

TESIS SIN PAGINACION

2ej
9



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LIBROS XILOGRÁFICOS Y ESTANDARTES

MEMORIA DE DESEMPEÑO PROFESIONAL QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES PRESENTA:
RENÉ CONTRERAS OSIO

MÉXICO, D.F. 1994



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

SECRETARÍA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

- INTRODUCCIÓN
- LIBRO DE ARTÍSTA
- LIBRO XILOGRÁFICO
- MATERIALES
- PREPARACIÓN DE LA MADERA
- MAQUETA PREPARATORIA Y CAPITULAR
- PROCEDIMIENTO PARA TRANSFERIR EL TEXTO A LA MADERA
- TALLA DEL TEXTO
- UN ÁNGEL PERVERSO
- GRABADOS CONTENIDOS EN EL LIBRO XILOGRÁFICO
- MÁS ALLA DEL "REVIVAL"

- CONCLUSIONES PRIMERA PARTE

- COMO SE DIÓ EL CAMBIO DE UN LIBRO XILOGRÁFICO A UN MONTEJE ESCRITURAL

- SOBRE EL PALIMPSESTO

- CARACTERÍSTICAS DE ESTE PROCEDIMIENTO
- DESPLAZAMIENTO
- CONDENZACIÓN
- YUXTAPOSICIÓN
- TRANSPARENCIA
- ACUMULACIÓN
- DISCONTINUIDAD

- ELEMENTOS

MARGEN

ESTRUCTURAS

TEXTOS

PORTADA

MONOGRAMA

SOBRE IMPRESIONES

XILOGRAFÍAS

SELLOS

IMPRESIONES METÁLICAS

- LECTURA

- ESTANDARTES

- CONCLUSIÓN

- BIBLIOGRAFÍA

MEMORIA DE EXPERIENCIA PROFESIONAL

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta memoria profesional es el de trazar la evolución de una obra, desde su planteamiento original, y cómo en el transcurso de su realización surgen una serie de cuestionamientos, como cuál es su lugar en el contexto del arte contemporáneo y la justificación para abordar técnicas y propuestas bastante antiguas. El problema es: cuál es el sentido de hacer un nuevo-viejo libro, reproducción arqueológica de una tradición en la última parte del siglo XX.

Reconsideré entonces mi propuesta inicial, entendiéndola como nostálgica al margen de las preocupaciones anteriores. Llevé a conclusión la propuesta inicial, dejándolo solamente como parte de un proceso que me llevó a optar por otra propuesta semejante en donde aclaro las estrategias que me permitan seguir abordando a la Historia como tema, ahora con un sentido más crítico en relación a mi trabajo anterior y el arte contemporáneo.

Es por esto que esta memoria considera el análisis de dos obras realizadas consecutivamente, un libro xilográfico y un montaje de escrituras como reflexión fundamentada del quehacer artístico para integrar una memoria profesional.

LIBRO DE ARTISTA

En el libro de artista se considera la página como espacio visual, no solamente como el espacio que contiene un texto. Su lectura involucra otras posibilidades de orden, que pueden ser muy distintas a un libro común, por ejemplo, no necesariamente se lee, se puede abrir en cualquier parte para iniciar su lectura; puede o no contener un texto o ser ilegible.

Se puede hacer énfasis en alguna parte de él, como en su factura o sus materiales; su cuerpo puede estar estructurado en una tira plegable, un rollo, en hojas sueltas; puede o no tener una portada, también puede ser efímero.

He propuesto un libro de artista a partir de la utilización de una técnica primitiva -la xilografía- el sistema de impresión que antecede a la invención de los tipos móviles; Es un libro grabado íntegramente sobre planchas de madera, por eso su aspecto está ligado al libro medieval.

LIBRO XILOGRÁFICO

Este libro está vinculado con los libros y manuscritos primitivos de la Europa medieval. He retomado la talla de un texto xilográfico como en los primeros libros impresos. Esta técnica me permite más posibilidades de expresión pues el proceso técnico es muy flexible y permite realizar un texto xilográfico sin perder el carácter de escritura manual.

La xilografía es un medio muy directo en donde siempre estará presente una carga emotiva que no desaparece por la imposición de la técnica.

La elección de la técnica para hacer este libro parte de la necesidad de ampliar las posibilidades de la xilografía acudiendo a sus orígenes: la factura de los libros xilográficos.

Este es un medio de impresión que parte de la habilidad con la que un grabador da forma a la letra dejando un rastro de la herramienta que ha usado en la madera y de ésta en la impresión sobre papel. Este rastro no existe en los tipos móviles que tienen la característica de ser uniformes y regulares.

MATERIALES

La primera parte de la realización de este libro consiste en seleccionar los materiales adecuados.

MADERA

Elegí el triplay de ceiba porque es una madera que permite tallar caracteres muy finos, es de veta suave y sin resina, además de que casi no opone resistencia al filo de las gubias, pero que sin embargo acepta un tiraje muy grande.

Existen otras maderas como el pino que se trabaja frecuentemente en la xilografía, pero no reúne las condiciones para la talla de caracteres en su superficie; es demasiado dura y resinosa, y el sentido de las vetas impide el corte curvo y delgado, le resta velocidad a la talla y con frecuencia se levanta cuando se corta en dirección opuesta al sentido de las vetas.

La madera de corte transversal o madera de pie es siempre de tamaño redecido y no es probable conseguirla para las dimensiones de este libro, sin embargo es la madera con las mejores condiciones para la talla e impresión que por su dureza soporta cientos de copias.

PREPARACIÓN DE LA MADERA

La madera una vez cortada a la medida necesaria es biselada por los cuatro lados con una escofina y afinada con lija; esto con la finalidad de que en el momento de la impresión el papel no se arruge o se corte; después de esto se aplican dos manos de goma laca diluida en alcohol industrial. Esta penetra en la superficie de la madera y la hace más resistente a los cortes en dirección contraria al sentido de las vetas. Por otra parte consolida el texto ya tallado con una segunda aplicación.

Este procedimiento lo use tanto para la talla del texto como para los grabados

MAQUETA PREPARATORIA

Realicé una maqueta del libro xilográfico con una pequeña caja de madera y una tira de cartulina plegada, con algunos motivos gráficos del libro con un texto simulado. Esta fue una aproximación a la siguiente parte del proyecto que consistió en hacer un libro del tamaño definitivo; aquí hice las pruebas de la caja de diagramación de todas las páginas. En esta caja están distribuidos los espacios que ocuparán las líneas e interlineas, el tamaño y la distribución de la tipografía, así como el espacio para el capitular, el margen izquierdo y la pleca.

CAPITULAR

Hice cuatro pruebas del diseño de la capitular con variaciones en la red de diagonales que forman el fondo como una celosía que deja ver el papel, y los colores fueron rojo oxido y oro, convinando fondo dorado y letra roja o fondo rojo y letra dorada.

PROCEDIMIENTO PARA TRANSFERIR EL TEXTO A LA MADERA

Primeramente elegi una tipografía que me permitiera cortes rápidos para lograr a través de la velocidad de talla algo semejante a una caligrafía, acentuada por el manejo de las herramientas, en el sentido de no hacer una imitación perfecta del tipo de letra, sin ocultar los imprevistos que surgen con el manejo de las herramientas.

El tipo elegido fue el llamado "Delphin" letraset. Corté hojas de papel de China al tamaño de las tablas donde tallé el texto. En estas hojas hice la diagramación de las páginas con la distribución de líneas e interlíneas, capitular y margen.

En el papel de China se escribe el texto en el tamaño y grosor definitivo y se pega invertido a la tabla, por su transparencia este papel permite ver el texto al reverso, así el texto invertido quedara al derecho cuando se imprima.

No he escrito directamente sobre la tabla por ser difícil y nada práctico exponerse a graves equivocaciones dibujando directamente la tipografía invertida.

TALLA DEL TEXTO

La talla del texto se hace con la gubia de filo en V principalmente y con gubia de media caña U en menor medida.

Primeramente se corta el contorno externo del caracter, después se limpia la zona que le rodea y se termina por horadar los centros. Posteriormente se limpia el espacio que existe entre línea y línea.

Con estas herramientas de corte el resultado se hace más personal pues registran la oposición de la madera de hilo al corte curvo. La variación en el grosor por la fuerza con la que se maneja la gubia, la intersección de dos cortes y las aristas que se forman allí, le confieren a este proceso de talla la calidad de otra caligrafía y no de un medio de reproducción únicamente.

Cuando he terminado la talla de una página completa, realizo la primera prueba de estado que me indica en qué zonas hay residuos de madera, que provocan una textura que impida leerla claramente. También me percató de los errores que pueden alterar la puntuación, ya que fácilmente se rompe la madera, si esto sucede la reemplazo con un corte de madera en su lugar original.

Para terminar esta parte, a todas las tablas se les da el tratamiento de goma-laca para consolidar la superficie y hacerla resistente a la impresión en torculo.

UN ÁNGEL PERVERSO

Pär Lagerkvist

“Un ángel perverso caminaba por las calles en medio de la noche, la tormenta asotaba los frentes de las casas, y el rodar de los truenos llenaba las sombras del espacio. En las calles no se veía a nadie más que a él. Era grande y fuerte, y caminaba contra el viento, agachado, mordiéndose los labios. Llevaba sobre los hombros una capa roja, del color de la sangre, con la que ocultaba sus alas enormes.

Era un ángel que se había escapado de la catedral, cansado de sentir el olor del moho de las cosas viejas. Siglo tras siglo había permanecido allí, en medio del incienso y del humo de los candelabros, oyendo las plegarias y los cantos de alabanza elevados a un dios muerto que se hallaba colgado encima de su cabeza y viendo como la humanidad se arrodillaba y levantaba los ojos para decir en voz baja sus creencias. Era una muchedumbre cobarde que depositaba su fe en falsedades y en una horrorosa mezcla de confusión y de miedo, gimiendo su anhelo de salvación y de continuar existiendo. Cansado de todo eso, se escapó.

Rompió sus ligaduras y saltó con pie firme sobre el altar, volteando el Sagrado Cáliz. descendió enfurecido al piso del templo y se dirigió hacia la puerta, derivando los reclinatorios. De las paredes colgaban los santos con sus piadosos rostros en éxtasis, y las reliquias despedían mal olor desde sus relicarios. En el ábside y a la luz de muchos candelabros, había un niño acostado sobre un lecho de paja, y una madre de cera estaba arrodillada a su lado. ¡Un cúmulo de mentiras y de tonterías!

Abrió violentamente la puerta y salió en medio de la tormenta y de la noche.

¡El era lo único verdadero! Empezó a caminar las calles observando cuidadosamente cuanto veía. ¡Así que esto es lo que tienen los hombres! ¡Conque aquí es donde viven!...

Se detuvo ante una puerta y la contemplo de arriba abajo con mirada llameante. luego sacó la espada que llevaba bajo la capa y marcó la puerta con una cruz. --Morirás -dijo.

Se dirigió a la casa de al lado. Viéndolo de espaldas, parecía un jorobado por las enormes alas pegadas a sus hombros. Cuando estuvo ante la puerta, volvió a pararse y también la marcó con una cruz.

¡Morirás! repitió.

Y siguió así de puerta en puerta marcándolas con su espada, corta y ancha como cuchillo de carnicero.

Morirás. Morirás... Y morirás..., y morirás... ¡Morirás!

Y recorrió así toda la ciudad, luchando contra el viento, pero sin dejar puerta sin marcar.

Cuando terminó se dirigió a las afueras de la ciudad donde no vivía nadie. Allí se quitó la capa y quedó desnudo. Entonces extendió las alas y desapareció volando en medio de las sombras.

A la mañana siguiente, al despertar los habitantes de la ciudad se sorprendieron al encontrar sus casas marcadas con una cruz. Pero nadie se alarmó. Trataron de explicarse como pudo suceder aquello y porqué, y tal fue el tema de sus charlas mientras se dirigían como de costumbre a sus ocupaciones. ¿Por que habrían puesto en todas partes un signo tan conocido como ese?

¡Había tantas otras cosas más importantes para recordarles!

Porque, según dijeron no ignoraban que tenían que morir”.

GRABADOS CONTENIDOS EN EL LIBRO XILOGRÁFICO

Para hacer las xilografía leí el texto original de Pär Lagerkvist “Un ángel perverso”, tomé los elementos que definen la atmósfera general, el personaje, arquitectura ornamentos.

Las descripciones de estos elementos me sugirieron las imágenes que alterno con el texto, en una secuencia de imagen-texto, así el texto cobra importancia en un momento y en otro la imagen, en alguna parte se encuentran dos grabados juntos, seguidos de una página de texto y en otro momento a la inversa, dos textos y una imagen.

El libro inicia con una imagen fuerte por su simbolismo la catedral es uno de los dos ambientes en los que esta historia transcurre, para dar importancia a esta imagen eliminé los márgenes izquierdo, derecho y superior, de manera que desaparecen las relaciones espaciales con un plano, es decir la atmósfera se reduce y sólo aparece una imagen sobre un fondo blanco sin límites, como si fuera un sello negro, la catedral vista de frente con sus límites desvanecidos, de esta manera una imagen que se desvanece sugiere una atmósfera sin necesidad de envolverla en una bruma.

El ángel es la xilografía que sigue, camina con sus alas un poco abiertas y esgrime una espada, su posición recuerda aquellas xilografías medievales que partían no de un dibujo al natural sino de una esquematización de la figura que le daba un carácter de rigidez, esos grabados sólo tenían variaciones que le daban la copia una y otra vez del modelo original; la figura y el fondo son ricos en calidades de grises y tienen un modelado sugerido por un sistema de rayado que parte de las líneas del contorno.

Los arcos ojivales son el soporte de esta composición, cubren todo el fondo y sobresalen, pues no hay límite superior, esto sugiere otro fondo todo blanco.

En el siguiente grabado se encuentran en un primer plano unas esculturas en la penumbra, de lo que pudiera ser una cripta de reyes u otros personajes que por su importancia fueron enterrados en el interior de la catedral, son figuras casi negras en su totalidad, recibiendo una sombra uniforme con sólo sus contornos internos marcados por la luz, en ello se aprecia el sentido de las vetas que evita que se aplane, sugiriendo además volumen. Las figuras están dentro de nichos ojivales apuntando hacia arriba, en donde hay una textura hecha con gubia plana que deja en la madera un corte uniforme en gris.

Los arcos, por ser más fuertes que la textura delimitan la parte superior y la textura entonces es un fondo atenuante.

En el cuarto grabado aparece el ángel otra vez con la espada en movimiento, en actitud de ataque y furia, está ya en el exterior de la catedral y camina por la calle; el paisaje arquitectónico aquí es de tres casas angostas con frentes triangulares, techos de dos aguas y pegadas una a la otra como las casa flamencas, aquí el límite del grabado es la sucesión de los frentes triangulares y una ligera textura de fondo; el tratamiento general es como en los anteriores, la figura tiene gruesos contornos y de ellos las líneas que sugieren el volumen.

Sigue un grabado de dos torres con una perspectiva al centro sus puntas rematadas por cúpulas, éstas son las zonas más intensas ya que el resto del grabado está inmerso en una atmósfera cargada de textura con una tormenta, es una composición simple y simétrica.

Le sigue otro grabado del ángel perverso con sus alas desplegadas y marcando con furia cruces con la espada, el modelado de su vestimenta se logra por una fuerte luz que contrasta con las líneas gruesas de rayado en la parte posterior, tiene un pie negro, el de atrás y uno claro adelante, con éste recurso el cuerpo adquiere dimensión; la textura de fondo está marcada en diagonales que se desvanecen hacia arriba para terminar en el blanco del papel, no así las alas que tocan el límite del plano.

Casi para terminar aparece el ángel desnudo ya sin la espada, se encuentra en las alturas desde donde se aprecian las puntas de las iglesias y las torres, su posición es como la de un ángel medieval, como un ángel anunciante del Apocalipsis. El tratamiento del cuerpo está hecho a base de grises logrados con texturas de distintas direcciones para modelarlo; finalmente la atmósfera se oscurece hacia arriba.

El último grabado es una vista aérea de la ciudad, toda estructurada por la saturación de edificios marcados con una cruz. Es una arquitectura anárquica que ha crecido por la necesidad y sin ningún plan u orden claro; la ciudad se proyecta hacia arriba coronada por la catedral vista a lo lejos envuelta en la penumbra y el cielo borrascoso.

Los límites de la catedral se desvanecen y se integran a la textura, así la forma se indefine progresivamente desde los primeros planos hasta la textura de fondo.

En todos los grabados he eliminado el marco negro, y abierto las composiciones, tomando al papel como su verdadero límite y de esta manera elimino la repetición de los formatos: del grabado, del papel y del soporte de éste, que lo volverían una sucesión de cuadros concéntricos.

El soporte estructural de todas las composiciones está dado por la arquitectura: arcos, columnas, detalles ornamentales.

En estas xilografías se aprecia el interés que tengo por la xilografía primitiva, directa y sin pretensiones de veracidad, de contornos negros muy marcados y gran poder estructural a la manera de las vidrieras medievales y sus emplomados que la sostenían físicamente y además eran aprovechados en la composición. Busco diversidad en las texturas que producen los distintos filos de las gubias, las he usado principalmente para aligerar una composición de trazos y estructuras fuertes, así como para generar atmósferas que sugieran el espacio que hay entre los planos.

Resuelvo la figura en contornos cerrados y sin detalles, inclinándome por los contrastes entre las masas negras y blancas y en menor medida por las gradaciones tonales.

Acudo frecuentemente a un sistema de rayado que parte de las líneas de contorno y fue un recurso inventado por los xilógrafos medievales y posteriormente retomado por los artistas expresionistas: Kirchner, Carl-Schmidt-Rottluf, Max Pechstein, André Dérain y otros que tallaban con enérgicos golpes de navaja.

MAS ALLA DEL “REVIVAL”

Los movimientos “revival” se han caracterizado por la negación del presente para recuperar un pasado arquetípico en busca de un origen pleno de pureza espiritual. Trasladando el orden anterior a un presente utópico, en el intento por vencer la irremediable linealidad del tiempo - al margen del tiempo - en una dimensión atemporal, e inacabable que permita en la esfera del arte concretar un pasado superior en el presente.

Si el pasado es sinónimo de perfección, el presente se torna decadente y vacuo, poniendo en tela de juicio los supremos valores de la modernidad - el progreso y el desarrollo - que para el “revival” han apartado al hombre de la naturaleza.

El “revival” acude a múltiples referentes, de la antigüedad a la edad media buscando siempre una esencia extra temporal y por encima de la historia. Se convierte entonces en un historicismo sui-generis, un poco sentimental y cándido a la vez que caprichosamente dialéctico, expresándose a través de símbolos y mitos. Diríase que han mitificado la historia para apropiársela.

A diferencia del “revival” no intento un retorno al pasado promisorio y perfecto para resolver las contradicciones que plantea el mundo contemporáneo. Contemplo el presente como un tiempo ambiguo y problemático en el que cabe la posibilidad de crisis en el concepto de linealidad histórica.

Pienso entonces en la dificultad de inscribir o no mi trabajo como continuidad de las vanguardias ahora llamadas clásicas, que parecían no tener fin en ese continuo ideal de lo moderno. creo que la modernidad es cuestionable en los alcances de sus postulados - progreso-felicidad - que ha devenido en novedades banalizadoras de todo, reemplazables y discontinuas para no permanecer en la historia más tiempo que el de una temporada.

En esta obra he abordado lenguajes arcaicos con la pretensión de enunciar la ambigüedad que priva en el arte, en el sentido de lo nuevo, en este tiempo histórico multiforme, que quizás es solamente un paréntesis crítico para una futura redefinición del sentido de la historia.

CONCLUSIÓN

Al final de la realización de esta obra surge la duda del lugar que ocupa como producción artística en el contexto actual de las artes visuales. Si bien alude a la historia, pues recupera formas arcaicas de impresión y factura, debía encontrar más claramente su relación con el presente. Ubicarla intencionalmente en la historia del arte hasta este momento, o aislarla de estas preocupaciones.

Encontré el resultado antes de terminarla, fue más como un síntoma de la conciencia de crisis que priva en el arte, en el sentido de lo nuevo y de la idea de progreso en el arte. Resultó ser un objeto exótico, arqueología de una tradición, más que reflexión hacia la historia y el modo de entenderla, ya sea como un continuo lineal o como crisis de ese concepto.

Ahora me inclino más por una obra que anuncie la preocupación que opera en el arte con respecto a la historia.

Esta obra me permite aclarar la dirección que puede tomar mi trabajo en ese sentido. Este libro era ya un indicador de que tenía que definir mi actitud, cuestionando el carácter nostálgico que puede interpretarse como regresivo y conservador desde la perspectiva de los valores modernos; me pregunto entonces cuál es el sentido de un nuevo-viejo libro, históricamente artificial. Aunque no idéntico a un libro xilográfico medieval, si lo es con respecto al libro común. Ahora, con respecto a considerarlo como parte de las vanguardias de los sesentas, como libro de artista o libro objeto, queda corto en sus alcances, pues no altera en mucho la relación entre texto e imagen, ilustración, cuerpo del libro y la página como espacio visual; si bien es interesante el manejo de una técnica primitiva, aunque ésta no justifica la obra.

El resultado no me satisface plenamente por lo que decidí manejarlo como parte de el proceso que conduce a la búsqueda de un sentido más crítico en relación con las producciones actuales con sentidos semejantes.

He pasado de la producción de viejos libros a la elaboración de un lenguaje a partir de los elementos contenidos en ellos; por medio de la des-construcción de sus elementos y estructura; reimprimiendo la mayoría de las tablas ahora sobre tela, en un soporte estructurado como códice, permitiendo una relación más amplia con el espacio. La escala es mayor que el libro anterior, pasa a ser una obra apreciable a otra distancia y de hecho transitable, que se convierte en una superficie que puede recibir un "collage" de impresiones ordenadas en patrones.

En este proceso cabe la pregunta de cual es el lugar de esta obra en el contexto actual ya que acudo a lenguajes históricos. De ser restaurador de la historia y evocación nostálgica -conservadora- o en cambio asumir una actitud crítica a partir del momento actual del estado del arte.

Vale como una reflexión histórica señalar la duda en cuanto a un desarrollo o progreso en el arte, y validar esta duda como actividad artística crítica.

COMO SE DIO EL CAMBIO DE UN LIBRO XILOGRÁFICO A UN MONTAJE ESCRITURAL

Los elementos -únicamente formales- como texto xilográfico, ilustraciones y ornamentos llegaron a tener el orden de un libro tradicional, no variando en mucho la apariencia de este libro a la de aquellos, pues parecía una reconstrucción histórica, una arqueología del libro sólo apreciable por su nexu con la tradición y por la habilidad con que fue realizado. Sin ubicarlo en el contexto actual

del arte, carente de actitud o compromiso crítico, no involucrando elementos de juicio comparativo con lo que fueron aquellos libros medievales; es decir con la historia.

La idea original de utilizar la página como espacio visual devino sólo de la repetición de fórmulas establecidas por la tradición, decayendo en un problema de formas despojadas de conceptos claros; y esto es de suma importancia cuando se eligen lenguajes históricos para fundamentar una obra.

En este punto el libro xilográfico se termina junto con su edición, cuestionable como la que sustenta el valor de la obra y como condición para su aceptación en un mercado en el arte.

Sin eliminar lo principal del libro xilográfico lo resuelvo en montaje escritural, agregando nuevos y anteriores grabados; llevando la significación de este montaje no ya a la literatura sino a la escritura, al encuentro con otros lenguajes como el de la ornamentación; eliminando las jerarquías y funciones de literatura, lectura, ilustración y decoración.

Intercambiando significados, confrontando sus contenidos usando el texto literario como escritura dispuesta en patrones. Ilustraciones con sobreimpresiones de ornamentos en un montaje de varios lenguajes que se tocan y se aluden.

Elegí el patrón ornamental para llevar a cabo este desarrollo, empleando como lenguaje ampliamente utilizado en todas las culturas; en muchos casos velada pero efectiva denotando siempre la intensión alegórica. Como ejemplo cito el caso de los pueblos bárbaros cristianizados que a través de una ornamentación simbólica, de origen pagano mantuvieron una presencia efectiva en la arquitectura gótica; otro ejemplo es la decoración del arte musulmán como equivalente a las imágenes prohibidas. En ambos casos el ornamento desempeña una función clara y efectiva aunque velada en apariencia.

Esta reflexión me lleva a validar como intensión artística el acto decorativo como se observa en la vida pública, el culto y la arquitectura o el espacio

intimo. Entender la importancia de este hecho plantea que algo ocurre en estos espacios al nivel de las formas significantes que los cubren y que sin duda alegorizan "algo otro".

Propuse entonces un cambio de sentido, esta vez hacia la crítica con respecto a la tradición, relacionado con los resultados que simultáneamente aparecían en mi pintura, gráfica e instalación; fueron estos resultados los que me dieron la pauta para cuestionar los alcances de un libro xilográfico.

En esta obra paralela, fui depurando el orden y los elementos en el plano de la representación. Este proceso se caracteriza por la elección de formas más significantes, prescindí de representar escenas, para distribuir únicamente formas aisladas; xilografías recortadas de su tabla, de la impresión en papel o tela, relacionadas con formas independientes en el plano a través del "collage" y montaje; diseminadas y ordenadas para enunciar por medio de la yuxtaposición, sobre impresión, recorte y contraste un lenguaje distinto al trabajo anterior aunque no nuevo, pues esta operación tuvo ya antecedentes en el cubismo, surrealismo y pop.

En el momento actual me parece acertado este método, para resolver las contradicciones en el uso de varios lenguajes que tal vez sólo queden enunciados como contradicción.

A mi parecer nombrar las contradicciones es un punto de partida para hacer de ellas un lenguaje de lenguajes que se friccionen mutuamente en el plano, enunciando "algo otro".

SOBRE EL PALIMPSESTO

La obra que me ocupa y a propósito del palimpsesto medieval (del griego palin - nuevamente, y sestus - raspado), está compuesta por elementos de la tradición del libro, de la arquitectura y la ornamentación; es decir, aquellos elementos plásticos periféricos; por ejemplo en la decoración del libro ocupan un lugar alrededor del texto literario y éste, por ser el que conduce la lectura funciona como elemento principal.

En esta obra propongo su desplazamiento a la periferia o en un lugar no acostumbrado según su jerarquía; de esta manera queda despojado de su función narrativa y lectura lineal para distinguir su valor como escritura, como símbolo.

Otros elementos empleados son: fragmentos arquitectónicos griegos, góticos, florentinos iconografía religiosa; además otros elementos del libro como: pleca, margen y color.

El palimpsesto fue el libro fabricado a partir de los desechos de libros anteriores que a través del tiempo y su consecuente desgaste se arruinaron; posteriormente su materia fue cortada en tiras entrecruzadas y pegadas para formar la nueva página de otro libro. La humedad y el tiempo transcurrido hicieron aparecer fragmentos de libros anteriores; textos sobre textos, imagen sobre imagen; "collage" y montaje fortuitos que han permitido recuperar fragmentos de obras importantes en ese lugar oculto pero revelador; "algo otro" se enuncia aunque involuntariamente en ese montaje de textos.

Cada página de éste nuevo montaje xilográfico escritural, persigue aquellos resultados, ahora por un procedimiento controlado. Al igual que el palimpsesto fabricado a partir de restos; este montaje se genera -auto genera- a partir del primer libro, imprimiendo nuevamente las tablas de sus textos e imagen, agregando algunos nuevos en este nuevo emplazamiento, que abarca al anterior y va más allá de su aspecto y función tradicional.

CARACTERÍSTICAS DE ESTE PROCEDIMIENTO

DESPLAZAMIENTO: Asignando lugares equivalentes a texto imagen y ornamento; para subvertir su orden original y sus significados, enunciando unos nuevos.

CONDENSACIÓN: Hacer que los elementos se friccionen en el plano, tensionando sus significados, condensados en patrones ornamentales.

YUXTAPOSICIÓN: De texto sobre texto, texto sobre imagen y ornamentos sobre todos ellos.

TRANSPARENCIA: Veladura final a todo el montaje, con distintos grados de transparencia en la superficie, permitiendo ver las sucesivas telas impresas unas sobre otras. Transparencia en el mismo plano, imprimiendo dos o más elementos simultáneamente.

ACUMULACIÓN: Esta organización del plano no implica conceptos como pureza, en cambio llega a ser una textura de lenguajes impresos.

DISCONTINUIDAD: En el nuevo orden del texto se elimina la literatura de éste, al juxtaponer otras formas y liquidar el orden de lectura.

ELEMENTOS

MARGEN: Delimita un plano, acentúa la estructura del libro ya sea vertical u horizontal; es un referente para la ubicación de los elementos que ocupan el plano. Tiene valor de atención

por color y por calidad de línea, también puede adquirir movilidad en los siguientes planos colocado a la mitad horizontalmente.

ESTRUCTURAS: Cuando los textos, imágenes y ornamentos se colocan en patrón, ordenados en cuadrante, forman una estructura virtual en cruz; en algunos casos esta estructura es obviada por impresiones de ornamentos colocados sobre ella a distintos intervalos.

Otra estructura es la impresión de la portada, resuelta en una retícula de nervaduras diagonales.

Estos dos tipos de estructuras son comunes y básicas para construir un ornamento y su ordenamiento en el plano.

TEXTOS: Incidentalmente el texto es legible cuando se encuentra libre de sobreimpresión; en la mayoría de los casos es bloqueada, sobreimpreso, discontinuado, fragmentado o velado.

Alternativamente es usado como fondo o figura, como el caso del límite de columnas o sobre impuesto a otros textos y ornamentos.

PORTADA: La impresión de la tabla de la portada en el interior del montaje repite el concepto de composición y orden enunciado en ella; en su nuevo emplazamiento la impresión de la portada sirve como estructura que genera espacios romboidales como nichos contenedores de imágenes más grandes.

SOBREIMPRESIONES: restan importancia a la forma que cubren parcialmente, agregando otras significaciones. En el caso de sobreimpresiones de ornamentos ocurre un desplazamiento en el plano, ya no se suceden en un orden periférico sino simultáneo, junto o sobre un texto o imagen.

XILOGRAFÍAS:

- +Silueta oscura de contornos internos blancos, rematada por un arco ojival.
- +Grabado de un ángel con espada descrito en la primera parte.
- +Grabado de un ángel que proviene de una escultura de la Colonia.

- +Grabado de ángel de rostro central y alas extendidas, de origen colonial.
- +Ornamento florentino.
- +Ornamento griego “antefix”
- +Capitel en el que se ubica un nicho en forma de concha y un pequeño ángel barroco en el centro.

SELLOS: Rosetón gótico y cruz latina.

IMPRESIONES METÁLICAS: Varilla de latón ornamentada de uso en orfebrería.

LECTURA: Eliminando jerarquías y los lugares que la tradición ha asignado a estos elementos, llevando a una lectura simultánea de patrones yuxtapuestos.

Las imágenes no cumplen ya la función de ilustrar, porque el texto, inclusive se convierte en imagen, repitiéndolo, fragmentándolo, mezclándolo o invirtiéndolo. La reiteración de un texto en el plano conduce a perder el sentido de lectura y literatura, acentuando su visualidad y el sentido únicamente de escritura; textura de escrituras que no implican algún goce literario. Despojando a las imágenes del sentido ilustrativo-narrativo, yuxtaponiendo patrones ornamentales, otras imágenes, textos y veladuras.

Este es el procedimiento para hacer equivalentes, lenguajes distintos en un mismo plano; el texto es pictograma que enuncia la escritura.

La imagen muestra lo que el texto apenas dice, así imagen y palabra resuelven su predominio en un plano, conviven en una misma actividad; llegando a ser escritura que adquiere sentido al confrontarse con otra escritura.

Una imagen es vista a través de otra; un texto leído por otro texto, donde un enunciado se construye con escrituras virtuales. Escrituras e imágenes empujadas hasta el límite, hasta valer por otra cosa.

ESTANDARTES

El estandarte, la bandera y los pendones, aparecen desde la antigüedad en toda sociedad organizada, ligados íntimamente a la arquitectura en palacios, fachadas, astas, tiendas, siempre colocados en una cúspide o lugar preponderante del recinto. También observamos que se destinan para un uso específico, sea militar, civil o religioso.

Es un signo de mando, de reunión y emblema del poder, y por lo tanto, tiene la función de congregar, de unir y de dar aviso. Su papel como elemento agregado a la arquitectura no es como superficialmente se le toma, decorado teatral para algún evento. Los estandartes y banderas han sido usados también por sociedades secretas, como instrumento de llamada a la acción guerrera o espiritual; En las logias son objetos protectores o substitutos de antepasados.

El estandarte o bandera colocado en lo alto del edificio, implora la protección y crea un vínculo con el cielo, con abundantes ejemplos en todas las religiones.

Tenemos un símbolo de protección añadido al de un signo distintivo; de un señor feudal, un guerrero, un jefe de estado, un santo o congregación, corporación o la patria.

Entendido el vínculo existente entre estandarte y arquitectura, me propongo intervenir un espacio antiguo o contemporáneo con estandartes de grandes dimensiones. Pretendo alterar la relación del espacio cotidiano con el espectador generalmente pasivo, para que considere o reconsidere a través del estandarte su relación con edificios, calles y monumentos de importancia clave en el devenir histórico de la arquitectura en relación a fenómenos estéticos, económicos y políticos que la determinan.

La estrategia de trabajo es como sigue: Cada estandarte tendrá en su superficie elementos arquitectónicos resueltos gráficamente y complementado con pintura; estas imágenes alegóricas pueden enunciar la anterioridad del edificio que cubran, es decir, que cada edificio con su estandarte adquirirá el sentido de autorreferente. También podrá contener imágenes organizadas como datos, citas o glosas extraídas de otro contexto.

CONCLUSIÓN

Al concluir estas obras encontré en sus resultados una opción que considere al plano o superficie como un tablero para organizar datos, citas o glosas de otras fuentes; construyendo y deconstruyendo códigos.

La lectura de este tipo de obras implica la asociación de esos datos o glosas, así como la confrontación, la intervención y la paráfrasis.

Con estas estrategias definí mi actitud hacia la historia como tema de reflexión de mis obras y no a la reproducción de ella en objetos arqueológicos.

He realizado ya otras obras con estos planteamientos; instalaciones y estandartes con una justificación más clara en sus estrategias.

BIBLIOGRAFÍA

Lagerkvist, Pär
"El enano el verdugo"
Alianza Editorial
España, 1972

Renan, Raúl
"Los otros libros"
Colección Biblioteca del Editor
Fomento Editorial, UNAM
México, 1988

Westheim, Paul
"El grabado en madera"
Fondo de Cultura Económica
Colección Breviarios
México, 1981

Brea, José Luis
"Nuevas estrategias alegóricas"
Editorial Técno
Madrid, 1991

Argan, Giulio Carlo

"El pasado en el presente" El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro.

Editorial Gustavo Gilli

Comunicación visual

Barcelona, 1977

Hofstätter, Hans H.

"Gustave Moreau"

Editorial Labor

Barcelona, 1988

Chevalier, Jean

"Diccionario de los símbolos"

Editorial Herder

Barcelona, 1988

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**















