

2EJ.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas



" Carpeta de trabajo del grabador Pedro Ascencio "

T E S I S
que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica
p r e s e n t a

CLAUDIA HERNANDEZ CONDE

Director de Tesis: Profesor Benito Juárez García



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F

FALLA DE ORIGEN

México D.F. 1996

1995

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

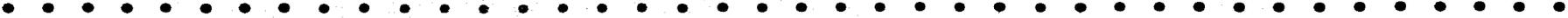
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
<i>Breve semblanza del grabado.</i>	3
<i>I.1 Definición e historia general</i>	3
<i>I.2 Las técnicas del grabado</i>	7
<i>I.3 Artistas representativos de la historia del grabado</i>	13
<i>I.4 Antecedentes del grabado en México</i>	15
<i>I.5 El nuevo grabado en madera mexicano; principales artistas y escuelas</i>	16
<i>I.6 Taller de la Gráfica Popular</i>	29
CAPITULO II	
<i>Soporte Gráfico y Producción</i>	30
<i>II.1 Concepto del soporte gráfico</i>	31
<i>II.2 Carpeta de trabajo</i>	38
<i>II.3 Principales elementos que conforman a la carpeta de trabajo</i>	40
<i>II.3.1 Formato</i>	40
<i>II.3.2 Tipografía</i>	41
<i>II.3.3 Color</i>	43
<i>II.3.4 La Proporción Aurea</i>	48
<i>II.4 Producción</i>	50
<i>II.5 Encuadernación y acabados</i>	64

CAPITULO III	
Proyecto Gráfico	65
<i>III.1 Definición y delimitación del proyecto</i>	65
<i>III.1.1 Pedro Ascencio el artista</i>	66
<i>III.1.2 Formación</i>	83
<i>III.1.3 Línea de trabajo y constantes estilísticas (Desarrollo profesional)</i>	89
<i>III.1.4 Obra de Pedro Ascencio</i>	97
<i>III.2 Selección de formato y soporte</i>	99
<i>III.3 Diagramación del diseño final de la carpeta de trabajo</i>	104
<i>III.4 Constantes de diseño</i>	105
<i>III.5 Tipografía</i>	107
<i>III.6 Toma fotográfica</i>	108
<i>III.7 Selección de las mejores tomas fotográficas</i>	110
<i>III.8 Color</i>	112
<i>III.9 La Carpeta y su aplicación</i>	114
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFIA	118



INTRODUCCION

El arte se muestra como una manifestación básica del ser humano. Un verdadero artista expresa sus vivencias y su sentir plasmándolo en una obra. Cualquiera que sea la corriente a la que pertenezca, siempre estará expresando algo.

La comunicación y el diseño gráfico por otro lado, están sujetos a otro tipo de creación: generalmente obedecen a ciertas necesidades de comunicación y haciéndolo de una manera gráfica, suelen ser más directos y universales.

Pensar en Comunicación Gráfica sin pensar en Arte resulta casi imposible. Si bien son disciplinas distintas tienen una profunda relación y un principio básico: crear.

Aunque los fines sean distintos, ambas muestran coherencia y empeño, y, trabajando conjuntamente, se puede llegar hasta algo útil, práctico y estético.

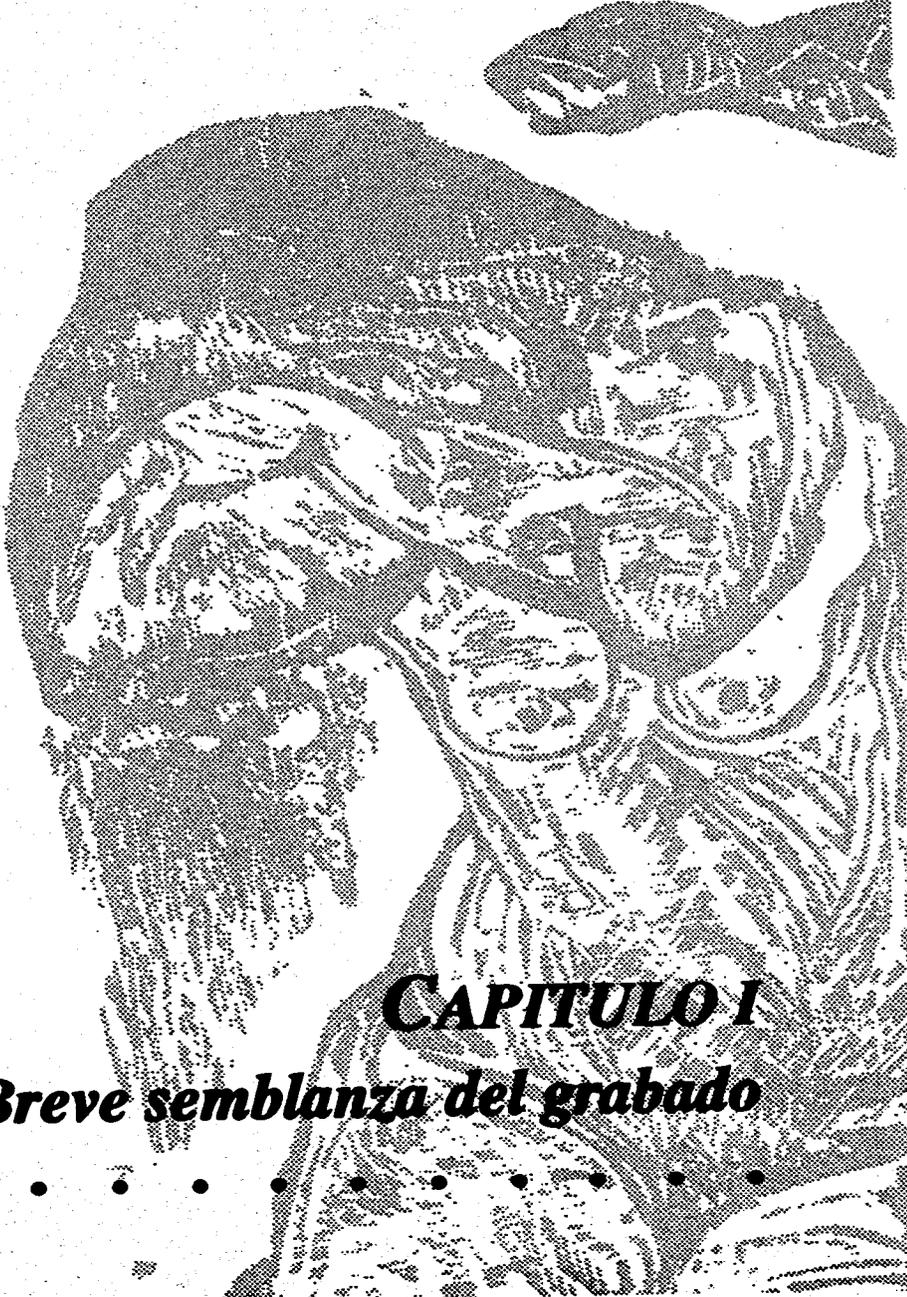
El caso de esta carpeta de trabajo no se aleja de este principio: fue la creación gráfica de una obra plástica.

Este tipo de carpeta es muy común entre los diseñadores y comunicadores gráficos. Los artistas plásticos no recurren a ella tan frecuentemente, aunque su uso sea muy práctico para la muestra de sus trabajos y para evitar el maltrato de su obra.

Para poder llegar al diseño de la carpeta fue necesario considerar por un lado el trabajo plástico de Pedro Ascencio, el grabado, que aunque no es su única actividad, si es una de las más sobresalientes, y los conceptos de diseño y comunicación gráfica más importantes.

La tesis en sí está conformada por tres capítulos. El primero se refiere a la historia del grabado, sus orígenes y transformación, artistas representativos hasta llegar al grabado en México, su nacimiento y cómo llegó a ser el arte nacional de su época.

El capítulo dos describe a todos los elementos que conforman un soporte gráfico como son la comunicación, las formas básicas, color, tipografía, formato, fotografía, sección áurea, etc.



CAPITULO I
Breve semblanza del grabado

CAPITULO I

Breve semblanza del grabado.

1.1 Definición e historia general

Definición

El grabado se define como el arte de trazar, por medio de incisiones, dibujos o textos en madera, metal o piedra. Es la manera de obtener la representación de formas ornamentales o decorativas con la ayuda de un instrumento cortante sobre una superficie plana.

El grabado de estampa o de ilustración, es una imagen en varios ejemplares. Esta imagen, mediante la intervención de una técnica (grabado en relieve, en matriz, sobre piedra), poseerá un carácter propio, distinto al de un dibujo en mina de grafito, aguada o pluma.

Toda obra concebida por un artista y reproducida sobre un papel por otro mediante el recurso de un procedimiento dado, se llama "grabado de traducción". Esta reproducción puede ser considerada como un grabado original, si el intérprete deposita en la transposición una expresión personal, un oficio renovado y apropiado según los géneros.

Concluyendo, grabar, histórica y etimológicamente, quiere decir hacer una incisión. Por esto, grabado será exclusivamente, aquella prueba estampada de una plancha matriz cuya realización se haya efectuado por medio de incisiones en su materia.



*La virgen y el niño Jesús entre cuatro santas
1418. (Xilografía)*

Historia General

El grabado de piezas ha sido conocido y practicado desde la más remota antigüedad. Existen vestigios de ello en las grutas, en los huesos de animales, en sílex.

La necesidad primaria de grabar, nace de lo más profundo de la mente humana. Reproducir el trazo grabado sobre otra materia y así multiplicar el resultado obtenido por la incisión, supone siglos de civilización.

La historia del grabado comienza en el momento en que la incisión grabada se estampa una y otra vez, dando lugar a un "original múltiple".

CAPITULO I

Con la aparición del papel en 1190, tiene lugar en Occidente la difusión de los primeros grabados por dos motivos principales:

Para la estampación de naipes o cartas de baraja;



Cartas de Baraja del Siglo XV

Como medio de propagación de estampas cristianas.



*Cristo el Buen Pastor
(Anónimo 1450)*

La primera impresión que recoge la historia se realizó en China bajo la Dinastía Han, hace aproximadamente unos 2000 años. El grabado trabajado en piedra se entintaba y servía para imprimir sobre tela.

El grabado artístico más antiguo de que se tiene noticia en Europa es una imagen de San Cristóbal del año 1423 (hay referencias anteriores 1418).

El desarrollo general de este arte había comenzado con la realización de naipes, estampas de santos y libros religiosos para analfabetos. Más tarde cristalizó un arte destinado principalmente para adornar libros o a sustituir cuadros.

El grabado, no tenía otro fin en sí mismo que el de ornamento de objetos; de eso, pasa a ser la matriz que da nacimiento a un nuevo arte: el de la estampa, precursor incluso de la imprenta inventada por Gutenberg.

Antes de la invención de la imprenta con caracteres móviles, la madera grabada permitía existir al libro popular. Eran composiciones con una parte de texto e imagen, todo grabado sobre una plancha (habitualmente llamada xilografía o tabularias), ofrecían páginas que se parecían mucho a libros.

En el siglo XV tiene lugar un acontecimiento que prepara la aparición de la imprenta: es la estampación de los primeros libros de imágenes. Estas ediciones comienzan por ser un trabajo mixto en donde se auxiliaban con la estampación previa de xilografías para ilustrar sus manuscritos con imágenes y mayúsculas historiadas, las que luego coloreaban con pincel, acabando la edición con el texto dibujado a mano.

Finaliza este proceso con la aparición del libro tipográfico, en el que, para la composición de sus textos, utilizaban letras intercambiables. A todas estas primeras ediciones se les llama "Incunables", denominación que reciben todos los libros impresos antes del año 1500. Los incunables xilográficos estaban destinados a un público popular.

Nace la imprenta con el uso de letras intercambiables y de prensas de tiraje (llevados a cabo por Gutenberg).

El florecimiento del grabado del siglo XVI, presenta también otra parte: es la aparición de los grabadores llamados "de reproducción" y también "traductores", quienes reproducen en sus planchas las obras de pintura, escultura o dibujo de otros artistas, lo cual les quita automáticamente la categoría de creadores y por lo tanto de verdaderos artistas. El grabado, que se iba liberando del servicio prestado a la ilustración del libro, cae en el servilismo de la reproducción. Esta es una visión que privilegia el individualismo extremo, producto de una ideosinracia capitalista y burguesa.

.....

1.2 Las técnicas del grabado

Como se mencionó antes, grabado es el trazado, la impresión o el relieve en una materia, metal, madera, piedra, en la que se pueda imprimir; es la prueba sobre papel, obtenida luego del entintamiento de estos trazos, impresiones o relieves. Para obtener esta multiplicación existen tres procedimientos, de los cuales se derivan todos los demás:

El grabado en relieve, sobre madera o metal.

El grabado al hueco, sobre metal.

La litografía, sobre piedra o metal.

Grabado en relieve

Existen dos formas principales de grabar, y por consiguiente, dos formas de imprimir el grabado. La primera es en relieve (D'Épargne en francés). Se dibuja con pincel, pluma o lápiz, sobre un bloque de madera compacto sin fibras (peral); después de alisada la madera se sigue la incisión con gubias u otros instrumentos especiales, continuando el contorno del dibujo hasta dejarlo en relieve. Para la impresión, se pasa un rodillo con tinta especial sobre el taco de madera grabado, y la acción de la prensa deja impresa sobre el papel sólo la parte en relieve.

La segunda manera de grabar es lo contrario a la primera, pues lo que queda impreso en el papel no es la parte en relieve, sino las partes de incisión o sea las rayas que se trazan con el butil o la punta.

.....

Grabado en madera (Xilografía)

Se utiliza la madera de peral o cerezo que permite gran número de copias, aunque muchos artistas prefieren el boj, que se trabaja con buril en lugar de la gubia o cuchillo.

El grabado sobre madera se divide en dos géneros: el grabado al cuchillo sobre madera de veta, trasponiendo al dibujo con rasgos, y el grabado al buril sobre madera de punta, que permite los efectos con las tintas.

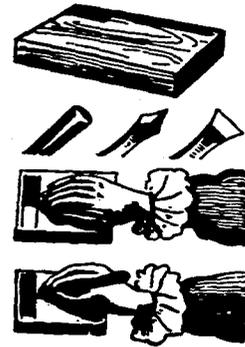
Grabado sobre madera de veta

Sobre una plancha perfectamente plana, de peral, nogal o cerezo, cortada según la dirección de las vetas, el dibujante ejecuta a tinta y rasgos una composición cuyo sentido está a la inversa. Las sombras y los valores están tratados con líneas cruzadas.

La transformación de este dibujo en plancha grabada consiste en quitar con útiles cortantes (cuchillo, buril o gubia) todo lo que no es el rasgo trazado en tinta.

El corte se hace despegando el rasgo incidiendo profundamente sobre uno de sus bordes hacia el exterior con el cuchillo tallado en bisel. El recorte se logra haciendo virar la plancha sobre sí misma, se ataca esta incisión en sentido opuesto. Las grandes superficies no dibujadas, se ahuecan mediante el útil llamado pujavante y la gubia: es el "tallado en hueco" (Champlevage).

Impresión: El dibujo se convierte en un relieve que el impresor ennegrece con una almohadilla o un rodillo de cuero impregnado de tinta o de gelatina. Una hoja de papel, ligeramente humedecida con agua, se coloca sobre la plancha entintada y luego, mediante una presión ejercida sobre el dorso de la hoja con un frutador, un cartapapel o con el golpe de presión de una prensa tipográfica, se reproducen sobre el papel los rasgos del grabado.



Grabado en madera de veta. Taco de madera cuyas vetas son horizontales. Utiles: gubia, cuchillo, cincelchato. Modo de grabar: el corte y el recorte según Papillon. Siglo XVIII.

Grabado en acribillado

El "grabado en acribillado" se nombra así porque para conseguir los claros, con punzones se hacen pequeños puntos en la plancha de metal, apareciendo el dibujo en blanco sobre fondo negro.

Grabado en linóleo

En la misma forma que se realiza el grabado sobre madera se hace con linóleo grueso. Se presta poco al oficio minucioso pero muy bien a los temas que tienen anchas superficies planas.

.....

Camaïeu

También llamado grabado en claroscuro tiene el aspecto de un lavado monocromo y a veces el de un dibujo en papel de tono neutro realizado por lápiz blanco. La técnica consiste en imprimir una plancha grabada y luego en cubrir la prueba obtenida, marcándola con otra plancha de tono uniforme en la cual los blancos puros degradados se han mezclados. A menudo se agrega una tercera plancha para las medias tintas.

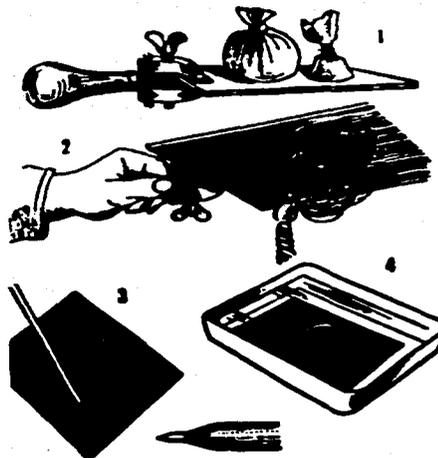
Grabado al hueco:

Grabado al aguafuerte

Es igual que el grabado directamente con el buril, es decir, que se sigue el trazado del dibujo calcado, sólo que en este caso ya no es directo, sino que la plancha, cubierta primero con una cera o barniz, es tratada con una punta aguada que va siguiendo el dibujo y dejando en su trazado el metal al descubierta, siendo la acción de un mordiente la que en realidad se graba.

Todos estos procedimientos y otros como los llamados "Sgraffio" y "Au maillet", son maneras de grabar que se conocían hasta mediados del siglo XVII.

El grabado de madera y metal en relieve es muy anterior al hueco, sin que se pueda precisar en que momento se produjeron exactamente.



El Aguafuerte. 1. Plancha sostenida por un sujetador. El barniz está contenido en una bolsita de lienzo fino. Almohadilla de algodón para igualar. 2. Ahumando el barniz. 3. Desnudamiento del cobre mediante una punta de acero. 4. La plancha grabada, protegida en el dorso por barniz, es sumergida en el ácido.

Grabado en hueco

El grabado en hueco sobre metal también llamado "talla dulce" (atribuible a Maso Finiguerra, hacia 1460), tiene varios procedimientos. Uno es el grabado al "buril", luego viene el "aguafuerte", del cual derivan el "barniz blando" y el "aguatinta" en negro y en color, similar a la aguada. Por último, la "manera negra" o la mediatinta.

• • • • •

Manera negra

El artista establece sobre toda la superficie de cobre un grano rugoso muy fino con el "berceau", instrumento semicircular provisto de asperezas y que se aplica en todos sentidos en la plancha en un movimiento de cuna. El grabador mantiene el tono de conjunto en un negro medio o mezzotinta.

Arte del grabado artístico

Las artes industriales o menores comienzan con el estudio gráfico y literario de una faceta tan importante dentro de las Artes Gráficas, que han tenido la virtud civilizadora de multiplicar el libro, la cultura o la belleza. Desde las más artesanas técnicas (punta seca, aguainta, litografía) hasta la modernísima aparición del "poster".

Artes Gráficas son todo el conjunto de técnicas relacionadas con la impresión y el libro. Su característica más trascendental es que la obra creada no es una "pieza única", sino que es repetida.

El grabado también se divide en artístico (realizado directamente por el artista) y el mecánico (el que mediante diversos procedimientos reproduce lo dibujado o fotografiado previamente).

En la actualidad, por un impulso irrefrenable de la publicidad exterior y de la decoración interior, que intenta combatir la progresiva despersonalización de casas y muebles, aparece una nueva vertiente, que, como tantas veces ocurre en la historia del arte, es precisamente la más antigua: el "poster", que no es más que un cartel o "affiche" que se distingue de éstos en estar pensado y realizado para la decoración interior.

El grabado no vive a espaldas a los hallazgos técnicos. Los "ranteos" anteriores, fructifican en un "arte mayor" servido no sólo por expertos artesanos, sino también por el genio de los maestros artistas.

.....

1.3 Artistas representativos de la historia del grabado

Durero

En este siglo surge uno de los más grandes genios del grabado: Alberto Durero. Dominó todas las técnicas del grabado; en su numerosa obra, supo combinar su oficio con su gran capacidad creadora. En sus planchas refleja el mundo espiritual y el simbolismo del gótico con la alegría del sentir humanístico, naturalista y realista del Renacimiento.

Las xilografías de Durero otorgan al grabado en madera la categoría artística merecida.

Gracias a esto, ya en el siglo XVII se dió al grabado la categoría de obra de arte. Durante este siglo, los grabadores consiguen la organización de su propio oficio y por tanto de un gremio que los libera de la férula de los editores, consiguiendo mayor libertad de creación.



"Resurrección"
Alberto Durero 1512

Rembrandt

Una de las figuras más importantes del grabado es Rembrandt, quien, junto con Durero y Goya, forma el trío de pintores grabadores más destacados de todos los tiempos.

Rembrandt poseía una portentosa técnica, unas veces fresca con resultados de primera intención, y otras veces sufrida hasta el punto de borrar y rehacer, decenas de veces, partes de la plancha, pero siempre consiguiendo una profundidad mágica, muy característica de él.

Rembrandt no es solamente un artista profundo y singular, también es un excepcional técnico; sabe el gran valor que en el grabado tiene su proceso y por ello cuida todo detalle, desde el barnizado de la plancha hasta el estampado en papel apropiado. De ahí que sus obras, aparte del valor artístico, sean de una perfecta ejecución. La temática de sus obras es muy diversa: va desde los temas más vulgares hasta el magicismo.



"Autorretrato"
Aguafuerte de Rembrandt

.....

1.4 Antecedentes del grabado en México

Antecedentes del grabado (El grabado en la Nueva España)

El grabado es contemporáneo a la imprenta, a pesar de que ya en el siglo XII los calígrafos europeos se valían de estampillas de madera para la impresión de letras capitulares. Los indígenas del México antiguo usaban placas y rodillos de barro (sellos o pintaderas) para multiplicar imágenes.

En el año de 1539, el italiano Giovanni Paolo (Juan Pablos) estableció en la ciudad de México la primera imprenta en América. Junto con otros materiales y utensilios debió traer tablas grabadas para componer portadas e intercalar estampas en sus libros.

Muchas fueron las planchas europeas que se estamparon en la Nueva España, aunque con anterioridad los conquistadores y frailes habían traído estampas impresas (imágenes de la Virgen María que Hernán Cortés solía colocar en los templos indígenas de los lugares que iba conquistando).

En el siglo XVI existieron los nativos grabadores de ocasión, del mismo modo que hubo pintores, escultores y aún arquitectos, pues no resultaba difícil trazar el dibujo sobre una plancha de boj, peral o cerezo, bajo la dirección de los frailes, y luego cortar la madera entre las líneas, para conseguir el efecto de que el relieve fuese la superficie que imprimiera.

En la época de los virreyes, en que la vida espiritual se halla dominada por la Iglesia, la hoja gráfica se aprovecha para la propagación y el fortalecimiento de la fe. Los aguafuentistas y xilógrafos se dedican a la imoginería o a ilustraciones, sobre todo de contenido religioso.

.....

1.5 El nuevo grabado en madera mexicano; principales artistas y escuelas

Las fundamentales transformaciones políticas, económicas y sociales que el siglo XX trae a México se traducen en el terreno del espíritu y del arte en una nueva orientación. El nuevo arte, en todas sus ramas, lleva el sello de la consigna de arte popular (que se dirija a las multitudes), proclamada no sólo por los pintores muralistas.

Se alude a la estampa, sobre toda al grabado en madera, y, aún más, al grabado en linóleo, preferido por los artistas mexicanos por ser un procedimiento barato, de reproducibilidad prácticamente ilimitada, y con eso un recurso excelente para transmitir su mensaje a las masas.

El nuevo grabado mexicano se manifiesta con una voluntad artística distinta: busca la renovación de los contenidos.

El arte mexicano, al que la situación política y social del país impuso como necesidad la "renovación de los contenidos", descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transmitir estos nuevos contenidos. La aspiración a cumplir con su tarea lo obligó a desarrollar su propio estilo.

La originalidad artística del nuevo grabado en madera mexicano se debe a tres factores:

1) a la Revolución, la más poderosa transformación por que ha pasado el país, y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional, por primera vez, desde el derrumbe del imperio azteca;

2) a una tradición, jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo;

3) al fenómeno José Guadalupe Posada, espíritu creador, que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo tan personal a la vez que sobrepersonal, que pudo volverse, en el México postrevolucionario, base de toda la producción artística, no sólo de las artes gráficas, sino también de los murales.

De la Revolución Mexicana surgió un nuevo tipo de artista: Orozco, Rivera, Siqueiros y como grabador, Leopoldo Méndez. La Revolución sacudió al pueblo en todas sus capas; proporcionó a la creación artística contenidos nuevos, importantes y comprensibles para todos.



José Guadalupe Posada: El jarabe de ultratumba

El nuevo grabado en madera, cuando entra de lleno en el tratamiento de los problemas planteados por la Revolución, procura ante todo conservar su popularidad, sin la cual no puede sostenerse en México.

Desde la primera xilografía conservada, una Virgen, de Juan Ortiz, se perfilan con claridad las dos tendencias que determinan el contenido y la forma que darán fisonomía al grabado mexicano: la tendencia a influir en forma didáctico-popular sobre las masas, y la de reflejar la estructura socio-espiritual del país.

México es un país católico. El adorno preferido por el pueblo era y sigue siendo la imagen del santo. En la época de la Reforma, surge un gran número de artistas interesantes, a quienes la hoja gráfica (usada desde el virreinato), brinda la oportunidad de dar expresión a las opiniones espirituales, políticas y sociales de la época.

Muy característico de las artes gráficas mexicanas es la "calavera". En la "calavera", hoja volante que aparece el día de muertos, se aprovecha esa especie de libertad de carnaval que brinda el 2 de noviembre para hacer burla de las personalidades dirigentes de la vida pública y de todo lo que ocupa y preocupa al pueblo mexicano. Las figuras, a menudo dibujadas con mucho ingenio, están representadas como esqueletos.



José Guadalupe Posada: Calavera Zapatista

Esta es la tradición de que surge el nuevo grabado mexicano del siglo XX. Ha cambiado el estilo, han cambiado los contenidos. Pero estas dos tendencias hacia lo popular y lo actual subsisten; por la Revolución han cobrado mayor energía y profundidad. Gracias a la Revolución, los mexicanos se descubrieron a sí mismos.

.....

Artistas y escuelas representativos del nuevo grabado en madera mexicano

José Guadalupe Posada

Gracias a sus observaciones perspicaces y reveladoras que fija en la estampa, permire exhibir las miserias sociales y luchar contra la injusticia.

Los grabados de Posada fueron también ilustraciones de corridos impresos en hojas volantes, aunque de hecho interesaba más la ilustración que lo ilustrado.

Posada es el gran crítico social de la época, objetivo, claro e irónico. Recurría al periódico como medio de divulgación de su obra.

Fué un verdadero artesano. El oficio (dibujo, litografía, xilografía e impresión) lo aprendió en la imprenta del grabador Trinidad Pedrozo.

Al llegar a la capital, tuvo un empleo de grabador en la editorial de Vanegas Arroyo. Esta editorial publicaba literatura barata para las masas: oraciones, historias de santos, descripciones de casos raros, relatos de crímenes espeluznantes, milagros, comentarios humorísticos de los acontecimientos del día, corridos, y, para el día de muertos, las "calaveras".



José Guadalupe Posada: Pleito en la vecindad

.....

José Guadalupe resulta ser el artista ideal para este público, que se siente comprendido por él y que, a su vez, comprende el lenguaje plástico, claro y conciso que habla.

El rasgo singular en el arte de Posada, no es que sus grabados sean descripciones magistrales del mundo, sino que logra plasmar ese pequeño mundo tal como lo ven aquellos de que se compone: el hombre en la calle y en la pulquería, la mujer en la cocina, la comadre en los mercados. En sus grabados se expresa el pensar y el sentir del pueblo mexicano.

Por la cantidad de volantes que tenían que reproducir lo más rápido posible, Posada inventa para su producción "express" un procedimiento propio: con una tinta química especial dibuja directamente sobre las planchas de zinc, les da un baño de algún corrosivo, y así el clisé está listo para la prensa.

El punto de partida de Posada son los grabados mexicanos del siglo XIX, instrumentos de propoganda de la Iglesia y de la agitación política. Su estilo conciso, se inspira en la imaginaria popular. Muchos elementos de sus grabados proceden de ahí: el diablo con cuernos, garras y cola, las fauces del infierno que echan llamas, etc.

Aprovecha todos los recursos que ofrece el grabado para producir dentro de la superficie, mediante una estupenda distribución de los blancos y negros, movimiento dinámico, contrastes, ritmo, tensión.



José Guadalupe Posada: Eleuterio Mirafuentes

Manuel Manilla

De Manuel Manilla, otro importante grabador mexicano, se conocen algunos centenares de estampas, hechas en planchas de una aleación de plomo y zinc. Gran parte de su obra queda dentro de lo convencional. Un gran número de sus trabajos se eleva notablemente por encima del nivel contemporáneo. Caracteriza con gran acierto y existen de él algunas estampas asombrosas por su estructura. Entre ellas figuran escenas de toreo y de circo.



Manuel Manilla: El toro embolado

Picheta y Gabriel Gaona

Gabriel Gaona creó un gran número de grabados en madera para el semanario satírico-político *Don Bullebulle*. Después de desaparecer la revista, Picheta fundó una academia de pintura. Los grabados de Picheta son obras de un artista que supo ver la realidad y supo plasmarla en forma objetiva. La actitud de las figuras, sus gestos, la expresión de sus rostros, cada uno de los detalles tiene la fuerza de lo vivido, de lo intensamente observado.



Picheta: Lolita y Panchito

.....

Francisco Díaz de León y la Escuela de Artes del Libro

Francisco Díaz de León es un enamorado del blanco y negro. Es auténtica su pasión por todo lo que es estampa, impresión y tipografía. Está familiarizado con todas las técnicas gráficas y las domina magistralmente; por ser un pedagogo excepcional, obtuvo una plaza de maestro en la Academia de San Carlos, donde transformó radicalmente la enseñanza de las Artes Gráficas. Funda la Escuela de Artes del Libro en donde se imparten cursos nocturnos enseñándose todos los procedimientos gráficos y todas las ramas de la confección del libro, desde la composición e impresión, hasta la encuadernación.



*Francisco Díaz de León: De Francisco Castillo Nájera:
El gavilán*

• • • • •

Alfredo Ramos Martínez y la Escuela al Aire Libre de Coyoacán

En 1921 Alfredo Ramos Martínez fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, en donde la enseñanza del grabado en madera estaba a cargo de Fernando Leal y de Jean Charlot. A juzgar por las estampas conservadas, se intentaba desarrollar un estilo gráfico original y expresivo que partiera de los supuestos del oficio.

Julio Prieto

De Julio Prieto existen numerosas litografías y grabados en madera y en metal. Dedicado durante años a ilustrar libros, se topó con su verdadero destino y se convirtió en escenógrafo.



Julio Prieto: Ataídes

.....

Carlos Alvarado Lang

Es un grabador de asombrosa habilidad, domina igualmente todos los procedimientos gráficos. En su caso no es la técnica lo que determina el estilo de expresión; más bien es la actitud anímica o la visión del grabador lo que se refleja en su técnica. Lo característico de él es su imaginación gráfica con el juego de blanco y negro.



Carlos Alvarado Lang: Caballos

Abelardo Avila

Abelardo Avila, con sus cortes sumamente meditados y tallas finas, saca de la plancha contrastes de claridades y oscuridades. Las masas se destacan y compenetran henchidas de una movilidad que no se para en ninguna parte de la superficie. Su arte es artesanía vuelta productiva y visionaria.



Abelardo Avila: El árbol muerto

Rufino Tamayo

Rufino Tamayo recurre rara vez a los procedimientos gráficos. Existen de él algunos grabados en madera de hilo, que poseen la calidad característica de toda su obra: el dominio de los medios de expresión.



Rufino Tamayo: El ángel

Leopoldo Méndez

Persigue que sea un arte que sea al mismo tiempo mexicano y universal, identificado con las aspiraciones del pueblo y de las más alta calidad técnica y artística. Méndez es un artista para quien la forma es vivencia, para quien la vivencia de la forma es supuesto y legitimación de todo su crear.



*Leopoldo Méndez: De Juan de la Cabada:
Incidentes melódicos del mundo irracional*

1.6 Taller de la Gráfica Popular

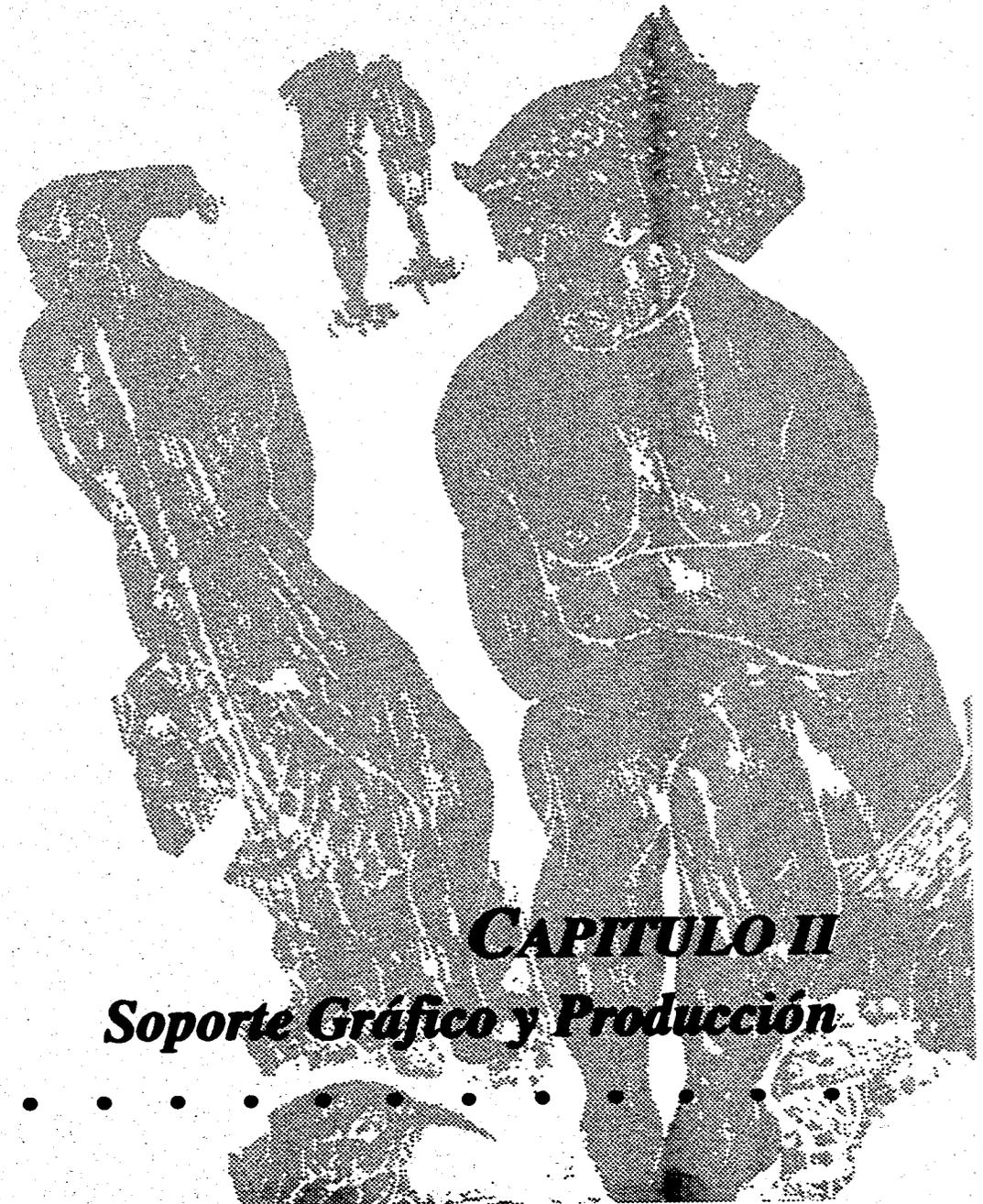
El Taller de la Gráfica Popular nace por la idea de introducir en las artes gráficas un contenido popular y hacerlas de nuevo asequibles a grandes masas. Otra de sus finalidades es brindar al artista gráfico una oportunidad de poder imprimir sus trabajos él mismo, con lo cual queda asegurada la plena conservación de su idiosincrasia artística.

A pesar de sus escasos recursos económicos, el Taller de la Gráfica Popular se ha convertido en impulsor de las artes gráficas mexicanas. Estimula constantemente a los artistas reunidos en su seno a ejecutar trabajos gráficos en que la tendencia a lo popular-didáctico está unida a intenciones legítimamente artísticas.

La obra monumental del Taller es la serie "Estampas de la Revolución Mexicana", un álbum de 85 grabados en linóleo, cortados por dieciséis miembros del Taller. Se trata de un informe gráfico de la Revolución, hecho con el propósito de volver leyenda la historia documental y de contribuir a mantener vivo el entusiasmo con que el pueblo de México había ido a la lucha libertadora.

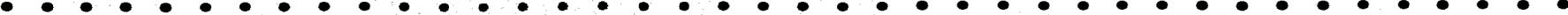
Los 85 grabados son muy distintos según el temperamento y talento de los artistas, pero todos obedecen a la intención que rige esta empresa común de un organismo colectivo: crear algo que sea útil para la instrucción del pueblo.

A continuación, el segundo capítulo tratará sobre el soporte gráfico que va a ser la representación de las cualidades plásticas de Pedro Ascencio y de todos los conocimientos de diseño que nos servirán para realizar un diseño de carpeta que realmente comunique, exprese e identifique al artista. Este capítulo está compuesto por conceptos de diseño gráfico en general, así como la forma en que se aplica a este trabajo. La relación entre este capítulo de grabado con el siguiente de soporte gráfico, nos dará como resultado nuestro último capítulo, que es la conjunción de todos los aspectos para la realización de la carpeta.



CAPITULO II

Soporte Gráfico y Producción



CAPITULO II

Soporte Gráfico y Producción

Aunque el concepto de diseño, tal como lo entendemos hoy, es relativamente reciente, su origen empieza desde los tiempos más remotos, cubriendo funciones parecidas a las de ahora. La trayectoria evolutiva del diseño está intrínsecamente ligada a la evolución misma del ser humano empujado por su deseo de hacer un mundo más vivible, comunicativo y confortable.

El diseño empieza a tomar una dimensión más amplia durante la Segunda Guerra Mundial al ser utilizado por la industria como una necesidad. Es cuando la revolución industrial y tecnológica empieza a usar al diseñador, proyectando el diseño más allá de las propias fronteras. El diseñador empieza entonces a tomar conciencia de que es un profesional que maneja conceptos, códigos, estéticas, y sus mensajes deben estar estructurados, programados de una manera directa, clara, ausentes de soluciones complicadas para poder ser fácilmente entendibles y captados para los receptores. Lo que empieza a marcar la diferencia entre arte y diseño funcional.

Al ver que sus ideas pueden ser transmitidas de forma rápida o instantánea a cualquier parte del mundo gracias a las tan variadas facilidades electrónicas ofrecidas, el diseñador va adquiriendo una visión cada vez más global de su papel y de su planeta.

Los diseñadores, sea cual sea su país o cultura, van así tendiendo más y más a identificarse con una colectividad profesional global, al circular entre ellos una prolífica información produciendo un lenguaje que supera a sus propios idiomas.

.....

II.1 Concepto del soporte gráfico

Elementos básicos de la comunicación visual

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es extenso: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento.

Aunque sean pocos, son la materia prima de toda información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina que elementos visuales están presentes y con qué énfasis.

Es muy importante señalar aquí que la elección de énfasis de los elementos visuales, la manipulación de esos elementos para lograr un determinado efecto, está en manos del artista, el artesano y el diseñador; él es el visualizador.

El conocimiento en profundidad de la construcción elemental de las formas visuales permite al visualizador una mayor libertad y un mayor número de opciones en la composición; esas opciones son esenciales para el comunicador visual.

Para analizar y comprender la estructura total de un lenguaje es útil centrarse en los elementos visuales, uno por uno, a fin de comprender mejor sus cualidades específicas.

Los signos básicos

Los signos básicos están representados por tres contornos:

1. El círculo
2. El cuadrado o rectángulo
3. El triángulo equilátero.

.....

Cada uno de ellos posee unos atributos gráficos básicos exclusivos que lo dotan de significado visual. Al círculo se le asocian significados de protección e inestabilidad frente al cuadrado, al que se le asocia con el sentido del equilibrio y la estabilidad. El triángulo equilátero posee un fuerte significado de verticalidad siempre que se representa apoyado por la base, así como un gran sentido de inestabilidad si se apoya por el vértice superior.

El cuadrado o el rectángulo son intrínsecamente estáticos aunque pueden ofrecer cierto dinamismo si se varía su posición con respecto a la línea base. El conocimiento de estos conceptos es de suma importancia para el diseño de la carpeta, ya que su forma básica será el soporte principal para los elementos que la constituyan.

Círculo

Representa tanto el área que abarca como el movimiento de rotación mediante el cual se produce, y posee una equivalencia directa con lo completo.

Las principales formas de articulación de un círculo son la intersección, la disposición concéntrica o excéntrica, o su subdivisión de modo regular o irregular mediante radios. Su proyección tridimensional es la esfera, que es la forma de la perfección, la totalidad, un inmejorable espacio tridimensional.

Las modificaciones posibles de un círculo y de una esfera son el óvalo y el ovoide, mediante la prolongación de un diámetro como eje principal. Ese alargamiento logra un gran valor dinámico.

Rectángulo

Se emplea para diseñar estructuras con marcado carácter de permanencia. Matemáticamente es simple, con cuatro ángulos equivalente cada uno a la cuarta parte de la circunferencia, es decir, cada uno de 90° . Sus proyecciones tridimensionales son el paralelepípedo y, en el caso del cuadrado (que es un rectángulo pero con los cuatro lados de la misma longitud), el cubo.

.....

Triángulo

Es una estructura de por sí estable, con tres puntos de apoyo, uno en cada vértice, que se mantendrá sobre casi cualquier superficie, por muy irregular que sea. Los triángulos cuyos lados son de igual longitud se denominan equiláteros, los que tienen dos lados iguales, isósceles, y los que no tienen ningún lado igual se denominan escalenos. Tanto el equilátero como el isósceles son simétricos, el primero respecto a dos ejes y el segundo con respecto a uno.

La proyección tridimensional de un triángulo es el tetraedro, figura que, del mismo modo que el triángulo, puede dar lugar a gran diversidad de formas. Los tetraedros son muy importantes para modelar volúmenes en escultura.

Cada uno de los siguientes conceptos tienen una función directa en el diseño de la carpeta, dirección, tono, textura, dimensión, etc. son parte esencial y comunican gráficamente.

Dirección

Cada uno de los signos básicos (círculo, rectángulo, triángulo) lleva asociada una dirección visual significativa. El triángulo se asocia al sentido de dirección diagonal, el círculo queda vinculado a la dirección curva. El cuadrado y rectángulo llevan asociado el sentido de horizontalidad y verticalidad. La dirección de una forma depende de como está relacionada con el observador, con el marco que la contiene o con otras formas cercanas.

Tono

Al tono lo constituyen las variaciones progresivas de la luz. Es uno de los medios con que podemos distinguir la complicada información visual del entorno. Entre la oscuridad y la luz existen múltiples gradaciones de grises que nos determinan la escala de tono. La aplicación de sombras y valores tonales a una forma plana crea la sensación de volumen diferenciando planos en función de una correcta utilización de la escala tonal. Gracias a la capacidad de manejar perceptivamente valores tonales asignados a una forma, podemos reconocer la profundidad, la distancia, el volumen, los planos de situación y otras referencias.

Lo primero que se debe hacer al diseñar un soporte gráfico es generar soluciones de diseño adecuadas al propósito de aquello que queremos comunicar.

Determinar el área de diseño en que vamos a trabajar: qué forma, qué tamaño, qué dimensión asignaremos al espacio del que disponemos en nuestra composición gráfica.

La composición de soporte gráfico puede estar formado por muchos o pocos elementos. Puede constituirse por solo texto o solo imágenes, por grandes espacios vacíos o constituir una combinación equilibrada de elementos gráficos. Todo depende del trabajo de diseño a desarrollar, no es lo mismo diseñar un cartel de la Muestra Internacional de Cine a diseñar el portafolio de obra plástica de un artista.

La composición es la ordenación adecuada de los elementos de diseño, ya sean texto o ilustraciones, destinados a lograr los objetivos propuestos, o sea, impactar visualmente al público receptor de nuestro mensaje.

Para garantizar el éxito en una composición (llamémosle éxito a la transmisión satisfactoria y plena de lo que queremos comunicar al receptor), es importante conocer el mecanismo perceptivo del receptor de la comunicación (no todo lo va a hacer nuestro diseño). El fenómeno de la percepción es algo muy complejo donde intervienen múltiples factores:

Componentes psicossomáticos del sistema nervioso

Nos facilitan el contacto visual con nuestro mensaje gráfico haciendo uso de la vista. Con ella recogemos la información visual que luego nuestro cerebro interpreta como contornos, texturas, dimensiones etc., dándoles un significado gráfico definido.

Componentes de tipo cultural

Influyen en la interpretación que hacemos de los estímulos desde un punto de vista cultural y educacional. Por ejemplo, el color del luto en Occidente es el negro, mientras que en los países orientales el luto lo representa el color blanco.

.....

Experiencias compartidas en el entorno

Son conceptos arraigados en el receptor por el simple hecho de ser un humano. Por ejemplo azul/cielo, hielo/frío.

Estructura básica en la composición de un soporte gráfico

Texto

Transmite la información escrita de la comunicación. Posee gran importancia tanto por su contenido como por el emplazamiento que suele ocupar en el diseño. Según donde se ubique, se le adjudica mayor o menor relevancia.

Ilustración

Está constituida por las ilustraciones propiamente dichas, las fotografías o formas gráficas. Las ilustraciones complementan la información aportada por el texto, aunque hay ocasiones, obedeciendo a las finalidades gráficas que se busquen, que es lo contrario: el texto apoyará la información que nos esté comunicando la ilustración (como es el caso del catálogo de algún museo, o el portafolio de trabajos de un diseñador).

II.2 Carpeta de trabajo

Una carpeta de trabajo consiste en la concentración de la obra o trabajos más importante y representativa de cualquier profesional dentro de las Artes Plásticas. Contiene los aspectos más relevantes de su vida profesional facilitando la apreciación de su obra así como el manejo de la misma; evita el deterioro y en caso de ser formatos muy grandes, el traslado de un lugar a otro se simplifica.

Al igual que cualquier soporte gráfico, la carpeta de trabajo está conformada por una composición en donde se eligen y diagraman los elementos gráficos, así como formato, imágenes y texto.

Dentro de todo esto que la conforma, lo que tiene mayor peso visual e importancia son las imágenes (que en la mayoría de los casos son fotografías) y el texto (con menor jerarquía) que explicará brevemente los aspectos generales de la imagen como el título, la técnica, formato, etc.

Como todo mensaje de diseño gráfico, se elabora siempre basada en una combinación, dotada de una estructura coherente y premeditada de los elementos visuales con los que hayamos decidido trabajar.

Lo primero que se debe decidir al diseñarla es el formato. Hay que tener muy en cuenta los tamaños estándar que existen en el mercado (como el carta y legal); aunque, con los sistemas y medios de reproducción que existen hoy en día, puede elegirse prácticamente cualquier formato. En este caso, también hay que considerar la orientación que tengan las obras o trabajos. Generalmente encontraremos formatos tanto verticales como horizontales, siendo así, podemos estandarizar nuestro soporte gráfico (por ejemplo que fuera cuadrado).

En cuanto a las imágenes, habrá que hacer una elección previa de las obras o trabajos más representativos, ya sea por su tendencia, objetivo, contenido o forma. Generalmente, ésta es decisión del mismo autor. En la mayoría de los casos, se usa la fotografía como medio iconográfico por todos los beneficios que ésta ofrece.

Al elegir las tomas fotográficas que conformarán la carpeta de trabajo, se debe tomar en cuenta el encuadre, la definición y la temperatura del color entre otras cosas.

Las imágenes deben de llevar un orden, ya sea por fecha de creación, por temática o por técnica, para poder lograr una secuencia lógica y por lo tanto más eficaz y simple de comunicación.

.....

El texto, como se mencionó antes, tiene menor peso visual, ya que sólo comunicará la información básica de las imágenes, aunque no por esto carece de importancia.

Todos los conceptos de diseño del soporte gráfico como son composición, formato, color, tipografía, signos, símbolos etc. que conforman la comunicación gráfica, ya están contenidos en los incisos posteriores de este capítulo.

La conjugación equilibrada de todos estos elementos, darán como resultado una carpeta de trabajo que cumpla todos sus objetivos de comunicación.

La utilidad que tiene esta carpeta de trabajo para Pedro Ascencio es una forma de presentación de su obra. Después de la producción de la misma, existe la distribución por medio de exposiciones y por último el consumo. El artista plástico generalmente presenta su obra original, pero cuando se trata de formatos muy grandes, de escultura o de exposiciones en el extranjero, resulta muy incómodo y a veces inseguro este manejo. Una pérdida o maltrato es algo muy delicado que puede evitarse con el uso de carpetas de trabajo. Estas pueden estar formadas por fotografías, diapositivas e incluso algunos originales de formato adecuado para el uso y transporte de dicha carpeta.

.....

II.3 Principales elementos que conforman a la carpeta de trabajo

Los siguientes conceptos son elementales para la conformación de la carpeta, ya que constituyen la justificación del diseño gráfico como son el formato, la tipografía, color, proporción áurea, tipografía y acabados. Todos ellos, usados de una manera correcta, dan un resultado óptimo que comunique y a la vez exprese el trabajo plástico de Pedro Ascencio.

II.3.1 Formato

La forma gráfica más utilizada por los diseñadores gráficos es la rectangular en posición vertical.

Su predominio viene determinado por los sistemas técnicos de producción en los que por problemas de logística, este formato representa ser el más operativo. Una opción a dicha forma es utilizarla horizontalmente.

El tamaño estándar, asimilado a la forma rectangular, es el normalizado Carta (21.5 x 28), y legal u oficio, también debido a factores prácticos relacionados con la reproducción.

El definir un formato gráfico es la primer decisión al momento de diseñar en donde influyen diferentes factores, desde la creatividad exigida por la temática a desarrollar, hasta otros relacionados con el coste de producción disponible.

Debemos considerar que la elección de un formato que se aleja de los estándares de producción (ya antes mencionados), puede enriquecer nuestra creatividad gráfica, evitando la monotonía formal, sin necesidad de aumentar en muchas ocasiones los costos de producción.

.....

II.3.2 Tipografía

Las letras están constituidas por trazos generales que definen en su conjunto y que, una vez coordinados, determinan las características principales de cada letra en particular.

Líneas de referencia de una letra

En los tipos, la posición de las letras no responde a criterios arbitrarios. Todas comparten unas zonas comunes que quedan definidas por 4 líneas limítrofes que nos enmarcan cada una de las letras y contribuyen a realzar su trazado.

La línea principal es la llamada línea de base, y sirve de apoyo a las letras en su trazado. Es la línea compartida a partir de la cual se trazan las restantes de referencia en el trazado de una letra.

La altura de la x supone el espacio que ocupan las minúsculas que carecen de trazos ascendentes o descendentes.

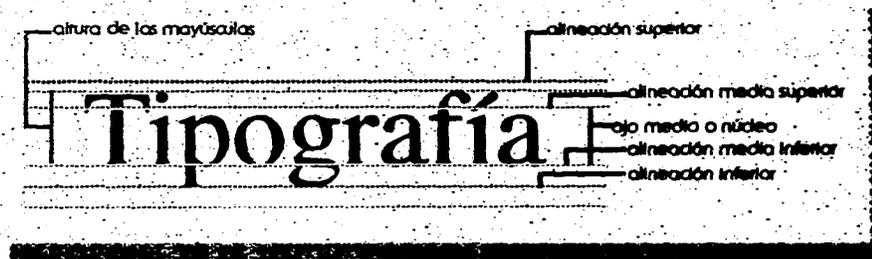
La zona de alineación superior abarca desde la línea superior de la altura de la x hasta la llamada línea de alineación superior que es la que limita por la parte superior a todas las letras minúsculas con trazos ascendentes.

El área donde quedan dibujados los trazos descendentes abarcan desde la línea base hasta la alineación inferior.

Anatomía de la letra

La anatomía general de la letra se determina primero con sus contornos: el exterior, que corresponde a la zona cóncava de la letra, la proyectada hacia el exterior y el interior, que es la zona determinada por trazos que definen la convexidad.

La modulación es el sentido del trazado en los rasgos principales de la letra. Puede ser vertical u oblicua.



Tipometría

En tipografía se utiliza un sistema especial de medición que se ha derivado del sistema inglés de medidas. La unidad del sistema tipográfica es el punto, que equivale a un 72avo. de pulgada.

Con el punto se mide la fuerza de cuerpo, que sobre el papel es una dimensión vertical y expresa el tamaño de una fuente.

Una fuente es la reunión de todos los signos de un alfabeto (mayúsculas, minúsculas, números, signos de puntuación y ortográficos y caracteres adicionales) del mismo estilo, en la misma versión y de la misma fuerza de cuerpo.

Con el punto tipográfico también se mide la interlínea, que es la separación que se aplica entre cada línea de texto.

El punto tipográfico tiene un múltiplo que se llama pica. Una pica equivale a 12 puntos, por lo tanto, en una pulgada hay 6 picas. Con la pica se mide la justificación de las líneas tipográficas. La justificación es la longitud máxima que puede tener una línea de texto para formar columnas. Es el ancho de la columna.

El cuadratín es una unidad de medida tipográfica equivalente a un cuadrado que tiene de lado el tamaño, en puntos, del tipo seleccionado, y su altura y anchura es igual al cuerpo del carácter.

.....

II.3.3 Color

Es un elemento básico en el momento de elaborar mensajes visuales. El valor tonal implica una representación monocromática del valor el cual está cargado de información no sólo desde el punto de vista gráfico, sino también a través de significados asociados a cada uno de sus valores.

El color tiene una afinidad más intensa con las emociones. Está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales.

Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, en los que vemos colores que son para todos estímulos comunes.

El color es una sensación originada por la acción de las radiaciones cromáticas de los cuerpos o sustancias reflejantes sobre los receptores fisiológicos y los centros cerebrales en la visión.

Para comprobar esto existen varias teorías, éstas explican el fenómeno color desde enfoques físicos y químicos.

Una de ellas sería la teoría de la luz. Ella nos dice que la luz del sol y de otras fuentes luminosas se definen como luz blanca, siendo ésta la suma de los colores del espectro.

Desde el punto de vista físico el color consta de tres dimensiones:

Matiz

El ser humano está capacitado para poder llegar a distinguir más de cien matices básicos, pero podemos decir que hay tres matices básicos a partir de los cuales se derivan los restantes y son el amarillo, el rojo y el azul.

• • • • •

Saturación

Constituye la segunda dimensión del color. Determina su pureza respecto al gris y depende en última instancia de la cantidad de blanco que presente en cada caso.

Brillo

Es una característica meramente cuantitativa. Depende de la cantidad de luz que es capaz de proyectar un color dado.

Connotaciones del color, dadas por Vasil Kandinsky

ROJO

Es energía, fuerza y deseo, vitalidad, sexualidad, violencia, agresividad, predisposición a la acción, es extrovertido, busca emociones, afán de éxito, fomenta la rapidez y el clima de resoluciones, estimula a la venta, es sugestivo, aumenta la acometividad, innova y produce acción.

AMARILLO

Es el color del sol, de la alegría, de la acción y del trabajo, del idealismo, la novedad, modernidad y creatividad, es impreciso, fomenta a la somnolencia mental, produce actitud de duda y vacilación.

• • • • •

AZUL

Color de gran atracción, vence inhibiciones, neutraliza, color de la mañana y de la calma, de la armonía, satisfacción, de la religiosidad, sensibilidad, crea valores trascendentales.

VERDE

Color de la naturaleza, de la confianza, constancia del equilibrio, de la organización, del compromiso social y ético, produce finura, afecto, tradicionalismo, inmovilidad, reposo, paraliza la acción, estimula la venta, inspira simpatía y cordialidad.

NARANJA

Es la elección de las personas alegres, que hacen amigos fácilmente y que se sienten bien en cualquier sitio.

VIOLETA

Color de la magia y de la imaginación, de lo misterioso y lo milagroso, del encantamiento y la excitación, color preferido por los niños, de gran sensibilidad artística, da composición, tolerancia, vanidad y sarcasmo.

.....

El color y la personalidad

Combinaciones

AZUL/BLANCO

- Amplia muestra de proyección • Intensifica la armonía del espíritu • Despierta simpatía y actitudes generosas
- Transmite paz e idealidad • Es dulce y beatífico

AZUL/NEGRO

- En publicidad, desvaloriza el mensaje • Es combinación absurda, antipática • No posee méritos propios

ROJO/AMARILLO

- Publicidad imperiosa y apremiante • Estimulante, pero puede crear insatisfacción

VERDE/ROJO

- Evoca la naturaleza • Primitivismo Rural • Estimulante y deslumbrante • Pobre de sutileza

AMARILLO/VERDE

- Falta de eficacia • Poca objetividad • En publicidad, es ilusorio • Inconsistente y pasivo

CAPITULO II

.....

AZUL/ROJO

- Estimula la vivacidad espiritual • Da finura frente a lo primario • En publicidad transmite calidad, importancia y delicadeza • Es una de las combinaciones más positivas

AZUL/VERDE

- Agrade a individuos exigentes, que desean que todo esté en perfecto orden

CAFE/VERDE

- Combinación preferida por personas de mentalidad sólida y cuidadosas de la seguridad

VIOLETA/NEGRO

- Combinación de los pesimistas y amargados

VERDE/MARRON (VINO)

- Combinación que eligen las personas que se preocupan por lo que los demás piensan acerca de ellos

.....

II.3.4 La Proporción Aurea

El Número de Oro en geometría es la Proporción Aurea. Este número lo hemos visto surgir de la serie de Fibonacci, como símbolo de la constante relación armónica entre magnitudes diferentes.

El número de oro representa también la relación de proporciones de tamaños, entre dos líneas de medidas diferentes; entre dos cuerpos poliédricos de medidas diferentes. Esta proporcionalidad de medidas diferentes es perpetua, entre objetos cultos geoméricamente y se llama proporción áurea, cuyo símbolo es el número de oro = 1,618.

La Proporción Aurea y el Número de Oro son las dos formas "tangibles" de la proporcionalidad. Se optó como símbolo de la Proporción Aurea la letra griega PHI mayúscula Φ .

PROPORCION AUREA= Φ =1,618=NUMERO DE ORO

El compás áureo

El compás áureo facilita la obtención rápida de medidas en proporciones áureas. Está construido en esas mismas proporciones. Los hay a tijera, con cuatro puntas; su eje está en Φ con respecto a su largo total; sus dos aberturas dan, una, la medida MAYOR y la otra, la MENOR. Otro compás más práctico aún es el de tres puntas; tiene tres patas y sus medidas están en proporciones áureas también; al abrirse da las dos medidas simultáneamente sobre una misma recta. Estos compases pueden ser de cualquier tamaño, lo importante son sus medidas.

.....

Aplicación geométrica de la Proporción Aurea

División en línea F

Con la línea AB se construye un cuadrado, al que se le traza la mediana horizontal y además las diagonales de los dos rectángulos resultantes. Con centro en E y con radio (II), se traza el semicírculo que corta las diagonales en D. Luego, haciendo centro en A con radio III, se baja desde D un arco que señala C, que es también el punto áureo buscado.

Proporción Aurea por el método geométrico simple

Este es un método directo, geométrico, muy práctico y sin necesidad de construcciones previas, ni compás áureo; sirve para todos los casos y para todas las medidas de rectángulos áureos u otras figuras armónicas. Para ello se traza un rectángulo cuyos lados midan, uno 1000 mm. y el otro 618 mm., o bien cualquier múltiplo o submúltiplo, al que se le indica la diagonal; todos los rectángulos que se trocen dentro, con la diagonal común y sus lados paralelos, serán también rectángulos que se trocen dentro, con la diagonal común y sus lados paralelos, serán también rectángulos áureos, como el primero. Para las medidas muy grandes se prolonga la diagonal y los lados del rectángulo.

Método Aritmético

El método aritmético para hallar las medidas de los lados de cualquier rectángulo áureo, cuando solamente se conoce la medida de uno de ellos, o porque es obligatorio una medida dada, es el siguiente: Si el lado conocido es la MAYOR y mide 1920 mm., esta cifra se divide entre el número de oro 1,618, al que aquí se considera como 1618 mm; el resultado será la medida del lado Corto buscado. Cuando es la MENOR la medida conocida, ésta se multiplica por el número de oro; el resultado será la medida del lado MAYOR.

• • • • •

II.4 Producción

La Fotografía: Equipos y materiales.

Antecedentes

El 19 de agosto de 1839 se anunció en París que Louis Daguerre había descubierto un procedimiento de "fijar la imagen de la cámara oscura por la acción de la propia luz". Había desarrollado un material fotosensible adecuado capaz de registrar una imagen directa. Aunque el proceso era bastante primario y exigía la exposición de una película a la luz durante media a una hora, causó un tremendo impacto.

Aún habían de pasar cuarenta años hasta que las fotografías hicieran acto de presencia en las páginas de los libros y periódicos, lo que ocurrió mucho antes de que el cine y la televisión hicieran de la imagen algo cotidiano.

Sin la fotografía, nuestro conocimiento del mundo seguiría limitado al paisaje situado ante nuestra vista.

La fotografía es una herramienta científica y documental de primera importancia, y un medio creativo por derecho propio.

Equipo y materiales fotográficos

La Cámara

El tipo de cámara más utilizado, tanto por los aficionados como por los profesionales, es la versátil cámara réflex de un objetivo (SLR), de 35 mm. A las cámaras Minolta les corresponde gran parte del mérito por la introducción de un autofocus eficaz para las SLR de 35 mm., a través de la original Minolta 7000.

El soporte principal de la fotografía comercial e industrial es la cámara de medio formato, que utiliza chasis intercambiables, que se cargan con carretes de película de formato 120 para producir negativos o transparencias más grandes que las cámaras de 35 mm. De este modo se obtienen imágenes de muy alta calidad porque no hay que ampliar tanto el original.

.....

Todas las cámaras fotográficas, desde las más sencillas hasta las más complicadas, tienen el mismo funcionamiento básico. Se trata de una "caja" hermética a la luz que sólo admite su entrada en forma de imágenes, a través de una abertura. Esta luz se concentra mediante un sistema de lentes y la película virgen se coloca de forma que reciba la imagen.

Si lo que se desea son diapositivas para proyector, el aparato ideal es una cámara de 35 mm tipo réflex. Para otros fines, son preferibles mayores formatos, al objeto de asegurar una imagen de mejor calidad. Una cámara de película en rollo de formato 120/220 resultará adecuada con fines de instalación y exhibición, dada su facilidad de manejo; pero quizá se prefiera una cámara de estudio pequeña, ya que en general tiene la posibilidad de corregir la distorsión de perspectiva, permite ganar el máximo de profundidad de campo y evitar obstáculos. Si la fotografía va a ser reproducida en color, es preferible tomar el original en tamaño tan próximo al de reproducción como sea posible, ya que así la calidad de color y el detalle de la reproducción serán mejores.

De igual forma se recomienda el uso de un trípode para la cámara a fin de evitar el movimiento de la misma y caer en errores de definición en la imagen. Las velocidades del obturador deberían ser revisadas. No es preciso que las velocidades estén ajustadas a su valor nominal, siempre que los valores reales se conozcan con exactitud.

La cámara réflex de 35 mm, ofrece las ventajas de ser muy versátil, compacta y durable. Existen tres controles principales:

- a) Velocidad de obturación.
- b) Abertura de diafragma.
- c) Enfoque.

Otros controles y características contribuyen a determinar el ajuste de la exposición y pueden ayudar a hacer un mejor uso de la cámara.

.....

La cámara réflex de un objetivo

La mayoría de las cámaras modernas de 35 mm. son de diseño réflex de un sólo objetivo (SLR) e incorporan un sistema de visión que permite al fotógrafo ver exactamente lo que quedará registrado en la película. El elemento fundamental de una cámara réflex de un objetivo es una combinación de un espejo y un prisma que dirige la imagen enfocada hacia el visor, al enfocar, o hacia la película, durante la exposición. Un espejo abarible, en medio del camino de luz, dirige la imagen hacia arriba, a un pentaprismo, que la rectifica de tal manera que la izquierda y la derecha, y arriba y abajo aparecen corregidos a través del ocular. Cuando se oativa el mecanismo obturador, el espejo sube para que la luz llegue hasta la película, y el obturador se abre y se cierra, dejando ésta al descubierto. Para finalizar el ciclo, el espejo regresa a su sitio.

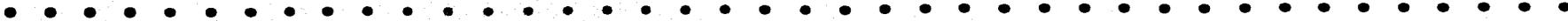
Los Objetivos

El objetivo es el ojo de la cámara, el componente que convierte el mundo tridimensional exterior a la cámara en una imagen bidimensional sobre la película que hay en su interior. La calidad del objetivo determina, en gran medida, la calidad de una fotografía. El objetivo funciona porque la luz viaja con mayor lentitud en el cristal que en el aire. Un haz de luz que choca contra el cristal formando un ángulo oblicuo se tuerce al atravesar el cristal.

La descripción del objetivo (normal, angular, gran angular etc.) depende del tamaño de la película, puesto que un objetivo que ofrece una cobertura determinada en un formato proyectará un ángulo más abierto en un formato más grande. Cuando la distancia focal del objetivo es igual a la medida de la diagonal del fotograma, la imagen tiene un aspecto normal.

Objetivo estándar

El objetivo estándar de 50 mm. tiene un ángulo de visión de 46° que proporciona una perspectiva natural y una abertura mínima moderadamente amplia de f2.



Objetivo Zoom

Los objetivos zoom son complejos desde un punto de vista óptico e incorporan por lo menos varios elementos cristalinos separados que se deben mover en grupos coordinados.

Objetivo Gran Angular

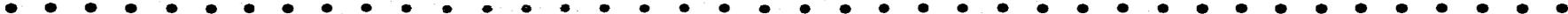
Su característica más notable es su cobertura de 62° en el caso de una distancia focal moderada, como 35 mm., o 94° en el caso de un objetivo de 20 mm. Su cobertura generosa da sensación de espacio a los interiores y a menudo es lo más apropiado para abarcar la amplitud de un paisaje abierto. Incluye tanto el primer plano inmediato como los objetivos distantes.

Objetivo Super Gran Angular

Posee un ángulo de visión que supera ampliamente los 100°, la mayoría está en torno a los 180°, pero el precio para semejante amplitud es una distorsión extrema, que impone un uso cuidadoso y restringido. La mayoría, incluso los "ojo de pez" no están corregidos y ofrecen una distorsión curvada muy característica, que dobla las líneas que atraviesan el centro (líneas radiales).

Objetivos de Focal larga

El objetivo de focal larga es un mecanismo que aísla y separa. Gracias a su poder de identificación, se puede utilizar para recoger elementos individuales de una escena. Esta capacidad se destaca por la escasa profundidad de campo que tienen todos los objetivos de focal larga.



Las Películas

El material sensible utilizado hoy en día consiste en dos capas esenciales: una "emulsión" (sales de plata sensibles a la luz suspendidas en gelatina) impregnada en una "base" transparente (usualmente de acetato). A pesar de décadas de progreso, el proceso fotográfico depende todavía hoy de la acción de la luz sobre las sales de plata, o "haluros de plata".

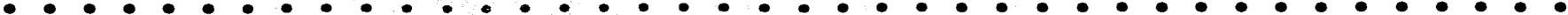
Cuando la luz incide en la película, afecta a la estructura básica de los haluros de plata -cristales individuales- que se encuentran en la capa de emulsión. Cuanta más luz alcanza a esa capa, tantos más cristales quedan afectados.

Al seleccionar la película, se consideran el tipo y la sensibilidad que mejor satisfagan sus necesidades. Las películas para impresiones son fáciles de ver, exhibir, transportar y enviar por correo, también las impresiones pueden repetirse si no son adecuadas.

Las películas de baja sensibilidad (ISO 25 a ISO 64), tienen grano fino y una excelente nitidez. Las películas de sensibilidad media (ISO 100 a ISO 200), también proporcionan buena calidad y pueden usarse en una amplia variedad de condiciones de iluminación. Las películas de alta sensibilidad (ISO 400 a ISO 1,000) son de grano más grueso pero pueden emplearse para tomar fotos con luz débil.

El ojo humano no ve sólo diferentes intensidades de luz, sino también colores diferentes y la película en blanco y negro tiene que reproducir ambas cualidades en forma de claros y oscuros. Además, la respuesta del ojo a los colores no es uniforme, por lo que la película "ideal" en blanco y negro será la que reproduzca más fielmente lo que el ojo ve.

La facilidad instantánea con la que las películas actuales producen imágenes a todo color parece muy alejada de los procesos laboriosos utilizados durante la infancia de la fotografía, hace más de un siglo.



El grano de la Película

Grano fino-velocidad lenta, la imagen se mantiene fresca incluso si se amplía. Los granos de haluro de plata son pequeños y tienen una distribución uniforme.

Grano medio-velocidad intermedia, el precio de una mayor sensibilidad a la luz es una granulosidad perceptible en los tonos intermedios suaves.

Grano grueso-velocidad rápida, las películas ultra rápidas, presentan granos grandes, agrupados, que dan a la fotografía un aspecto arenoso perceptible.

Sensibilidad de la Película

La sensibilidad a la luz de la película es de crucial importancia para el fotógrafo. Esto es así porque, para obtener una buena imagen, hay que ajustar la exposición para que coincida exactamente con la sensibilidad de la película y el brillo del sujeto. Existen películas en blanco y negro, cromogénicas y negativa en color.

Los Filtros

Los filtros están hechos de muchos tipos de materiales diferentes, aunque no todos son adecuados para utilizar sobre el objetivo de la cámara. Los filtros de calidad óptica más comunes están hechos de cristal, gelatina o resina.

Se usan para la corrección del color. La película fotográfica sólo funciona a la perfección a la luz de un solo color. El uso de películas en unas condiciones luminosas diferentes a aquellas para las cuales han sido fabricadas provoca dominantes de color: parece que ha pasado una sola tonalidad por la fotografía. Los filtros de corrección eliminan éstas dominantes de color.

• • • • •

Exposición.

Una película fotográfica requiere una cantidad concreta de luz para registrar una buena imagen. Varios factores afectan la cantidad de luz que llega a la película, entre los que destacan el tiempo de exposición y la abertura del diafragma. Tienen que estar relacionados entre sí para garantizar una exposición correcta en cada negativo, pero el control de las variables es relativamente sencillo: la exposición se ajusta variando la velocidad del obturador y la abertura del diafragma.

Los controles de exposición de una cámara regulan la cantidad de luz que llega a la película. La exposición afecta la claridad u oscuridad de las diapositivas en color y la cantidad de detalles y calidad del tono en las películas para impresiones.

Variables en la exposición.

- 1) La sensibilidad de la película indica la rapidez con que ésta reacciona a la luz.
- 2) Abertura del diafragma.
 - a. Los "números f" llamados también "pasos f" designan la medida de abertura del diafragma.
 - b. Mientras más grande sea el número f, menor será la abertura del diafragma.
- 3) Velocidad de obturación.
 - a. Cuando se cambia de una velocidad de obturación "x" a la siguiente más rápida, se reduce a la mitad del tiempo de exposición.
 - b. Cuando se cambia de una velocidad de obturación "x" a la siguiente más lenta, se aumenta al doble el tiempo de exposición.

Métodos para determinar la exposición.

Programado.

La cámara elige tanto el número f como la velocidad de obturación.

Automático.

a. Prioridad de abertura. Usted ajusta el número f y la cámara selecciona la velocidad de obturación.

b. Prioridad de velocidad de obturación. Usted ajusta la velocidad de obturación y la cámara selecciona el número f.

Con exposímetro.

Se usa el fotómetro de la cámara y el indicador de exposición para ajustar el número f y la velocidad de obturación.

Profundidad de campo

La profundidad de campo es la distancia entre el objeto más cercano y el más lejano que aparecen razonablemente enfocados en una fotografía. La mayoría de los lentes intercambiables tienen una escala de profundidad de campo marcada en la montura. El empleo de esta escala para enfoque selectivo añadirá otra dimensión creativa a sus fotografías.

La profundidad de campo puede controlarse debido a que se ve afectada por cambios en la abertura de diafragma: con un diafragma abierto al máximo, el objetivo tiene poca profundidad de campo, y a medida que se cierra va aumentando la profundidad de campo.

La profundidad de campo es el margen de distancias dentro del cual se han de hallar los objetos para que aparezcan nítidos en la fotografía. El mejor conocimiento de la profundidad de campo permite utilizarla como medio eficaz de control para la obtención de buenas fotografías.

En relación con los factores principales que afectan la profundidad de campo cabe decir que ésta varía con la abertura, con la distancia a la que se encuentra el sujeto y a la distancia focal. La profundidad de campo aumenta a medida que: disminuye la abertura, aumenta la distancia al sujeto y disminuye la distancia focal mientras la distancia a la que se encuentra el sujeto permanece invariable.

Un objeto situado a la distancia enfocada será lo más nítido de la fotografía. Pero la nitidez no desaparece súbitamente. Los puntos situados más cerca o más lejos que la distancia enfocada tendrán menos nitidez, pero aparecerán aceptablemente nítidos en toda la zona de profundidad de campo. Los objetos cercanos a la zona de profundidad de campo aparecerán casi nítidos. Pero cuanto más lejos esté de un objeto de esta zona, más enfocado aparecerá.

Iluminación

Comprender el lenguaje de la luz es algo más que ajustar la exposición correcta. Es estar consciente de las características de la luz. Aprender a conocer la luz es aprender a reconocer mejores oportunidades fotográficas.

Equipo de iluminación

Iluminación de tungsteno. El tipo más simple y barato de iluminación artificial para la fotografía es la lámpara de filamento de tungsteno. Utilizadas con cuidado, pueden emplearse para un número considerable de fotos. El inconveniente de estas lámparas es que la intensidad de iluminación disminuye a lo largo de su vida. Esto produce un cambio en la calidad del color.

Iluminación con flash. La iluminación con flash ha sustituido en gran medida a la de tungsteno en los estudios profesionales. Sus ventajas radican en la alta proporción de luz emitida con referencia al consumo de energía, la breve duración del destello, la similitud del color con respecto a la luz diurna y la constancia de la calidad del color.

El lenguaje de la luz.

A. Dirección

1. Iluminación frontal. "Iluminación promedio"
2. Iluminación lateral. Añade dimensión, textura, redondez.
3. Contraluz. Iluminación más intensa que define contornos y figuras. Al emplear iluminación frontal y contraluz hay que usar un parasol para el lente.

B. Contraste

1. Alto Contraste. Amplia escala de intensidad entre las altas luces y las sombras. Un día soleado es alto contraste, luz fuerte y sombras definidas. El exposímetro automático puede ser engañado.
2. Bajo contraste. La diferencia entre las altas luces y las sombras no es mucha. Los días nublados y las sombras al descubierto ofrecen bajos contrastes, luz uniforme con sombras tenues. Las exposiciones son más fáciles de calcular.

C. Color

El principio básico de la fotografía en color es que puede obtenerse cualquier color con una mezcla de sólo tres colores "primarios" básicos: rojo, verde y azul. La luz blanca, que consiste en una combinación de los tres colores primarios, puede separarse en sus componentes, pero puede también ser producida combinando luces rojas, verdes y azules. Estos tres colores son llamados, por lo tanto, "primarios aditivos", y la reproducción de imágenes multicolores al mezclarlos juntos es llamada "síntesis aditiva".

En la mayor parte de técnicas de fotografía en color se emplea un método conocido como "síntesis sustractiva". En vez de empezar con tres fuentes de luz de color, el método sustractivo utiliza una única luz blanca y crea varios colores filtrando los no contenidos en el color deseado. Los filtros utilizados en este método están coloreados de amarillo, magenta y cian, y se llaman "primarios sustractivos" porque cada uno de esos colores tiene la capacidad de sustraer de la luz uno de los primarios aditivos. El amarillo sustrae el azul, el magenta sustrae el verde, y el cian sustrae el rojo.

Aunque la química de la fotografía del color es mucho más complicada que la del blanco y negro, los principios son parecidos en muchos aspectos. La idea de que se pueden producir gamas completas de colores reuniendo tres colores primarios nos lleva a la posibilidad de hacer fotografías de color a partir de un mínimo de tres negativos en blanco y negro: cada negativo tendría que contener toda la información sobre uno de los colores primarios, de modo que pudiera reproducirse cualquier otro color por medio de una combinación de los primarios.

Temperatura de color

"Luz blanca" puede significar una gama completa de colores diferentes. Sin embargo, es posible medir el color de la luz partiendo del hecho de que, cuando una cosa se pone muy caliente, empieza a emitir luz: primero resplandece en rojo, después en blanco, y, si se pone lo bastante caliente, en azul. La temperatura en grados Kelvin a que debe calentarse un objeto negro hipotético para dar cierto color es su "temperatura de color".

Esta escala permite controlar el color de la luz de día (que cambia constantemente) o comparar la luz de día con la de la vela. Para la película de color, la diferencia entre un blanco rojizo y un blanco azulado es crítica: cada película de color está equilibrada para una determinada temperatura de color, con una división básica entre luz de día (relativamente azul) y luz artificial (relativamente roja). Una película diseñada para producir colores "naturales" cuando se utiliza en un tipo de luz, dará resultados desagradables si se utiliza bajo condiciones inapropiadas. Sin embargo, pueden utilizarse filtros de color para elevar o rebajar la temperatura de color de la luz, de modo que se ajuste al valor medio de la película.

1. Colores fríos. El azul, el violeta y el verde producen efectos frescos y relajantes. La sombra al descubrirlo es fría por la luz difusa del cielo.

2. Colores cálidos. Los tonos rojizos dan un toque de calidez e intensidad. La luz amarillo-rojiza predomina en los amaneceres y atardeceres.

.....

¿Por qué algunos colores no se pueden reproducir correctamente?

En la fotografía en color, las tres capas de colorante de las películas son capaces de reproducir de manera agradable casi todos los sujetos. Sin embargo, en ocasiones puede haber dificultad para reproducir en la película un color determinado, aun cuando la película se haya fabricado, almacenado, expuesto y procesado correctamente.

Un problema evidente surge del hecho de que las películas de color no son sensibles a los colores exactamente como lo es el ojo humano. Con la mayoría de los sujetos no es necesario que las tres capas de la película sensibles a la luz "vean" al sujeto exactamente como lo ve el ojo humano; basta que los efectos acumulados de las luces roja, verde y azul tengan la misma proporción para la película y para el ojo humano.

Debido a que las películas de color son sensibles a la radiación ultravioleta, una tela que refleje energía ultravioleta se verá más azul en una fotografía que ante nuestros ojos. Los colores neutros o casi neutros son los más sensibles a dicho cambio, ya que tienen baja saturación. Todos estos efectos de cambios de color pueden reducirse con el uso de filtros de color, que aunque no solucionan totalmente el problema, lo corrigen aceptablemente.

Accesorios

Trípodes

Es un medio habitual de soporte para una cámara fotográfica. Lo ideal es que sea lo bastante sólido para sujetar la cámara y el objetivo con rigidez, pero ligero para ser portátil.

Viseras para Objetivos

El halo degrada la imagen; una visera que impida la entrada de luz externa, desde fuera del encuadre de la fotografía, mejora la calidad de la imagen.

• • • • •

Avance y Rebobinado automáticos

Al utilizar un motor eléctrico para accionar el obturador y para adelantar la película, la cámara se convierte en un instrumento más flexible y dejamos de perder tiempo en dos operaciones mecánicas.

Portafiltros

Disminuye el desgaste de los filtros de gelatina, que son menos costosos pero más frágiles que los de cristal.

Obturadores manuales

Los cables disparadores son cables flexibles revestidos que se enroscan alrededor del botón del obturador. Cuanto más largo y más flexible sea el cable, menor será el riesgo de vibración.

Fotografía de Arte

Cuando se piensa en obras de arte, generalmente se refiere a imágenes planas como pinturas, dibujos o grabados o a trabajos esculpidos como bajorrelieves o estatuas. Sin embargo, se exhiben y clasifican como obras de arte muchas otras cosas, dependiendo del gusto y expresión artística de un período, una cultura.

La fotografía de arte es mucho más extensa que la pura reproducción de objetos planos. Se necesitan técnicas especiales para plasmar pequeños objetos, así como la fotografía de aproximación y la macrofotografía, cuando deben reproducirse piezas muy pequeñas. Las esculturas grandes o de grupos requieren frecuentemente las mismas técnicas usadas para el retrato de grupos. Los frescos y murales necesitan a veces las técnicas de la fotografía de arquitectura que resultan imprescindibles para exposiciones e instalaciones. Las fotografías efectuadas para la investigación de determinados trabajos o para registrar el estado de conservación o incluso como guía de conservación y restauración, frecuentemente tienen las características técnicas de la fotografía científica.

.....

Propósito

Cualquiera que sea la técnica empleada, el común denominador de la fotografía de arte es la necesidad de precisión y excelencia técnica, sumadas al conocimiento de las características de la obra que se ha de reproducir.

Fidelidad al sujeto

Un aspecto de estas exigencias es la necesidad de permanecer fiel a las cualidades físicas de la obra de arte: color, textura, proporción y escala. El grado de fidelidad requerido depende del objeto a que se destine la fotografía. Una diapositiva que permita una visión general se entiende que deberá proporcionar esencialmente una especie de conocimiento a primer nivel. Necesita contener, con claridad y precisión razonables, la forma y el colorido del objeto y tiene que poseer la suficiente calidad técnica para hacer frente a cualquier problema de exhibición, principalmente de los proyectos y pantallas cuya calidad es variable, así como una diversidad de condiciones de iluminación.

Ilustración y exhibición

El problema de la interpretación subjetiva que transforma la simple presentación de la obra suele producirse con las fotografías destinadas a catálogos o enciclopedias, estas fotografías muestran la obra desde el ángulo y bajo la iluminación que mejor revelan su belleza y su fuerza. En el caso de obras bidimensionales, como las pinturas, casi invariablemente son fotografías de frente, con iluminación repartida de modo más uniforme, que ponga de manifiesto la textura de las pinceladas. Las obras tridimensionales ofrecen mayores posibilidades de variación en cuanto a los ángulos de toma y disposición de la iluminación.

.....

II.5 Encuadernación y acabados

Encuadernar es, simplemente, plegar, unir y coser varios pliegos o cuadernillos, en blanco o impresos y ponerles una cubierta.

La encuadernación se clasifica en rústica, o sea el libro con cubierta de papel; cartóné, con tapas de cartón forrado de papel y lomo de tela; media pasta, con tapas de piel de chagrin y lomo de piel; pasta, con cubierta de cartón forrada de piel; holandesa, con cubierta forrada de pergamino; inglesa, con tapas forradas de tela o papel y lomo de chagrin; achagrinado o de piel lisa, con tapas forradas de piel o tela; alemana, con tapas de papel y lomo con uno o dos tejuelos o cuadrillos de papel con el título que se pegan al lomo.

Otra clasificación de la encuadernación es la práctica o corriente por la que son unidos y cosidos varios pliegos o cuadernillos, poniendo a ellos una cubierta para que el libro que se constituye esté defendido y sea manejable; de arte especializado para los amantes del libro y bibliófilos que gustan de embellecer el libro y darle la consideración de una forma artística; de lujo por la que se impone el continente al contenido, importando más la riqueza y el decorado, el aspecto en suma que el valor del texto impreso.

El siguiente capítulo se refiere a la bitácora para llevar a cabo el trabajo final. Es una explicación al resultado gráfico de la carpeta. Por fin la conjunción de los conceptos de grabado (capítulo I) con los conceptos de soporte gráfico (capítulo II) y Pedro Ascencio como artista .



CAPITULO III
Proyecto Gráfico

CAPITULO III

Proyecto Gráfico

III.1 Definición y delimitación del proyecto

Entre más básicos y directos son los elementos de una carpeta de trabajo, más sencilla y contundente es la forma de llegar el mensaje de lo que se quiere comunicar al receptor que la observe.

En este tipo de carpetas, se presentan generalmente fotografías de los trabajos (en este caso de las obras) y algún texto explicando el trabajo de que se trata y la técnica con que fue realizado. Los elementos para la carpeta serán la imagen y el texto.

Las imágenes pueden usarse de manera más flexible y visualmente son más estimulantes. Son fuente inigualable de recursos creativos.

Las imágenes que conforman la carpeta de trabajo de Pedro Ascencio son algunas de sus obras de grabado y pintura. Se trata de 18 imágenes fotográficas: cinco en color que representan a la pintura (obras de óleo-encausto de gran formato) y trece grabados en madera (xilografías) de distintos formatos.

Las imágenes seleccionadas para conformar la carpeta, dan un acertado concepto de la obra general de Pedro Ascencio.

El texto cumple una función narrativa, explicativa del objeto o conceptos que el documento plástico representa. El conjunto de texto determina en gran parte el diseño, por lo que es especialmente importante en el impacto visual de dicho documento.

El texto que conforma la carpeta, consiste en una introducción al trabajo escrita por el artista presentando su obra.

Todas las imágenes de pinturas y grabados llevarán su ficha técnica conteniendo: título, técnica, dimensiones y fecha de realización.

.....

III.1.1 Pedro Ascencio el artista

Muchas han sido las evoluciones que ha tenido Pedro Ascencio como artista. Ha pasado por marcadas tendencias, siempre dentro del contexto gráfico y la realidad plástica de su entorno.

En su pintura, daba especial importancia a la materia, a lo tenue del colorido y al signo.

Cuando a fines de 1980, presentó su exposición "Expectaciones", Pedro marcó un especial cambio en la forma de concebir su obra: dió un singular toque textural en sus pinturas, concedió una gran exuberancia en el color, y ese sitio tan importante que ocupaba el signo, lo reemplazaron las desenvueltas y eurítmicas grafías.

Las obras que presentó en esta exposición, fueron el interludio de un proceso en el cual conjugó el instinto con la experiencia. Es sobresaliente la destreza para poder percibir y al mismo tiempo transmitir los estímulos de la realidad al ejecutar su obra, convirtiéndola así, en emblemas de la actividad plástica de esos días.

Pedro Ascencio era básicamente en esa época, un artista abstracto informalista. Había experimentado con el poder del signo, con la sensualidad de la materia, la sugestión espacial por medio del color, el impacto sensible del manchado, el tachón y el esgrafiado... llegando así a un manchismo de rítmica organización.

Estructuraba y recomponía de acuerdo a sus desubrimientos en el momento de pintar.

Simplemente de yuxtaponer manchas de color, lograba un excelente dinamismo de las formas. Combinaba vibrantes y emotivos tonos con intensos trazos negros.

Debido a la audacia de la policromía que plasmaba en su obra, Pedro Ascencio daba una jerarquía al señalar claramente ritmos y direcciones. Gracias a ésto, cada cuadro era una propuesta de evidencias distintas. Su obra, resultaba ser, una propuesta única.

Visualmente, esas imágenes las empleaba para provocar sensaciones, experiencias cotidianas y típicas de los habitantes urbanos.

Le dió una marcada exaltación al color entre los trazos (a manera de brochazos) siempre negros, que recuerdan al *doisoné*.

Al mismo tiempo que su obra se podía calificar como abstracta, representaba el momento actual que vivía, con su respectiva dosis de resonancia del pasado. ¹

Para 1984, Pedro presentó una nueva exposición: "Tres septiembrés". Se trataba de tres años de su producción gráfica (1976-1979) en la Academia Real de las Artes de Estocolmo Suecia. Fue una época de experimentación y de afirmación de una identidad en el arte. Pedro hizo una investigación en el Fotograbado, Lito-offset, Litografía, Huecograbado y Xilografía.

Pedro fue discípulo de Francisco Moreno Capdevilla, de Gilberto Aceves Navarro y Ricardo Rocha, a esto se deben sus preferencias de temática y estilo. Las afinidades y contrastes con sus maestros, fueron evidentes en sus trabajos.

Practicaba la litografía, la xilografía y el grabado en hueco con especial soltura y variedad. En el metal empleaba la resina, punta seca, aguarrás, azúcar, aguafuerte y barnices para obtener efectos de línea, tonales y de texturas. Tenía un hábil manejo de los entintados, y el desentintar. Recurrió al empleo de la barra, el lápiz, el manguillo, el pincel, y la aguada o *touche* en la litografía.

Usó la piedra y el metal (lito offset) como medio de expresión. Otros de sus recursos fueron: el acidulado (seueles provocadas por los ácidos), la manera negra (proceso inverso al tradicional que va del blanco al negro) y la fotografía.

1 Armando Torres Michéa "Expectaciones" 1986

Los grabados de Pedro conservaban su tendencia informal. Texturas (reales o aparentes), salpicadas, manchones, organización eficaz del tratamiento lineal, líneas nerviosas, decididas y laberínticas.



*Una señal a tu sueño. 1988-1989
Xilografía 60 x 80 cm.*

Sus estampas estaban cargadas de rimos, de formas barrocas, curvas y envolventes, realizados matices y contrastes muy bien logrados, que denotaban su comprensión y aprovechamiento de antagonismo blanco-negro, característico de este antiguo oficio.

Ya en esta exposición, su obra presentaba un proceso de síntesis donde extraviaba a la figura. Esto actuaba fuertemente en la conciencia del espectador.

Eran de suma importancia en su obra los exuberantes componentes que reflejaban una concepción urbana. Eran signos de su época y de su quehacer que poseían el carácter de la carne viva.

Pedro los llamaba "Bajos fondos" y eran relatos abstractos del entorno y la cotidianidad, personajes y situaciones de los suburbios.

Una obra muy importante fue la serie de fusilamientos como homenaje contemporáneo a Goya, llamados "Hexarombe". Son ejemplares de profunda significación estética, por su alto nivel plástico y político, porque son palestinos. Están realizados en Fotomecánica y Offset-lito.

En ese momento, ya se perfilaba un estilo distinto en sus xilografías: torsos y máscaras, fragmentadas o rehechas por la dinámica de los ritmos compositivos.

Estas xilografías, marcaron influencias bien asimiladas de Matisse y Picasso principalmente.

Pedro Ascencio mostraba entonces una motivación artística distinta. Estuvo anclado en la tradición expresionista del grabado mexicano, pero esa misma motivación, junto con las vivencias que experimentó al estar en contacto con la realidad, hacen que el papel, la tinta, la estampa (imagen gráfica) sean su preocupación principal.

Los resultados confirmaron lo atinado de su labor al interpretar el mundo con los medios de la gráfica. 2

Para finales de 1985, Pedro marcaba en su obra una dualidad muy importante: por un lado, el cuadro como muestra gráfica, y, por el otro, las formas plásticas en sí, esto es, que estableció un orden plástico/simbólico gracias a las visiones extraídas del entorno humano y a su gran capacidad sobre los medios formales y técnicos de la pintura.

El artista encuentra, con gran frecuencia en sus sueños, un medio para comunicarse consigo mismo en donde vive toda clase de experiencias. Logra llegar a los lugares más recónditos del alma, registra cualquier movimiento de su entorno. Se lanza al descubrimiento de sí mismo sin descuidar su marco de referencia.

Pedro Ascencio no es la excepción. Logró sacar las imágenes de sus sueños y conjugarlas con la conciencia, para trabajar con mayor conocimiento de su existencia.

Luchó desenfrenadamente entre el instinto y el espíritu. El animal/hombre, que fácilmente se hace dueño de sus facultades espirituales, omitiendo así, al animal que es parte de él.

En este año de 1985, Pedro presentó "Mutaciones", una exposición donde pululaban los animales, nahuales y pegasos en sus inquietantes paisajes.

También pintaba mujeres con rostros apacibles y con miradas detenidas en el infinito; las representaba mutiladas, con la vida segmentada, las ilusiones coradas.

La pintura de Pedro estaba enclavada en un figurativismo que resultaba convencional por la seguridad que tenía de su conocimiento. Controlaba las formas dotándolas de un significado, creando y recreando símbolos que conformaban una unidad estética, donde la perfección existía cuando cada elemento estaba en su lugar. Es cuando la forma pictórica existe como parte sustancial del espíritu humano. 3

La obra de Pedro partía de un dibujo emboscado en la textura, en donde buscaba una forma en esa figuración rota. Insistía en las imágenes truncadas con animales fantásticos para liberar el horizonte formal e iniciar su camino personal al contenido.

Una cuestión muy importante en la obra plástica de cualquier artista, es la inspiración. En el caso de Pedro Ascencio, ésta nace de su propio quehacer, de la disciplina misma, de la naturaleza de las sustancias que transforma: los pigmentos puros, la cera virgen, los óleos con esmalte, las tierras húmedas; óleo encáustica sobre basidor, pintura de caballero.

Por la mezcla de sus sueños, fantasías y percepciones por medio del pincel, la espátula y la huella, su pintura viene a ser, una fusión de motivos y experiencias que se plasman en sentimientos.

En esta exposición de "Mutaciones", la mujer en su pintura fué de suma importancia. En "Las muñecas rotas", las mujeres están representadas como compañeras del nahual, que las penetra, las llena y florece en su interior. Las mujeres con máscara se nahualizan.

Estas mujeres están creadas cromáticamente por medio de el alizarín, el cobalto, el litargirio, el óxido, el humo rostrado (SIC) y el rojo indio. 4

Lo que Pedro Ascencio logró con la pintura, fué el producto maduro de una personalidad que se definió a través de un proceso tenaz y disciplinado; este proceso, exaltó cualidades visibles en su quehacer como el uso vibrante del color y una figuración realmente auténtica. Encontró un léxico original y propio.

3 Javier Anzures "Mutaciones" 1985

4 Raúl Avila "Mutaciones" 1985

.....

Cuando a principios de 1986, Pedro Ascencio presentó la exposición de xilografías "Retorno de un viaje irreal", se nota una marcada preferencia por el Mito. Creaba una mitología de imágenes, figuras que mucho tenían que ver con la formalidad poética.



*Serie de apuntes. 1993
Grafito, carbón comprimido, chapopote 50 x 60 cm.*

Toda la producción de Pedro tenía mucho que ver con su tiempo y su momento. Comprendía los acontecimientos, tal vez una posible extinción. De aquí nace su mitología de imágenes.

Este mito lo representaba con apariciones de seres femeninos, nahuales, paisajes texturales alucinantes, de otro tiempo, de otra era.

Los grabados en madera o xilografías de Pedro evocaban los sentimientos que provienen del mismo hecho de mirar: cuerpos de carne-textura, carne lacerada por el oficio. Figuración del claroscuro (SIC), de origen netamente expresionista, pero que irradiaba un equilibrio perfecto.

Desde las primeras incursiones en el arte, hasta ese entonces, su obra es informalista. Sin embargo, ya en ese tiempo, retomó a la figura dentro de un concepto técnico distinto.

Algo característico en los grabados de esta exposición fue el formato de gran tamaño que usó Pedro. Esta obra no eran sueños o ensoñaciones, era un enfrentamiento vital con su tiempo. El conocía Europa, y, de alguna manera, coincidía con lo que decía Apollinaire: "Europa es un continente envejecido y cansado".

Cuando Pedro Ascencio regresó a México, país pródigo en mitologías, optó por el subjetivo mundo de su interior.

En 1988, siendo maestro del Taller de Experimentación de Estampa "José Guadalupe Posada" de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, presentó una exposición de grabados en madera de sus alumnos. El mismo Pedro describe las obras así:

"Quiero señalar las riquezas y variantes dentro de la técnica de taller y oficio en que cada alumno se adiestra, adopta, persigue e interpreta en sus trabajos.

El grabado de madera en su hechura, su talla lapidaria quizás, responde al gesto de tallados, de cortes e incisiones elevados al impreso del blanco y negro, recurre a la instrumentación tradicional manual como son: prensa-roll de impresión.

Las navajas, gubias, triángulos, cepillos, buriles, puntas, mazo y punzón, etc. Los soportes plancha y matriz - maderas triplay, caoba, ceibas, pino y ocote, dan de sí la legible respuesta de texturas, veteados, tramas, relieves y esgrafiados, con cortes expuestos a las formas escritas, directas, formales e informales- dan resultados a su reporte impreso. Al latido impulso de claro-oscuro, blanco y negro, grabado lineal, de altos contrastes, formas puras e informales, de cortes sin precisión con la secuencia del punto y la línea- entallados bajo el fondo negro para hacer resurgir la velocidad del plano o volumen en blanco.

Grabado atmosférico, cabe señalar como el más directo, rico y expresivo, pictórico y a la vez se desarrollan más cerca del apunte gestual o boceto inscrito a la imagen.

Caligrafías y signos son respuestas de un dibujo que anteceden a cada uno de ellos, persiguiendo la descifración de su idea imagen.

El reporte e impresión del blanco y negro dan vitalidad de dar a conocer su expresiva ejecución de la estampa.

Gran tradición del grabado en México, la talla en madera resurge a estos tiempos, su técnica, implementación y recursos hacia el oficio de grabador, estampas que es de señalar el reporte legible de nuevas expresiones en el grabado y es de valer el esfuerzo y logro de cada uno de los exponentes". 6

Para finales de 1988 y principios de 1989, Pedro presentó una gran serie de setenta xilografías titulada "Elegías y Murmullos", donde continúa con la indagación temática, formal y estilística iniciada con la exposición "Mutaciones" y continuada con "Retorno de un viaje irreal".

Para remarcar la evidente continuidad, Pedro Ascencio integró a esta nueva serie algunas de las estampas de la serie anterior. En ambas lo predominante era el sentido simbólico de las composiciones plásticas.

Antes sólo trabajaba la figura femenina, muchas veces rota o desmembrada. Ahora se trataba de figuras femeninas y masculinas siempre enteras, a veces con máscaras o con tocados rituales.

6 Pedro Ascencio "Taller José Guadalupe Posada" 1988

En "Elegías y Murmullos", como en las anteriores, Ascencio muestra las figuras rodeadas de una variada fauna, verdadera y mitológica al mismo tiempo. Toros, perros, aves, caballos, coyotes, halcones, jabalíes, serpientes y felinos con actitudes y movimientos casi humanos.



*Por los senderos que el diluvio consteló. 1988-1989
Xilografía 60 x 80 cm.*

Las escenas montadas por Pedro Ascencio en estas obras se perciben extrañas, como traídas de lejanías románticas y vertidas en el surrealismo. Los personajes interactúan en un espacio no especificado, pero sí construido, que a veces está limitado y a veces abierto, dando así movilidad al plano.

Muy importantes son las frases poéticas que Pedro ponía al pie de las estampas. Eran palabras extraídas de cuentos y poemas de Juan Rulfo, Octavio Paz, Germán Pardo García y otros. Era una fusión perfecta entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual.

Con esto, Pedro da un significado distinto al misterio: lo hace inteligible, comprensible.

Pedro Ascencio se sitúa de alguna manera en las expresiones artísticas de la postmodernidad gracias a sus desplazamientos estilísticos, la narrativa difusa, las alusiones, la tendencia argumental y el carácter simbolista de su trabajo gráfico.

En estos grabados en madera, se puede apreciar una gran variedad de cortes y efectos hechos con buriles, gubias, punzones, navajas, cuchillos, agujas, cepillos de alambre, mazos. Placas de pino, de ceiba, de cooba, o de ocote. Para extender la tinta calcográfica o el esmalte de color negro puro o mezclado con castaño para calentarlo, Pedro usó rodillo blando y rodillo duro, con los que alcanza mayor o menor penetración en los segmentos que habrán de imprimirse en hojas de diversos tamaños.

En las tres etapas - la de los cortes, la del entintado, y la de la impresión con tórculo manual-, Pedro pone a la estampa una atmósfera pictórica por medio de la gestualidad. Un corte de gubia hecho con decisión gestual equivale a un brochazo. Texturas, medios tono, gamas de grises, altos contrastes se conjugan y eluden a la monotonía y al conformismo.

En 1988-1989, la xilografía en México vivía momentos de esplendor y renovación. Pedro Ascencio aportó mucho a este movimiento. 7

Han sido muchas las exposiciones del Taller de Experimentación de Estampa "José Guadalupe Posada" a cargo de Pedro Ascencio.

Una importante fue la presentada en la Galería del Bosque Casa del Logo, en 1987. El mismo Pedro la describe así:

"La presente muestra de grabados en madera -xilografías- en blanco y negro, es el resultado de una selección de carpetas de trabajo actual de mi taller. Las diversas expresiones en el acabado e interpretación de cada imagen de ellos, da muestra de sus esfuerzos para lograr dominar la técnica de grabador-impresor de este oficio y lenguaje plástico" 8

Así, de diciembre de 1991 a enero de 1992, estuvo en la Galería de arte Carlos Olachea, otra exposición de estampas de su taller "José Guadalupe Posada", siendo algunos de sus alumnos expositores Alejandro Pérez Cruz, Iñaki Garrido Frizzi, Laura Palacio, Mónica Prieto, Patricia Soriano, Paola Uribe, entre otros.

"El Agujón en el papel", exposición realizada por el Taller de Apoyo Gráfico, dirigido por Pedro, integra el conjunto de obras donde se hallan dibujos gráficos de figura humana, al desnudo y natural. El mismo Pedro Ascencio apuntó que en su descripción revelan una manifestación creativa y plástica con grandes cargas de emotividad gestual, vivencial, y a la vez una fuente disciplinada.

Los autores de estas obras son jóvenes creadores que van avanzando por el sinuoso camino en que se gestan el quehacer y el oficio, en busca de la honda tradición formativa de los talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Pedro, en la introducción referida a esta muestra opinó sobre el trabajo de sus alumnos:

"El reporte inmediato, descriptivo y caligráfico de estos dibujos, apunta la destreza adquirida en la rutina, en la tarea diaria que hace contener las múltiples técnicas con los recorridos, las lecturas y los momentos que traducen el ojo y la mano, instrumentos primarios instintivamente propios. En ese género de obra única, el dibujo artesanal es ordinario como el pan cotidiano, y su expresivo impacto inscribe en un nuevo orden la práctica de dibujar lo sencillo y lo natural, sin desvirtuar lo honesto y lo amoroso de cada autor". 9

8 Pedro Ascencio "Taller José Guadalupe Posada" 1987

9 Pedro Ascencio "El Agujón en el papel"

Para agosto de 1992, el taller "José Guadalupe Posada" expone nuevamente en la Galería Luis Nishizawa de la ENAP.

Pedro Ascencio le dió consistencia conceptual a este taller, coordinándolo con notable éxito desde que lo inició. Supo crear un espíritu de trabajo digno y solidario, como en el taller de cualquier artesano donde las cosas se hacen antes que nada con cariño.

En el grabado se hace arte sólo con una tabla y una gubia. Es un oficio que se va haciendo primero con el tacto y luego con fuerza vital, conjugada para terminar en algo sublime y grandioso. 10

Esta muestra presentaba grabados en madera producidos recientemente, donde era notable la interpretación gráfica, la manifestación personalmente contenida a un espacio y un relieve, proceso en constante cambio de ritmo y decisiones.

"Evocativamente, - opinó Ascencio - esta es una carpeta de estampas de semblanza pictórica y dibujística que manifiestan un proceso en un medio que se apuesta en los rieles de las artes y oficios.

Hombre, piedra y árbol se transcriben, se descifran en una formación de instancias que se van modelando y caracterizando en su personalidad propia aún ajena al artífice, para formar una pirámide".

La particularidad de los impresos de esta exposición, propone una secuencia de selección y carácter manifestándose jóvenes de legítimas raíces verdes; hombres y mujeres que salen por su herramienta de voluntades, por el volcán de su sangre.

Se trataba de una muestra valiente, enérgica y vasta por su cualidad evolutiva, se encausaban ya corrientes de grabadores en la talla en madera, en la semiótica (SIC) y el concepto del oficio.

Pedro Ascencio, por su gran conocimiento sobre el grabado y como encargado de este taller, hizo una crítica objetiva sobre el trabajo de sus alumnos:

"Los alternantes que han elaborado cada una de estas estampas nos enseñan la cualidad de echar cimientos en la formación de grabadores, en toda una línea que nos permita obtener de ellos -brotes nuevos, recientes en la disciplina- un mensaje plástico, involucrándose en este factor a la gran urbe, que resume en su búsqueda una imagen nuestra y contemporánea a la vez.

He aquí la propiedad de los recursos del grabado en madera: talla e impreso, factura en sus ritmos y tiempos pendientes en cada estructura al leer el claro-oscuro atmosférico y lineal; transcribir en signos, formas, gestales conocidas o contemplativas evocaciones al metafórico momento de la imagen, resonancias de ecos y espacios de la luz en la escala gris/negro/blanco, y negro sobre negro. Así se concibe, imaginario en sus silenciosos blancos, al rústico hacer de ser; se evoca resonancia en sus relieves y solemnidad en sus espacios.

Estas fibras y nervaduras caracterizan, en su inscripción como de cicatriz, la pronta instancia de grabar". 11

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Todo lo finge porque es más pobre que sus ayates. 1988-1989
Xilografía 60 x 80 cm.

La xilografía comúnmente llamada grabado en madera o en relieve, ha sido en el devenir histórico de las artes plásticas de nuestro país, uno de los medios más importantes dentro del campo específico de la estampa, del que se han valido connotados artistas para expresar sus ideas, de acuerdo a su capacidad creativa y a un lenguaje propio y original para interpretar una realidad determinada:

De noviembre a diciembre de 1992, Pedro Ascencio exhibió en el Museo Nacional de la Estampa del Instituto Nacional de Bellas Artes cincuenta xilografías de gran formato, producto de su trabajo de dos años, exposición llamada "*Cenizas, sangre de piedra*".

Pedro se distingue por ser uno de los artistas que más ha cultivado en la últimas décadas la técnica del grabado, la cual, con una amplia y productiva experiencia le saca todo el provecho posible, haciendo de la placa de madera el medio más idóneo para expresar todo ese mundo que le pertenece y que él transforma en imágenes más allá de una realidad cotidiana, pero no ajena a un simbolismo cósmico con el que se identifica plenamente.

Al observar los trabajos de Pedro, se comprende la habilidad para convertir un triplay en el lugar de los acontecimientos y del enfrentamiento del artista con la materia, la cual transforma magistralmente, mediante el uso de herramientas punzo-cortantes, y de todo aquello que le permite descubrir nuevas formas y texturas que él requiere para producir cada una de sus obras.

Podemos apreciar en sus magníficos murales, una serie de ritmos en las composiciones plásticas, donde las vetas de la madera son portadoras de fuego y vitalidad para el artista.

En ellos se puede apreciar toda la riqueza del grabado, la calidad de la impresión tanto en el papel común como en el "amate", y el manejo de toda una gama de tonalidades que nos llevan del blanco al negro y viceversa, pasando por una serie de grises que pocos han logrado con tanto acierto como lo hace Pedro. 12

Muchos son los comentarios que se han escrito sobre la producción de Pedro Ascencio, pero es importante notar la que hace la crítica de arte Raquel Tibol, quien lo ubica dentro de las expresiones artísticas del postmodernismo.

Las obras de Ascencio poseen un fuerte "andamiaje", que deriva de un querer hacer sentir la estructura lineal, compositiva y colorística del cuadro. Los problemas de forma y fondo (figura y superficie) forman parte importante de sus inquietudes, circunstancia que es detectable en dibujos realizados al carbón y al grafito. Él afirma que "en buena parte de la pintura actual el dibujo se ha perdido y hay que evocarlo". De aquí su tendencia a utilizar las tradicionales barras de colores al pastel como si fueran lápices, acentuando su función de herramientas dibujísticas.

Tintas, sanguina, conté, carbón comprimido y gis, son otros medios que le ayudan a pasar del material orgánico al inorgánico. La riqueza del entramado, las texturas, raspados y esfumados, fusionados con trazos libres y firmes, rectores de la composición, son los resultados de su libertad de elección.

Cuando Pedro Ascencio presentó la exposición "*Ritmo, línea y tono*" se podía percibir un paso del expresionismo abstracto a un sistema de signos que, sin dejar de ser caligráficos, conllevaba a la aparición de imágenes, tomadas siempre como elementos formales. Se trataba de cuerpos humanos representados en prefiguración, o sea, que se detecta la presencia de la figura sin que pierda su carácter signico. La figura actuaba como elemento plástico acompañado de huecos y áreas circunscritas, todas formas con valor propio. 13

Carlos Blas Galindo escribió sobre Pedro en la revista "ArtNexus" lo siguiente:

Ciudad de México

Pedro Ascencio

Museo Nacional de la Estampa

En la década de los años setenta, cuando Pedro Ascencio aún estudiaba arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México, ya era capaz de lograr pinturas vigorosas y convincentes. Empleaba un léxico informalista que, si bien es cierto que incluía texturas ligeras, era más bien un informalista lírico. Durante su estancia en la Real Academia Superior de Artes de Suecia, en Estocolmo, institución en la que permaneció de 1976 a 1979, Ascencio se alejó de la abstracción y optó por un original lenguaje figurativo, el mismo que continúa cultivando y que, durante estos años, ha depurado y consolidado, además de tomar la decisión de trabajar el grabado en madera.

Actualmente Ascencio practica la pintura y el grabado, pero sin duda es en el campo de la gráfica en el que ha logrado un cúmulo mayor de innovaciones. Su labor ha suscitado el resurgimiento del interés que numerosos artistas mexicanos tienen hoy por la xilografía. El grabado en relieve, es verdad, cuenta en México con una larga tradición. Sin embargo, el peso mismo de tal tradición y, sobre todo, el estrecho vínculo que, en la primera mitad del siglo, mantuvieron el nacionalismo histórico y el grabado en madera, fueron dos de las causas de que los artistas mexicanos evitaran el uso de este procedimiento gráfico. Ante la realidad, Ascencio tuvo que incorporar a su lenguaje varios elementos para que su distancia estilística respecto a sus antecesores resultara inobjetable. En su caso, la manera audaz y decidida con la que emplea su repertorio técnico y el modo osado y vigoroso con el que maneja sus procesos productivos, son dos de las causas que le facilitan el generar formas cuyas connotaciones son de fuerza.

Las escenas que Ascencio trabaja son exteriores y carecen de líneas de horizonte. En sus estampas, usualmente una o a lo sumo dos figuras ocupan los primeros planos. Bajo los personajes pero, de manera más clara, bajo los de los primeros planos, Ascencio coloca sombreados y referencias de suelo o de vegetación. Las formas son humanas y animales e interactúan entre ellas. La representación de objetos es escasa y la de mobiliario o de elementos arquitectónicos casi nula. Entre las figuras, salvo que la proximidad entre ellas sea de una enorme cercanía, hay áreas blancas. La sensación de distancias está resuelta mediante la disminución de los tamaños de las figuras lejanas así como por medio de la eliminación de los detalles en las formas alejadas.

Entre noviembre y diciembre de 1992, Pedro Ascencio expuso en el Museo Nacional de la Estampa 41 impresiones de grabados en madera, el mayor de los cuales mide 122 cm. por 244 cm., impactante conjunto de estampas al que intituló *Cenizas, sangre de piedra*.

.....

III.1.2 Formación

Pedro Ascencio nace en la Ciudad de México en 1951.

De 1970 a 1976 estudia la Carrera de Pintor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México en el Distrito Federal. En estos años, Pedro acudía al taller de pintura que estaba a cargo del maestro Antonio Rodríguez Luna.

Maestros, pintores y grabadores que gracias a su apoyo y asesoría apoyaron su formación:

1971-1973 Maestro Antonio Rodríguez Luna, Dibujo y pintura.

1971-1973 Maestro Luis Nishizawa, apoyo en las técnicas y procedimientos en la pintura de caballero.

1972-1975 Maestro Francisco Moreno Capdevilla, Taller de Huevo-grabado.

1971-1975 Maestro Gilberto Aceves Navarro, Taller de Dibujo, Pintura.

1974-1976 Maestro Ricardo Rocha, Taller de Experimentación e Investigación de la Pintura.

También practicó las artes gráficas en el taller de Francisco Moreno Capdevilla en la E.N.A.P.

De 1976 a 1979 hace su especialización en la línea de grabado en la Real Academia Superior de Artes de Suecia, en Estocolmo; en esta estancia, Pedro continuó afiliado a la abstracción en su obra, para luego, en los ochentas, cambia al figurativismo neoexpresionista. Siendo estudiante hospitante en esta Academia en la línea gráfica, dibujando ya en su estudio, continúa el oficio de taller de pintura, óleos signícos de cierta reminiscencia, va incursionando de lo signíco a lo figurativo de acentuación cargada en la resonancia del color, motivado por los "fauves" para investigar los factores de cierto movimiento de Europa. Crea óleos sobre lino y paneles de gran formato.

Antecede también en las bastas cargas matéricas y apoyado por las resinas acrílicas, mezclando técnicas y elementos signícos.

Reporta el reciclaje del material que armando bastidores como soportes tales como costales de yute, fibras de lazo entretorcidas con gran carga matérica, pintura fragmentada, signica.

De 1976 a 1982 radica en Estocolmo Suecia. Ahí Pedro decidió trabajar mayormente la gráfica, entre las técnicas disponibles, el grabado en madera.

A grandes rasgos, esa fué su formación como estudiante. Ya profesionalmente, tiene muchos méritos:

De 1978 a 1979 fué profesor de grabado en relieve (merales y litografía), ABF, Mariahissen, Estocolmo, Suecia.

Desde 1982 es profesor del Taller de Experimentación e Investigación de la Estampa "José Guadalupe Posada", en la E.N.A.P. U.N.A.M. Xochimilco.

En 1992, dió un curso de verano de grabado en madera en Hamburgo Alemania en Pentiment, International Academy for Art and Design.

En 1993-94, dirigió un Seminario de Tesis, Libro de Artista, ENAP, UNAM, México D.F.

Muchas han sido las exposiciones que Pedro ha realizado, tanto nacional como internacionalmente, entre ellas cabe destacar:

En 1978 "Oleos recientes", en Galleri Nordenhake, Malmö, Suecia.

En 1979 "Oleos", Galleria Larino, Estocolmo, Suecia.

En 1980 "Expectaciones", acrílicos, en la Galería José María Velasco, INBA, México D.F.

De 1983 a 1984 "Ritmo y línea", itinerante de dibujo por siete ciudades de la República Mexicana, INBA-SEP, México.

1984 "Tres septiembres", grabados E.N.A.P., en la Academia de San Carlos, U.N.A.M.

En 1985 "Mutaciones", en el Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México.

En 1986 "Retorno de un viaje irreal", Galería del Bosque, Casa del Lago, México.

1988 *"Elegías y Murmullos"*, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, México.

1990 *"Dibujos"*, Galleri Oden, Sandviken, Suecia.

En 1992 *"Cenizas, sangre de piedra"* en el Museo Nacional de la Estampa INBA, México.

En 1995 *"Relatos en torno a los mitos y leyendas"*. Libro de Artista una evocación poética en la imagen gráfica, Museo de la Estampa, INBA-UNAM.

"Elegías y Murmullos", Museo del Pueblo de Guanajuato, INBA y Gobierno del Estado de Guanajuato.

"Cenizas, sangre de piedra", Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, CNCA-INBA.

Ha participado en más de cien exposiciones colectivas y bienales, tanto en México como en el extranjero, entre las que se pueden mencionar:

1975 Centro de arte Moderno, pintura, Guadalajara, Jalisco, México.

1976 *"27 jóvenes de pintura"* Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, México.

1979 *"Salón de Primavera"*, Museo de arte Liljevalchs, Estocolmo, Suecia.

1980 *"Informalismo en México"*, Palacio de Minería, U.N.A.M., México.

1983 *"Tras tiempo"*, Museo de Arte Moderno, INBA, México.

1984 Bienal de Grabado, Ciudad de Curitiba, Brasil.

1986 *"Confrontración 86"* en el Palacio de Bellas Artes, INBA, México.

1987 *"Primera Bienal Internacional de Pintura"*, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

1988 *"The 8th International Wood Block Print Exhibition in Urawa '88"* Urawa, Japón.

1989 *"Artistas en Residencia, la Plástica en la Ciudad de México"*, Galería de Artes Plásticas de INBA, México.

.....

1991 *"Homenaje al grabador José Guadalupe Posada"*, Museo de las Artes Gráficas Oaxaca, Oaxaca, y en la Galería del Círculo, México.

"Los artistas plásticos celebran a W. A. Mozart Don Giovanni", Museo de Arte Moderno, INBA, México.

1992 *"Spain in Europe 500 years after Columbus"*, International Academy for Art and Design, Hamburgo, Alemania.

"Cartografía de una nueva generación, quince años de creación en perspectiva" INBA, Gobierno de Veracruz, Xalapa, Veracruz.

VI Bienal de Pintura Rufino Tamayo, Museo de Arte Contemporáneo, MACO, Oaxaca, Oaxaca, Museo Rufino Tamayo, México, D.F.

1994 *"Los muertos en Taxco"*, Museo de Arte Virreinal Casa Humboldt, Taxco de Alarcón, Guerrero.

"Festival Internacional de Otoño" Matamoros Tamaulipas.

1995 *Taller de Producción e Investigación Gráfica de la ENAP UNAM* Centro Cultural San Angel.

En los géneros de pintura, grabado y escultura, Pedro Ascencio ha recibido premios y distinciones, nacionales y bienales. Entre ellos se pueden citar:

En 1975 recibió Mención Honorífica de pintura *"Pintura joven de Aguascalientes"*.

Para 1979, obtuvo el premio de Adquisición de litografía, Salón de Primavera, Museo de Arte de Liljevalchs, Estocolmo, Suecia.

En 1986 le otorgaron el premio de adquisición, Salón Nacional de dibujo, Galería Auditorio Nacional, INBA, México.

1988 Primer premio de grabado, XI Muestra del Salón Nacional, sección estampa, Museo de Arte Moderno, INBA, México.

En 1990 obtuvo el primer premio, en el IV Salón Bienal de grabado Diego Rivera, Homenaje Efraín Huerta, Guanajuato, Museo del Pueblo Casa Diego Rivera, Guanajuato, INBA.

1991, primer premio, Salón de grabado Don Quijote, Festival Cervantino, Guanajuato, Guanajuato, Museo Nacional de la Estampa, INBA, México.

En 1992 recibió el primer premio, xilografía, V Salón Bienal Nacional Diego Rivera, Museo del Pueblo Casa Diego Rivera, Guanajuato, Guanajuato, Festival Cervantino, INBA.

Premios y Distinciones

Los premios y distinciones que Pedro Ascencio ha recibido a lo largo de su carrera son:

1972 Mención Honorífica de dibujo, ENAP, San Carlos, México D.F.

1974 Mención Honorífica de dibujo, ENAP, San Carlos, México D.F.

1975 Mención Honorífica de pintura "Pintura Joven de Aguascalientes" Hotel de México, Poliforum Cultural Siqueiros, México D.F.

1979 Adquisición de Litografía, Salón Primavera, "Varsalogen", Museo de Arte Liljevalchs, Estocolmo Suecia.

1983 Mención Honorífica Salón Nacional de Dibujo, Museo del palacio de Bellas Artes México D.F.

1984 Segundo Premio de Grabado, Primera Bienal "Diego Rivera" Museo del Pueblo INBA Guanajuato Gro. México.

1986 Salón Nacional de Dibujo, Galería Auditorio Nacional INBA, México, Premio de Adquisición.

1988 XI Muestra del Salón Nacional Sección Estampa, Museo de Arte Moderno , INBA, 1er Premio.

1990 VI Salón de grabado Diego Rivera , homenaje a Efraín Huerta, Guanajuato Gro. 1er Premio .

1991 Salón de grabado "Don Quijote", Festival Cervantino , Guanajuato Gro. Museo Nacional de la Estampa, INBA, México D.F. 1er y único premio.

1992V Salón Bienal Nacional "Diego Rivera" 1er premio, Grabado en Madera, Guanajuato Gro.

.....

III.1.3 Línea de trabajo y constantes estilísticas (Desarrollo profesional)

En la década de los años setenta, cuando Pedro Ascencio era estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (U.N.A.M.), ya destacaba por su amplia capacidad para lograr obras vigorosas y convincentes. Durante aquellos años acudía al taller de pintura que estaba a cargo del maestro Antonio Rodríguez Luna (taller cuya titularidad luego recaería en Ricardo Rocha) y empleaba un léxico informalista que, si bien es cierto que incluía texturas ligeras, se trataba más bien de un informalismo preponderantemente lírico. Incursionando en la basta carga matérica de grandes formatos, pinturas acrílicas, cargas con polvo de mármol, de ladrillo, arenas volcánicas, entrelados, sobreentrelados responden a los grafismos y esgrafiados, marcas, segmentaciones ruínicas, escrituras, paramentos esariturados, sobriedad de color.

Blancos, sienas, ocre y negros apoyados por las resonancias tonales de las arenas, riquezas de pintura magra, petrificada.

Durante su estancia en la Real Academia Superior de Artes en Suecia, en Estocolmo, Institución en la que permaneció de 1976 a 1979, Ascencio continuó afiliado a la abstracción que con tanta destreza trabajaba y, sorprendentemente (dada la acogida que hasta entonces había tenido con su lenguaje no representativo), al inicio de la década de los ochentas optó por un peculiar figurativismo neoexpresionista (y, más por coincidencia cronológica que por vocación, postvanguardista en consecuencia), mismo que hoy día continúa cultivando y que, durante los años recientes, ha depurado y consolidado. Pero mientras permaneció en Suecia, Pedro Ascencio decidió trabajar mayormente la gráfica (misma que en México había ya practicado en el taller que Francisco Moreno Capdevilla conducía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas) y, entre las técnicas disponibles, el grabado en madera.



*Todos los ayeres un sueño. 1986
Xilografía 59 x 97 cm.*

La incursión del grabado es entonces en la dinámica de hacer y sobre todo el ver exposiciones importantes pertenecientes en todo Escandinavia, en 1977 y 1978, los trabajos de Litografía obtiene un premio en el Salón de la Primavera Varsolonen en el Museo de Lillevälchs, Estocolmo, Suecia.

Actualmente Ascencio practica el dibujo, el grabado en madera y la pintura, pero, sin lugar a dudas, es en el campo de la gráfica en el que ha logrado un mayor número de innovaciones. Su labor en este ámbito ha contribuido a suscitar el resurgimiento del interés por la xilografía en un grado tan amplio que numerosos artistas mexicanos jóvenes tienen hoy predilección por este procedimiento merced a la influencia o a la enseñanza directa de Ascencio. Es innegable que el grabado en relieve -y, sobre todo, el impreso sólo con tinta negra, como el que este artista practica- cuenta en nuestro país con una amplia y profunda tradición.

Sin embargo, el peso mismo de tal tradición y, sobre todo, los estrechos vínculos que fueron característicos, durante la primera mitad del siglo, entre el nacionalismo histórico y el grabado en madera, fueron dos de las causas de que la mayoría de los autores neovanguardistas mexicanos evitaran el uso de este procedimiento de grabado. Ante tal realidad, Ascencio tuvo que incorporar a su lenguaje varios elementos con los que su distancia estilística respecto a sus antecesores resultara inobjetable. Y su estadía en Suecia -la cual concluyó en 1982- le facilitó el incansable ensayo y la ulterior elección (ya en México) de tales elementos.

En la actualidad, el influyente estilo individual de Pedro Ascencio resulta de tal manera identificable que, incluso, uno de los peligros que sus alumnos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas deben (o debieran) evitar es el de retomar tanto las soluciones iconográficas como las formales a las que recurre este artista, cuando -y sólo en ciertos casos- tales estudiantes pudieran aprovechar sólo algunas de las soluciones meramente técnicas de su maestro. Las constantes estilísticas de este artista son múltiples, complejas y, aunque son recurrentes, no son reiterativas. Empero, es factible identificar algunas de éstas. Las escenas que él trabaja son exteriores y carecen de líneas de horizonte.

En sus estampas, lo usual -aunque no exclusivo- es que una o a lo sumo dos figuras sean las que ocupen los primeros planos. Bajo los personajes pero, de manera más clara, debajo de aquellos que están situados, en los primeros planos, este autor coloca sombreados y referencias de suelo o de alguna rala vegetación. Las formas animales y humanas que emplea son representadas relacionándose entre ellas de modo tal que remiten a las coincidencias que existen entre los numerosos mitos que en diversas culturas y distintas épocas emplean y han empleado esta índole de citas de la fauna. La presencia de objetos es escasa y la de mobiliario o de elementos arquitectónicos es casi nula.

Entre las figuras, salvo que la proximidad entre ellas sea de una enorme cercanía, hay áreas blancas. Las sensaciones de distancias están resueltas mediante la disminución de los tamaños de las figuras lejanas, así como por medio de la eliminación de los detalles en las formas alejadas.

En su caso, la manera audaz y decidida con la que emplea su repertorio técnico y el modo osado y vigoroso con el que maneja sus procesos productivos son dos de las vías que le facilitan el conseguir formas y resultados generales cuyas connotaciones son de fuerza. En efecto, las huellas del empleo de sus herramientas que son apreciables en sus figuras y hasta en algunos pocos detalles no eliminados de las zonas que, en la impresión deberían resultar absolutamente blancas, permiten advertir la determinación y el ímpetu con los que Ascencio acomete sus planchas mientras que, por el contrario, la pulcritud que es evidente en los contornos y en ciertos detalles son elementos que permiten verificar que, en su caso, la determinación con la que trabaja no equivale a improvisación ni a una preferencia por los hallazgos fortuitos. Antes bien, de sus estampas se infiere que este artista no únicamente es cuidadoso al realizar sus obras gráficas sino que, además, en el caso del grabado y pintura, practica con rigor la auto crítica.

Y es, precisamente, debido a la exigencia que se impone frente a sus resultados que, siendo un artista prolífico, Pedro Ascencio no exhibe con excesiva regularidad (como si lo hacen, en cambio, muchos de sus colegas contemporáneos). En 1992 tuvo un par de individuales y participó en tres colectivos: entre el 24 de enero y el 24 de febrero presentó una individual de ejercicios dibujísticos de taller (algunos de éstos, sobre soportes precarios) en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Colima, mientras que desde el día 11 de noviembre y hasta el 6 de diciembre del mismo año expuso de manera individual en el Museo Nacional de la Estampa cuarenta y una impresiones de grabados en madera fechados en 1991 y 1992 -el mayor de los cuales mide 1.22 m por 2.44 m- importante conjunto de estampas con nomenclaturas poéticas al que intituló *"Cenizas, sangre de piedra"*, denominaciones con las que refrendó su interés por apoyar el carácter connotativo de sus trabajos con títulos que, en la mayor parte de los casos, provienen de sus lecturas.

Respecto al trabajo gráfico de Ascencio conviene destacar que si bien es verídico que existen correspondencias iconográficas, formales y compositivas en sus piezas dibujísticas, en sus estampas y en sus pinturas, también es verídico que en ninguno de los tres géneros que este autor practica se advierten trasposiciones llanas de las soluciones que consigue en cada uno de esos campos. Sus dibujos constituyen exploraciones que permanecen subsidiarias de sus grabados y de sus pinturas. En sus cuadros indaga, entre otros, aspectos como el colorístico o el textural pero, en este ámbito, aún permanece en un estadio que es previo al de la solidez. Pero es en sus grabados en los que llega a metas que son tan seguras como novedosas. Si hoy día es posible afirmar que, luego de más de 20 años de práctica artística Pedro Ascencio cuenta con un lenguaje consolidado, tal afirmación está basada, de modo fundamental, en el reconocimiento de sus méritos específicamente gráficos". 14



*Prestigiador y su veneno sagrado, petrificado. 1992
Xilografía/papel algodón 120 x 80 cm.*

.....

Resumen

En todas estas corrientes o períodos que se señalan, alterna con dibujos, grabados, pinturas al enfoque total de la temática de cada una de ellas.

1. Surrealismo (1972-1974) México

2. Expresionismo Abstracto (Informalismo) (1974-1976) México

De gran consistencia matérica. Acrílicos en basidor. Gran formato.

3. Expresionismo abstracto sígnico (1975-1976) México

La descifración más simple de la designación de la forma, gestual, textual, color y grafismo. Pintura negra de gran carga matérica.

4. Expresionismo abstracto conteniendo la caligrafía (1977-1978) Suecia

Hacia una figuración de estilización de ritmos, de forma y color, alterando la textura de empasto. Oleos, pasteles, dibujos, tintas, carbón.

5. Expresionismo abstracto caligrafiando a la modulación del blanco y negro al color. Incierta figuración (1979-1980) Suecia

A la estridencia de descifrar las escrituras rotas de gran riqueza de color. La imagen pictográfica va al urbanismo local.

.....

6. *Expresionismo abstracto con remanentes caligráficos, que reporta a una temática urbana (1980-1982) México*

Expuesta a los tiempos, ritmos y espacios en la estridencia del color. Aquí aborda la pintura sin carga de textura. Es de notarse que todas sus otras abstracciones son de gran carga de textura. Acrílicos de gran formato.

7. *Pintura de gran carga matérica, Sígnica (1981-1982) Suecia*

Cuadros muy pesados, sobre bastidores de tablas, muros, costales de café, de maíz, linos, algodones y mantas. Diversidad de soportes, textil y la carga matérica de arcillas, polvo de mármol, mowilit, alternándolos con pintura de óleo y encáusto.

8. *De un expresionismo abstracto contiene a configurar caligráficamente, a armar la figuración con lo urbano. Oleo-encáustica, mixtas (1982-1984) México*

Modulando la pintura en tres valores, colores hacia tierras naturales, toda su pintura se esboza, se esgraffa y acentúa con lo negro. Un valor entre la figuración y los animales en un medio urbano. Oleo encáusto, tierras, pigmentos.

9. *Figuración fantástica. Oleo-encáustica (1984-1985) México*

Con el juego de desgrafiados, cargas matéricas, veladuras, empastos. Descifra el objetivo de simplificar formas rítmicamente. Configura a un realismo, al desnudo, a la mujer, a los símbolos, signos, animales, da lectura a lo que cuestiona la temática del realismo fantástico. Colores tierras primarias.

.....

III.1.4 Obra de Pedro Ascencio

Exposición "Tres Septiembres"

Esta exposición que Pedro presentó hacia Marzo de 1984 en la División de Estudios de Postgrado de la E.N.A.P., estaba compuesta por estampas realizadas en técnicas como la Litografía, Litografía manera negra, Litografía proceso en color, Litografía a 2 y 4 tintas, Fotomecánica Offset, Punta seca, Offset Lito, Xilografía, Aguafuerte, Aguafuerte a color.

Esta exposición fue producto de tres años de producción gráfica (1976-1979). Fue una época de experimentación y de afirmar una identidad en el arte. Las dimensiones de estas obras oscilan entre 15 cm. x 20 cm. hasta 67 cm. x 77 cm.

Exposición "Mutaciones"

La exposición titulada "Mutaciones" fue presentada de Diciembre de 1985 a Enero de 1986 en el Museo de Arte Camillo Gil. En esta ocasión, Pedro presentó su obra de pintura creada en la técnica de óleo-encausto sobre algodón y lino. Casi todas estas obras son de gran formato, la más pequeña mide 80 cm. x 60 cm. y las más grandes son de 180 cm. x 135 cm.

En estas obras se distinguieron los inquietantes paisajes en donde pululaban los animales, los nahuales, pegasos y fauna híbrida.

• • • • •

Exposición "Retorno de un viaje irreal"

Esta exposición se llevó a cabo en la Galería del Logo del Antiguo Bosque de Chapultepec hacia el mes de Mayo de 1986. En la obra que muestra aquí, Pedro evoca los sentimientos que provienen del mismo hecho de mirar: cuerpos de carne-textura, carne lacerada por el oficio. Además, es importante señalar que su obra no son sueños o ensueños, es un enfrentamiento vital y entrañable con nuestro tiempo.

Estas obras son Xilografías y Linograbados con dimensiones de 50 cm. x 92 cm. hasta 80 cm. x 60 cm.

Exposición "Elegías y murmullos"

"Elegías y murmullos" fué una exposición conformada por grabados en madera (Xilografías) sobre papel algodón y en algunos casos sobre papel amate. Fué inaugurada el 29 de Noviembre de 1988 a Enero de 1989 en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

Con esta exposición, Pedro Ascencio continúa la indagación temática, formal y estilística iniciada con las Mutaciones al óleo-encausto y continuada con el Retorno de un viaje irreal. Las dimensiones de estas xilografías son de 60 cm x 80 cm., 20 cm. x 30 cm. y 120 cm. x 80 cm. (las impresas en papel amate).

Exposición "Cenizas, sangre de piedra"

Esta exposición se llevó a cabo en el Museo Nacional de la Estampa de Noviembre a Diciembre de 1992. En esta ocasión, Pedro mostró 50 xilografías de gran formato, producto de un arduo trabajo de dos años.

Las dimensiones de dichas xilografías fueron muy variadas: la más pequeña es de 28 cm. x 29 cm. y las más grandes de 122 cm. x 244 cm. llamadas "Xilografía-mural".

.....

III.2 Selección de formato y soporte

Para poder llegar al diseño final de la carpeta, fué necesario hacer una selección de los componentes gráficos que la conformarán. Para ésto, se prepararon 4 bocetos que anteceden a la carpeta final. A continuación se describen el diseño y justificación de los primeros bocetos.

I. Formato

El formato del boceto 1 y 2 es cuadrangular, pensado en una dimensión de 40 cm. de ancho por 40 de largo. Esto se debe a que un formato igual de todos sus lados proporciona un soporte en donde la imagen vertical y horizontal puede diagramarse sin problemas de espacios.

El formato del boceto 3 y 4 es rectangular pensado en 40 cm. x 45 cm. Este formato deja más libertad de diagramación para la imagen ya que nos brinda más espacio para hacer una formación por medio de sección áurea.

II. Soporte

El soporte será cartulina para sostener sin problema el peso de la fotografía. Se usará cartulina hecha de papel reciclado en apoyo a la ecología. Será preferente texturada (visual o táctil) y en un color neutro que solo sirva de soporte armónico de los elementos. Esto sería en el caso de los 4 bocetos presentados.

El papel reciclado

Más que un asunto popular o temporal, más que un proceso, método o sistema, reciclar es una actitud, un hábito, una solución que debemos adoptar para proteger el futuro de nuestro planeta. RECICLAR nos involucra a todos a través de la recuperación del papel y programas de reciclado.

Para los fabricantes manufactureros, el reto del reciclaje es doble. Primero: se requiere aumentar la compatibilidad ambiental de los productos y procesos sin comprometer la calidad, comportamiento o estética, segundo: se sugiere a los fabricantes desarrollar sistemas de reuso de fibras de desperdicio que es tan eficiente en costo como lo es usando nueva fibra.

El reto se apoya en producir material creativo usando técnicas y productos más sanos ecológicamente. Esto requiere un entendimiento de los productos, procesos y problemas involucrados y es por eso que mostramos este artículo intentando integrar la responsabilidad ambiental con el proceso creativo.

Clasificación del papel

Una fase importante de pre-reciclado es la clasificación de papeles de acuerdo a tipo, colores, tintas, terminados o cualquier proceso que ayude a hacer más fácil y efectivo en cuanto a costos. Con un entendimiento de los productos y métodos básicos aquí expuestos, usted puede rápida y fácilmente identificar y separar el material de la fuente.

El papel reciclado puede ser producido de una variedad de fibras como:

Desperdicios pre-consumidor.

Usualmente denominado **post-industrial**, se refiere a papeles que nunca han sido usados por consumidores, incluye excedentes en talleres de envasado e impresión, fabricación de sobres, etc.

Desperdicios post-consumidor.

Identifica papeles los cuales han sido usados por el consumidor como desperdicio de negocio, oficinas y residencias.

Papel Virgen.

Pueden ser también combinados con una o más de las demás fibras de desperdicios para producir papel reciclado. Pueden prestar cuerpo al papel y tiene un impacto en el número de reciclados que puede tener la fibra.

.....

¿Porqué papel reciclado?

Cuando en 1992 asistí a las conferencias de "Gráfica Editorial" en la Habana Cuba, uno de los principales temas fué la importancia de que el diseñador gráfico se preocupara por su planeta y por la ecología, aludiendo las siguientes razones.

Reforestación.

Esto se refiere a la política de la administración sana de los bosques; evitar cortar más árboles que los que el bosque puede regenerar en un año. El verdadero objetivo del reciclado, por lo tanto, no es sólo el salvar los bosques sino también resolver problemas relacionados a nuestra aumentada corriente de desperdicios y al agotamiento de tiraderos.

Empeño.

Este describe una actitud entusiasta con respecto al reciclado. Con un poco de empeño llegaremos a una gran cantidad de soluciones viables, alternativas de productos y procesos para crear materiales que ayudarán a crear un mundo de bien.

Ahora, tenemos conocimientos y productos suficientes para crear extraordinarias piezas, utilizando materiales más armónicos con el ambiente que nunca.

.....

III. Constantes de Diseño

Una constante de diseño que se aplica en los 4 bocetos es la firma del artista Pedro Ascencio en la parte superior izquierda del formato (cuadrante #2). Los títulos, técnicas y formatos de las obras (datos) aparecerán en la parte inferior derecha de la imagen con una alineación izquierda para su fácil localización y lectura. El boceto #2 presenta una línea delgada color gris medio como base de la imagen que llega hasta los datos de la obra. El boceto #4 también presenta una línea que rodea la imagen en su parte izquierda e inferior y también termina en el recuadro de los datos.

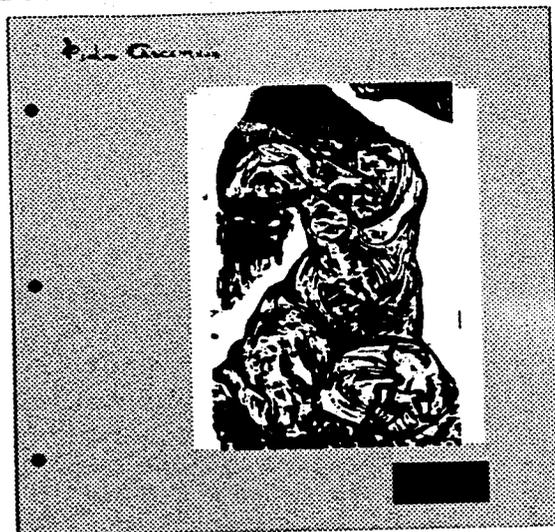
IV. Color

En la carpeta se presentarán 13 grabados en blanco y negro y 5 pinturas a color. Por esta razón se pensó presentar esta obra sobre un soporte color gris ya que nos brinda un ambiente elegante y limpio, además de no competir visualmente con la obra que se presentará. En el caso del blanco y negro, hace que el ojo se retraiga hacia el grabado, sin dejar de armonizar su entorno. En el caso de la obra a color, Pedro tiene pinturas con muchísimo colorido muy contrastante y el gris apoya todo ese juego de gamas y matices. Los datos de la obra, la firma de Pedro y las líneas, también serán grises, pero de un tono más oscuro.

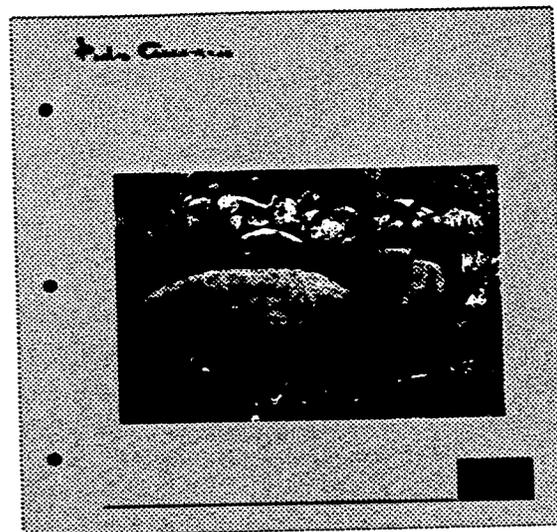
V. Tipografía

La única tipografía que se usará en la carpeta, será la llamada ARQUITECTURA. Se eligió esta fuente porque es delgada, alta, y perfectamente trazada. Tiene una personalidad ordenada y perfeccionista. La seleccioné así porque hace un juego muy agradable en contraste con la obra de Pedro que es libre y de primera intención, expresionista y casi instintivo.

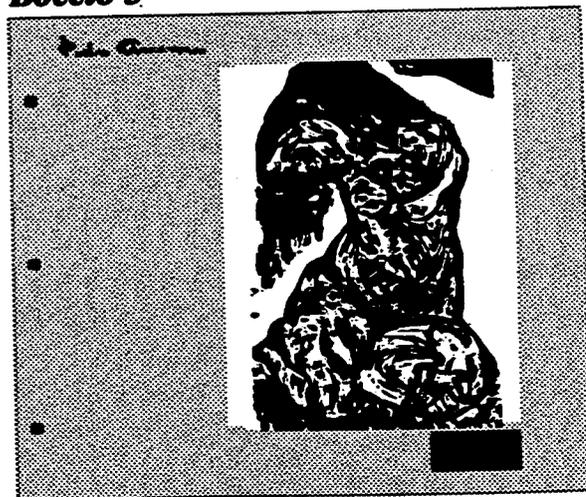
Boceto 1



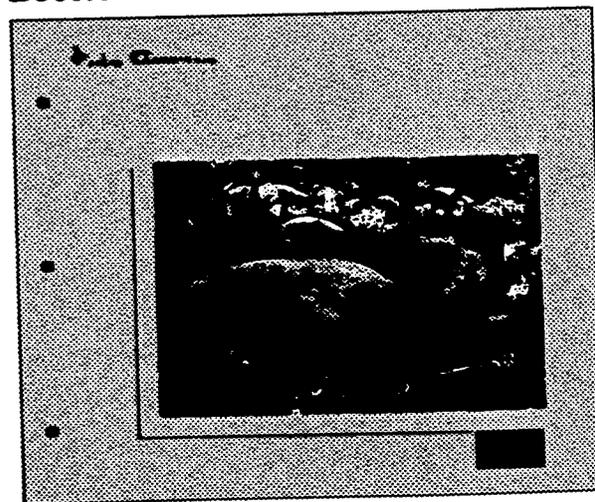
Boceto 2



Boceto 3



Boceto 4



.....

III.3 Diagramación del diseño final de la carpeta

En base a los primeros bocetos, se llegó al diseño final de la carpeta, creándose una solución gráfica en donde se diagramaron y justificaron los elementos que la conforman.

I. Formato y Soporte

Ya es sabido que la forma gráfica más utilizada por los diseñadores es la rectangular en vertical debido al predominio determinado por los sistemas de reproducción. En el caso de esta carpeta de trabajo, es necesario salirse de estos parámetros ya que nuestras necesidades de diseño así nos lo piden. El usar fotografía de 8"x10" (casi el tamaño carta), nos exige determinar un formato mínimo del doble, para tener libertad de diagramación. Debido a esto, el formato que se eligió finalmente fué el rectangular de 39 x 40.5 cm. (horizontal) que nos brinda la libertad de hacer una composición de imagen-texto por medio de sección áurea y nos brinda espacios donde la vista descansa y se logra un equilibrio asimétrico.

El formato cuadrangular o rectangular se emplea para diseñar estructuras con un marcado carácter de permanencia. Matemáticamente es simple, con cuatro ángulos equivalentes cada uno a la cuarta parte de la circunferencia, es decir, de 90 grados. Sus lados pueden acortarse o alargarse, del mismo modo que sus proporciones pueden modificarse originando de cualquier modo una figura estable. El rectángulo lleva asociado el sentido de horizontalidad y verticalidad que constituye una referencia primaria en el hombre, tanto la relación con su propio entorno como a la creación de sensación de estabilidad en los mensajes visuales que éste elabora. El dominio de la referencia horizontal-vertical facilita la creación de sensación de equilibrio en todo aquello que se aplica como principio básico de relación. Este formato, como todos los componentes de la carpeta, no fueron elegidos fortuitamente.

Se consideró al rectángulo por todas las características antes mencionadas para crear un contraste entre el medio gráfico de comunicación y el mensaje en sí. Con esto me refiero a que la obra de Pedro Ascencio es fuerte, como nacida de un impulso, todo lo contrario a lo que brinda el formato que elegí: permanencia, estabilidad y equilibrio. También se considera que la elección de un formato que se aleja de los estándares de producción ya antes mencionados puede enriquecer nuestra creatividad gráfica.

El soporte para la fotografía de la obra (páginas interiores) será de la cartulina reciclada RETREEVE EARTHTINTS (James River) color tundra (gris) y gramaje de 216 g. El papel posee una ligera textura visual. Es color gris claro por ser un tono neutro que no compete con los demás elementos de la carpeta, solo los armoniza.

.....

III.4 Constantes de diseño

El diseño de la carpeta tendrá una gran carga de sutileza y neutralidad. La sutileza en el mensaje visual, sirve para establecer una distinción afinada, rehuendo toda obviedad o energía de propósitos. Su propósito es conseguir una visibilidad óptima.

La neutralidad es el medio más eficaz para vencer la resistencia del observador.

Las constantes de diseño serán la diagramación justificada de la fotografía y el texto por medio de sección áurea. En la parte superior izquierda (cuadrante #2), llevará la firma del artista impreso en serigrafía, lo mismo que los datos de la obra en la base derecha de la fotografía.

La finalidad de usar la firma de Pedro Ascencio como constante, es para dar un acento caligráfico al diseño equilibrado y estable de las páginas de la carpeta. Rompe un poco con la seriedad, pero al mismo tiempo da un toque sutil de la personalidad y permanencia del artista.

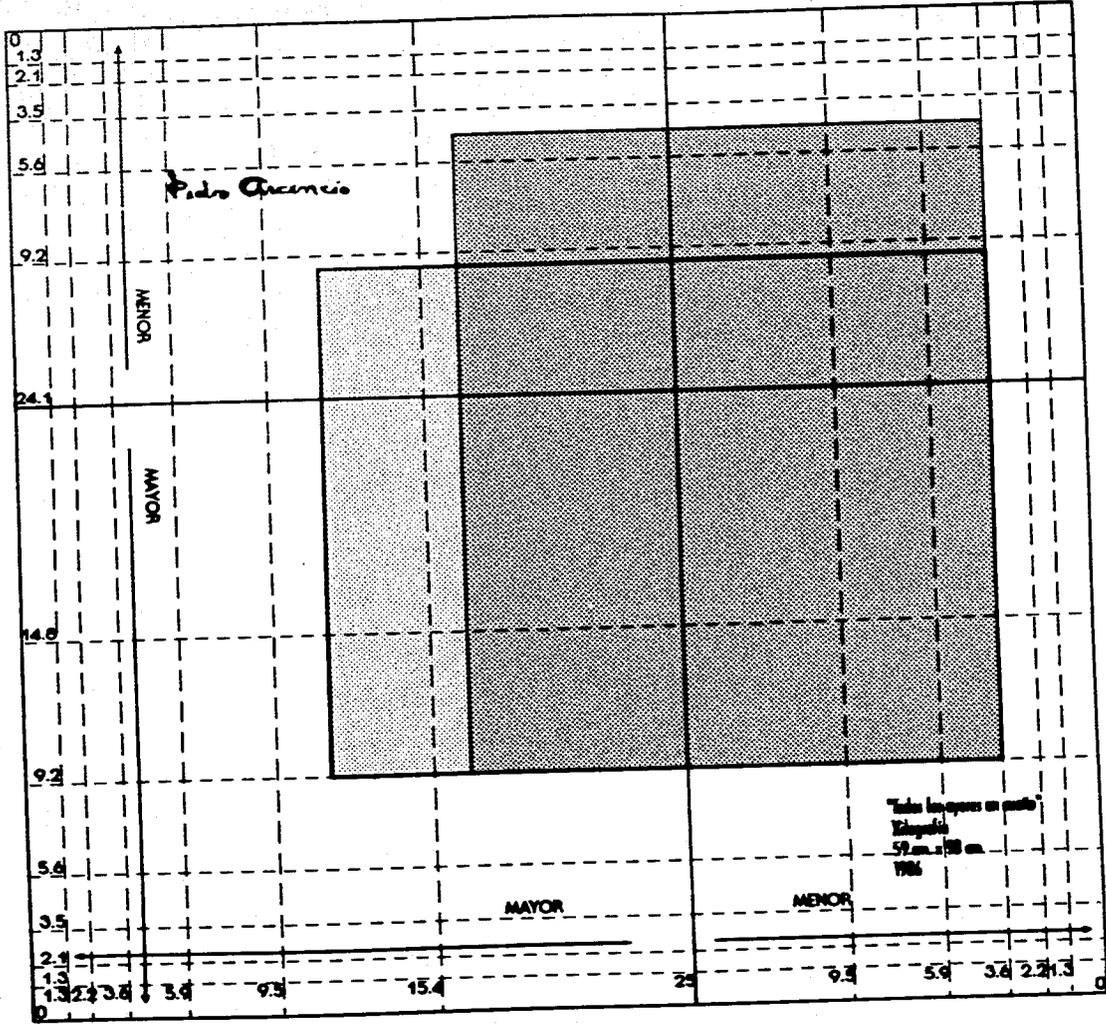
La sección áurea como recurso para la composición de la carpeta es de gran importancia. Usé el Método Aritmético para hallar las medidas del rectángulo. El método es muy simple: multiplicar el tamaño del rectángulo y sus resultantes multiplicarlas a su vez por el mismo número de oro .618. También se puede hacer dividiendo, pero sería por el número 1,618.

La firma de Pedro (límite superior de la tipografía), se colocó en el punto 5.6 de la Menor (vertical). La otra coordenada de colocación es la medida 5.9 de la Mayor (horizontal) a su límite izquierdo (respetando la pérdida de espacio visual por las perforaciones para las argollas).

Para los datos de las obras, coloqué la base de la tercera línea del párrafo en el punto 5.6 de la Mayor (vertical). La otra coordenada de colocación es la medida 2.2 de la Menor (horizontal) basándome en el límite derecho de la tipografía.

La base de las fotografías (tanto horizontales como verticales), será en la medida 9.2 de la Mayor. La coordenada horizontal es la medida 3.6 de la Menor y está determinada por el límite derecho de la foto.

VERTICAL



HORIZONTAL

.....

III.5 Tipografía

La tipografía como tal tiene un gran papel dentro del diseño gráfico: al mismo tiempo que expresa ideas como texto leído, posee personalidad y estilo. Es muy importante la elección de la fuente tipográfica ya que ésta expresará mucho por su forma y trazo.

La fuente que se usará en la carpeta es la ARQUITECTURA que maneja la plataforma de computación Apple Macintosh®. Esta fuente tipográfica se caracteriza por ser alta y condensada, tiene un trazo que representa sutileza, perfección y orden. En este caso, como en los demás elementos que componen la carpeta, también se usó el contraste con la obra de Pedro. Este contraste no compara, simplemente enfatiza las cualidades de la obra de Pedro Ascencio al no desviar la atención en los otros elementos.

La fuente se muestra así:

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

AMBORO SUEÑO

Xilografía

61 x 84

1984

III.6 Toma fotográfica

La fotografía es el medio de representación más fiel a la realidad y la dependencia técnica, es factor imprescindible para el manejo de la imagen. Gracias a la fotografía, registro visual e incomparablemente real de cualquier hecho, la sociedad se sitúa a la par con la historia. Por todo ésto, se seleccionó a la fotografía como medio iconográfico de la obra de Pedro Ascencio.

Para realizar este trabajo, fué necesario hacer aproximadamente 80 tomas, además de una gran cantidad de negativos que el mismo Pedro proporcionó.

Para reproducir la obra de grabado, fué necesario usar película lith para lograr el alto contraste. Se usó una cámara Minolta X-300 de 35 mm. con un objetivo Macro Rokkor 1:3.5 f=50 mm. y una mesa de copiado.

La Exposición (obturación y diafragmas) de las fotos que conforman la carpeta son los siguientes:

"El gran robo, cabalga en un viejo león negro"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Prestigiador y su veneno sagrado, petrificado"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Zona de obsidiana"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Todo lo finge porque es más pobre que sus ayates"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Son como saetas oxidadas"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"De las cosas ciertas"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Una señal a tu sueño"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"El Coyotero"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
Serie de apuntes	22 Diafragma/4 seg. Obturación
"Por los senderos que el diluvio consteló"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Todos los ayeres un sueño"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Rompieste tu dolor de siete sellos"	16 Diafragma/4 seg. Obturación
"Para cuando cunda la leyenda"	11 Diafragma/4 seg. Obturación

No fué posible hacer la toma fotográfica de las obras en color, pero si se hubiera realizado este trabajo, se hubiera usado película de color ASA 100 con luz de día (difusa) y un diafragma aproximado de 5.6/8 y velocidad entre los 30 y 60.

No nos fué posible saber si las tomas usadas para la reproducción, proporcionados por el artista, tienen un color fiel, ya que estas obras no se encuentran en México. Confiamos en que el mismo Pedro Ascencio aceptó su calidad en el color.

En el caso de las fotografías en blanco y negro, la iluminación fué con luz natural, intensa y difusa, por lo que las exposiciones fueron regulares en todas las tomas. Por tratarse de grabados en alto contraste, la película lith ayuda a crear el blanco y el negro perfectos.

.....

III.7 Selección de las mejores tomas fotográficas

Al tener como resultado cerca de 80 tomas fotográficas, fué importante considerar para la selección final en el caso de los grabados el alto contraste, que existiera negro total y blanco puro. Que el grabado fuera en lo posible lo más acercado al original.

En el caso de las fotos a color de las pinturas, que la reproducción de tonos, matices y brillos fueran lo más apegados a las obras originales. Desgraciadamente, estas obras ya no están en México y nos basamos en que el mismo Pedro reconoció la calidad fotográfica de las imágenes. Estas fueron impresas de negativos que Pedro Ascencio proporcionó por lo que desconocemos las condiciones de iluminación, exposición y equipo de las tomas.

Las fotos de los grabados fueron reveladas con químicos especiales para película Lith, y, en los dos casos (color y blanco/negro), la impresión fué en papel mate de tamaño 8" x 10".

Es importante mencionar que no fué posible hacer una toma fotográfica a los grabados originales. Dichas fotos fueron tomadas de catálogos que pasan por un proceso de impresión que baja la calidad y fidelidad de la imagen.

Las obras seleccionadas fueron:

"En la soledad aullante"	Oleo enc./100 cm. x 125 cm./1990
"En la humedad de tu sueño, llora un cocodrilo"	Oleo enc./135 cm. x 150 cm./1992
"Enigmática fiera"	Oleo enc./125 cm. x 150 cm./1992
"Esconde su robo"	Oleo enc./135 cm. x 150 cm./1992
"Sueño de un verano"	Oleo enc./135 cm. x 150 cm./1991
"El gran robo, cabalga en un viejo león negro"	Xilografía/120 cm. x 80 cm./1992
"Prestigiador y su veneno sagrado, petrificado"	Xilografía/120 cm. x 80 cm./1992
"Zona de obsidiana"	Xilografía/120 cm. x 80 cm./1992
"Todo lo finge porque es más pobre que sus ayates"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89
"Son como saetas oxidadas"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89
"De las cosas ciertas"	Xilografía/60 cm. x 80 cm. 1988-89
"Una señal a tu sueño"	Xilografía/ 60 cm. x 80 cm./1988-89
"El Coyotero"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89
Serie de apuntes	Grafito, carbón/50 cm. x 60 cm./1993
"Por los senderos que el diluvio consteló"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89
"Todos los ayeres un sueño"	Xilografía/59 cm.x 98 cm./1986
"Rompieste tu dolor de siete sellos"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89
"Para cuando cunda la leyenda"	Xilografía/60 cm. x 80 cm./1988-89

III.8 Color

El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales. El color está englobado en una amplia categoría de significados simbólicos. Dado que la percepción del color es la parte simple más emotiva del proceso visual, tiene una gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual.

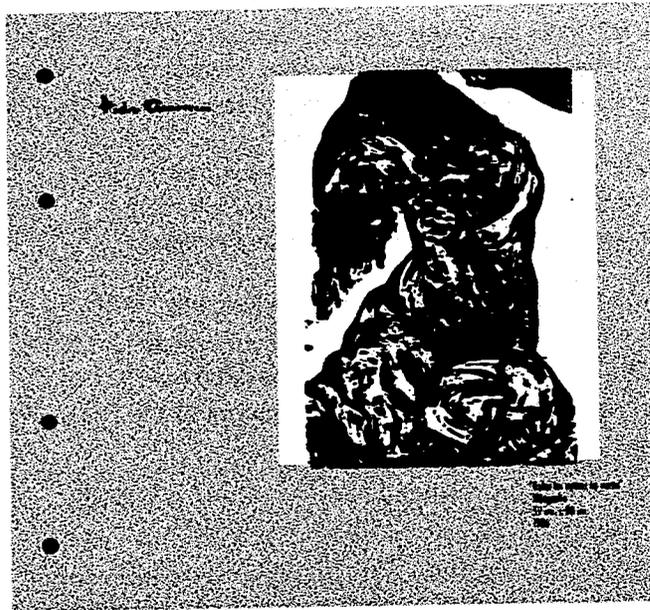
En el caso de esta carpeta, el color irá aplicado a la firma y datos serigrafiados y al papel en donde se soportarán todos los elementos. Se usarán, tanto en las tintas como el papel, tonos grises que neutralicen a la obra de color y blanco y negro.

El gris posee neutralidad cromática y transmite una amplia sensación de tranquilidad y suavidad al receptor. Además, es una excelente base a la fotografía porque no confunde ni compite con los demás elementos, sólo armoniza.

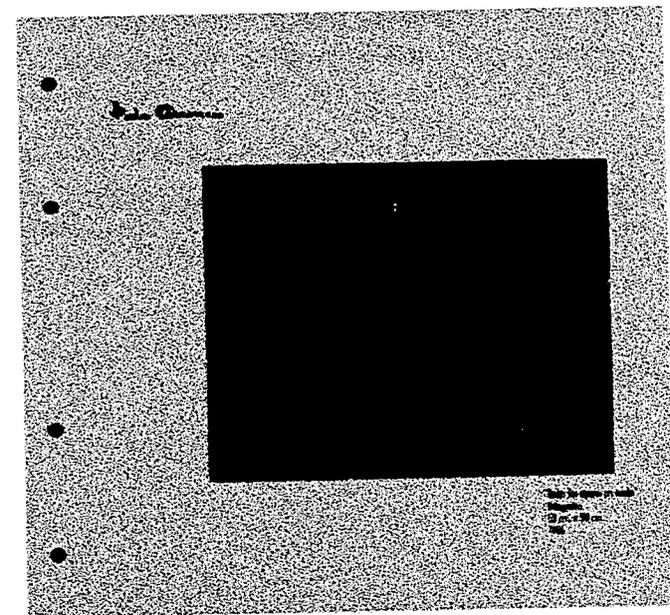
El negro del papel de la parte de atrás de las hojas de la carpeta, aporta fuerza y un corte visual a la neutralidad del gris.

El color como elemento integrado al diseño, comparte importancia gráfica con otros elementos dentro de la composición.

DISEÑO FINAL DE LAS PAGINAS INTERIORES DE LA CARPETA



Diagramación para imágenes verticales



Diagramación para imágenes horizontales

.....

III.9 La Carpeta y su aplicación

La aplicación es finalmente la conjunción de los elementos gráficos y de diseño logrando un resultado final.

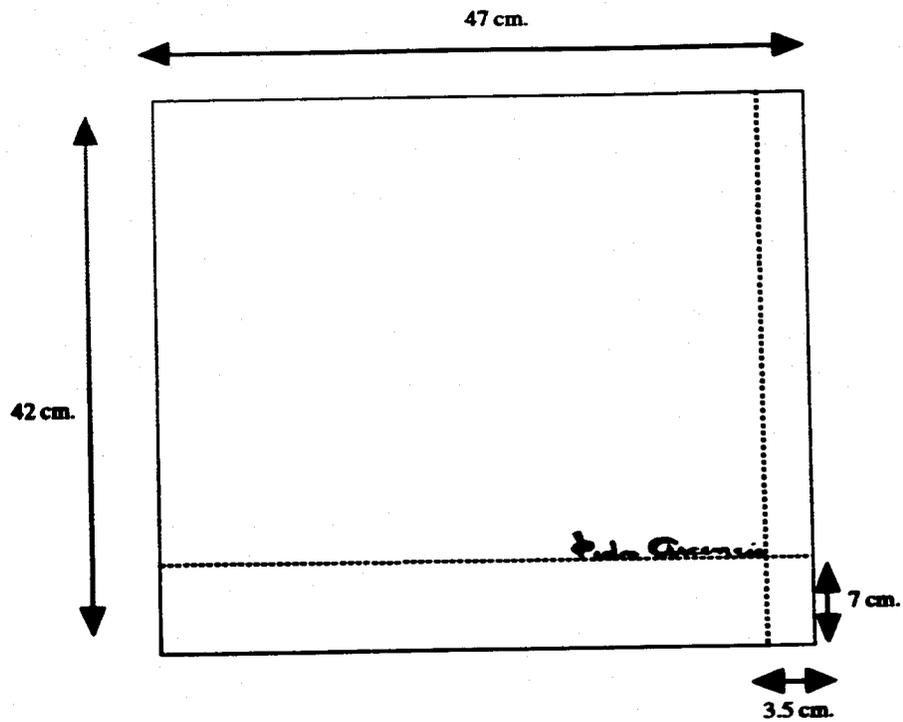
Este resultado es la carpeta de trabajo de un artista plástico, Pedro Ascencio, en donde se presenta una muestra de su gran obra.

Todos los conocimientos de los elementos básicos de la comunicación visual, de formato, dirección, tono, textura, tipografía, color, saturación, fotografía, etc. se unen en un sólo objetivo: mostrar la obra plástica de un gran artista mediante la composición y el diseño que proporciona la Comunicación Gráfica.

La carpeta es uno de los elementos más importantes ya que es el primer medio gráfico que va a comunicar algo. Es el elemento que sujetará a toda la carpeta y su carga informativa y visual, de la misma manera, la carpeta tiene diseño y calidad en los materiales en que fué creada.

La carpeta tendrá medidas de 47 x 42 cm. (Horizontal). Está creada en piel genuina de ternera "Opalina" color negro en el exterior. El forro está diseñado en piel de cerdo muy usado en portafolios y carteras por ser un material muy perdurable. Tiene un grabado en color dorado en su portada con la firma de Pedro Ascencio en el cuadrante #3 (inferior derecho).

La carpeta es más grande que las páginas de la misma para su mejor protección.





CONCLUSIONES

Desde que empecé a estudiar la Licenciatura en Comunicación Gráfica, comencé a involucrarme de manera más directa con el arte.

El arte, en todas sus manifestaciones, siempre despertó en mí un gran interés especialmente dirigido a la pintura.

Cuando estaba estudiando, me parecía que existía un gran abismo entre Comunicación Gráfica y Diseño Gráfico con la Licenciatura en Artes visuales. De alguna forma deseaba que nos brindaran un poco de esos talleres y esa relación que tenían ellos con el arte.

En las clases teóricas de Historia del Arte, Arte en México, etc. sólo nos enseñaban el arte universal y de nuestro país, que aunque mucho nos cultivaba, nunca nos brindó la oportunidad de desarrollar algo nosotros mismos.

Pienso que todo comunicador o diseñador gráfico necesita desarrollar esa parte creativa libre de parámetros y de necesidades publicitarias. Si bien es cierto que también somos creadores, el arte brinda otro panorama al sentir y realizar el simple trabajo como una verdadera obra de arte.

Cuando por fin terminé mi Licenciatura, me sentí satisfecha pero era tiempo de seleccionar un tema para mi tesis.

Estaba realmente confundida y todos los temas me parecían muy vistos. Un profesor me aconsejó realizar este proyecto y aunque al principio la idea no era muy clara, me pareció un buen tema.

Este trabajo de tesis marcó un verdadero cambio en mi vida profesional y en la forma de ver el arte. Lo sentí cerca, tuve la oportunidad de ver cómo se realizaban algunas obras y el proceso de creación desde el boceto a lápiz, hasta su culminación.

BIBLIOGRAFIA

COCHET, Gustavo. "El grabado (historia y técnica)". Editorial Poseidón
Primera edición. Buenos Aires, Argentina 1943.
227 páginas

HISTORIA DE LAS ARTES. "Arte del grabado artístico" Vol. III. Editorial Marín S.A.
Primera Edición. Barcelona, España 1981
324 páginas

RUBIO, Martínez. "Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación". Ediciones Tarraco
Primera Edición. España 1979
297 páginas

ADHEMAR, Jean. "Grabado". Praeger Publishers
Primera edición. Francia 1971
256 páginas

WESTHEIM, Paul. "El grabado en madera". Fondo de Cultura Económica
Primera reimpresión de la segunda edición en español. Estado de México 1981
298 páginas

Pedro Ascencio el artista (Catálogos de sus exposiciones)

- 1 Armándo Torres Michúa "Expectaciones" 1980
- 2 Armando Torres Michúa "Tres Septiembres" 1984
- 3 Javier Anzures "Mutaciones" 1985
- 4 Raúl Avila "Mutaciones" 1985
- 5 Victor Monjarás Ruiz "Retorno de un viaje irreal" 1986
- 6 Pedro Ascencio "Taller José Guadalupe Posada" 1988
- 7 Raquel Tibol "Elegías y murmullos" 1988-1989
- 8 Pedro Ascencio "Taller José Guadalupe Posada" 1987
- 9 Pedro Ascencio "El agujón en el papel"
- 10 Jesús Martínez "Taller José Guadalupe Posada" 1992
- 11 Pedro Ascencio "Taller José Guadalupe Posada" 1992
- 12 Lic. Beatriz Vidal de Alba "Cenizas, sangre de piedra" 1992
- 13 Teresa del Conde "Rítmico, línea y tono"
- 14 Carlos Blas Galindo "El Alcavarán" 1993

Sección de la revista *o!* Diseño Gráfico

Edición especial/Vol. 3 Núm. 14 1994

Realizado por CROSS POINTE Paper Corporation.

Sección de la revista *el Diseño Gráfico*
Edición especial/Vol. 3 Núm. 14 1994
Realizado por Fernando Medina.
DONDIS D.A. "La sintaxis de la imagen" Editorial Gustavo Gili
5a. Edición, Barcelona España 1984
213 páginas

"Curso práctico de Diseño Gráfico" TRACOR S.A. Editorial Génesis S.A.
Madrid España 1991
No. 5 "El Diseño Gráfico: elementos básicos"
No. 10 "Composición y ubicación de los elementos del diseño gráfico"
No. 11 "Anatomía del Tipo"
No. 16 "Tipometría"
Colección 24 páginas cada fascículo

"Enciclopedia Práctica de Fotografía" Editorial SALVAT
Colección de 150 fascículos No. 9. España 1979
KODAK, 20 páginas

"Seminario Fotográfico Kodak" Eastman Kodak Company
KODAK Mexicana S.A. de C.V. México 1983
21 páginas

