Otro referente son un par de acciones de Miguel Ángel Corona. La primera de ellas consistió en que el artista Raúl Tame e Irma

4 Compuesta en 1960 por Dámaso Pérez Prado (1917 - 1989). Músico, compositor y arreglista cubano nacionalizado mexicano, apodado “Cara de foca”.



Fig. 1. Recibo de compra de los ingredientes.

Cervantes ofrecieron gelatinas de leche en forma de cerebro acompañadas de vino tinto, en lugar de sangre, en la inauguración de la exposición colectiva *Patologías* (1986) presentada en la Galería de la Unidad Cultural Jaime Torres Bodet (El Queso)<sup>5</sup> del Instituto Politécnico Nacional en la Ciudad de México. La segunda fue su joyería comestible, presentada en 1990 en el Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda.

También *El pollo Goyo y variaciones culinarias* de Carlos Jaurena, presentado en 1995 en Ex Teresa Arte Actual<sup>6</sup> en la Ciudad de México, es un referente importante, aunque en esta pieza Jaurena preparó un platillo frente al público, a diferencia de nuestra pieza, en la que se presenta solamente el resultado del proceso de preparación para ser degustado.

*Pruébame* consistió en cocinar un pastel de carne de cerdo, que tuviera la forma y dimensiones del cerdo de arcilla, y ofrecerlo a los asistentes de la muestra *Lechón Fest*. Para preparar el pastel se compraron los ingredientes mostrados en el recibo de compra, los cuales se complementaron con otros que ya se tenían como sal, pimienta, mostaza, un par de huevos, un bolillo, leche y sazónador.

5 <http://www.cultura.ipn.mx/Paginas/inicio.aspx>  
6 <http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/>

Los ingredientes se mezclaron. Paralelamente se lavó el cerdo de arcilla e imaginando un eje longitudinal se forró la mitad derecha con papel aluminio. El papel se retiró y se colocó sobre una cama de arena dentro de un molde común de acero galvanizado para que no perdiera la forma. Esta operación se repitió con la mitad izquierda del cerdo. Cada uno de los moldes creados

con papel aluminio se forraron interiormente con tocino y después se vertió en ellos la mezcla preparada con el resto de los ingredientes. Las dos mitades de cerdo se hornearon simultáneamente, se dejaron enfriar, se unieron usando palillos y se corrigieron algunos errores con tocino frito. El pastel fue preparado el 27 de mayo entre las 12:00 y las 18:00 horas en la casa del artista.



Figs. 2. Proceso de elaboración del pastel de carne de cerdo.



Figs 3. Participantes probando el pastel de carne.



Figs 4. Registro del consumo del pastel de carne.

El pastel de carne se colocó en una charola blanca y a su lado se ubicó un cuchillo, un trinche, platos de papel, servilletas y tenedores desechables. Mientras los participantes cortaban el pastel de carne se agregaron también algunas galletas saladas. Inicialmente se pensó en fijar un

letrero con instrucciones para motivar a los asistentes a comer, pero esto no fue necesario porque el nombre de la pieza en la cédula se encargó de hacerlo. El pastel fue consumido en su totalidad el 29 de mayo de 2017, entre las 18:00 y las 19:30 horas en la ENMS de Salamanca. ¶

### Referencias

- Ascencio, Gabriel. (1992). Los mercaderes de la carne. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C.
- Bernal, Gonzalo. (2015). Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

- Cullen, Deborah. (2008). *Arte ≠ vida: actions by artists of the Americas, 1960-2000*. Nueva York: Amerikon Group.
- De Alvarado, Chaparro, Dulce María. (2015). *Performance en México: 28 testimonios 1995-2000*. Ciudad de México: Diecisiete.
- Tutáeva, Kamilla. (2009). *La simbología del cerdo en la fraseología inglesa, rusa y española*. Kazán: Universidad de Kazán.

# Reseña del catálogo Isidoro Ocampo.

## Artista y testigo del México posrevolucionario.

Colección Ernesto Arnoux. Grabador,  
pintor y dibujante de veta expresionista

**Por Abigail Pasillas Mendoza.**

La edición del catálogo de una exposición es una tarea por demás rica y apasionante que, entre otras cosas, permite trascender el carácter efímero de las exhibiciones. Un catálogo es también una suerte de conclusión en donde convergen los esfuerzos realizados desde la investigación, la curaduría, el coleccionismo, la museografía, el diseño y la gestión cultural para que éstos trasciendan el inexorable paso del tiempo.

‘Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario. Colección Ernesto Arnoux’ (2015), se coeditó con motivo de la exposición del mismo nombre, curada por Laura González Matute y presentada en el Museo Nacional de la Estampa (Munae), de marzo a junio de 2015 y en el recinto sede del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), el Ex Convento Betlehe-mita, de julio a septiembre de 2015.

El catálogo en mención es la primera publicación de carácter monográfico dedicada a Isidoro Ocampo (Veracruz, 1910 –

Ciudad de México, 1983), fecundo grabador, pintor, ilustrador y docente veracruzano, poco conocido por la historiografía del arte mexicano.

En la publicación se reproducen todas las piezas de Isidoro Ocampo que integran el acervo de Ernesto Arnoux, uno de los principales coleccionistas de obra en papel realizada por artistas que integraron la llamada Escuela Mexicana de Pintura, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), durante la primera mitad del siglo XX. Además, se incluyen reproducciones de estampas, documentos y publicaciones de época pertenecientes al acervo del Munae y a otros coleccionistas particulares como Mercurio López Casillas y la curadora.

A través de impecables reprográficas, es posible apreciar a detalle el prolífico trabajo de grabado, los trazos, los profundos contrastes entre el blanco y negro o las vigorosas gamas tonales que distinguen la obra de Ocampo. Asimismo, las repro-



Isidoro Ocampo.  
*Obreros (Gane un millón)*, 1939. Litografía (9/19).  
 34 x 50.5 cm. (a. i.). 49.5 x 62.5 cm. (s.).  
 Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.



Isidoro Ocampo.  
*¿Vino la otra... qué sigue?*, 1939. Litografía (9/25).  
 35 x 33 cm. (a. i.). 65 x 50.5 cm. (s.).  
 Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.

ducciones muestran una amplia variedad de anotaciones manuscritas o grabadas realizadas por el autor: frases, títulos, firmas, monogramas, fechas, técnicas y tiradas que, junto con las cualidades del papel y la huella de la placa en algunas estampas, seducen el ojo del lector. El artista, el historiador, el curioso o el apasionado de las artes gráficas, encontrará en las páginas de este catálogo un recorrido ilustrado por las principales técnicas y procesos del grabado, la estampación, el dibujo y la pintura que marcaron la producción de Ocampo.

Junto con una cronología y la lista de obras que participaron en las exposiciones —y algunas otras piezas que resguarda Arnoux—, dos textos de investigación nos permiten adentrarnos en la figura y obra del grabador.

La curadora, Laura González Matute, presenta el ensayo “Denuncia, dolor y fiesta en

el claroscuro mundo de Isidoro Ocampo”, que constituye el texto de mayores alcances que, desde el ámbito de la historia del arte y el análisis formal, se ha realizado hasta el momento sobre el grabador.

La autora perfila el momento histórico y el ambiente cultural, ideológico y político en el que nuestro artista se desarrolló como uno de los personajes fundamentales en el medio de las artes gráficas, desde finales de la década de los años veinte y hasta inicios de los años ochenta del siglo pasado. A partir de una minuciosa caracterización del contexto de Ocampo, González Matute nos lleva a través de la fértil carrera del artista. La autora nos narra los itinerarios que el grabador atravesó por los sinuosos caminos de la educación en las artes, la creación artística, la ilustración, la docencia, así como su actividad como miembro de agrupaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

(LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), de las que Ocampo fue miembro durante las décadas de 1930 y 1940.

La investigadora se basa en una rigurosa documentación e interpretación histórica que acompaña al análisis de las obras, mismos que llegan a nosotros mediante su delicada pluma que, sin duda alguna, es un placer leer. González Matute recupera los estudios pioneros de los especialistas que han rescatado algunas de las aportaciones de Ocampo al arte mexicano, tales como Helga Prignitz y Raquel Tibol, entre otros.

La historiadora define el mundo de Isidoro Ocampo como un “claroscuro” y con ello sintetiza las cualidades que definen formal y temáticamente la obra del artista y la representación del mundo que le tocó vivir. Ocampo fue testigo de ese México posterior a la Revolución Mexicana que se caracterizó por el “dolor y la fiesta”. Nos dice la autora: “Hijo de la Revolución, Ocampo nació el 20 de junio de 1910 [...] Junto con su padre, quien trabajaba como guardafaro en diversas islas y costas del Golfo de México y el Océano Pacífico, Isidoro Ocampo disfrutó en su niñez de matizadas y coloridas puestas de sol en el archipiélago de Revillagigedo, en las islas de Sacrificios y Mexcaltitán, así como en los litorales de Veracruz y Nayarit. [...] Ocampo se trasladó con su familia, cuando tenía cinco años, del Puerto de Veracruz a la capital del país, en el nostálgico tren interoceánico que comunicaba ambas ciudades.”<sup>1</sup>

1 Laura González Matute, “Denuncia, dolor y fiesta en el claroscuro mundo de Isidoro Ocampo”, en Santiago Pérez García y Abigail Pasillas Mendoza (coords.), Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario. Colección Ernesto Arnoux. México: Museo Nacional de la Estampa, INBA/IVEC, 2015, p. 20.



Isidoro Ocampo.

*La barra*, 1942. Pastel graso, acuarela y tinta sobre papel.  
55.8 x 36.5 cm.

Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.

Así, González Matute analiza puntualmente el tránsito de Ocampo por los principales espacios artísticos del México de la época, desde su ingreso en 1929 a la Academia de San Carlos, en donde fue alumno de los maestros grabadores Francisco Díaz de León, Carlos Alvarado Lang y Emilio Amero. Como destacó Mercurio López Casillas, a propósito de la presentación del catálogo en el Museo Nacional de la Estampa, no resulta extraña la pericia de Ocampo como grabador, dada su formación con artistas de la relevancia de quienes fueron sus profesores.



Isidoro Ocampo.

*Tránsito*, 1931. Xilografía.

10.8 x 15.5 cm. (a. i.). 14 x 18.3 cm. (s.).

Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.

Entre las diversas vetas de investigación que explora González Matute, destaca su análisis sobre el carácter social y el estilo de la obra de Ocampo. “Sus personajes, hombres y mujeres anónimos, generalmente fueron caracterizados bajo un realismo de tendencia expresionista, emparentado tanto con la plástica de José Clemente Orozco, las caricaturas de José Guadalupe Posada y con aquellas propuestas figurativas de los grandes maestros del arte europeo, como Francisco Goya [...]”<sup>2</sup> Asimismo, la autora señala que “En la producción de Ocampo dedicada al tema de la ciudad, el grabador reafirma, a través de diagonales y figuras geométricas simples, las edificaciones de la urbe.”<sup>3</sup> Años después del trabajo de los Estridentistas, Ocampo fue seducido por la “moderna e industrializada metrópolis”<sup>4</sup> de la primera mitad del siglo XX, en la que coexistían el tráfico, el ajetreo, la algarabía y la desolación de sus habitantes.

La curadora analiza además las indagaciones formales que Ocampo realizó a partir de las propuestas de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo pasado, como el cubismo o el surrealismo; su manejo del alto contraste o la veta co-

2 Matute, “Denuncia...”, 43.

3 Matute, “Denuncia...”, 46.

4 Matute, “Denuncia...”, 46.

lorista de sus piezas al temple, al acuarela o al óleo, entre otras técnicas. Finalmente, el significativo balance que González Matute nos propone sobre la figura y obra de Ocampo y sus aportaciones al arte mexicano, es expresado en la siguiente frase: “Una gran variedad de temas conforman el universo creativo de Isidoro Ocampo. [...] Su paso por la LEAR y el TGP marcó su consciencia, pero no llegó a acotar su libertad creadora. Ocampo tuvo el mérito de permanecer independiente de las corrientes en boga y, con autonomía, creó una producción auténtica de marcado sentido social, sin apartarse del mundo popular, festivo, tradicional e irónico del México de la primera mitad del siglo XX.”<sup>5</sup>



Isidoro Ocampo.

*A la espera*, 1940. Temple, tinta, acuarela y grafito sobre papel. 49.5 x 33.5 cm.

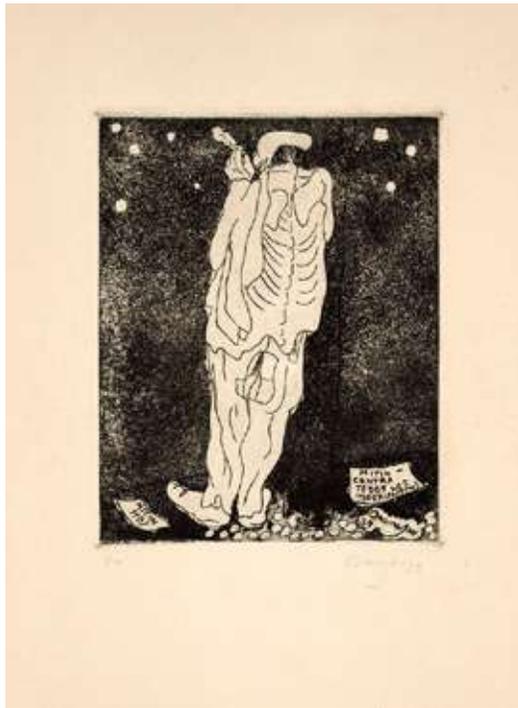
Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.

5 Matute, “Denuncia...”, 61.

Por otro lado, el segundo ensayo de este catálogo, escrito por quien ante ustedes presenta esta reseña, se titula “No habrá miserias que se arrodillen. Isidoro Ocampo, Colección Ernesto Arnoux: el artista desde la selección del coleccionista”. Durante los últimos veinticinco años, Arnoux ha reunido el acervo privado más completo dedicado al artista. Su colección está integrada por poco más de trescientas piezas producidas entre 1929 y los inicios de la década de 1980, en la multiplicidad de técnicas que Ocampo dominó. Además, el coleccionista resguarda dos libretas de bocetos y dibujos del veracruzano, y un cartel ilustrado a partir de una litografía.

El análisis de las obras, la revisión de la escasa bibliografía sobre Ocampo y mi colaboración como coordinadora curatorial de las exposiciones, junto con las pocas charlas que tuve el gusto de intercambiar con Arnoux, dieron cuerpo al tema de mi texto.

Como toda colección artística, el acervo que ha reunido Arnoux nos permite reconstruir narrativas sobre la trayectoria y aportaciones al ámbito del arte sobre aquel que es su protagonista: en este caso, Isidoro Ocampo, grabador del México de la posrevolución. Autores como Italo Calvino, Jean Baudrillard, Walter Benjamin o Susan Stewart, han analizado diferentes tipologías de colecciones, las prácticas del coleccionismo y a los coleccionistas, sujetos *sui generis*, cuyas acciones suelen rayar en la manía, la locura y la excentricidad. Desde esta perspectiva, he delineado el perfil de Arnoux como un agente cultural que ha desarrollado un proyecto de rescate a partir de su gusto por la obra de Ocampo y el ejercicio del coleccionismo. Su acervo representa narrativas fragmentadas del devenir artístico del grabador.



Isidoro Ocampo

*Mitin contra todos los imperialismos*, 1939. Aguafuerte y aguatinta (1/10). 15 x 11.5 cm. (a. i.). 38.5 x 25.6 cm. (s.).

Colección Ernesto Arnoux. © Isidoro Ocampo.

Pocas veces tiene un investigador la suerte de escuchar de viva voz a un coleccionista narrar las pasiones, obsesiones y deseos que lo motivan a reunir su preciado tesoro, así como los avatares de su labor en la preservación del patrimonio artístico. Arnoux es un apasionado y ferviente admirador de Ocampo, a quien ha bautizado como su “Chanoc”, en alusión al héroe de historietas de finales de la década de 1950. Ernesto forma parte de un conjunto de “buscadores de tesoros”, cuyo trabajo ha redundado en la formación de acervos artísticos de gran valía. Su acervo evidencia con creces el valor cultural, histórico y estético de la obra de nuestro grabador.

En el ensayo que aquí reseño, me di a la tarea de ubicar la producción de Ocampo con relación a algunos de los sucesos, periodos y prácticas artísticas más significa-

tivas de la historia de la gráfica mexicana de la primera mitad del siglo XX, de los que nuestro grabador fue testigo y protagonista, entre los que destacan el Taller de Artes del Libro, la LEAR, el TGP, la Sociedad Mexicana de Grabadores, distintas editoriales e instituciones educativas. “Me resulta maravilloso que Ocampo estuvo en todos lados”, me señaló Arnoux en una de las pláticas que sostuve con él, no recuerdo si fue vía telefónica, en el Museo Nacional de la Estampa o en su casa. La morada de Arnoux, por cierto, es la típica casa del coleccionista amante del arte que viste los muros y rincones de su morada con la obra de talentosos creadores; visitar su “galería” es un deleite para todo aquel que ha tenido la suerte de apreciar su colección de arte.

He tomado la frase “No habrá miserias que se arrodillen” para titular mi ensayo, en alusión a la sentencia grabada en una de las obras que Ocampo realizó a inicios de la década de 1930. La expresión, por un lado, sintetiza el carácter reivindicativo que el artista plasmó desde épocas tempranas en buena parte de su producción y, por otro lado, representa uno de los recursos distintivos de su estética: la inclusión de oraciones ya sea grabadas directamente en la placa o mediante rótulos, por medio de pedazos de periódicos o a través de representaciones en carteles y anuncios. La relación imagen-texto permitió a Ocampo potenciar el tono crítico e irónico que lo caracterizó.

Justamente, la crítica social presente en la obra de Ocampo es uno de los motivos por los que Arnoux profesa tanta admiración por su “Chanoc”. A través del arte, el pintor y grabador da voz a la denuncia sobre los contradictorios efectos de la modernización del México posrevolucionario, y acusa las difíciles condiciones sociales de los marginados urbanos.

La selección de estampas, dibujos, pinturas, carteles y libretas de apuntes de Ocampo que el coleccionista ha reunido atinadamente gracias a su empeño, ojo entrenado y a afortunados hallazgos, nos ha permitido continuar con la reconstrucción que iniciaron investigadoras como Helga Prignitz y Raquel Tibol, a fin de reconocer y difundir las aportaciones que este destacado artista veracruzano ha hecho al arte mexicano y, muy especialmente, a la gráfica como expresión artística y medio para la reivindicación social y la defensa de los valores democráticos. Ocampo fue parte de los muchos artistas que alzaron su voz desde la tribuna del arte, para denunciar las atrocidades de los fascismos, el nazismo, la guerra y la marginación. Trabajó muy de cerca con creadores comprometidos con el pensamiento de izquierda en México como Leopoldo Méndez, Pablo O’ Higgins, Luis Arenal, Alfredo Zalce, entre otros. Fue ilustrador de la Editorial Cultura y profesor. En este sentido, el catálogo constituye un legado de carácter documental y una puerta abierta para dar continuidad a la investigación, la difusión y la conservación de la obra de Isidoro Ocampo. ¶

#### Referencias:

- Isidoro Ocampo. Artista y testigo del México posrevolucionario. Colección Ernesto Arnoux, Museo Nacional de la Estampa, INBA / Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2015, 209 pp.

#### Créditos del catálogo:

Coordinación general del proyecto: Santiago Pérez Garci y Abigail Pasillas Mendoza  
Diseño editorial y fotografía: Gabriela Chávez Navarro

Textos: Laura González Matute y Abigail Pasillas Mendoza

# Diseñar lo invisible

Por Javier Alcaraz.

## I. La letra indisoluble

**A**unque parezca una obviedad, lo que hace que una letra sea una letra, una palabra, una palabra; y que una línea de texto se reconozca como tal, depende de la conciencia y respeto por los espacios blancos.

Los espacios blancos —también llamados negativos— hacen el fondo y las formas oscuras hacen la figura (o el primer plano). Cada uno está directa e indivisiblemente relacionado con el otro. Modificar el negro de la letra, siempre afecta al blanco de la misma. Y viceversa. Sin embargo, en la manera habitual de estudiar tipografía, abunda información, descripción, categorización, reflexión y consejos sobre su parte negra. Pero adolecemos de maneras de acercarnos al blanco. La mitad de la identidad de la tipografía escapa de nuestra comprensión y, de igual manera, no sabemos lo que está en juego para trabajarla.

## II. El contrapunzón dio fin a la Edad Media

En su obra *El trazo*<sup>1</sup>, Gerrit Noordzij dice que “una letra es un conjunto de dos formas, una clara y otra oscura” y define que “el negro comprende las zonas de la letra que rodean el blanco”.

1 Noordzij, G. (2009). *El trazo, teoría de la escritura*. Campgràfic, Valencia.



Fig. 1. Ejercicio de construcción tipográfica a partir de la intervención de la contraforma. Realizado en el taller “Diseño de letra” dictado por TipasType, el 29 de julio de 2017 en CDMX. A: Primero se recorta la contraforma, B: Se mueve el fuste, para descompensar la letra. C: Se le quita masa a la contraforma y se compensan los espacios. Foto: cortesía Sandra García Saldarriaga.

Cada glifo —es decir, la mínima unidad gráfica, a diferencia de un carácter, que es una unidad textual— define su identidad tanto por su parte negra como por su contraparte blanca. Los antiguos punzonistas, entendían a la perfección estos espacios interiores y sabían de la necesidad de que sean equivalentes en valores ópticos en una misma fuente (entiéndase en la acepción tradicional del término: un grupo de grafías de una misma familia, peso, variable y cuerpo específico). Por ejemplo, la contraforma de ‘n’ debía ser visualmente equivalente a ‘m’, ‘h’ o ‘u’; y para conseguirlo, hacían uso de contrapunzones: perfiles grabados con la forma interna de ciertos glifos que, por medio de un golpe certero, perforaban el punzón donde se cortarían la letra final.

Este acercamiento del diseño tipográfico se utiliza hoy en día en las herramientas digitales y ejercicios de construcción tipográfica a la vez que fundamenta un criterio de evaluación sobre la calidad y consistencia de una tipografía.

### III. Leer palabras

Toda forma de escritura manual o artificial se sustenta en el ritmo de sus formas negras y blancas. Las letras “sueltas” no nos ayudan mucho en esta tarea por lo que es importante colocarlas juntas para formar palabras. Esta es nuestra unidad rítmica donde entra en consideración el espacio entre los caracteres. La conexión de las formas blancas de la palabra es la condición del ritmo de las formas negras, y viceversa. Walter Tracy explica que para las letras “su relación espacial es crucial, no sólo para el rápido reconocimiento de las palabras [...] sino por la regularidad de la textura que es esencial para que la comprensión del lector se mantenga durante un largo período”<sup>2</sup>. El balance de los blancos en una palabra se sostiene mediante el equilibrio óptico de los espacios interiores —siempre con relación a los trazos negros— y los espacios laterales de los glifos. El espacio lateral, que se determina de manera fija para cada glifo, se llama métrica horizontal. De la misma manera que hace 500 años, Peter Schöffer de Gernsheim introdujo el concepto de modulación espacial tipográfica para

el invento de Gutenberg, en la tipografía digital se sigue diseñando el espacio a los laterales para que, al componerse, las palabras se sostengan visualmente.

Es una regla de oro de la tipografía: el espacio interior (contrapunzón) tiene el mismo valor óptico que los espacios entre los glifos (métrica). Esta tarea se complejiza cuando encontramos, al menos en caja baja, tres subcategorías de espacios interiores: los espacios definidos (como en ‘o’ o ‘d’), las contraformas semi-abiertas (como en ‘a’ o ‘n’), y los contrapunzones abiertos (como en ‘c’ y ‘z’) donde es difícil determinar sus límites. El valor de los blancos —no su superficie precisa— varía en relación con los espacios circundantes, o en palabras de David Kindersley, “el blanco es más blanco que el blanco inmediatamente al lado del negro”<sup>3</sup>.

Pero el espacio métrico de un glifo muchas veces no es suficiente para equilibrar el ritmo de blancos y negros de una fuente tipográfica y es preciso señalar situaciones especialmente conflictivas para alterar esa asignación de blanco insertando una excepción. A esto, se lo conoce como acoplamiento o *kerning*.



Fig. 2. La consistencia depende del balance de los contrapunzones con los espacios laterales de las letras.

El blanco interno de la letra condiciona al blanco externo y afecta la percepción de la palabra.

2 Tracy, W. (2003). Letters of credits: a view of type design. David Godine, Boston.

3 Kindersley, D. (1963). An Essay in optical letter spacing and its mechanical application. Londres: Wynkyn de Worde Society.

#### IV. Acoplamiento aka kerning

Quizás hablar de *kerning*, sea el lugar más común de todos los temas relacionados con el espacio; y quizás por ello, sea el término que más veces se menciona o refiere de una forma inadecuada. El acoplamiento es un ajuste de espacio que se hace en un par específico de caracteres. Aunque generalmente es una sustracción de espacio; en ciertas ocasiones se trata de una adición para distanciar los glifos en conflicto. En la tipografía digital, que virtualiza todas las dimensiones de la letra, este procedimiento no parece ser más que una simple suma o resta de valores; pero comprender lo que implicaba en la materia del metal le da valor a la importancia de conseguir un balance muy ajustado con el espacio métrico.

Debajo de la parte de un glifo que creaba el problema de espaciado, se cortaba el metal de manera que el ojo pudiera exten-



Fig. 3. Tipos de metal Fell de tamaño Canon con ajuste de kerning. Fuente: Typefoundry, de James Mosley.

derse más allá de la pieza física de plomo. Esta parte flotante se llama un *kern*. Debido a que no hay cuerpo físico que obstruya, el *kern* se desliza sobre la pieza contigua de plomo, permitiéndole a los caracteres acercarse.

La cantidad de pares de acoplamiento en una fuente dependerá de la complejidad de su dibujo y de la extensión de su set de caracteres. En nuestros días, donde una tipografía OpenType tiene un promedio de 400 o 600 glifos, una cantidad habitual de pares oscila entre los 2500 y 4500.

#### V. El tiempo de las palabras

Hasta la primera mitad del siglo VII, la palabra no existía como hoy la conocemos. Todo era *scriptura continua*. Fue en Irlanda donde los monjes copistas, en su afán de poder facilitar la difusión de las sagradas escrituras, introdujeron un espacio para separar e identificar cada unidad de sentido. Para el siglo IX, el uso de los espacios para separar palabras ya se había consolidado.

El espacio entre palabras nos ayuda a leer fluidamente porque discrimina estas unidades lingüísticas a la vez que nos permite clasificar y registrar las formas de las palabras. Paul Saenger utiliza el término “formas de Bouma” en su libro *Espacio entre palabras: el origen de la lectura silenciosa*<sup>4</sup> para describir las hipótesis del destacado investigador de la visión Herman Bouma, quien estudió las formas de las cadenas de letras y la confusión que estas podrían generar en la lectura. Esta teoría gana peso en los estudios del neurolingüista Frank Smith quien sostiene que mucho de nuestra capacidad para leer un texto depende de la información que ya tengamos en nuestro cerebro.

4 Saenger, P. (1997). *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*. Stanford University Press.

Si el espacio entre palabras se reduce, la estructura de las palabras se desarma y aunque el texto aún pueda descifrarse, la velocidad de lectura disminuye. Si el espacio aumenta, vuelve compleja la relación entre las unidades de sentido.

Desde la *Biblia de 42 líneas*, Gutenberg y Schöffer comprendieron que para imitar a la perfección el libro amanuense debían conseguir una composición de textos en bloque de apariencia perfecta. En la composición con plomo, los espacios entre palabras juegan un papel fundamental al variar su anchura para compensar la extensión de las líneas. A partir de un cuadrado que tiene por lado el cuerpo del tipo —llamado cuadratín— se subdivide en medios, tercios, cuartos y quintos para con ellos trabajar de manera más flexible el espacio entre palabras. Se comenzaba con el tercio de cuadratín y, de acuerdo con las necesidades de la composición, los espacios se combinaban para conseguir el bloque más equilibrado.

En la composición digital, en *software* especializado como InDesign, el balance rítmico de las líneas y párrafos se consigue alterando las relaciones entre el espacio interno de los glifos, el *tracking* y el espacio entre palabras.

## VI. El espacio entre líneas

“Con el fin de ayudar a los menos hábiles —dice Alberto Manguel— los monjes copistas hacían uso de un método de escritura conocido como *per cola et commata*, que consistía en dividir el texto en líneas que consistían en dividir el texto en líneas que tuvieran sentido”. El espacio entre líneas atiende la misma lógica de “aclarar” el contenido de un texto

Hasta el siglo XVII, el concepto de interlínea no existía y la tipografía encimaba líneas de plomo unas sobre otras para componer «en sólido». Las primeras es-

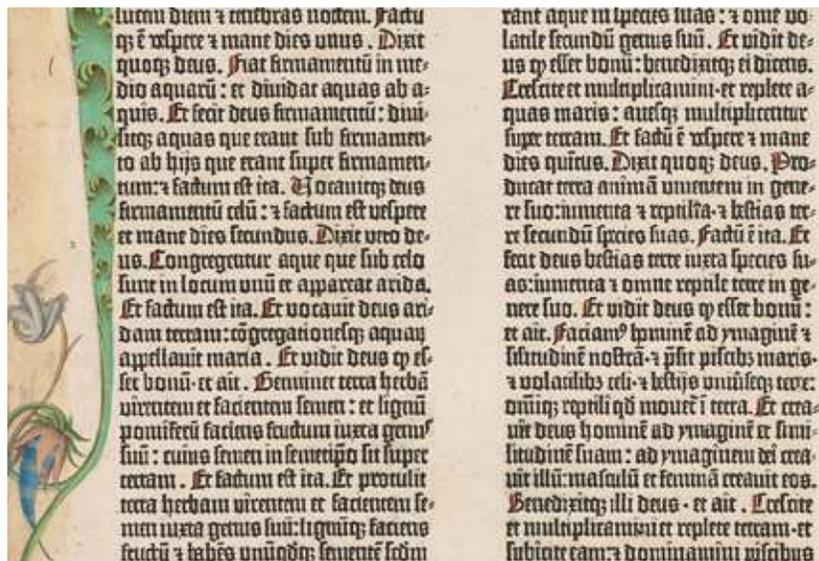


Fig. 4. *Biblia de 42 líneas* impresa por Johannes Gutenberg en Maguncia. Ca. 1454-5. Génesis 1:1, folio 5, recto. (detalle). Nótese la variación del ancho de los espacios entre palabras. Fuente: the Morgan Library.

tandarizaciones en los tamaños de los tipos —que variaban de nombres de acuerdo al país donde se producían— permitían hacer combinaciones entre el tamaño del ojo de la letra y el tamaño del tipo de plomo donde se fundía, para conseguir efectos de mayor distancia entre las líneas. Christopher Plantin<sup>5</sup> fundía en Amberes el tipo Romain de Garamond en *Texte sur la petite Parangonne* que se trataba del dibujo de *Texte* en el tamaño de un tipo de la *petite Parangonne*.

Las interlíneas hicieron aparición en formas de delgadas tiras de plomo de una profundidad menor a los tipos. De esta manera, separaban un poco más cada línea de texto y, al igual que los cuadratines, no se imprimían en el papel. Con la fotocomposición, la interlínea negativa se volvió posible y la “desmaterialización” de los espacios dio un paso decisivo.

5 Christopher Plantin (1520 – 1589). Impresor flamenco de origen francés. Fue impresor de cámara de Felipe II. Considerado como el primero de los grandes impresores industriales.

## Texte sur la vraye Parangonne.

Cùm Antifthenes ipse falsamenta per forum gestaret, id quibusdam admirantibus, quòd philosophus officio tam fordido fungeretur, idque in publico, ac non potius seruo delegasset: Quid, inquit, admiramini? hæc mihi porto, non alijs: Sentiens nullum esse fordidū obsequium, quod sibi quis impederet: dein non esse indecorū eum portare falsamenta, qui falsamentis vesceretur.

## Texte sur la petite Parangonne.

Quidam in conuiuio accumbens Zenoni, eum qui sub ipso fedebat, pulfabat pede, Zenon vicissim pulfabat illius genua: & ad ipsum conuerso, Quid igitur putas hunc pati, qui infra te accumbit? Ita multi offenduntur quamuis leui incommodo, quum alios ipsi maioribus afficiant, nec sentiant.

Fig. 5. Gros Romain romain, de Claude Garamond en sus fuentes *Texte sur la vraye Parangonne* y *Texte sur la petit Parangonne* (Amberes, 1585). Catálogo de la exposición *Les sauvers des Caractères*, Musée Pantin-Moretus, Amberes, Bélgica.

Conectar las líneas de palabras para convertirlas en pensamiento, y éstos, en ideas más complejas; es materia de la interlínea. Cuando está bien utilizada, consigue que el lector se deslice entre los renglones de un párrafo. Además de ser un recurso estratégico para evitar colisiones entre ascendentes, descendentes y diacríticos; su uso está directamente relacionado con el ancho de las líneas y en combinación con los demás espacios, funciona para regular el “color” del texto.

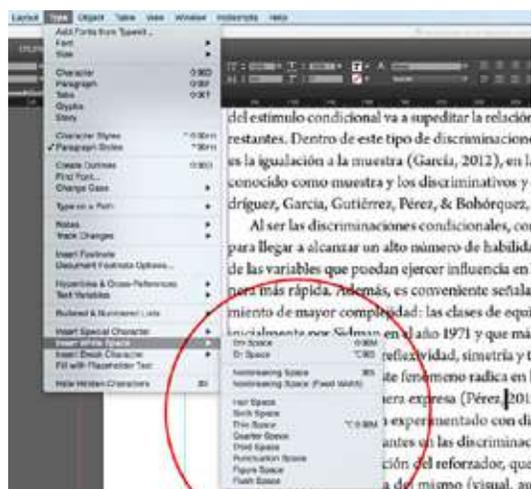


Fig. 6. Menú de InDesign con opciones de espacios para insertar en la composición.

## VII. Del espacio de pelo al “no separación”

Tanto en la página impresa como en la pantalla, el diseño del espacio negativo es de una importancia central. Históricamente, los blancos del espacio gráfico se relacionan bajo un mismo sistema proporcional a la medida de la tipografía. Las sangrías se miden en cuadratines, los medianiles y márgenes en picas. Hoy, trabajamos en nuestros ordenadores un sistema de medición tipográfica anglosajón depurado: el punto/la pica postscript, que subdivide una pulgada en 72 puntos.

Si observamos a detalle nuestras aplicaciones de diseño, encontraremos que existen representaciones de casi todos los espacios “materiales” de la composición tradicional. Sus usos se detallan en los manuales de ortotipografía. También, la tecnología nos permite usar el espacio como instrucción que condicione la composición del texto. El espacio de “no separación”, por ejemplo, puede evitar la separación de varias palabras, por ejemplo, en el caso de grupos de iniciales y apellido; o cuando una cifra debe estar seguido de un símbolo, como 20 g o 10 km.

### VIII. La solidez de la prosa

La tipografía es la dicotomía de la forma y la contraforma. Es el balance rítmico de trazos negros y espacios blancos. Cada nivel de detalle tipográfico —glifos, palabras, líneas, párrafos o columnas— tiene una consideración de espacio negativo que actúa en esa misma dimensión. El efecto visual de la tipografía es una consecuencia de la intervención de la forma en el espacio. “Los buenos diseños de letras —dice Robert Bringhurst— están pensados para dar una textura pareja [...] pero si no se cuida el espaciado de las letras, las líneas y las palabras, ese *tejido* puede desgarrarse por completo”. Para *tejer* un texto se debe tener una mirada sensible al contrapuntón, al espacio métrico y a la manera en que se realizan los acoplamientos; al *tempo* de lectura que propone el espacio entre palabras; a la disposición amable del espacio entre líneas; a la tensión macrotipográfica que proponen los márgenes; y entender que ninguna de estas consideraciones es independiente de las demás. ¶

#### Fuentes de consulta:

- Bringhurst, Robert (2008). *Los elementos del estilo tipográfico*. FCE, México.
- Carter, Harry (2002). *A View of Early Typography, up to 1600*. Hyphen, Londres.
- Highsmith, Cyrus (2013). *Inside Paragraphs*. Font Bureau, Boston.
- Karch, Randolph (1978). *Manual de artes gráficas*. Trillas, México.
- Kinderslay, David. (1963). *An Essay in optical letter spacing and its mechanical application*. Londres: Wynkyn de Worde Society.
- Lo Celso, Alejandro. (2005). Rhythm in Type Design. 12 de enero de 2017, de TypeCulture Sitio web: <http://typeculture.com/academic-resource/articles-essays/rhythm-in-type-design/>
- Manguel, Alberto (2013). *Una historia de la lectura*. Alianza, Madrid.
- Mosley, James (2008). *Type bodies compared*. 20 de noviembre de 2016, de Typefoundry Sitio web: <http://typefoundry.blogspot.mx/2008/04/>
- Noordzij, Gerrit (2009). *El trazo, teoría de la escritura*. Campgràfic, Valencia.
- Peters, Yves. (2016). *Adventures in Space: Kerning*. 25 de julio de 2017, de FontShop Sitio web: <https://www.fontshop.com/content/adventures-in-space-kerning>
- Smeijers, Fred (2011). *Counterpunch, making type in the sixteenth century designing typefaces now*. Londres, Hyphen.
- Smith, Frank (2005). *Comprensión de la lectura*. México, Trillas.
- Tracy, Walter. (2003). *Letters of credits: a view of type design*. David Godine, Boston.

# La apropiación y el rock

## Una visión desde la creación de sus portadas

“Una de las pruebas más seguras es la forma en que un poeta toma prestado. Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos algo diferente. Un buen poeta convierte su robo en un sentimiento único, completamente diferente de aquel que fue arrancado; el mal poeta lo lanza en algo que no tiene cohesión. Un buen poeta suele pedir prestado a autores remotos en el tiempo, o extranjeros en el lenguaje, o diversos intereses.

T.S. Eliot

**Por Antonio Morales Aldana.**

A finales de la década de los setenta, Nueva York era una ciudad que experimentaba un escenario musicalmente intenso, diverso y único. Poco a poco se desvanecían los días de Velvet Underground, New York Dolls o inclusive de Gary Glitter y David Bowie. Si bien, la influencia cultural de estas bandas y solistas aún era notoria, la transición musical dejaba entrever que era inminente testificar la aparición de nuevos rostros, de nuevos instrumentos y de nuevos *beats*. Mientras que, por una parte, en el Max's Kansas City o el CBGB en Bowery Street, las letras de los grupos punks que ahí se presentaban reflejaban el hastío hacia el *stablishment* del poderío blanco, en otra parte, el neoyorquino aspiraba ese poder blanco en forma de cocaína<sup>1</sup> derivado del frenesí de la

cultura disco que lugares como el Studio 54 en Manhattan enarbolaba<sup>2</sup>.

Sin embargo, no muy lejos de ahí, en los *ghettos* del sur del Bronx, una muy original manera de percibir y mostrar la música, el diseño y la identidad negra se desarrollaba para reclamar su herencia cultural: el *hip-hop*. Del *rythm and blues* al *dub* jamaicano, esta expresión musical emergió de manera autónoma, “...y fueron reunidas

---

interesante documental que revela no sólo la importancia que el personaje de Tony Montana –interpretado por Al Pacino–, representa para la comunidad negra en Estados Unidos sino la subcultura derivada del tráfico y consumo de cocaína en los años setenta en dicho país.

2 Tal como lo apunta la presentación de Agostina Marchi para el libro de Peter Shapiro la historia secreta del Disco, “detrás de ese espectáculo de narcisismo, indulgencia y frivolidad se esconde una historia pocas veces contada, la historia oculta de un género nacido de la convergencia de las culturas marginales de los homosexuales, los afroamericanos y los inmigrantes latinos e italianos, en una época en la que el fracaso de la utopía hippie había dado lugar a la exclusión y la guerra de pandillas.”

---

1 La edición especial para DVD que Universal Pictures hiciera para la controversial película “Cara cortada”, dirigida por Brian de Palma, incluye *DEF JAM: Origins of a Hip Hop classic*, un

a posteriori con el termino de *hip-hop* por Afrika Bambaata. Este chico del Bronx, ex miembro de la banda de los *Black Spade*, buscaba una alternativa a la violencia autodestructiva de los *ghettos*... “los movimientos sacudidos, las ondulaciones y rotaciones características de la danza *hip-hop*, la estética del *graf* (fresco mural realizado con aerosol), el estilo de la ropa, las actitudes corporales mismas de los miembros de este movimiento se difundieron progresivamente fuera del *ghetto* por intermedio del mercado y de los *mass-media*” apunta Francois Laplantine en su libro *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*.

De la unión o fusión de la música contenida en dos discos de vinil, situados uno al lado del otro en tornamesas prácticamente idénticas, surgió una mezcla ahora indivisible, la cual para diversificarse dependía del *sampling*<sup>3</sup>, es decir, de la selección y posterior apropiación de la obra de alguien más para integrarla después a la propia. Así encontramos que, en esencia, canciones como *Planet Rock*, *Rappers Delight* o *The Message* –todas ellas, claros ejemplos del *hip-hop* fundador–, sustentan parte de su identidad creativa en la apropiación o “plagio creativo” de obras musicales originales. Esto supondría una práctica debatible para algunos criterios demasiado papistas, pero, sin duda, el *hip-hop* hizo de la apropiación musical un sistema revolucionario que hasta la fecha crece y se diversifica en latitudes insospechadas, inclusive para el mismo movimiento musical y que ha sabido integrarse al rock como una de sus derivaciones.

3 Técnica común a tendencias musicales tan diversas como el tecno en todas sus declinaciones, el *rap*, el *hip-hop*, algunos grupos de rock o de jazz experimentales, la música electroacústica... consiste en una extracción y un almacenamiento de una secuencia sonora mediante un sistema electrónico (el *sampler*), para poder reemplazarla posteriormente en ausencia total de la fuente que la emitió.

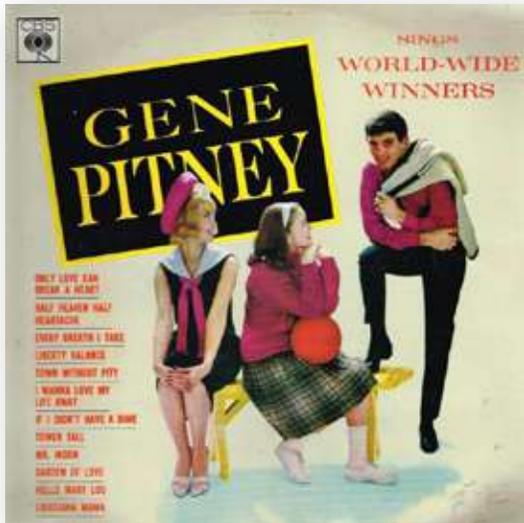
Sin embargo, es de destacar que el hurto, robo, apropiación o plagio como recurso creativo, no es nuevo en la historia del arte, del diseño gráfico y de las letras.

Por ejemplo, de acuerdo con el artículo de Juan Pedro Quiñonero aparecido en el diario español ABC en agosto de 2014, Isidore Lucien Ducasse (Montevideo, 1846 – París, 1870), o Conde de Lautréamont y considerado uno de los fundadores de la poesía moderna, era un plagiario.

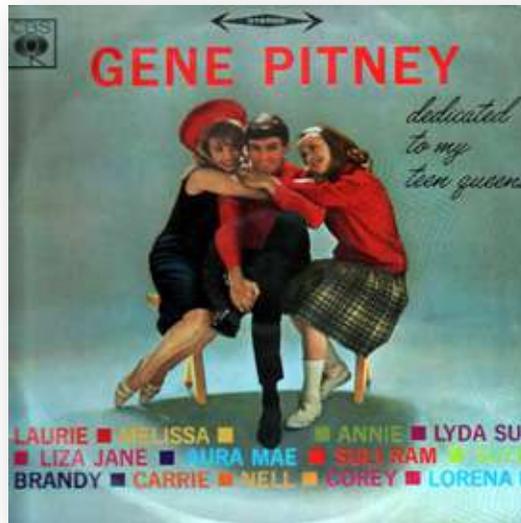
De acuerdo con Quiñonero: “Sabíamos que Lautréamont había ‘incrustado’ en sus cantos textos de otros autores, sin citarlos. En su día, esos ‘plagios’ (¿?) fueron comentados en nombre de la ‘inter textualidad’. Jean-Jacques Lefrère, gran especialista sobre el enigmático y misterioso genio del poeta, acaba de descubrir un plagio mucho más divertido: dentro del V Canto hay un texto copiado literalmente de una crónica de sucesos publicada en *Le Figaro* el 12 de septiembre de 1868”.

En la actualidad, la apropiación en el arte y el diseño no sólo constituye una práctica recurrente sino reflejo de los fenómenos migratorios mundiales donde los conceptos de espacio transicional, transcultural o hibridación cultural son ya realidades en distintos polos.<sup>4</sup>

4 En 1845 el poeta y filósofo Emerson describió una sociedad multiétnica valiéndose de su *smelting pot*, que literalmente significa crisol, pues escribe, “*La energía de los irlandeses, los alemanes, los suecos, los polacos y los cosacos y de todas las tribus de Europa, así como de los africanos y polinesios, va a producir una nueva raza, una nueva religión, un nuevo Estado, una nueva literatura, que serán tan robustas como las de la Europa naciente salida del crisol (smelting pot) de la Edad Media, o incluso que aquella que fue producida por los bárbaros etruscos y pelagios. La naturaleza ama los cruzamientos*”. Para 1908, el inglés Israel Zangwill con “*The Melting Pot*” –metáfora de las sociedades heterogéneas que consiguen homogeneizarse en una cultura armónica y común–, vendría, sin duda, a romper viejos paradigmas.



Gene Pitney, “Sings world-wide winners”, (1963).



Gene Pitney, “Dedicated to my teen queens” (1964).

Recordemos que el fenómeno de apropiación en la obra de arte no es joven. El Dadaísmo y el Situacionismo en el siglo XX pudo sembrar el concepto de apropiación en la década de los ochentas. Para Natalia Matewecki: “la apropiación consiste en tomar una obra de arte para producirla nuevamente manteniendo tanto sus motivos como la técnica empleada. El resultado de esta acción es una obra exactamente igual (visualmente) a la primera, pero realizada por otro artista. El cambio de rótulo ‘plagio’ por ‘apropiación’ forma parte del argumento propuesto por los artistas apropiacionistas quienes sostenían que sus obras no eran una mera copia sino un nuevo original recontextualizado y resignificado. Por ello, la apropiación supone otro tipo de efecto estético (además del que está dado por las cualidades materiales: formas, figuras, colores que asemejan a las dos obras), producido por el tipo de relación intertextual que mantiene una obra con la otra, y con otros textos, que posibilitan reflexionar sobre las nociones de verdad, copia y unicidad”.

En el caso particular del diseño gráfico y, específicamente del diseño aplicado a las portadas de discos de rock, la práctica del “plagio” o apropiación se remonta a principios de los años sesenta. Dicha década permitió tanto a grandes como a peque-

ñas empresas disqueras incursionar en aspectos que aún estaban por desarrollarse, puntualmente el diseño de las portadas de sus discos. Si bien, la pauta la había dado ya en 1940 la compañía Columbia Records cuando contrata a Alex Steinweiss – su nuevo director de arte–, en adelante, las portadas empezarían un tortuoso camino hasta llegar donde hoy las conocemos.

Pequeñas compañías disqueras como Scepter Records, Arvee Records o Philles Records (la disquera del productor Phil Spector<sup>5</sup>), incursionaron con mayor o menor fortuna en el diseño de las portadas de los músicos que terminaban cayendo, por lo general, en burdas copias o iniciales apropiaciones de diseños originales. Comparemos, por ejemplo, las portadas de Gene Pitney, en el caso de sus discos *Gene Pitney sings world-wide winners* de 1963 con el *Dedicated to my teen queens* de 1964.

Encontraremos que la misma sesión de fotos fue utilizada para el diseño de las portadas de ambos álbumes. Sin embargo, aún con este inicial escenario *naive* en el diseño de las mismas, las portadas

5 Considerado a uno de los más importantes productores en la industria musical, Phil Spector produjo, entre otros, el *Let it be* de The Beatles, el *Plastic Ono Band* de John Lennon y el *All things must pass* de George Harrison.

de discos iban madurando a nivel mundial tanto como el rock lo hacía, pues ya había germinado la certeza de que la portada de un disco era un medio de comunicación fundamental para transmitir la idea o concepto que aquel vinil musicalmente poseía.

Dicha certeza propició que a mediados de los años sesenta, los diseñadores empezaran a desarrollar con mayor esmero dicho espacio de diseño, el cual nunca antes había sido previsto y cuya estructura, prerrogativas y alcances eran aún inimaginables. Para conseguirlo, recurrieron a algunas estrategias al diseñar, entre ellas, la repetición en la aplicación del recurso técnico o la apropiación de imágenes originales.

Ejemplos de repetición del recurso técnico -en este caso fotográfico-, lo constituyen las portadas:



*Are you experienced* de The Jimi Hendrix Experience  
(foto de Karl Ferris)



*Mr. Tambourine Man* para The Byrds (foto de Barry Feinstein)

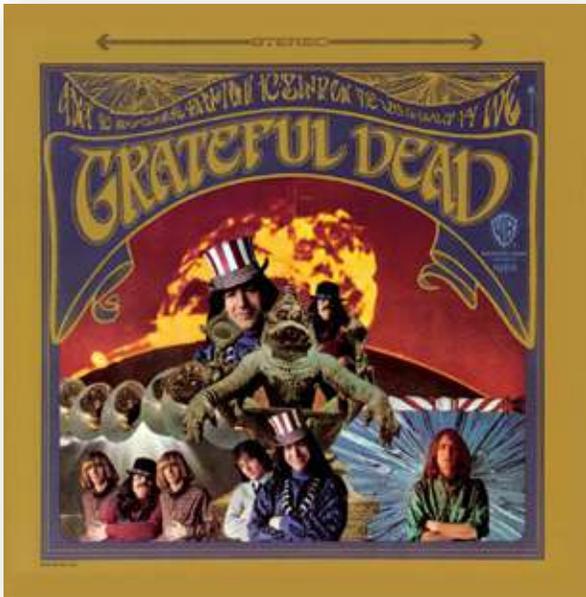


*Safe as milk* de Captain Beefheart and his Magic Band  
(diseño de Tom Wilkes).

año 4 número 15 - agosto-octubre 2017

.925  
ARTES Y DISEÑO

Otro caso de repetición en el uso de la técnica de representación, ahora en el caso del collage, lo pueden constituir, las siguientes portadas:



*Grateful Dead* de Grateful Dead  
(Collage de Kelly).



*Buffalo Springfield Again* de Buffalo Springfield  
(diseño de Loring Eutemey).



*Sailor* de The Steve Miller Band  
(Collage de Thomas Weir).

año 4 número 15 – agosto-octubre 2017

En otros casos, la explícita apropiación de imágenes ha descontextualizado las mismas dándole un nuevo planteamiento a la composición y renovado simbolismo a la nueva portada. Ejemplo de ello son:



*Beck-Ola* de The Jeff Beck Group, a partir de la obra *La Chambre d'écoute*, de René Magritte



*Viva la vida* de Coldplay, a partir de la obra *La Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix



*Power, corruption & lies* de New Order, a partir de la obra *Roses* de Henri Fantin-Latour.

En este breve repaso, en cuanto al concepto de apropiación se refiere, tanto para el diseño como para las artes, se infiere que más allá de representar un recurso gráfico aparentemente sencillo, su utilización a lo largo del tiempo ha precisado un conocimiento sostenido de su potencial como de sus limitantes. En ese contexto, cada diseñador, e inclusive cada nación, dentro de la transculturalidad que vivimos, está llamada a adoptar y enriquecer la apropiación, desde el nicho de la identidad cultural. ¶

#### Fuentes de consulta

- Laplantine, F. (2007). "Mestizajes. De Arcimboldo a zombi", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Ochs, M. (2015). "1000 Record Covers", Taschen, China.
- Reagan, K. (2015). "Alex Steinweiss", Taschen, China.
- Shapiro, P. (2005). "La historia secreta del Disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile", Caja Negra Editora, Buenos Aires.

# Okja y la Paradoja de Almodóvar

Por Ricardo A. González Cruz.

En la más reciente edición del Festival de Cannes, más allá de las películas presentadas y los premios otorgados, la noticia que causó revuelo fue la controversia causada por la inclusión de dos películas de Netflix en la competencia por la Palma de Oro. Empecemos con un breve recuento del caso:

El conflicto tuvo su origen en las demandas de los distribuidores cinematográficos franceses. En el caso de Cannes, piden (exigen) que las películas del Festival sean proyectadas en salas nacionales, seguramente para poder capitalizar la publicidad que esto genera. El problema es que Netflix no tenía planeado proyectar sus películas en salas más allá de su estreno dentro del festival. Esto molestó a los distribuidores, que tienen un gran poder dentro de la industria en general y la organización del Festival en particular, por lo que hubo una amenaza de dejar estas cintas fuera de la programación. Netflix ofreció hacer un estreno limitado en salas, durante una semana, pero los distribuidores no aceptaron.

Un estreno normal estaba fuera de la cuestión, ya que esto hubiera obligado a Netflix a suspender el estreno de estas cintas dentro de su plataforma en tierras francesas, durante tres años, lo cual no le

conviene. Finalmente se decidió incluir estas cintas en el Festival pero se agregó una nueva regla, a entrar en efecto el próximo año, que descalifica a cualquier película hecha solo para *streaming*. Las cintas de Netflix elegidas este año (y que probablemente serán las únicas en la historia del festival, a menos que se ajusten a las reglas) fueron *The Meyerowitz Stories*<sup>1</sup>, de Noah Baumbach, y *Okja*<sup>2</sup>, de Bong Joon-ho. Esta última fue la que llegó a más titulares, al ser una producción exclusiva de Netflix, ya que para la primera solo tienen los derechos de distribución. Y por si el asunto no hubiera sido suficientemente dramático antes de eso, al inicio de la proyección de *Okja* en el Festival los aplausos se mezclaron con abucheos cuando apareció en pantalla el logotipo de Netflix, y minutos después hubo problemas técnicos que obligaron a detener la función durante varios minutos, sumando más abucheos. Esto se vio compensado, al terminar la película, con una ovación de pie durante cuatro minutos y críticas en su mayoría favorables.

Este caso puede parecer una simple curiosidad sin mucha trascendencia, pero podemos verlo desde varias perspectivas.

1 The Meyerowitz Stories (New and Selected), Dir. Noah Baumbach, Estados Unidos, 2017.

2 Okja, Dir. Bong Joon-ho, Estados Unidos y Corea del Sur, 2017.

Por un lado, nos recuerda que además de ser un arte el cine es una industria en la que, como en muchas otras, los distribuidores tienen un gran peso. Es una lástima que en un medio artístico tengan tanta importancia personas que no se dedican a la creación, pero así son las cosas porque la producción fílmica es muy costosa y no se pueden ignorar las consideraciones económicas. Pero dejando de lado esos aspectos, llaman la atención las declaraciones de quienes estuvieron implicados.

En primer lugar está lo que dijo el Presidente del Jurado, Pedro Almodóvar: “Sería una paradoja y una tragedia que la ganadora de la Palma de Oro o de algún otro premio nunca se viera en una pantalla grande”. Hay aquí dos términos que me llaman la atención: “paradoja” y “tragedia”, así que vámonos por partes. Otorgar la Palma de Oro a una cinta le confiere un gran prestigio y debería ser una garantía de calidad, marcándola como una obra digna de ser vista en las mejores condiciones posibles. Esto es, en una pantalla grande, de principio a fin, con la luz apagada y sin distracciones. Verla de otra forma le resta impacto y entiendo la postura reverente que llevaría a Almodóvar a considerar esto una tragedia, aunque el término me parece ridículamente melodramático. Así justificaría la decisión de segregar las cintas que no se exhiban en salas de cine. El problema es que esa experiencia maravillosa, con las mejores condiciones posibles, ya tampoco se consigue en cines (si es que alguna vez existió).

En cualquier función uno se puede encontrar con gente platicando, unos más que mandan mensajes durante toda la función con el celular iluminando a todos alrededor, ruidos de bolsas y “chucherías” crujientes y no falta el teléfono que suena durante las escenas dramáticas. Vamos, ni



© Diego Llanos Mendoza. 2017.

siquiera la proyección de *Okja* en el Festival estuvo libre de problemas técnicos. Precisamente por eso mucha gente prefiere ver películas en casa, eligiendo la “tragedia” de la pantalla pequeña a la de los precios altos y el público molesto. A eso se debe el éxito de servicios como Netflix, que dan al espectador el control para ver la película como quieran y en donde quieran, de forma legal, a un precio que pueden permitirse. Negar las ventajas que tiene este sistema sólo evidencia una postura elitista y cerrada que además es peligrosa en el panorama actual (si no, pregúntenle a Blockbuster).

Vamos ahora con el otro término: “paradoja”, que encuentro más interesante. ¿Cómo podría ser una paradoja que la cinta premiada en el Festival de Cine no se vea en pantalla grande? Solamente si eso implica que al no ser vista en panta-

lla grande deja de ser cine. Entonces, de acuerdo a lo que podemos llamar “La Paradoja de Almodóvar”, el cine que no se ve dentro del cine, deja de ser cine. Lo cual nos lleva a otra pregunta: ¿Qué es lo que determina si un producto audiovisual es o no es cine? En los orígenes del medio era más fácil identificarlo: si tenía una secuencia de imágenes fijas que generaban ilusión de movimiento, era cine. Pero al llegar la televisión y el video las cosas se complicaron. No me quiero extender mucho en este punto, solo consideremos algunos casos: *Okja* es una producción cinematográfica pero solo está disponible para verla en *streaming*<sup>3</sup>.

¿Entonces es cine o no lo es? De acuerdo con la “Paradoja de Almodóvar”, no lo es. Pero tuvo una exhibición en el Festival. ¿En ese momento adquirió la categoría de cine? Si Netflix decidiera darle un estreno en salas ¿se volvería cine? No, porque ofrecieron exhibirla durante una semana y eso no fue suficiente para los distribuidores. ¿Entonces cuántas funciones necesitan darse para que la obra audiovisual se convierta en cine? Vamos al caso contrario: si una obra se realiza para televisión y se proyecta en salas comerciales ¿se convierte entonces en cine? Algunos capítulos especiales de *Doctor Who*<sup>4</sup> han tenido su estreno en salas cinematográficas ¿entonces son cine aunque se hayan hecho para televisión? ¿Y los partidos de la NFL que transmiten en una cadena de cines, qué son? Probablemente ni los partidos ni *Doctor Who* son cine, ya que se transmiten

en funciones especiales, igual que *Okja* en Cannes. ¿Pero entonces los documentales musicales que se proyectan una sola vez en otra cadena de cines, dejan de ser cine por esa misma razón? Si todas estas preguntas suenan ridículas es porque así de ridícula me parece la idea de definir un medio a partir de asuntos de distribución, que son meramente comerciales.

Es inevitable aceptar los aspectos económicos dentro del proceso de producción, pero deberíamos mantenerlos al margen de los asuntos de definición de una obra artística. Estoy de acuerdo en que la mejor forma de ver una película es en la sala de cine aunque a veces haya que aguantar públicos complicados, pero no estoy de acuerdo con querer bajar de categoría una obra artística sólo porque el público la está experimentando en condiciones distintas a las que el autor prefiere. Viéndolo de otra forma: si alguien colgara la Gioconda en el baño de su casa, no por eso dejaría de ser una gran pintura y habría que ser muy necio para decir que entonces se convierte en un azulejo.

Del otro lado de la discusión tenemos la postura que Tilda Swinton, una de las protagonistas de *Okja*, expresó de manera muy concisa: “**La verdad es que no hemos venido aquí por premios**, sino para mostrar la película.” Esto resume la actitud que ha adoptado Netflix en toda esta debacle, saliendo victoriosos al aprovechar la publicidad gratis para promover su película. Y es que aunque no haya ganado en el Festival, *Okja* está llegando a un público considerable, muy probablemente mayor al que tiene *The Square*<sup>5</sup>, la ganadora de la Palma de Oro. Y muchas de las personas que han visto *Okja* lo hicieron por dos razones: por la controversia y porque está

3 *Streaming* es un término que hace referencia al hecho de escuchar música o ver videos sin necesidad de descargarlos completos previamente. Esto se logra mediante fragmentos enviados secuencialmente a través del internet.

4 *Doctor Who*, Reino Unido, Serie original 1963 - 1989, serie nueva 2005 - a la fecha.

5 *The Square*, Dir. Ruben Östlund, Suecia, 2017.

en Netflix. Además la película se merece el revuelo que ha causado y es una buena introducción al cine de Bong Joon-ho. Tiene una criatura hecha digitalmente como ya lo había hecho en *El Huésped*<sup>6</sup>, solo que *Okja* es adorable mientras aquel monstruo era repulsivo. La ya mencionada Tilda Swinton, que anteriormente había colaborado con el director en su cinta previa, *Snowpiercer*<sup>7</sup>, vuelve a encarnar un personaje caricaturizado pero en esta ocasión se siente más natural. De hecho, al ver *Okja* tuve la impresión de que Bong Joon-ho por fin pudo concretar el estilo que se le quedó a medias en *Snowpiercer*, que es probablemente su película más fallida (aunque sigue siendo bastante buena) debido a la interferencia del estudio. Esta vez Netflix le dio libertad creativa y los resultados fueron mejores. No creo que *Okja* sea su mejor película pero está haciendo un excelente trabajo al presentarlo a un público más amplio, que posteriormente podrá interesarse en ver *Mother*<sup>8</sup> y *Memorias de un Asesinato*<sup>9</sup>. Eso me alegra porque Bong Joon-ho es un excelente realizador que merece llegar a un público enorme y a este respecto Netflix tiene una gran ventaja sobre el sistema de distribución cinematográfica. Personalmente es la primera vez que no batallo para poder ver una de sus películas y eso lo agradezco mucho.

Vale la pena otra declaración, en este caso sobre Will Smith, que fue miembro del jurado y se pronunció de esta manera: “Mis hijos de 16, 18 y 24 años van al cine dos veces por semana, y al mismo tiempo descubren en Netflix muchas películas

que, de otra forma, no podrían ver y que los conectan con otra gente y otras realidades”. De eso se trata todo, los servicios de *streaming* no vienen a restarle mérito al medio, solo sirven para acercar los contenidos al público de una forma que los grandes distribuidores cinematográficos habían desaprovechado. El hecho de ver una película en la pantalla de cine, el monitor de la computadora, la pantalla del televisor o incluso en un celular cambia totalmente la experiencia, pero el contenido se mantiene. Si estos contenidos son buenos y se hacen llegar al público de forma eficiente éste va a responder, sin importar en qué presentación los obtenga. Después de todo, Bong Joon-ho es uno de mis realizadores favoritos aunque nunca he visto una de sus películas en pantalla grande, y no porque no quiera sino porque la distribución es terrible.

El asunto aquí no se trata realmente de decidir si las reglas del Festival de Cannes son correctas o no. Finalmente es su premio y ellos deciden a quién se lo dan. El problema va más allá, porque esto evidencia la dificultad de definir al cine en un ambiente cada vez más complejo para poder diferenciarlo de otros medios, especialmente la televisión. Cuando surge algo que no se ajusta específicamente a la manera tradicional de hacer cine, la primera reacción es excluirlo. ¿Aparece el cine digital? Suenan los gritos que alegan que eso no es cine. ¿Una empresa de *streaming* incursiona en la producción de películas? De nuevo gritan que no es cine. Y mientras tanto, el público ve los filmes y a la mayoría le da lo mismo si el *establishment* considera que lo que ven es cine, televisión o quimera. Tal vez es momento de interesarnos más en los contenidos y menos en la categorización. En ese aspecto, el público va un paso adelante. ¶

6 Gwoemul, Dir. Bong Joon-ho, Corea del Sur, 2006.

7 Snowpiercer, Dir. Bong Joon-ho, Corea del Sur y República Checa, 2013

8 Madeo, Dir. Bong Joon-ho, Corea de Sur, 2009

9 Salinui chueok, Corea del Sur, 2003

Galería

# Solve et Coagula

“...El arte es como la magia, la ciencia de manipular símbolos, para generar cambios en la conciencia.”  
Alan Moore.

Por Eduardo Casillas.

Desde la antigüedad, filósofos, alquimistas, místicos y artistas, han buscado los patrones subyacentes del ordenamiento del universo.

La alquimia mencionaba como su más importante operación *Solve et Coagula* en el proceso de transmutación de un metal base en oro o en la “Piedra Filosofal”. *Solve*, se refiere a la descomposición en los elementos que lo integran: disolver, diluir; y *Coagula*, refiere a la agrupación de elementos en una masa o forma.

*Solve et Coagula*, sigue presente en los procedimientos de fisión y fusión nuclear; en la extracción de químicos provenientes de plantas o animales; síntesis moleculares con efectos definidos por la farmacología y cambios deseables para algún propósito en nuestra química orgánica.

*Solve et Coagula*, opera también en sentido esotérico y en la moderna psicoterapia con la disolución de estados fijos mentales conflictivos, y unión posterior en lo que será un nuevo “Ser Integrado”. En to-

dos los casos, partimos de una base que se refina hacia un estado más potente, aspiración perpetua del crecimiento espiritual y la evolución humana.

El arte también es testimonio de *Solve et Coagula*. Una realidad se le presenta al artista, y a través de su instinto y oficio separa lo que ve para unirlo en una nueva realidad. Desde un enfoque social, esta operación resulta en una lucha por el control del *Status Quo*.

Al examinar mi trabajo<sup>1</sup>, observo un retorno a esta lucha de opuestos en equilibrio con mi ocupación como artista visual. La visualidad, después de todo, sería inexistente sin el contraste entre luz y oscuridad; lo cual queda evidenciado en mi caso, si consideramos que para grabar en metal uso un método no tóxico que involucra ambos polos de la corriente eléctrica. Al adquirir conciencia del principio *Solve et Coagula*, encuentro el mecanismo y razón subyacente de esta dicotomía en mi obra: es y ha sido el catalizador de un potencial nuevo diálogo con el espectador. ¶

1 Me he ocupado del tema de las “Polaridades” durante 2012.



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2012. Título: "Tatuaje".  
Técnica: Aguafuerte y Aguatintas (Mordiente electrolítico)  
sobre acero, impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 20x15cm.  
Medidas de papel: 35x30cm.



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2010. Título: "Mordaza".  
Técnica: Aguafuerte y Aguatintas (Mordiente electrolítico)  
sobre acero, impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 22x17cm.  
Medidas de papel: 35x30cm.

Autor: Eduardo Casillas. Año: 2012. Título: "POLARIDADES IV".  
Técnica: Aguafuerte y Aguatintas (Mordiente electrolítico)  
sobre acero, impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 100x75cm.  
Medidas de papel: 120x80cm.

Galería  
Solve et Coagula



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2016.  
Título: "Calavera" (después de Durero).  
Técnica: Grabado en Relieve (Linoleografía)  
impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 20x17.5cm.  
Medidas de papel: 35x30cm.



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2016.  
Título: "Autorretrato 2016".  
Técnica: Grabado en Relieve (Linoleografía)  
impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 20x17.5cm.  
Medidas de papel: 35x30cm.

Autor: Eduardo Casillas. Año: 2016.  
Título: "Me queda poco".  
Técnica: Grabado en Relieve (Xilografía)  
impreso en papel algodón.  
Medidas de placa: 90x65cm.  
Medidas de papel: 120x80cm.

Galería  
Solve et Coagula

año 4 número 15 - agosto-octubre 2017

.925  
ARTES Y DISEÑO



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2017.  
 Título: "Nuevo Amanecer".  
 Técnica: Grabado en Relieve (Linoleografía)  
 impreso en papel algodón.  
 Medidas de placa: 26x20cm.  
 Medidas de papel: 35x30cm.

Galería  
 Solve et Coagula



Autor: Eduardo Casillas. Año: 2017. Título: "El Disidente".  
 Técnica: Grabado en Relieve (Linoleografía) impreso en  
 papel algodón.  
 Medidas de placa: 38x28cm.  
 Medidas de papel: 38x28cm.

Autor: Eduardo Casillas. Año: 2012.  
 Título: "POLARIDADES I, II y III".  
 Técnica: Grabado en Relieve (Xilografía)  
 impreso en papel algodón.  
 Medidas de placa: 100x75cm.(cada panel)  
 Medidas de papel: 120x80cm.(cada panel)



año 4 número 15 - agosto-octubre 2017

925

ARTES Y DISEÑO