



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**La figura humana. Una visión mística a través del
libro-objeto gráfico**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

P R E S E N T A

Elizabeth Ávila Figueroa

México, D.F.

1995

FALLA DE ORIGEN

**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.

Agradecimientos:

Agradezco al Mtro Daniel Manzano Aguila su apoyo y orientación en el tema de mi tesis; al Prof. Pedro Ascencio Mateos por su ayuda y asesoramiento en el trabajo xilográfico. A Adriana Avila Figueroa las observaciones sobre los aspectos técnicos de la tesis; a Claudia Avila por su auxilio en los aspectos de cómputo y a todas las personas que me brindaron su apoyo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	2
1. Origen del libro	5
1.1. El Libro Manuscrito.	6
1.2. La Escritura.	7
1.3. El libro Impreso.	10
1.4. La Ilustración de los Escritos.	11
1.1.1. El libro de Artista.	15
1.1.2. Diferencias entre libro Alternativo y libro Objeto.	20
1.1.3. El libro Objeto.	25
Conclusiones.	33
2. El Gótico y su relación divina con Dios.	34
2.1. Origen de la composición áurea.	39
2.1.1. Proporción Áurea. Aplicación Geométrica.	42
2.1.2. Sección Áurea. Trazos Góticos.	45
2.1.3. Número de Oro. 1.618.	51
2.2. La representación de la figura humana dentro del lenguaje plástico.	54
Conclusiones.	63
3.1. Propuesta de un libro-objeto.	64
3.2. El tema religioso.	65
3.3. Poemas. León Felipe y Fray Miguel de Guevara	66
3.4. La Xilografía.	68
3.5. Estructura del libro.	71
3.6. Diseño del libro de tesis.	93
CONCLUSIONES.	97
Bibliografía.	99

Introducción

El proyecto para realizar un libro-objeto surge dentro del seminario de artes visuales titulado "Producción de un libro alternativo en el campo de la estampa", cuya finalidad fue que los integrantes del grupo propusiéramos de manera individual un libro diferente al tradicional, el cual parte de la elección de formas y materiales desarrollados dentro del campo de la estampa.

En este trabajo expondré el origen del libro tradicional, así como del libro de artista; sus variantes y características particulares -libro Alternativo, libro Objeto, libro Conceptual, libro Híbrido.

La elección del tema surge a partir del interés por la representación de la figura humana; partiendo de la base de que Infinidad de artistas, a partir de diversos temas, que van desde problemas sociales hasta las emociones más profundas o existenciales, han tocado el terreno de lo humano dentro de sus obras.

Orozco, Daumier, Munch, por citar algunos ejemplos, trabajaron sobre aspectos humanos, apoyándose en la representación de la figura humana, acompañada -independientemente del contenido temático de sus obras-, de personajes con expresión y dramatismo, a los que les creaban un lenguaje propio, acentuado aun más por el

blanco y el negro que caracteriza al dibujo y la gráfica.

Para caracterizar la figura humana, retomo principalmente la figura de Cristo, sin abandonar lo emotivo y dramático que es la presencia de Dios -como hombre- en la vida religiosa. Retomo el concepto que tenían los góticos sobre la unión entre Dios y el hombre, unión que era dada por la aplicación de una medida llamada sección áurea, a través del número de oro -1.618-, aplicado en la arquitectura gótica.

La estructura del libro objeto tendrá una relación temática - en el todo y en sus partes- independientemente de que sus formas o elementos sean distintos. La forma exterior del libro está construida con madera. Ésta tendrá una distribución de planos geométricos, así como los grabados a partir de una aplicación áurea.

El libro-objeto, como las imágenes Xilográficas, se reforzarán con los poemas de carácter místico de León Felipe y Fray Miguel de Guevara. Los grabados y textos irán impresos sobre tela y en rollos sostenidos por velas, esto último como elemento simbólico de carácter religioso.

Retomo los rollos, ya que el propósito es aprovechar el libro antiguo, para introducirlo dentro de una forma distinta, proponiendo una lectura y distribución diferente como sería el uso

de velas en ves de varillas, loneta en lugar de papel, lino o vegetales para la impresión de las Xilografías y el texto, así como su colocación sobre candelabros.

Uno la tela de textura áspera, porosa, color crudo, con la madera, uno de los materiales más antiguos utilizados por artesanos y artistas. Elegí la xilografía, una de las técnicas más tradicionales e identificables dentro de la estampa, que por su carácter rústico, complementan y reafirman su estado natural.

Mi propósito es que los elementos, las formas y la estructura general del libro participen juntos, y por separado del mismo contenido e intensión temática. Así, imagen y texto no estarán determinados por un orden de lectura o por una distribución de los elementos que conforman al libro.

1. Origen del Libro.

Fueron varias las formas de transmisión del pensamiento que el hombre empleó: la pintura, la música, la palabra, las cuales paulatinamente se fueron considerando legado cultural. Esta palabra- lenguaje, debido a la necesidad de ser preservado condujo a la aparición de la escritura junto con la del libro, "la que permitió la transcripción de textos, mediante la utilización de materiales diversos¹".

1.1. El Libro Manuscrito.

El libro manuscrito abarca desde la antigüedad, hasta mediados del siglo XV. Según su forma y los materiales usados para su manufactura, puede recibir los nombres de volumen o códice².

Volumen: Es una larga tira enrollada de láminas de papiro (hojas vegetales) pegadas por los lados. En las láminas se escribían grandes columnas y por una sola cara. Originariamente, las hojas se conservaban enrolladas y esto dio a que los romanos designaran el volumen a rollo.

Códice: El códice (cuaderno) es un conjunto de hojas de pergamino (cuero), superpuestas y cosidas por un lado, con una

¹ Jorge E. De León, *El Libro*, 1975, p. 14.

² *Ibid*, p. 15.

forma parecida a la del libro moderno. El códice se utilizó en la corte de pérgamo, de ahí su nombre³.

Papiro

foto 1. Año/Cero. "América Ibérica",
año VI, Madrid, 1995.p. 58.



En la Edad Media preferían palimpsestos (esto es, pergamino que se ha raspado de nuevo), cuando se quería dar mejor aspecto al pergamino o cuero, se pintaba con púrpura. Dentro y fuera de los claustros era atendido el arte de la escritura, de esta manera apareció la industria de los pergaminos o fabricantes de pergamino, que se constituye al final del siglo XII⁴.

El papel fue inventado en China, hacia 1300. Así la fabricación del papel se extendió por toda Europa. Por lo que el uso del papel contribuyó a que el libro proporcionara un gran desarrollo cultural y la creación de grandes Bibliotecas.

Por tanto la fabricación del papel fue determinante para la cultura europea medieval, ya que influyó en la secularización de la cultura. Así los conocimientos podían transmitirse ampliamente, pues a causa de la economía que resultaba de la fabricación del

³ *Ibidem.*

⁴ Oscar Weise, *La escritura y el libro*, 1923, p. 33.

papel, la producción de libros se desarrolló en gran escala⁵.

Cuando la materia escrita estaba formada por tablas enceradas, era un utensilio de gran importancia el "estilo" de metal, de hueso. Uno de los extremos que terminaba en punta, se empleaba para grabar los signos y el otro, que ofrecía una superficie ancha, se empleaba como plegadera para corregir las desigualdades. De aquí procede la palabra "estilo" para designar la manera típica de escribir de cada uno. Para escribir sobre pergamino, papiro, o papel se empleaban otros instrumentos : pincel o un pedazo de caña. Otro instrumento de uso para la escritura fue la pluma de ganso que se utilizó del siglo II al siglo XIX. Después siguieron las plumas de latón, metal, cobre, llegando a la elaboración de materiales diversos para la escritura⁶.

1.2. La Escritura.

En Egipto y en todos los países del Medio Oriente, la escritura fue privilegio de las castas sacerdotales, los escribanos se limitaban a transcribir en escritura ideográfica o cuneiforme los informes, leyes y tradiciones que se consideraban sagradas, y por tanto prohibidos a los profanos⁷.

⁵ Jorge E. De León*op. cit.* p. 17.

⁶ Oscar Weise. *La escritura y.....op. cit.* p. 37.

⁷ Jorge E. De León, *El libro.....op. cit.* p. 16.



Manuscrito del siglo XII.

Foto 2. Año/Cero, "América Ibérica", año VI, 1995.p. 59.

La mayor parte de los monasterios poseían locales especiales para escribir. Los monjes fueron quienes mayor impulso dieron al desarrollo de la escritura. En los primeros siglos, después de la difusión del cristianismo, fueron casi los únicos que sabían leer y escribir. De esta manera conservaron muchos libros de la antigüedad, evitando que desaparecieran. La mayor parte de los que no sabían leer, debían dibujar tres cruces para significar que atestiguaban lo consignado en el Nombre de Dios, del Padre, del Hijo y del espíritu Santo⁸.

El libro sufrió una lenta evolución durante la cual dejó de ser propiedad exclusiva de la Iglesia y de la nobleza, para convertirse en patrimonio común de la burguesía y de la clase media llegando a las clases populares hacia finales del siglo XIX. Así, el uso de la escritura alfabética desarrollada en Grecia despojó a

⁸ Oscar Weise, *La escritura y.... op. cit.* p. 22.

la lectura de su carácter sagrado haciéndola accesible a la gente⁹.

En los idiomas modernos la idea de escribir procede de la palabra griega *graphein* o de la palabra latina *scribere*, y sin embargo el sentido primitivo de estas corresponde más bien a la idea de grabar o tallar¹⁰.

En la antigua costumbre griega se escribía de derecha a izquierda. Más tarde se pasó a la escritura que invierte la dirección al final de la línea, cambio que se explica principalmente por razones de comodidad (semejante a la marcha de los bueyes en el arado). Más tarde se generalizó completamente el uso de la escritura dirigida de izquierda a derecha¹¹.

En el desarrollo del alfabeto se mostraron particularidades en los pueblos; entre ellas hay dos de gran importancia, que aparecieron en Alemania durante el siglo XII. Consiste la primera en la manera de escribir que se llamó monacal por sus creadores, y la gótica por su forma angulosa y apuntalada que recuerda ese estilo arquitectónico, de la cual procede la escritura impresa; y la segunda, en una nueva forma más cursiva, que permitía mayor velocidad en su trazado y de la que procede la escritura

⁹ *Ibid*, p. 19.

¹⁰ *Ibid*, p. 33.

¹¹ *Ibid*, p. 9.

manuscrita. La última transformación se reprodujo en el Renacimiento, derivándose una escritura de signos (carolingia) redondeados que se ha denominado escritura *latina* en las escuelas, y escritura *antigua* en las imprentas¹².

1.3. El libro Impreso.

Con el aumento de lectores se hizo necesario utilizar medios más rápidos y económicos para la reproducción de libros que la copia por amanuenses. Una solución relativa fue el uso de la Xilografía, sistema de impresión mediante madera, que había sido descubierto en China¹³.

La xilografía fue utilizada en Europa para la reproducción de manuscritos desde el último cuarto del siglo XV, pero resultó insuficiente para cubrir las necesidades del mercado del libro. La urgencia de encontrar un método cómodo y barato determinó que se inventara un nuevo método de impresión. Así, en la primera mitad del siglo XV, Gutenberg inventó la imprenta, con la cual habría de satisfacerse la necesidad de reproducir los libros en gran escala. La técnica de impresión puede resumirse como la utilización de caracteres móviles de metal fundido, tinta grasa y prensa. Lo que contribuyó a la creación de la industria del libro. Su fabricación

¹² *Ibid*, p. 18.

¹³ Jorge E. De León....*op. cit.* p. 17.

es primero un medio para ganarse la vida, después, un canal de difusión de la cultura¹¹.



Foto 3.

Weise, Oscar. *La escritura y el libro*, España, 1963. p. 56.

1.4. La Ilustración de los Escritos.

En la antigüedad, chinos, indios, persas, asiáticos, griegos, romanos realizaban ilustraciones, éstos últimos incluían en sus tratados sobre materias científicas figuras que servían para demostración y enseñanza de los mismos.

¹¹ *Ibidem*.

Los monjes pusieron especial interés en "iluminar" para deleite del lector, *Biblias*, libros de rezo, fragmentos del Evangelio, así como también les interesaban las representaciones figuradas. De esta forma se crea el arte de iluminar libros, el cual tuvo su auge del siglo XIII al siglo XV. Así durante la Edad Media la elaboración de los libros determinó la aparición de la artesanía de la encuadernación y el arte de la ilustración, por lo que el libro se convirtió en objeto de lujo que solamente el clero y la nobleza podían adquirir.

En la realización de las ilustraciones se deja ver la preferencia en el uso de ciertos colores utilizados por los monjes; como el color rojo aplicado a las letras iniciales, en otros casos, libros enteros, páginas o capítulos eran escritos en este color con el fin de dar mayor realce. Así, el azul era utilizado para la ornamentación de los libros, para escritos con gran valor se empleó la escritura en Oro y Plata, principalmente sobre pergamino color púrpura¹⁵.

El libro siguió un largo proceso de transformación en el que pierde el lujo que le convertía en instrumento de imaginaria de encuadernadores e ilustradores. Así, a partir del siglo XVIII, la encuadernación se vuelve sobria y en los primeros decenios del siglo XIX se impone el uso de la encuadernación del libro. La forma

¹⁵ Oscar Weise, *La escritura y op. cit.* p. 35.

exterior sería más atractiva, aun cuando el papel con el que se manufacturaba fuera de baja calidad¹⁶.

Jorge De León comenta: " El hombre contemporáneo está determinado por los medios masivos de comunicación; pero a pesar de que la lectura de libros se ha relegado, difícilmente acabará, pues para ello sería necesario que los seres humanos perdieran la capacidad de inquietarse y la necesidad de transmitir sus ideas¹⁷".

Para Fernando Zamora, los libros vistos como productos culturales han incitado diferentes actitudes ... "Exaltados por unos, condenados por otros, convertidos en fetiche o lanzados a la hoguera, vistos como un simple medio o como un fin en sí mismos, los libros han formado parte de la historia"_, capaces de contener y de servir como vehículo para asuntos filosóficos, literarios o religiosos, los libros también parecen adoptar "todas las formas y admitir todos los soportes"¹⁸, dados dentro de la creación de libros de artista.

¹⁶ Jorge E. De León, *El libro...* op. cit. p. 17.

¹⁷ *Ibid*, p. 20.

¹⁸ Fernando Zamora, "Al Abismo del Milenio", Catálogo de la exposición colectiva del taller de producción del libro alternativo de la ENAP/UNAM, 1994.3



Foto 4. Año/Cero, "América Ibérica", año VI, 1995.p. 58.



Foto 5. Alejandro Pérez Cruz. "Mas allá de las ruinas".

"Al abismo del milenio". Exposición colectiva del taller de producción del libro Alternativo de la ENAP/UNAM, México, Museo Nacional de la Estampa, Agosto-Octubre, 1994. (Catálogo)

1.1.1. El libro de artista

Los primeros antecedentes de los libros de artista se presentan con las vanguardias Futuristas, Surrealistas, y Dadaístas, que utilizan la página como medio de comunicación artística¹⁹ para publicar sus manifiestos.

La segunda guerra mundial trae como consecuencia que el centro del arte en Europa se traslade a los Estados Unidos, principalmente a Nueva York, donde los avances tecnológicos crecían. Ahí los artistas se encontraron con nuevas formas de comunicación, como en el caso de la copia offset, que ofrecía rapidez y economía tanto a industriales como a artistas plásticos²⁰.

Posteriormente, entre los años 60 y 70, los libros comenzaron a provocar interés entre los creadores plásticos que buscaban caminos nuevos a partir del libro, experimentando y explorando soluciones diferentes, así como apoyándose en materiales diversos como una manera de innovar al libro tradicional²¹. Fue a partir de ese momento que se le calificó a esa forma de arte como Alternativo.

¹⁹ Martha Wilson, *Libros de artistas*, 1982. p. 10.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Rice Sheller, *Nuevas posibilidades. El libro de artista*. p. 13.

Discutiendo esa forma nueva de hacer arte, críticos y artistas tienden a enfocarse sobre la función del libro como un espacio alternativo, un modo alternativo de distribución que permite al artista burlar al sistema de galerías y hacer su trabajo accesible²².

Sin embargo, los artistas ignoraron el aspecto literario en sus libros, ya que comenzaron a realizarlos atendiendo sólo el aspecto visual y conceptual que incluía sólo la pintura y la escultura²³.

En México, entre 1973 y 1983, este concepto cobra fuerza, los artistas crean sus propias editoriales, produciendo y editando sus propios libros de artista. A estos se les llamó editores y autores independientes, ya que no producían con fines comerciales²⁴ sino que realizaban su trabajo con el propósito de distribuirlo a un costo accesible y barato²⁵.

Se han mencionado algunos antecedentes sobre la creación de libros artísticos, ahora habría que señalar algunas características particulares que encierran estos libros.

²² *Ibidem.*

²³ Lucy R. Lippard, *Nuevas posibilidades. El libro de artista.* p. 13.

²⁴ Raúl Renan, *Los otros libros.* p. 14.

²⁵ Rice Shelley, *Nuevas posibilidades.... op. cit.* p. 13.

Así como la pintura y la escultura guardan ciertas particularidades en cuanto a su forma y contenido, también los libros de artista guardan en su forma visual y física "Aspectos", como los llama Barbara Tannenbaum, que los hacen diferentes. Los aspectos formales, en el caso del libro de artista serían:

-Los elementos: deben relacionarse, unos con otros y contener más de uno.

-La dirección: en el libro de artista la lectura se da libremente, no lleva un orden específico como en el caso del libro tradicional, que es de izquierda a derecha.

-El Espacio: contempla la parte exterior e interior del libro, deben diferenciarse una de otra, es decir en su forma y contenido.

Barbara Tannenbaum menciona otras diferencias como los temas, que llevan un contenido personal del artista por ejemplo, autobiográficos; así como el tamaño y su colocación que es diferente al cuadro que va colgado en un muro. El libro de artista se puede tocar, mover, transportar, guardar, etc.²⁶.

Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artista o libros artísticos²⁷.

²⁶ Barbara Tannenbaum, *Los libros de artista*. p. 21.

²⁷ *Ibid*, p. 24.

Al igual que Barbara Tannenbaum, Ulises Carrión señala algunas características particulares de los libros de artista a partir de un análisis comparativo entre el libro viejo y el libro nuevo. El libro existió originalmente como el recipiente de un texto, que contenga cualquier lenguaje, no sólo el literario, sino cualquier sistema de signos²⁸.

De esta manera, un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo, en ocasiones, un texto que se integre a esa forma que es el libro,²⁹ creando así, espacios, estructuras, lecturas, lenguajes y formas distintas al libro tradicional.

Carrión comenta que el espacio modifica la comunicación, ya sea la del lenguaje -escrito, visual, de signos-, que se puede considerar en un espacio, como es la página, aislada, o en una secuencia de espacios y momentos, ya sea en la totalidad del libro³⁰. Así el lenguaje transmite ideas, - "imágenes mentales que parten de una intención"- que unidas a las palabras, formaran una secuencia "espacio-temporal" que identificamos con el nombre de libro. Por tanto las palabras no pueden dejar de significar algo

²⁸ Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, 1975, p. 1.

²⁹ *Ibid*, p. 4.

³⁰ *Ibid*, p. 7.

"pero si pueden ser despojadas de intencionalidad³¹"

En el caso de la estructura del libro, se puede mencionar a la página, la cual es creada como un elemento individual de una estructura -libro-, que tiene una función particular que cumplir³². No puede existir aisladamente ya que es un elemento que pertenece a una estructura.

De esta forma para leer al arte nuevo, como lo llama Ulises Carrión, es necesario aprender el libro como una estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos. Por tanto, cada libro requerirá de una lectura diferente, en ocasiones con determinado ritmo de lectura, la cual puede ser suspendida en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro³³.

Para Fernando Zamora la lectura de los libros debe ser distinta, es decir, para leer no sólo hay que utilizar la vista, sino también el cuerpo "ya no se trata de sentarse cómodamente a leer para que el cuerpo no nos distraiga con sus demandas, para que olvidemos y podamos utilizar únicamente nuestras capacidades intelectuales. "Ahora, por el contrario, el cuerpo interviene en la

³¹ *Ibid*, p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid*, p. 18.

lectura"³⁴. De esta forma, se comienza a comprender y conocer la creación de los libros de artista.

1.1.2. Diferencias entre Libro Alternativo y Libro Objeto.

Los libros alternativos o publicaciones alternativas buscan innovar las formas del libro tradicional. Algunos son editados por el mismo artista o por un grupo de artistas en sus propias editoriales, su finalidad es llegar a todos los ámbitos de la sociedad proponiendo portadas y formatos diferentes a las tradicionales. Estas publicaciones son repetidas y conservan una condición de objeto al ser limitadas y firmadas³⁵. Así, una revista alternativa será una estructura necesariamente múltiple y periódica³⁶.

De esta manera, el artista cuando produce en el área de lo visual, ya sea con un equipo de trabajo humano o por medios mecánicos comienza a producir obra múltiple que se incluye dentro de una edición de artes plásticas³⁷.

³⁴ Fernando Zamora, "Al Abismo del Milenio", Catálogo de la Exposición colectiva del taller de producción del libro alternativo de la ENAP/UNAM, 1994.

³⁵ Graciela Kartofel, Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales*. p.60.

³⁶ *Ibid*, p. 63.

³⁷ *Ibid*, p. 57.

Este tipo de procesos editoriales produce objetos o llamadas copias que son producidas artesanalmente, dando como resultado objetos similares pero no iguales. De manera que, dependiendo del número de repeticiones, éstas tendrán su valor como objeto en el mercado, y enumeradas y firmadas, adquieren valor como obra de arte³⁸.

En las ediciones de artes plásticas se desprenden dos variantes, una "las ediciones de obras plásticas repetidas que conservan una condición de objetos al ser limitadas y firmadas, la otra, la producción de libros-objeto únicos desde sus respectivos espacios son trabajados con independencia de códigos y con énfasis en el sentido del tiempo"³⁹.

Podemos decir que las diferencias del libro alternativo y el libro-objeto comienzan a partir de la forma o manera de editarlos.

Como por ejemplo lo realizado en 1961 por el artista alemán Dieter Rot, quien encuaderna hojas extraídas de las tiras cómicas de álbumes de colorear o de periódicos, las cuales resultan ser ediciones que llevan todavía una enumeración y una firma.

³⁸ *Ibid*, p. 56.

³⁹ *Ibid*, p. 60.

En el caso del artista Americano Edward Ruscha, quién publica en 1962 " *Twenty -Six Gasoline Stations*", secuencia de veintiséis fotografías en blanco y negro de estaciones de servicio cuya edición ya no es, ni limitada ni firmada.

Así, Dieter Rot -en el texto titulado *Naissance du livre d'artiste*- es calificado como neo-dadaísta y Edward Ruscha como artista conceptual, quien defenderá el principal "minimal del libro", la sistematización y la sucesión de imágenes sin ninguna pretensión estética⁴⁰.

De esta manera, artistas conceptuales o minimalistas defenderán una creación que llaman desmaterializada, es decir ellos se van a dedicar menos a la producción de objetos de arte y más al enunciado de ideas y análisis tomando el lenguaje como vehículo y como un material⁴¹.

De alguna manera, aunque los artistas conceptuales no utilizan objetos en la producción de sus libros -los cuales guardan características de libro alternativo-, si coinciden con algunas características particulares de los libros-objeto como en el caso de la edición que es limitada, así como en la finalidad de comunicar y crear lenguajes a través del uso de materiales varios.

⁴⁰ "Naissance du livre d'artiste, p. 7.

⁴¹ *Ibid*, p. 9.

Por tanto, la intención es la misma, crear libros que comuniquen por medio de formas y técnicas distintas al libro tradicional.

Así, el libro-objeto es único, en el caso de realizar copias o similares la forma de reproducción no sería por medios industrializados ni mecanizados, sino originalizados⁴². Otra posibilidad o característica particular del libro-objeto es su independencia de códigos, es decir, su independencia de formas puesto que éstas deben significar y comunicar.

El libro objeto se remite a sí mismo. Tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo. Con el libro objeto, es el libro mismo el objeto de investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información transformando la idea del libro asociado con un contenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura ⁴³

Para Catherine Coleman los dos conceptos del libro de artista suelen ser contradictorios. Es decir, el que se edita y el que tiene carácter de objeto. El libro impreso como obra de arte portátil, barato, accesible por su gran tirada y reproducido bajo el control del artista por los medios mecánicos o electrónicos. El

⁴² *Ibidem.*

⁴³ Catherine Coleman, *Libros de Artistas*. p. 36.

segundo concepto es el libro-objeto que investiga más los aspectos formales inherentes al libro -detallados en el ensayo de Barbara Tannenbaum-, como su contenido semántico⁴⁴.

Estos trabajos tal vez propongan soluciones en cuanto a forma distintas, pero tanto el libro impreso como el libro-objeto proponen a partir de la estructura del libro.

Todos los elementos que conforman la estructura del libro, así como su forma y contenido, tendrán una finalidad: relacionarse significativa e independientemente si sus formas son distintas. De esta manera, el libro objeto no desaparece, se transforma.

Estos libros con características de objeto pueden ser: libros-visual o libros- conceptual⁴⁵.

En el libro-visual las imágenes serán el mensaje principal, en el libro-conceptual lo serán las fotografías anexas a los escritos. Para conocer las características del libro-visual y el libro-conceptual habría que mencionar algunos antecedentes y propuestas sobre el libro-objeto

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Graciela Kartofel, Manuel Marín, *Ediciones de y en artes..... op. cit. p. 51.*

1.1.3. El Libro Objeto

Kartofel y Marín mencionan que "Duchamp, en 1921, cuando produjo su libro Blanco(3), ya tocó algunos problemas, libro objeto, multiplicación artesanal, periodicidad imaginaria, codificación absurda del espacio, aglutinación o acopio de significantes inconexos"⁴⁶. Surrealistas y Dadaístas no sólo utilizaron la página como medio de comunicación, también se expresaron por medio del libro-objeto, como ejemplo está: el poema objeto de Breton y la caja verde de Duchamp⁴⁷.

En texto titulado "*Livre d'artiste*" et "*livre objet*" se mencionan otras características del libro-objeto, como sería su dimensión de objeto en comparación con la del libro común, es decir, se modifica la realidad material que lo conforma como libro, pues pierde su función de comunicación en provecho de una manifestación escultural o pictórica; la que se presenta sólo bajo la apariencia exterior, lo cual lo define como libro-objeto⁴⁸.

Es viable que el creador de libros de artista utilice cualquier manifestación plástica -dibujo, grabado, pintura, escultura-, pero un aspecto fundamental sería cómo el artista va a

⁴⁶ *Ibid*, p. 64.

⁴⁷ Uta M. Reindl, *Anselm Kiefer o la presencia del pasado*. p. 36.

⁴⁸ "*Livre d'artiste*" et "*Livre objet*" p. 13.

integrar o adoptar dicha manifestación a la creación de un libro de artista -en particular en un libro-objeto-, sin que pierda la función de comunicar como libro, ya que si esto sucediera se tendría que eliminar la utilización de otras propuestas y materiales como: "la fotografía, video, fotocopia, voz, cuerpo, libro, etc"⁴⁹, utilizados por los productores de libros alternativos.

Por ejemplo, Felipe Ehrenberg, no sólo utilizo fotografías como todos los conceptualistas, también comenzó a utilizar copias mimeográficas. "El fue el primero en aplicar esta forma de reproducción para fines propiamente artísticos"⁵⁰.

Los procedimientos contemporáneos de estampación entran en relación con las técnicas consideradas tradicionales, dando como resultado que éstas se actualicen al adoptar nuevos materiales, herramientas y mecanismos de impresión. Como ejemplo de esto se pueden mencionar los impresos más antiguos realizados sobre papeles, telas, pergaminos con sellos y pintura que son utilizados por los artistas que en México "cultivan las neográficas"⁵¹.

⁴⁹ *"Livre d'artiste" et "Livre illustre"* p.10.

⁵⁰ Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, 1987, p. 267.

⁵¹ *Ibidem.*

Bajo la denominación de neográficas englobamos en México los impresos artísticos que usan exclusiva o indistintamente la mimeografía, los sellos o cualquier otro recurso no ortodoxo⁵².

Felipe Ehrenberg define las neográficas como "aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a los instrumentos, la tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo. Y advierte que la neográfica pone énfasis no solo en la imagen que estas técnicas producen, sino también en las imágenes que se determinan a partir de la fotografía"⁵³.

De tal forma que todos estos recursos también son utilizados por los creadores del libro artístico -manejados dentro del libro Alternativo- además de ser empleados de manera particular en el libro-Conceptual, donde el uso de fotografías juega un papel importante, no como mensaje individual en cada una de ellas, sino como consecuencias de resultados en conjunto.

Lucy. R. Lippard comenta que la diferencia de un libro de artista que consista en series "anti- fotográficas" de uno de fotografías convencionales, radica en que la importancia del primero, está en la secuencia de fotografías, y no en la

⁵² *Ibid*, p. 268.

⁵³ *Ibidem*.

composición individual de cada fotografía del libro convencional"⁵⁴.

A diferencia del libro-conceptual, que utiliza fotografías y anexa escritos a las imágenes, el libro-visual busca comunicar de manera táctil y visual -mediante las posibilidades que ofrecen los medios tales como los materiales, las texturas, las formas, los colores, etc.- cuya finalidad es la comunicación como lenguaje visual⁵⁵.

Como ejemplo tenemos los libros del artista alemán Anselm Kiefer, quien se caracteriza por emplear todos estos recursos tales como: fotografías, materiales varios como arena, técnicas como el collage y el óleo, indicaciones caligráficas, etc. Uta M. Reindl menciona que los libros de Anselm Kiefer no forman parte de esos anti-libros surgidos de tal actitud ni tienen tampoco un marcado carácter de objetos-libros o libros-objeto"⁵⁶.

"En 1977 Anselm Kiefer presentó en Londres una exposición titulada "The High Priestess", que invita a la meditación por ser una biblioteca de plomo, cuyos aproximadamente 200 libros no pueden ser leídos por su tamaño y peso, sino solamente vistos en el

⁵⁴ Lucy R. Lippard, *Nuevas posibilidades.....* op. cit. p. 12.

⁵⁵ *Un libro ilegible.* p. 219.

⁵⁶ Uta M. Reindl, *Anselm Kiefer o.....* op. cit. p. 12.

catálogo de la exposición⁵⁷".

Por tanto aunque sus libros se encuentren en un estado neutro, todos guardan de alguna manera las variantes de los libros de artista como: lo Alternativo, la forma del libro tradicional, guardando en su contenido características diferentes, dado que se apoya en lo visual y conceptual. De esta manera al ser multiplicados artesanalmente, los vuelve "únicos", adquiriendo carácter de libro-Objeto. Así el artista utiliza todas las variantes que conforman los libros de artista, y no sólo estas variantes, sino que se apoya en cualquier otra.

De esta manera, llega a suceder que los libros-objeto son editados en un cierto número de ejemplares presentándose todos separadamente como piezas únicas. Así, el artista reproduce libros en el momento en que repite cada ejemplar hecho a mano⁵⁸.

Otra propiedad de los libros-objeto es que en la mayor parte de los casos, se crea entre un escritor -que lleva el texto, eventualmente impreso sobre papel artesanal-, y el de un artista que crea un conjunto de -"emboitage-sculpture"- cajas-escultura para el libro⁵⁹.

⁵⁷ UTA. M. REINDL, *Anselm Kiefer oop. cit.* p. 37.

⁵⁸ "Livres Hybrides", p. 14.

⁵⁹ "Livre d'artiste" et "Livre objet", p. 11.

Se menciona en el texto "*Livre d'artiste*" et "*livre objet*", que la colaboración de un escritor y de un artista en la creación de un libro-objeto, se parece mucho a los libros ilustrados, ya que guarda el carácter de un libro, por manejar materiales lujosos, los cuales son tratados con cuidado creándose en el libro una especie de "*nostalgie*", ya que se remonta al libro antiguo, caracterizándose también por el uso de materiales modernos como por ejemplo el aluminio, "*altuglass*", material de vidrio que puede ser transparente o de color, así como las técnicas de recuperación por el arte povera⁶⁰.

Por tanto, habría que mencionar los libros híbridos, los cuales comparten una mezcla entre el "libro ilustrado", "libro-objeto", y "libro de artista". En el texto titulado "*Livres Hybrides*" se mencionan algunos ejemplos de libros, los cuales encierran algunas variantes.

Como ejemplo está lo realizado por el artista Kevin Osborn, quien califica a su obra como libro de artista, por contener impresión offset, precio cómodo, etc. Por otro lado presenta características de libro-objeto, formato trapezoidal en sus páginas, un tamaño que permite desdoblar sus uniones como un acordeón, y una diversidad de posiciones -planos, parado, plegado, desplegado, en círculo o en estrella-, teniendo por último una

⁶⁰ *Ibid*, p. 12.

relación con el libro llamado de "*bibliophilie*" pues la calidad de la impresión, sobre papel tipo pergamino, permite en el offset rivalizar con las técnicas de la estampa⁶¹.

Otro ejemplo sería lo realizado por la artista Annette Messenger titulado "*Mes approches, photographies originales et légendes manuscrites*" el cual se aproxima a los libros de artistas "*ordinaire*" adquiriendo carácter de libro precioso. Algunos presentados como obra única, otros, un pequeño número de ellos, han sido editados haciendo así la demostración de que un libro puede cambiar de "*status*" sin que su naturaleza se encuentre modificada⁶².

De esta manera, habría que mencionar lo que comenta Catherine Coleman como conclusión acerca de la creación de un libro alternativo: "El libro de artista no es el resultado de un "ismo" único; cualquier propuesta de clasificación por tendencias, estilo, contenido, formato, etc., queda superada por la variedad y actualidad de la producción bibliográfica"⁶³.

⁶¹ "*Livre Hybrides*", p. 13.

⁶² *Ibid*, p. 14.

⁶³ Lucy R. Lippard, *Nuevas posibilidades..... op. cit.* p. 12.

Estas variantes -libro de artista, libro-objeto, libro híbrido-, propuestas por los artistas como libros alternativos son el resultado de una búsqueda que inicia a partir de la recuperación de técnicas, herramientas, estilos, que vienen desde la creación del libro antiguo, llegando a la exploración de nuevas formas, de nuevos "recipientes"⁶⁴-como los llama Ulises Carrión-, en los cuales el artista encuentre espacios, estructuras y lecturas que unidos al lenguaje -escrito o de signos- conformen libros diferentes.

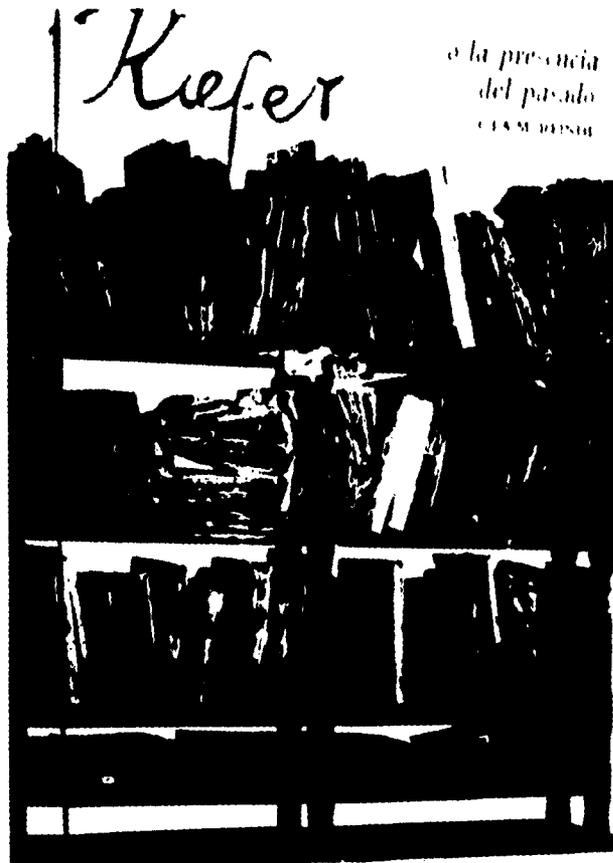
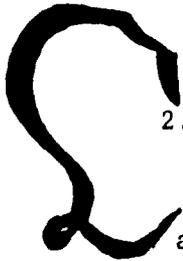


Foto 6. REINDL, UTA M. "Anselm Kiefer o la presencia del pasado", p. 36.

⁶⁴ Ulises Carrión, *El nuevo arte de...* op. cit, p. 1.

Conclusiones

Podemos concluir que los libros alternativos ofrecen una serie de posibilidades que parten de una variedad de temas, así como de formas y materiales que nos remiten al pasado y que pueden tener una relación ya sea con una época, estilo, vanguardia, etc. Todo esto, unido y transformado, crea libros diferentes los cuales no se encasillan en ninguna tendencia determinada sino que abren nuevas posibilidades de quehacer artístico que parten de un objetivo: modificar al libro.



2. El gótico y su relación divina con Dios.

La religión ocupó un lugar importante dentro de las artes. Esto lo podemos apreciar en las obras de artistas del pasado, como las construcciones de las iglesias y edificios civiles, en la escultura que funcionaba como complemento arquitectónico, y la pintura y el grabado de contenido religioso.

Uno de los períodos en el que destaca con fuerza la participación de la Iglesia en las artes plásticas es en la Edad Media -que abarcó del siglo V hasta el siglo XV-, cuando casi a finales aparece el arte gótico. Esta manifestación artística nace en Francia en la primera mitad del siglo XII⁶⁵ que se caracteriza por la construcción de edificios, principalmente religiosos, donde se integran nuevas formas como el predominio de grandes rosetones y las bóvedas de ojivas -superficies cóncavas triangulares en cuyas intersecciones se disponían arcos y nervios-, formas decorativas inspiradas en el respeto, amor y estudio de la naturaleza y la vida. Así, se extiende este arte casi por completo en el siglo XVI, suplantado por la corriente artística del Renacimiento, nacida en Italia⁶⁶.

⁶⁵ Leopoldo Torres, *Historia Universal del Arte Hispánico*, 1952, p. 9.

⁶⁶ *Ibidem*.

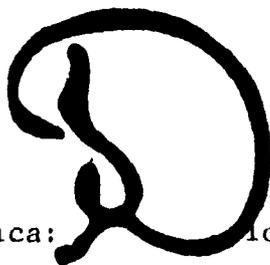
El desarrollo de este arte se debió a la fe y al fervor que inquietó y despertó a las personas de aquella época "a vivir más cerca de Dios". De esta manera, la religión inspiraba, dirigía e impulsaba todas las manifestaciones de la vida y el arte que estaban al servicio de la Iglesia. Todo condujo a que las construcciones de catedrales tuvieran para toda la gente de su época vida, donde el cielo y el infierno, los seres divinos y demoníacos, tuvieran existencia y corporeidad tan real como sus representaciones escultóricas labradas en las puertas de los templos⁶⁷.

De esta manera construían "casas de Dios" elevadas, monumentales y cada vez más altas con la intención de acercarse al reino de Dios y, a su vez, el reino de Dios se aproximara a la naturaleza. Así el artista comienza a utilizar símbolos, se preocupa por las concepciones metafísicas llevándolas a la experimentación directa por medio de sus obras, lo orgánico y lo vivo, vuelven de nuevo a ser apreciados⁶⁸. Toda la realidad por efímera, pequeña, pasajera que hubiera sido, tenía una relación directa con Dios. Todas las cosas expresaban lo divino, teniendo para el arte un valor y un sentido propios. Por lo tanto lo divino debía tener una correspondencia con la realidad natural⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid*, p. 10.

⁶⁸ *Ibid*, p. 11.

⁶⁹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, 1985, p. 290.



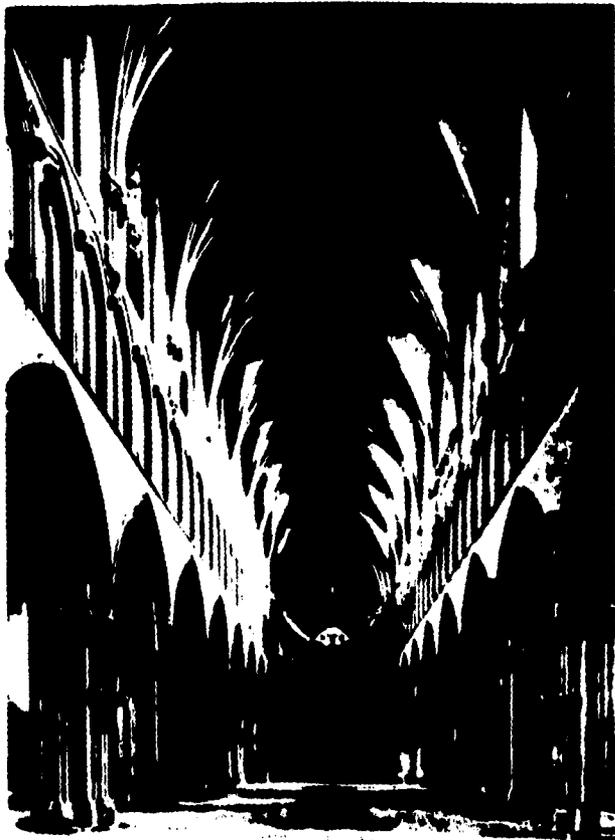
Como Santo Tomás lo indica: "Dios se alegra de todas las cosas, por que todas y cada una están en armonía con su Esencia"⁷⁰.

Todos estos pensamientos, ideas y creencias en relación con el trabajo artístico, debían tener un orden, es decir, un criterio de composición, destacándose principalmente en las construcciones arquitectónicas⁷¹. De esta manera encontrarían ese orden o armonía -como lo llama Santo Tomás-, en cada una de las cosas y entre las cosas mismas, aproximándose así al reino de Dios. Esta armonía de la que habla Santo Tomás la podemos interpretar como proporción o medida, la cual adopta el gótico para sus construcciones religiosas.

Para comprender esta forma de pensar y de vivir habría que citar algunos pensamientos filosóficos principalmente de la cultura griega adoptados por los artistas del gótico, así como también la aplicación de la medida a la geometría llamada proporción áurea y su extracción aritmética del número 1.618 llamado número de Oro.

⁷⁰ *Ibid*, p. 291.

⁷¹ *Ibid*, p. 300.



Nave Central de la Catedral.
Foto 7. Lara Vinca Masini,
Los grandes ciclos del arte".
La catedral de Wells, Sadea,
España, 1968, p. 13.

Foto 8. Escalera a doble
rampa, de entrada a la *Chapter*
House y al *Vicar's Close*.



Foto 9. Fachada Central de
la catedral de Chartres.

Wittkower, Rudolf: *La Escultura:
procesos y principios*, Madrid,
Alianza Forma, 1987, p. 60.



2.1. Origen de la composición áurea.

El gótico adopta algunas ideas filosóficas o "concepciones metafísicas", en la búsqueda por explicarse el origen de las cosas y sus causas. De esta manera, para los antiguos, todas las cosas y cada una de ellas tenían una relación dada por un orden entre el Universo, la Naturaleza y el Hombre, éste orden debía encontrarse a partir de una medida⁷².

Los griegos la llamaban simetría, tomando como modelo o medida al hombre -"mediador proporcional del cosmos"-, esta simetría se basaba en las relaciones que Pitágoras y Platón aplicaban al arte del espacio y que calificaban como "relaciones armónicas".

"La suma de las partes, como TODO, es la más perfecta relación de proporciones. Esta es la naturaleza de la relación"⁷³.

Para Vitruvio -arquitecto romano-, la simetría consiste en "el acuerdo de medidas entre los diversos elementos de la obra y estos con el conjunto. Como del cuerpo humano se deduce la proporción, aquella que los griegos llamaban Analogía o consonancia entre las partes y el todo. Dicha simetría esta regida por un módulo o canon común, el "número".

⁷² *Ibid*, p. 291.

⁷³ Pablo Tosto, *La Composición Áurea en las Artes Plásticas*, 1969, p. 20.

Los arquitectos Góticos y del Renacimiento llamaban a esta relación de medidas "*Commodulatio*", relación de módulos, relación de modulación, proporción. Los módulos son como una progresión geométrica aplicada en el análisis de las ordenes arquitectónicas de dichas épocas.

Piero della Francesca, pintor Italiano, compuso un tratado -*De Quinque Corporibus*-en el que estudia a los cinco cuerpos platónicos, en cuanto a sus proporciones o aplicación plástica⁷⁴.

Luca Pacioli di Bordo -fraile italiano de la orden de San Francisco(1445) -dedicó su vida al estudio de las matemáticas y la geometría, a las cuales les otorgó gran importancia, dada su posible aplicación a las artes y las ciencias⁷⁵. Pacioli escribió un tratado titulado "la Divina Proporción" en el cual plantea algunos conceptos sobre la relación del Universo con el todo -"la teoría de las proporciones, que rige a todas las cosas y se manifiesta en la armonía de todos los fenómenos"⁷⁶. Por otra parte estudia los polígonos y poliedros regulares, que según Platón constituían los elementos básicos de la totalidad del mundo; estos

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Aldo Mieli, *La divina proporción*. p. 9.

⁷⁶ Luca Pacioli, *La divina proporción*. p. 23.

elementos básicos eran tierra, agua, aire y fuego⁷⁷. lo cual nos muestra un intento por explicar la relación entre las cosas y la naturaleza, concepto que adoptó el gótico como una forma de pensar aplicado a sus trabajos artísticos. Así Luca Pacioli define la sección áurea como Divina Proporción, por contener las propiedades que corresponden por semejanza a Dios mismo⁷⁸.



Otros filósofos lo resumen así: ninguna cosa se puede conocer en la naturaleza sin la proporción⁷⁹.

Pablo Tosto menciona que Leonardo da Vinci es quien le da el nombre de "Proporción Áurea" el cual se adapta universalmente⁸⁰.

Así, los arquitectos góticos utilizaron no sólo la proporción áurea sino también los polígonos regulares aplicándolos a sus trazos geométricos dando, de esta manera a sus construcciones, una monumentalidad que los aproximaba según sus creencias al Reino de Dios.

⁷⁷ *Ibid*, p. 24.

⁷⁸ *Ibid*, p. 20.

⁷⁹ *Ibid*, p. 63.

⁸⁰ Pablo Tosto, *La composición áurea en..... op. cit. p. 21.*

Por tanto, ya conocido el término y las ideas acerca de la proporción áurea, habría que señalar su utilización y aplicación como medida geométrica.

2.1.1. Proporción áurea. Aplicación geométrica.

Tenemos para la realización de un trazo geométrico en proporción áurea, el exponente aritmético 1.618 llamado Número de Oro. Se adapta como símbolo de la proporción áurea la letra griega PHI Mayúscula $\text{proporción áurea} = 1.618 = \text{Número de Oro}$. Este signo lo debemos de leer como áureo, sección áurea, proporción áurea o relación áurea⁸¹.

El exponente aritmético 1.618 llamado número de Oro, que aplicado a la geometría representa una relación de tamaños - proporción de medidas-, entre dos líneas de medidas diferentes o entre dos figuras geométricas de medidas diferentes⁸².

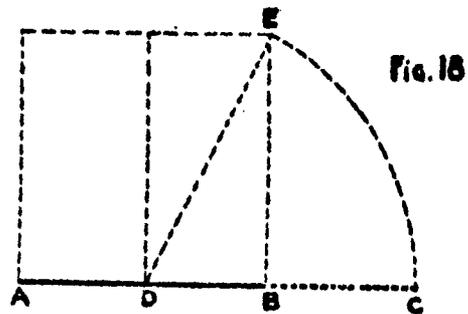
De esta manera cualquier elemento geométrico puede ser cortado, subdividido, o seccionado en proporción áurea dando como resultado una relación y proporción de medidas.

⁸¹ *Ibid*, p. 17.

⁸² *Ibidem*.

Ejemplos:

Para obtener un rectángulo áureo se traza la línea A-B, se corta a la mitad para encontrar el punto D. Se prolonga una vertical en el punto B (misma medida de A-B), para encontrar el punto E.



Se apoya el compás en el punto D, se abre en E y se traza una cuerda que corte la línea horizontal para encontrar el punto C. Se cierra con línea punteada el rectángulo.

La línea A-C dividida entre 1.618 nos da el punto o medida áurea.

De esta manera, tenemos un rectángulo y cuadrado inscrito en proporción áurea.

Rectángulo dividido en proporción áurea, en el cual se encuentra inscrito un círculo en proporción áurea.

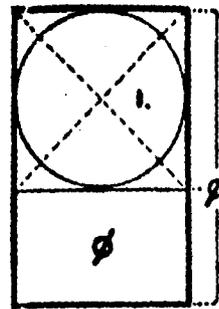
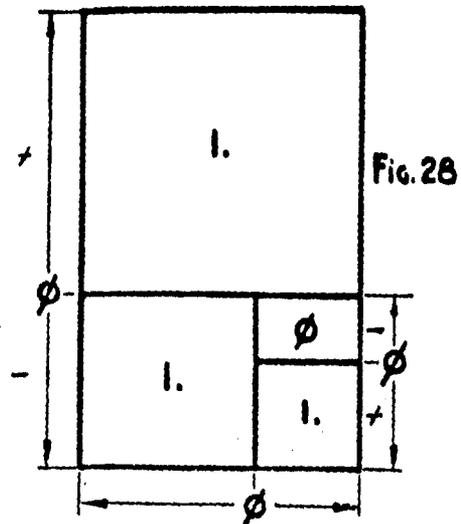


Fig.32

Divisiones y subdivisiones
en proporción áurea.



Las diagonales se trazan para comprobar que las divisiones de cuadrados y rectángulos inscritos están en proporción áurea. Encontrando el todo y sus partes, como ejemplo de las ideas y pensamientos de dicha época.

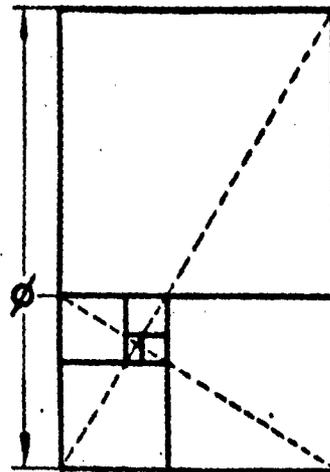


Fig. 29

Esquemas. TOSTO, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*, Argentina, Hachette, 1969, pp.33,37.

2.1.2. Sección áurea. Trazos góticos.

Matila Ghyka comenta que el uso de los módulos -cuadrados y rectángulos- y su aplicación práctica en el ajuste de proporcionalidades en los planos arquitectónicos especialmente en edificios religiosos, se mantenía en secreto, ya que parece haber formado parte de la enseñanza confidencial que se transmitían las familias de arquitectos y las corporaciones de artesanos de la construcción. De esta manera, la enseñanza profesional, como la religiosa y filosófica, era en la antigüedad de base "esotérica"- conocimiento que debía ser sabido por muy pocos y debía mantenerse oculto-, y se aplicaba tanto al arquitecto, como al escultor y al médico⁸³.

Señala también, que a partir del comienzo de la arquitectura Egipcia hasta el final de la Edad Media, la composición de los planos arquitectónicos no es aritmética, sino geométrica. Esto es a partir de círculos, de los cuales se derivan o se trazan segmentos o líneas angulares o regulares aplicados como fundamentos de las composiciones artísticas en arquitectura, pintura, escultura, bajo relieve, etc⁸⁴.

⁸³ Matila Ghyka, *El número de Oro*, 1968, p. 87.

⁸⁴ *Ibid*, p. 120.

Moessel -arquitecto francés- se dedicó a medir dimensiones, proporciones de todos los edificios egipcios, griegos y góticos con base en planos precisos. Observó que todos los diagramas geométricos, tanto para la planta como para la alzada o altura del edificio se deducen de la inscripción de un círculo, o en ocasiones de varios círculos concéntricos, también de uno o varios polígonos regulares⁸⁵.

Moessel supone que el círculo director, el mayor, corresponde al trazado exterior del edificio y el menor, inscrito, corresponde al núcleo. Esto nos conduce a observar la importancia que se atribuía a los templos entre egipcios, griegos, romanos, posteriormente adaptada por el gótico⁸⁶.

La participación de la decádica del círculo - 10 lados - y sus derivados parecen haber sido los sistemas más empleados por los antiguos. Así lo expresa Nicomáco - Siglo I d.C -..." en la Década es donde preexistía un equilibrio natural en el conjunto de sus elementos... De ahí el porqué mediante su razón, el Dios ordenador se sirvió de la década como un canon ó medida para el todo... y de ahí por que las cosas, desde el cielo y la tierra, tienen para los conjuntos y las partes sus razones de concordia basadas en ella y

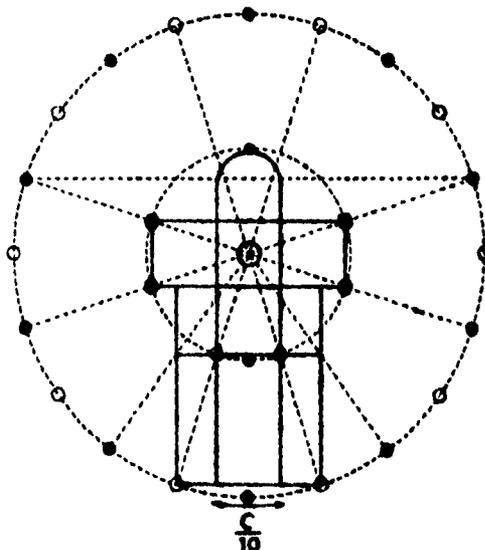
⁸⁵ *Ibid*, p. 120.

⁸⁶ *Ibid*, p. 98.

ordenadas según ella⁸⁷.

Como ejemplo tenemos los esquemas tipos Moessel de una Iglesia gótica en los cuales el nos presenta la explicación del uso de la sección áurea en un plano.

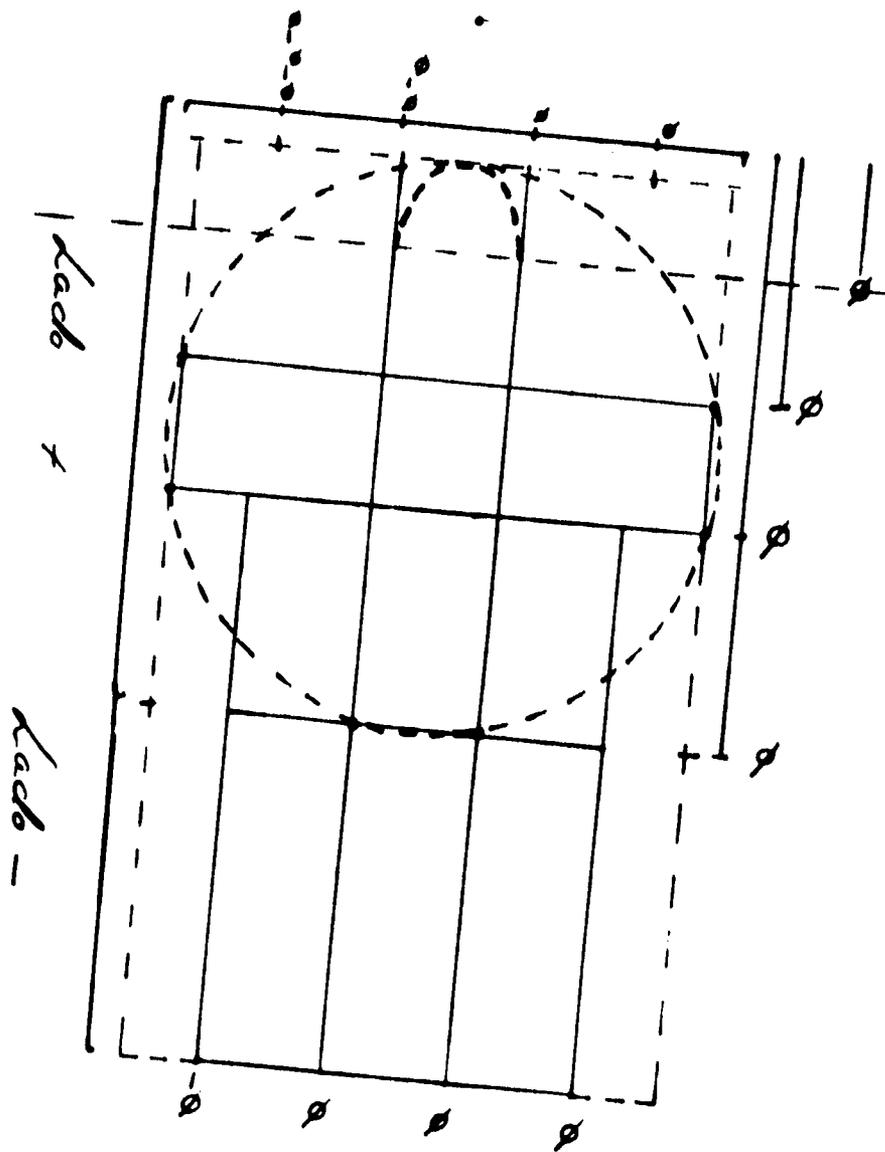
De esta manera realizaré el trazo, señalando las divisiones en proporción áurea.



Esquemas tipos de Moessel. b) Iglesia gótica
 GHYKA, C. Matila. *El número de oro*, Barcelona, Poseidon,
 1968, p 52.

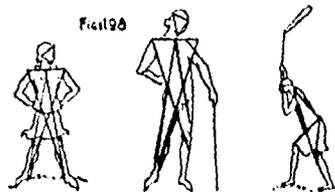
⁸⁷ *Ibid*, p. 38.

Círculo Director
- 10 puntos.



Respecto a la representación de la figura humana en el arte Románico y el arte Gótico "está visible una forma de aplicación de medidas o canones en las figuras. Villard de Honnecourt- 1290 arquitecto Francés-, a dejado un álbum de croquis de figuras humanas, de animales y de ornatos. Todos encerrados o compuestos dentro de formas geométricas"⁸⁸.

Foto 10. Villard de Honnecourt:
Dibujos con esquemas geométricos.
Siglos XIII. Wittkower Rudolf:
La escultura: procesos y principios, Madrid, 1987, p. 21.



Figs. 198. Figuras geometrizadas de HONNECOURT.

⁸⁸ Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, 1987, p. 46.

No se trata de canones propiamente dichos, sino de geometrificaciones que facilitan el dibujo y la composición de las figuras. Los primitivos góticos alargaron tanto las figuras humanas, que más que estilización arquitectónica parece una forma mística hecha piedra"⁴⁹.



Foto 11. Tosto, Pablo. *La composición aurea en las artes plásticas*, Argentina. Rachette, 1969, p.179.

⁴⁹ Pablo Tosto. *La composición aurea en...* op. cit. p. 179.

2.1.3. Número de Oro. 1.618.

Leonardo de Pisa, Fibonacci, matemático de la Edad Media - 1200- esclarece el origen del número de oro por medio de una serie de números naturales. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc.

Se comienza sumando todos estos números a partir de la unidad, es decir $1+1=2$; para seguir con la siguiente suma se toma el número anterior y el resultado de la suma, ejemplo:

$$0+1=1$$

$$1+1=2$$

$$1+2=3$$

$$2+3=5$$

$$3+5=8$$

$$5+8=13$$

$$8+13=21$$

$$13+21=34$$

$$21+34=55$$

$$34+55=89$$

$$55+89=144$$

$$89+144=233$$

$$144+233=377$$

$$233+377=610, \text{ etc.}$$

De esta manera se forma la serie conocida como "serie de Fibonacci": 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, etc.

Estos números en forma de quebrados constituyen una serie de fracciones llamadas "armónicas y proporcionales entre sí" por obtener el mismo resultado al dividir los quebrados⁹⁰.

Se comienza con la unidad. Así, el que aparece como denominador, en el siguiente quebrado pasa hacer numerador.

N 1 1 N Ejemplos:

D 1 2

<u>1</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>8</u>	<u>13</u>	<u>21</u>	
1	2	3	5	8	13	21	34	etc

<u>34</u>	<u>55</u>	<u>89</u>	<u>144</u>	<u>233</u>	<u>377</u>	, etc.
55	89	144	233	377	610	

⁹⁰ *Ibid*, p. 16.

Estos quebrados divididos entre sí nos dan la cifra 1.618 llamada número de oro. "Símbolo de la constante relación armónica de números o magnitudes diferentes"⁹¹. Así, el número de oro en Geometría es la proporción áurea.

Ejemplos: A partir del quebrado 34/55 $34/55 = 0.618$

$$55/34 = 1.618$$

55/89 $55-89 = 0.618$

$$89-55 = 1.618$$

89/144 $89-144 = 0.618$

$$144-89 = 1.618$$

Aparece la cifra 1.618 si se procede a la inversa, resulta otra cifra también constante, 0.618 que según Fibonacci en cuanto a proporcionalidad representa lo mismo⁹².

Se puede seguir así y siempre la cifra 1.618 resultara de las divisiones de los quebrados siendo constante el resultado, por ésta razón se le califica con el nombre de "Número de Oro".

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

2.2. La representación de la figura humana dentro del lenguaje plástico.

n la pintura gótica las representaciones o escenas religiosas no sólo contienen un orden compositivo y un mensaje bíblico, sino también, como toda obra artística anterior y posterior, se comunican a través del lenguaje plástico.

Adolfo Sánchez Vázquez hace un análisis de la pintura figurativa, en particular sobre la figura humana, a partir de lo que ésta pueda comunicar por medio del manejo, unión, y articulación de los elementos formales -línea, color, claroscuro, textura, etc.-, los cuales constituyen la totalidad y la unidad de las figuras representadas en un trabajo plástico.

De esta forma, "a través de la figura podremos reconocer la presencia de lo real⁹³", teniendo en cuenta que el artista está creando una realidad figurada, representada; la cual cumple una doble función: por un lado nos remite o conduce al objeto real, reproduciéndolo, y por el otro, manifiesta en el modo de representarlo una actitud humana hacia la realidad⁹⁴.

⁹³ Adolfo Sánchez Vázquez, *El lenguaje del arte*, p. 19.

⁹⁴ *Ibid*, p. 20.

Cita como ejemplo la pintura de Giotto y comenta: ..."el rostro de cristo que Giotto nos presenta es algo que puede ser puesto en relación con una forma real; es decir con un rostro humano"⁹⁵.



Giotto's "Lamentation over Christ" (Pietà). Everything in this fresco from the asymmetric composition, bare mountain slope and leafless tree to the heavily bowed mourners and inconsolable angels conveys grief.

Foto 12. Rodman, Selden. *The eye of man*, Ney York, 1955, p 40.

⁹⁵ *Ibid*, p. 23.

De esta manera, la figura real aparece transformada o transfigurada en el modo como Giotto representa un rostro humano, es decir, la realidad figurada adquiere un nuevo significado que responde a una visión de lo divino demasiado humana. Así la figura no es sólo signo de un rostro real, sino también de una visión religiosa.

Sánchez Vázquez comenta que la figuración representada por Giotto responde a una actitud hacia lo real que anuncia ya al humanismo el cual será reflejado en el modo de representar la figura, promoviendo la humanización de todo, incluido lo divino.



La pintura de Giotto se convierte así en un medio para expresar y comunicar una relación del hombre con las cosas y la naturaleza, que se expresara en el modo de representar y de figurar a Cristo⁹⁶.

De esta forma, no sólo la figura adquiere significado, sino también los elementos formales -línea, color, etc- que acompañan a la figura ya que éstos, por separado, carecerían de significado, así al unirse y acomodarse las figuras y los objetos junto con los

⁹⁶ *Ibid*, p. 23.

signos pictóricos establecerán una nueva significación⁹⁷.

La pintura es lenguaje y vehículo de comunicación, no por que comunique las significaciones de los objetos y de las figuras, sino porque mediante cierta estructuración de los signos pictóricos - elementos formales-, éstos pueden transmitir significaciones que deriven no sólo de la referencia de lo real, sino del modo personal que tiene el artista de representar la realidad; es decir, el estilo⁹⁸ o la manera de reproducir el objeto percibido, donde las líneas, los colores, ya no se articularán como el objeto real, sino que cada artista hará su propia representación tanto de las figuras como de los objetos por medio de su percepción personal con que observa la realidad⁹⁹

A través de los años pintores, escultores, grabadores han representado de distinta forma la figura humana, y no sólo eso, sino que como menciona Sánchez Vázquez la han humanizado.

Nolde's "Head of a Prophet." Religious primitivism of the *Bruecke*. "Perhaps no other single Expressionist print is as deeply emotional, as insistently dramatic, as obviously intense as this powerful head."
-Paul J. Sachs

Foto 13. Rodman, Selden. *The eye of man*,
p. 106.



⁹⁷ *Ibid*, p. 28.

⁹⁸ *Ibid*, p. 36.

⁹⁹ *Ibid*, p. 37.

Selden Rodman, crítico de arte norteamericano revalora en su libro titulado *"The eye of man"*, las tendencias plásticas en las que destacan las imágenes significativas, donde el personaje principal es el hombre. Hace mención de varios artistas, entre ellos Giotto, Piero della Francesca, El Greco, Grüenawald, Rembrandt, Miguel Ángel, Daumier, Goya, Delacroix, Munch, Kollwitz, Van Gogh, Bloom, José Clemente Orozco y otros.

Rodman encuentra en estos artistas afinidades que parten de una preocupación hacia el ser humano y sus valores humanos, y coincide con Sánchez Vázquez en que con Giotto se comenzó la humanización en las representaciones plásticas.



Orozco's "St. Francis and the Indian." Expressive content reaching a new peak in an image for which one must go back as far as Giotto to find a parallel for monumental conviction.



Rembrandt's "Descent from the Cross." History's most dramatic moment given new dimensions by the artist's concentration on its most easily grasped implications.

También comenta que a partir del gótico, las figuras se presentaban más humanas, cita como ejemplo la virgen gótica la cual se presentó como una mujer totalmente humana, hecho que condujo a una atracción emotiva superior a la idealización.

Cada "rostro cristiano" esta marcado por una gran tragedia "así como los labios góticos más delicados aparecen como cicatrices que la vida a forjado los santos de piedra de Chartres y Rheims cobran vida, llegando a ser mártires¹⁰⁰.

De esta manera el gótico valora el contenido moral en lugar del dogma ceremonioso; el cristo del gótico podía ser cualquier hombre y sus sufrimientos eran apreciados por las personas de la época.

Por tanto, comenta Rodman, el gótico es una consecuencia de la tensión producida por el espiritualismo global del Cristianismo y el incipiente énfasis en el hombre y la naturaleza¹⁰¹.

Rodman también cita a Giotto y menciona que éste expresó antes que nadie un arte con significado trágico¹⁰², ya que afirma que el expresionismo tuvo sus raíces en el gótico y se manifestó en

¹⁰⁰ Selden, Rodman, *The eye of man*, 1955, p. 39.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibid*, p. 41.

algunas tendencias plásticas posteriores¹³³ y en una línea de artistas que pintaron un siglo religioso inspirado en la experiencia personal y en la oposición a las "compiacencias reinantes" tanto espirituales como artísticas¹³⁴.

De esta manera, Rodman encuentra una relación con los artistas citados a partir de los temas, la fuerza emotiva, la expresión psicológica he interiorizada que cada uno manifestó a partir de la representación de la figura humana.



Kollwitz' "Death and the Child" and "Death Tears a Child from its Mother" (lithographs, *Collection Museum of Modern Art*). Limitation of Expressionism in the revolutionary poster that sentimentalizes compassion.

Bloom's "Cadaver II" (drawing). Modern man's shockingly new insight into his pitiful and defenseless mortality.

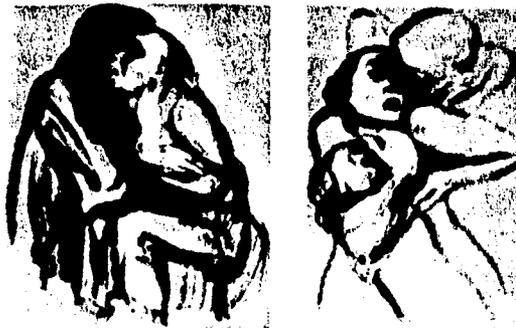


Foto 15 Rodman, S. *The eye of man*, p. 107, p. 156.

¹³³ Arnold. Belkin, *Contra la Amnesia*, 1986, p. 46.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 29.

Sabemos que varios de los artistas mencionados no trabajaron exclusivamente temas religiosos pero cabría mencionar algo que cita Rodman en su libro a cerca de Daumier y su obra, que podría sintetizar y dejar más claro la relación o semejanza que Rodman encuentra en las obras de estos artistas.

Como el Ateo honesto que fue, escribe su biógrafo, Daumier estuvo más cerca de lo que imaginó, en su pureza de espíritu, aquellos que saben que el Reino de Dios no se encuentra en este mundo; pero para quienes tal conocimiento es la mejor de todas las razones para mantener el Reino de Dios en sus corazones¹⁰⁵.



Daumier's "Don Quixote and Sancho Panza." Painted thirty or forty years after the lithograph, this painting is to the former what Goya's "Executions" is to his print from *The Disasters of War*—a universally comprehensible expression of mankind's tragic predicament.

Foto 16. Rodman, S. *The eye of man*, p. 80.

¹⁰⁵ Selden, Rodman, *The eye of..... op. cit.* p. 29.

La creación figurativa como obra de arte sólo se da a partir de un estilo y mediante procedimientos de transformación, donde los artistas manejan lenguajes diferentes en sus obras, así, la aparición y desaparición de un estilo como lenguaje figurativo, en cuanto lenguaje artístico, es un medio de expresión y comunicación; es decir un lenguaje aceptado el cual puede estar en constante renovación¹⁰⁶.



Grunewald's "Crucifixion" (detail). Realistic only in its means, this masterwork of an inspired mystic foreshadows the art of Van Gogh and Kokoschka, Orozco and Lebrun.

Foto 17. Rodman, S. *The eye of man*, 34.

¹⁰⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *El lenguaje del...* op. cit. p. 40.

Conclusiones

Podemos decir que el gótico buscó en el arte religioso una explicación y a la vez una necesidad de encontrar a Dios de dos formas distintas; la primera, a través de sus construcciones arquitectónicas en las cuales buscaban aproximarse al reino de los cielos; la segunda, por medio de las representaciones de los santos y Cristos -escultura, pintura-, donde las escenas religiosas aparecen en el mundo terrenal y los personajes aparecen más humanos. Abriendo, así, a las manifestaciones plásticas posteriores, nuevos caminos para representar la figura de Cristo o simplemente la figura humana cargándola no sólo de emociones y valores humanos, sino también de distintas formas a través del lenguaje plástico.

Es por todo esto que mi búsqueda, en la plástica, es la de una nueva forma de representar a Cristo: convertir esa imagen tipificada en algo más humano. Lo cual desemboca en la interrogante de cómo el arte, en todas sus manifestaciones dadas a través de la historia, pueda ofrecer actualmente nuevas formas e imágenes que puedan dar cabida a la religión y cómo esos templos puedan dar cabida al arte.

3.1. Propuesta de un libro-objeto.

Una de las características particulares de los libros de artista es el manejo y la disposición de los elementos y las formas que constituyen al libro tales como: la lectura, los espacios, el lenguaje -visual, escrito, por medio de signos o imágenes-, y la estructura general del libro, así como el uso de los materiales y técnicas diversas que en conjunto transforman al libro.

De esta manera, propongo realizar un libro que guarde las características del libro-objeto como: su elaboración artesanal, su tratamiento como libro objeto único, la utilización de objetos de uso cotidiano, en este caso velas y candelabros; así como el retomar algunas formas del libro antiguo como los rollos y los manuscritos antiguos.

Sin olvidar que una de las características del libro-objeto es su forma exterior, que en algunas ocasiones reúne características escultóricas. Finalmente todo el libro tendrá en cada una de sus partes una relación de significados por medio del tema religioso, el cual ira acompañado por los poemas de León Felipe y Fray Miguel de Guevara.

3.2. El tema religioso.

La medida -proporción áurea 1.618- que aplicaban los arquitectos góticos en sus templos la cual no sólo tenía una funcionalidad de proporción para sus construcciones, sino que significaba como menciono en el capítulo dos una relación con Dios y el hombre.

Retomo la aplicación del número -1.618- para la construcción del libro -caja-, así como para la composición de las imágenes xilográficas sin abandonar el concepto particular de la búsqueda de Dios correspondiente al gótico por medio de la representación de la figura humana la cual tendrá un doble significado; la unión de Dios y el hombre, por otra parte la forma de la caja también participara dentro del mismo significado o concepto religioso. De esta manera propongo una forma distinta de ver lo religioso, la cual yo llamaría sólo una visión mística a través de un libro de alternativo, entendido como un libro diferente.

3.3. Poemas. León Felipe.

Fray Miguel de Guevara.

León Felipe Camino Galicia, poeta, conocido como León Felipe nació en Tábara, Zamora, España en 1884; cursó la carrera de farmacéutico la que ejerció sólo durante algún tiempo. Durante la guerra civil permaneció en España del lado republicano y finalmente

viajo a México en donde murió en 1968. Sus principales libros de poesía son: *Versos y oraciones del caminante*, *El español del éxodo y el llanto* (1920), *El payaso de las bofetadas* (1938), *Ganarás la luz* (1942), *El viento y yo* (1950)¹⁰⁷.

Diego Martínez Torrón en su breve ensayo *El viejo y roto violín de León Felipe* coincide con Luis Rius en que el contenido temático de la poesía de León Felipe es fundamentalmente religiosa, un "diálogo del hombre con Dios, y un encuentro con la conducta misma de los hombres"¹⁰⁸. Existiendo así, el sentimiento religioso en León Felipe, pero visto desde un ángulo heterodoxo a través del anticlericalismo que une a veces oración y blasfemia¹⁰⁹.

Otra característica que encuentra Luis Rius en la poesía de León Felipe es esa búsqueda, esa inquietud que se convierte en verdadera "indagación sobre el destino del alma humana, al grado de que el poema se convierte en un escenario de los problemas fundamentales del hombre a los que se les da un relieve trágico cuyo realismo hiere más al lector"¹¹⁰.

¹⁰⁷ Roberto Vallarino, *Los grandes poetas del siglo XIX*, 1979. p. 340.

¹⁰⁸ Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*, 1987, p. 145.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 156.

Los poemas que elegí para el libro se titulan:

La cruz y la túnica vacías. p. 55.

Cristo p. 76.

El cristo de Velázquez p. 77.

Un Transeúnte p. 77

Del libro titulado ¡ oh, este viejo y roto violín !.

Fray Miguel de Guevara. Mexicano (1586?- 1646?).

El soneto titulado "*No me mueve mi Dios*"... que pertenece al criollo Agustino Fray Miguel de Guevara, el cual apareció en el arte doctrinal (1638), y del que se han suscitado varias hipótesis sobre su paternidad provocó varias polémicas por su significación religiosa. Así, la enorme popularidad de este soneto, que en la gran masa de creyentes llegó a ser oración cotidiana, le valió un juicio inquisitorial (1784) por suponerse que "incurría en la doctrina heterodoxa del amor puro y desinteresado"¹¹¹.

El tribunal alabo la pieza literaria calificándola como una "divina unción", sentimiento sobrenatural. Actualmente el soneto permanece invulnerable, estimado como excelsa o dulce manifestación de la lírica religiosa¹¹².

¹¹¹ *Antología, Poesía en lengua española, Siglos XVI Y XVII*, 1971, P. 161.

¹¹² *Ibidem.*

3.4. La Xilografía.

La Xilografía primitiva de los siglos XIV y XV se vio rechazada por las capas que dirigían el arte de la época. Por tanto era aprovechada en los talleres de los artesanos, donde se vivía del arte más que para el arte, satisfaciendo un consumo en masa de tipo sencillo y barato sustituyendo así, el trabajo de los caligráficos y dibujantes¹¹³.

En el siglo XVI el grabado en madera tuvo una amplia aplicación por la enorme divulgación que se les daba a las estampas, en los siglos XVII y XVIII se le dio preferencia al grabado en Cobre, en el siglo XIX; siglo de la enciclopedia, del periódico, de la revista ilustrada y de las ediciones de lujo, donde la xilografía fue un método ampliamente aprovechado para ilustrar libros y revistas y, en general ediciones de grandes tiradas, hasta que se desarrollaron los procedimientos de reproducción fotomecánica la xilografía pudo liberarse de su finalidad industrial y recuperar su tarea de creación original¹¹⁴.

La xilografía surge de nuevo en los primeros años de nuestro siglo, su renacimiento se debe a que los efectos que con él se pueden lograr se ajustan a la visión y postura artística de esta

¹¹³ Paul Westheim, *El grabado en Madera*, 1981. p. 19.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 17.

época, más inclinada a su simplificación expresiva que al refinamiento. "Su finalidad es conservar y aprovechar para nuevas creaciones los recursos plásticos que resultan de una técnica primitiva de artesano"¹¹⁵.

Uno de los movimientos vanguardistas que aprovecho los procedimientos de la xilografía fue el expresionismo, los artistas plasmaban sus vivencias anímicas (Psíquicas) en la forma más inmediata, más expresiva. Claude Roger Marx dice "*On ne peut se montrer plus fauve qu'avec du noir!*" (No se puede mostrar algo más salvaje que con el negro). Así, Gauguin y Munch descubrieron en el grabado en madera un medio para realizar sus visiones.

Por tanto, al ser un tipo de creación que porta de ciertos elementos formales como la superficie, la línea, los contrastes de masas blancas y masas negras, el grabado en madera fue aprovechado por otros movimientos artísticos, predominando casi en todos una tendencia hacia lo expresivo¹¹⁶.

En México el grabado en madera y el grabado en linóleo - que resulta éste último como un procedimiento más cómodo-, se ha utilizado en estas últimas tres décadas en todos los países latinoamericanos como medio adecuado para dar mayor resonancia a

¹¹⁵ *Ibid*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 12.

una producción artística que desea "emanciparse" o liberarse de modos europeo-académicos¹¹⁷.

De esta manera podemos ver que la xilografía es un medio actualmente aprovechado, guardando muchas otras características no sólo formales las cuales apreciamos en la impresión final, sino también todo el proceso de trabajo que se realiza sobre una placa donde no sólo se dibuja, sino también se modela, se palpa, se le da relieve por medio de las incisiones hechas con las herramientas. Un trabajo que se va transformando, en el cual se llega a un proceso final donde la placa como la impresión sobre papel tienen el mismo valor plástico.

Por todo esto considero a la xilografía una técnica que se relaciona con los materiales que reúno, la lona, las velas, la madera, todos ellos materiales naturales y sencillos aprovechados en la construcción del libro.

Foto. 11. Gerhard Marcks:
La Promesa (Noé).
Westheim, Paul. *El grabado en
madera*, México, 1981, p. 186.



¹¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

3.5. Estructura del libro.

Materiales para la construcción del libro:

Madera triplay de pino 12 mm.

Loneta N. 10

Candelabros.

Velas. 3 medidas distintas, altura 83 cm, 74.8 cm, 69 cm.

Materiales y herramientas. Grabados.

Madera triplay de pino 6mm.

Placas de 60 x 40 cm

Escofina, Prensa, lija, Goma laca

Gubias, navajas, cepillo de alambre.

Materiales para la impresión de los grabados:

Papel algodón. Guarro

Loneta del número 10.

Talco Industrial

Espátula

Rodillos

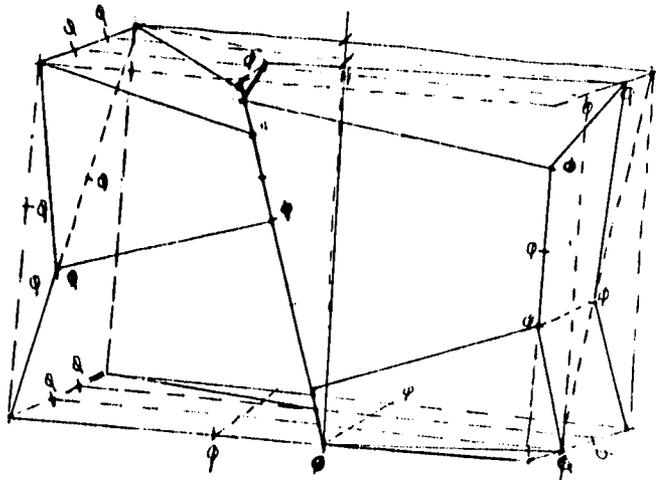
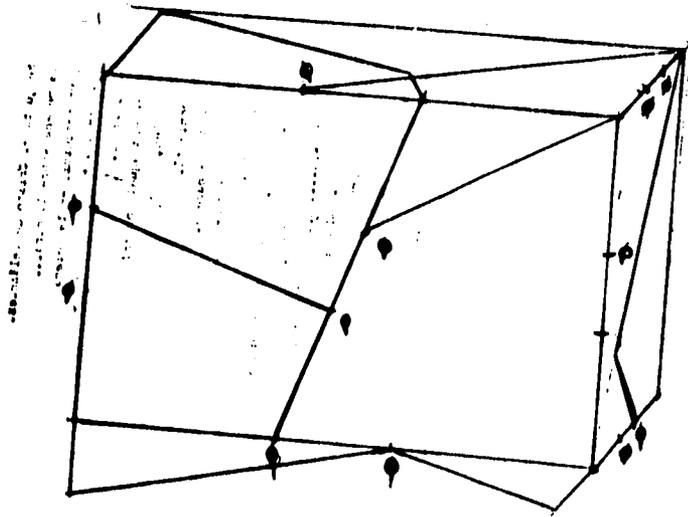
Vidrio o mesa para entintado

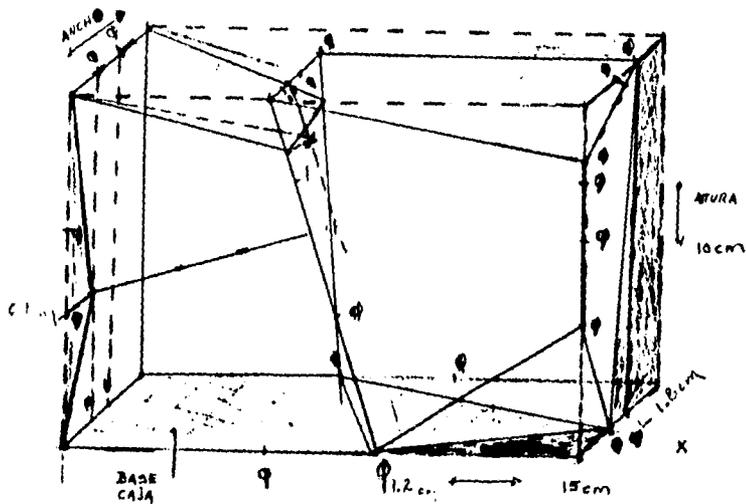
Tinta Imprenta. Negro Bonos Fuerte. M 125

Ensamble de grabados sobre loneta y velas.

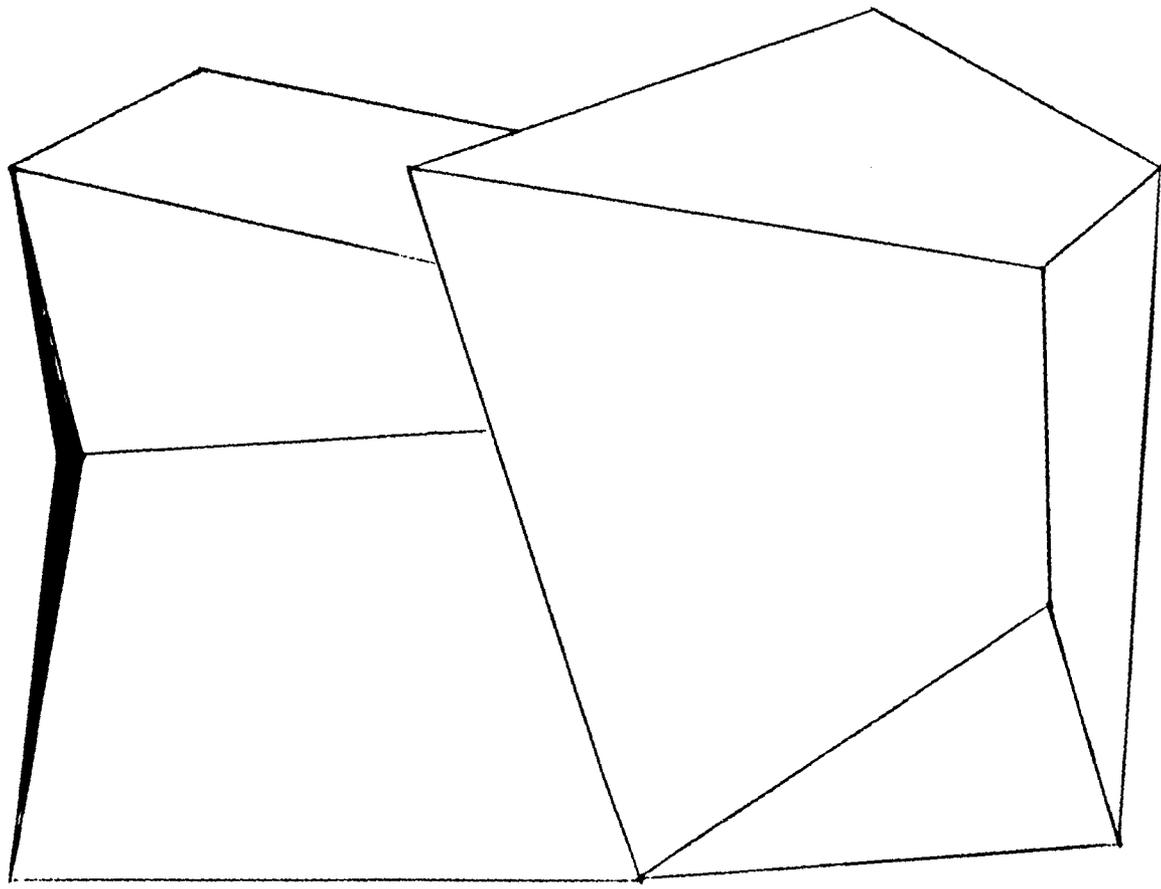
Hilaza 100 % algodón del número 9.

Bocetos del proyecto para la construcción del libro





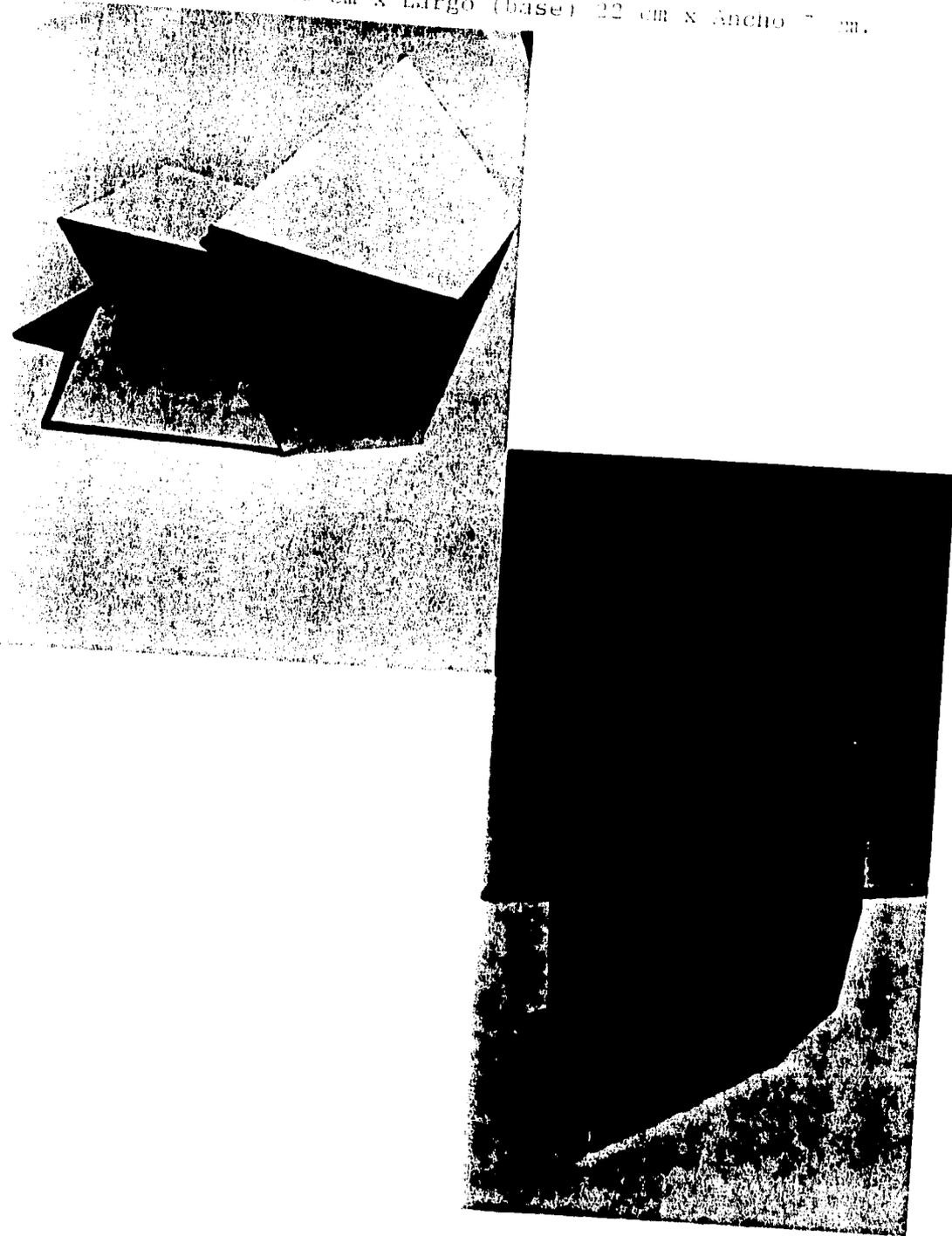
MEJORES DEL DIBUJO, CAJA:
ANCHO 3 cm ÷ 1.618 = 1.8 cm
ALTEZA 10 cm ÷ 1.618 = 6.2 cm
LARGO 15 cm ÷ 1.618 = 9.3 cm
* CONSTRUCCIÓN DE LA CAJA PARTIENDO DE UN PRISMA RECTANGULAR.
* UNIÓN DE PUNTOS ABERTOS CON DIAGONALES Y LINEAS VERTICALES.

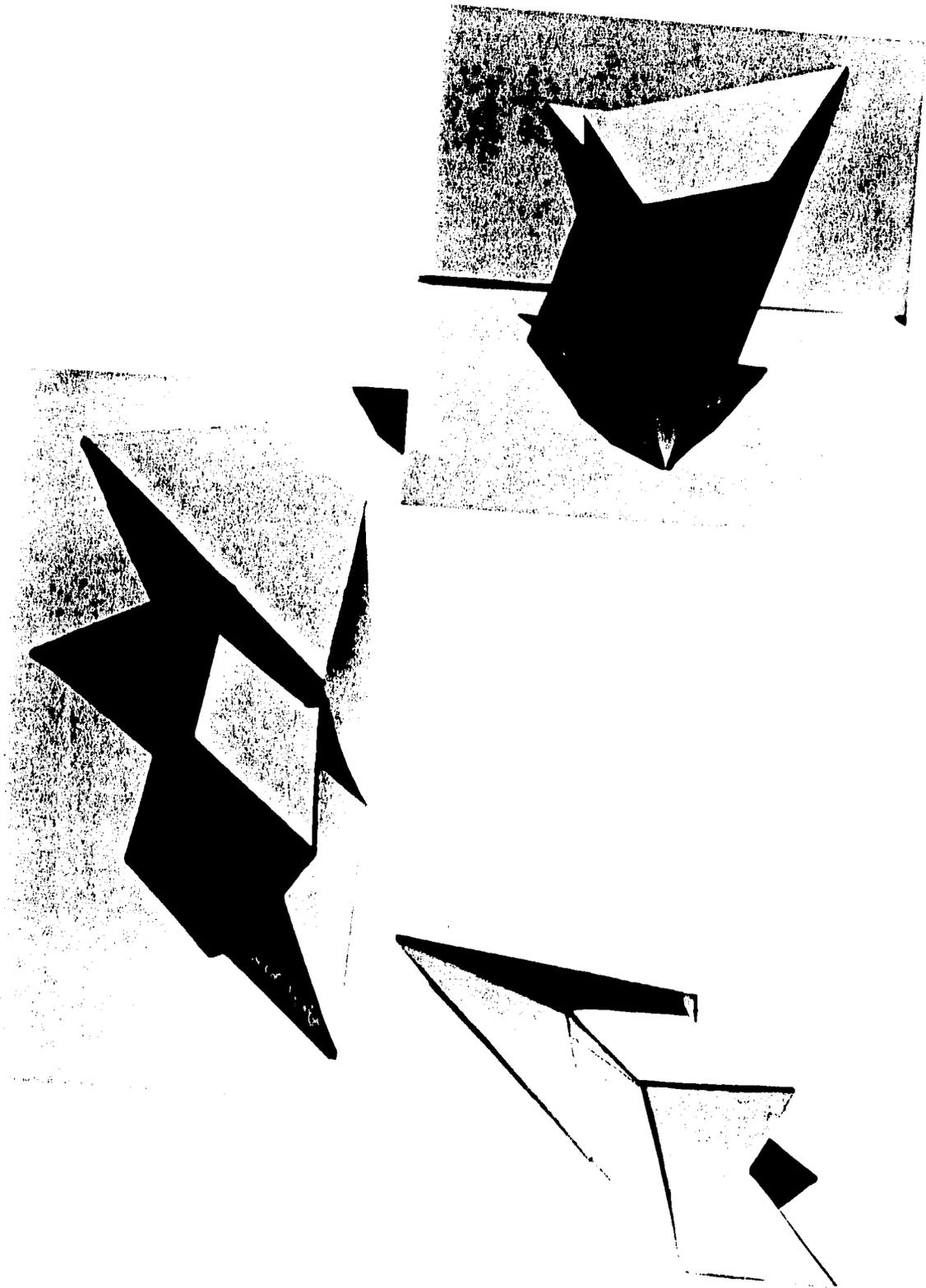


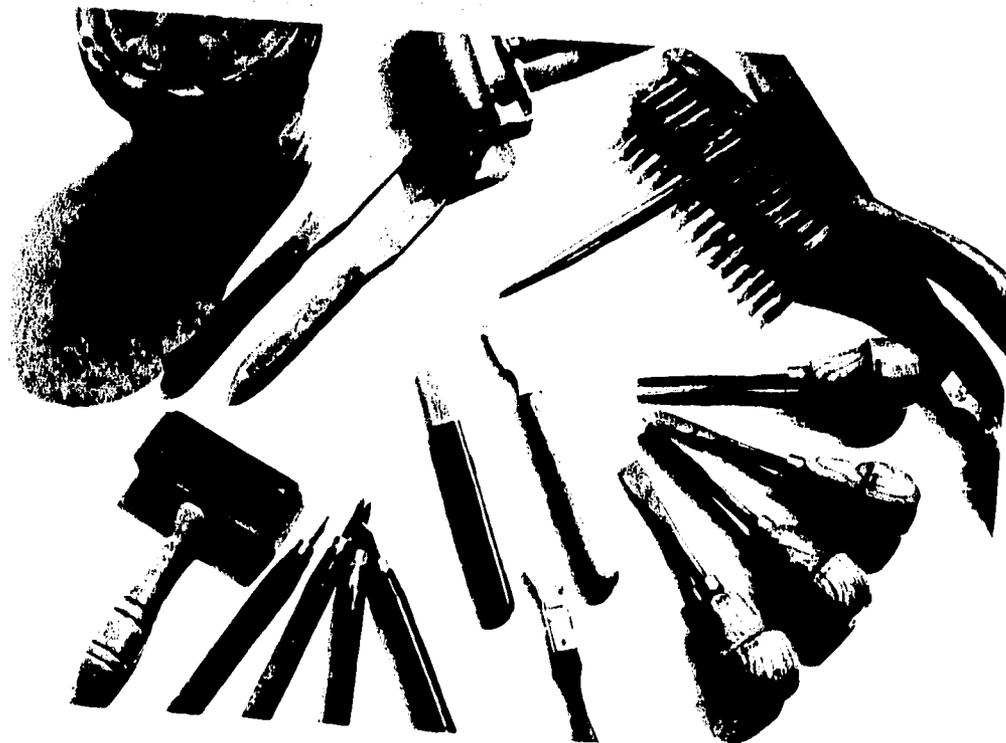
Construcción del domo - caja- en papel ilustración.

24

Medidas Alto 20 cm x Largo (base) 22 cm x Ancho 7 cm.











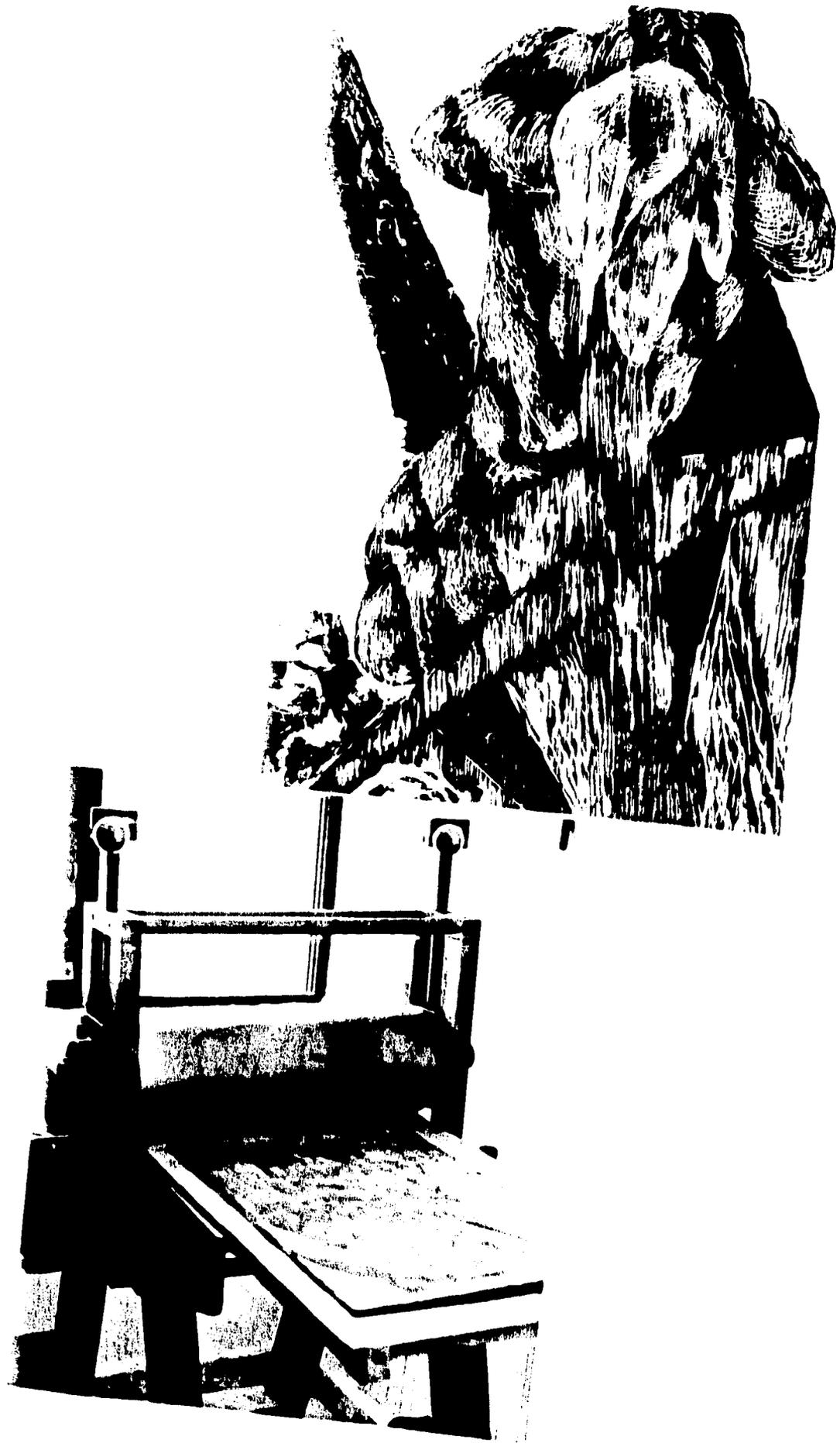


Proceso de trabajo
sobre una placa.

79



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Impresión sobre media hoja de papel algodón guarro.



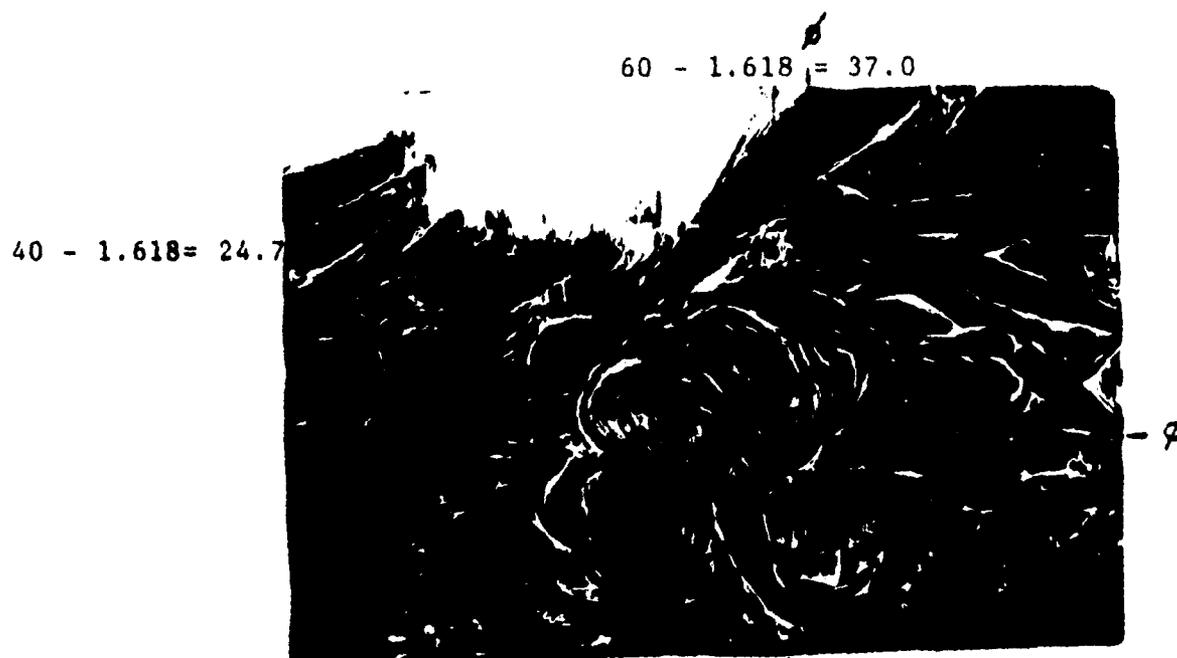
CRISTO

Cristo,
 tu amo
 no porque dejaste de una sacralia
 sino porque me rescibriste
 que el nombre tiene sangre,
 lágrimas,
 congojas...
 llaves,
 herramientas
 para abrir las puertas cerradas de la Luz.
 Sí... Ni nos enseñaste que el hombre es ...
 un pobre Dios crucificado como tú.
 Y aquel que está a tu izquierda en el Cáliz,
 es el ladrón...
 también es un Dios!

40-1.618= 24.7

Indicación del uso del punto áureo aplicado en los grabados.

Unión de los elementos que acompañan a la figura.



Me gusta el Cristo de Melbaque.
 La melena sobre la barba...
 y un resucitado en la melena
 con donde entra la imaginación.
 Algo se ve.
 ¿Cómo era aquel rostro?
 Mica bien,
 componis tú.
 ¿A quién se parece?
 ¿A quién te acuerdas?
 La luz enciende
 por los labios manchados de sangre
 y te ofrece un espejo.
 Mica bien...! ¿No ves cómo llora?
 ¿No eres tú?...¿No eres tú mismo?
 ¡De el nombre!
 El hombre hecho Dios.
 ¿Qué consuelo?
 no me entendéis...
 pero yo estoy alegre.
 ¿Por qué estoy alegre?
 No sé...
 así ves porque me gusta más así:
 el hombre hecho Dios,
 que el Dios hecho hombre.



$$40 - 1.618 = 24.7$$

$$24.7 - 1.618 = 15.2$$

$$60 - 1.618 = 37.0$$

LA TRAGEDIA DEL CASARIO...

En la tragedia del Casario...
 retablo, historia, cuento... un se ciento
 contado por Dios,
 resnomino por Dios
 como una rosa de luz / de sangre
 versículo a versículo,
 pétalo a pétalo
 y recogido en las cuatro banderas de plata
 de los Sacrosantos Evangelios...
 ¿Cómo se llama el Traitor?...
 ¿Quién es el personaje sintético?...
 _Auda.

-Mhm

-¿Quién entonces?

-Nadie. El viento.

-¿El viento? ¿Judas es el viento?

-Sílo es que piensas que ha existido Judas
 es capaz de vender el Nazareno.

Judas es esa "única neurra

archivada en el guardarropa de la Historia,

que será que se humillera y se representara el Evangelio

tuvo que vestirsele un actor cualquiera

el día del Nazareno.

Ahora en las reprises de la Pascoa

cada año se le pone en orden riguroso

60 - 1.618 = 37.0

37 - 1.618 = 22.8



un vecino del pueblo...
 Judea es esa túnica sucia y vieja,
 colgada de una higuera,
 hinchida,
 bombaleada,
 moviéndose grotescamente por el viento...
 y un año se la pone Juan
 y otro año se la pone Pedro.
 La misma que la Cruz.
 -¿La misma que la cruz?
 ¡También Cristo es el viento!
 -¡Cristo es la Cruz vacía!
 Ahí le tendía...
 vacía,
 en la giba del Oligote,
 desde el día de la Ascensión y del Descendimiento
 cuando el seno del Padre subió el Verbo
 y el seno de la tierra bajó el cuerpo.
 Ahí le tendía,
 enjuta,
 hecha símbolo ahora,
 con el estribo desnudo
 y los brazos abiertos...
 como un campo senado esperándonos a todos,
 como un campo común y nostálgico.
 "Pues" construida para un Dios,
 pero le viene perfecta al hombre.
 Igual le sirve al juez que al pandolero.

¡Ahí le tendía...
 ¿De quién es este año?
 ¡A quién le toca hoy
 el retro de la caña de escoba,
 el CHAI
 y la corona de sarmentos?

LEON FELIPE

60-1.618= 37.0

40-1.618= 24.7



(NO ME MUEVE, MI DIOS...)

No me mueve, ni Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido.,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor., muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido.,
muéveme el ver tu cuerpo tan herido.,
muéveme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, en tal manera
que aunque no hubiera cielo, yo te amaré,
y aunque no hubiera infierno, te temiere.

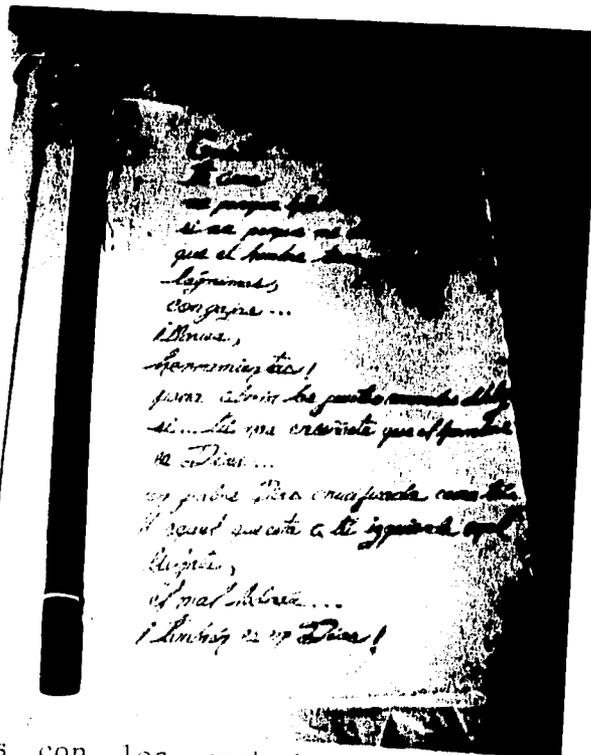
No tienes que me dar por que te quiera.,
porque aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

60-1.618= 37.0
 37.0-1.618= 22.9
 22.9-1.618= 14.1
 14.1-1.618= 8.7
 8.7 -1.618= 5.4

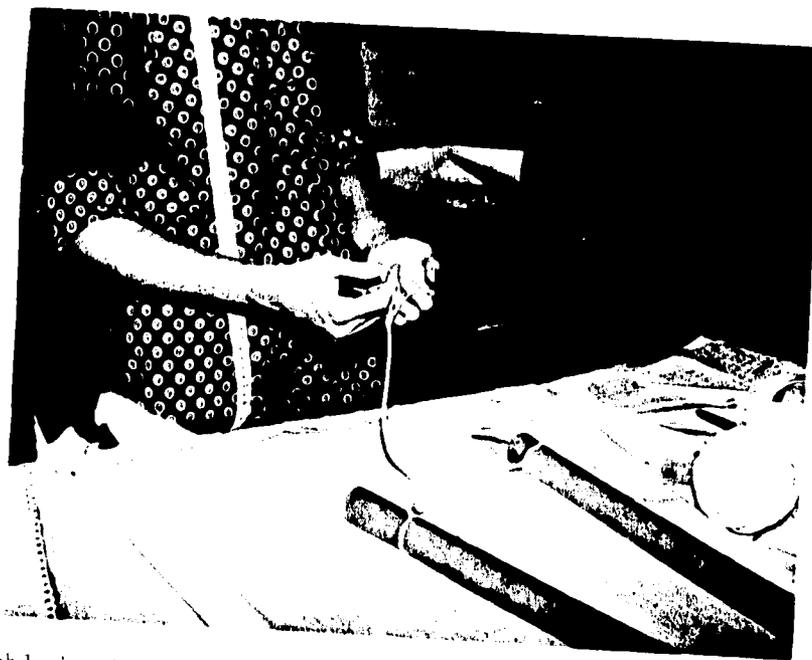


UN TRANSEUNTE

¿QUIÉN eres tú?
 -Nadie... el hombre de la calle,
 el average man...
 un transeúnte.
 -Mírate las manos,
 mirátelas bien...
 ¿Qué es esto?
 ¿No son los estigmas de la crucifixión?
 Ábrete la camisa...
 ¿Qué herida es esta que te sangra del costado?
 ¿es el signo del hombre,
 o el signo de Dios?... ¿qué más da!
 Y esas lágrimas, ¿de dónde te vienen?
 Lloro, lloro,
 lloro de alegría:
 también tú eres un Dios.
 También a ti te han crucificado.



Ensamblaje de las velas con los grabados por medio de cintillas trenzadas con hilaza.



Ensamblaje de las velas con el texto por medio de cintillas trenzadas con hilaza.

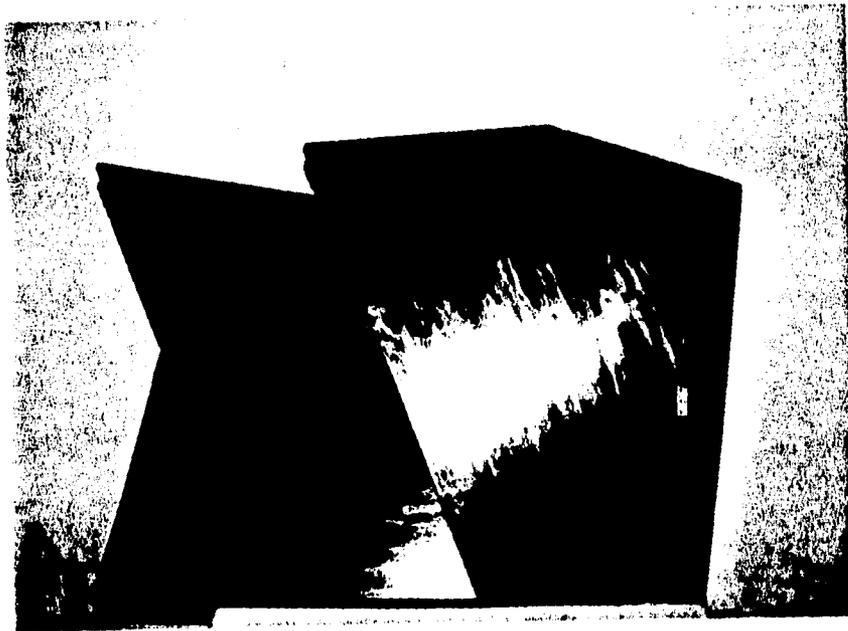
Construcción de la caja.

Las medidas del domo se pasaron a escala de 6, al igual que cada pieza.

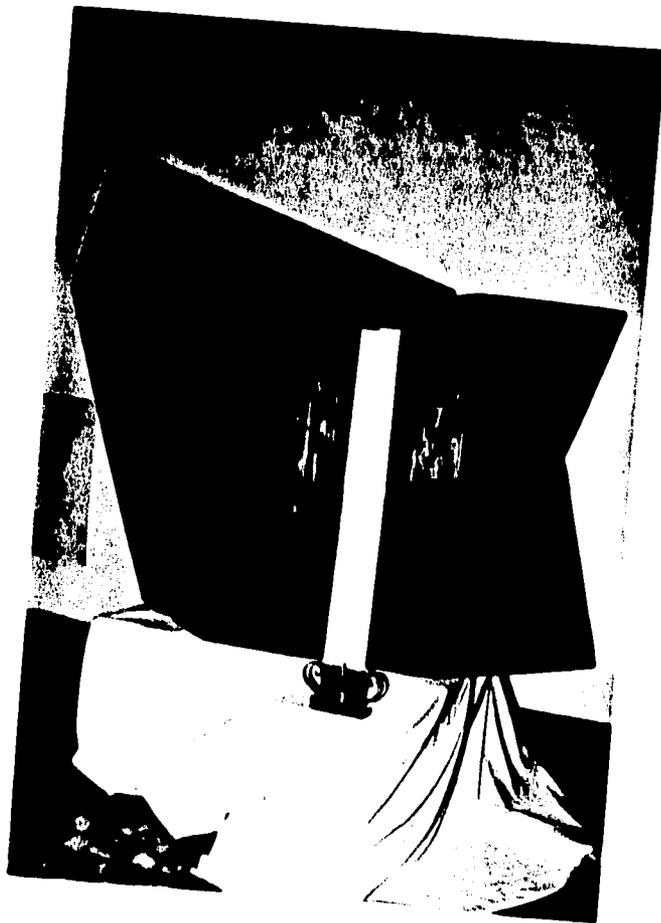
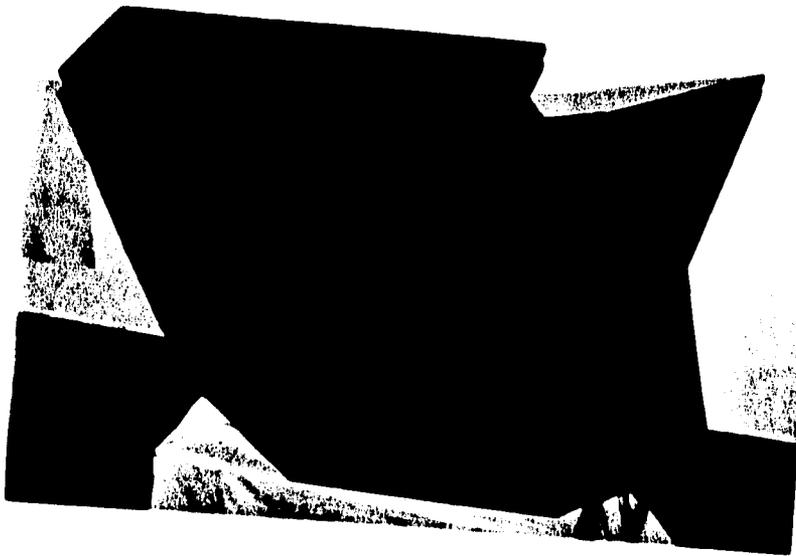
Alto $20 \times 6 = 1.20$ mts.

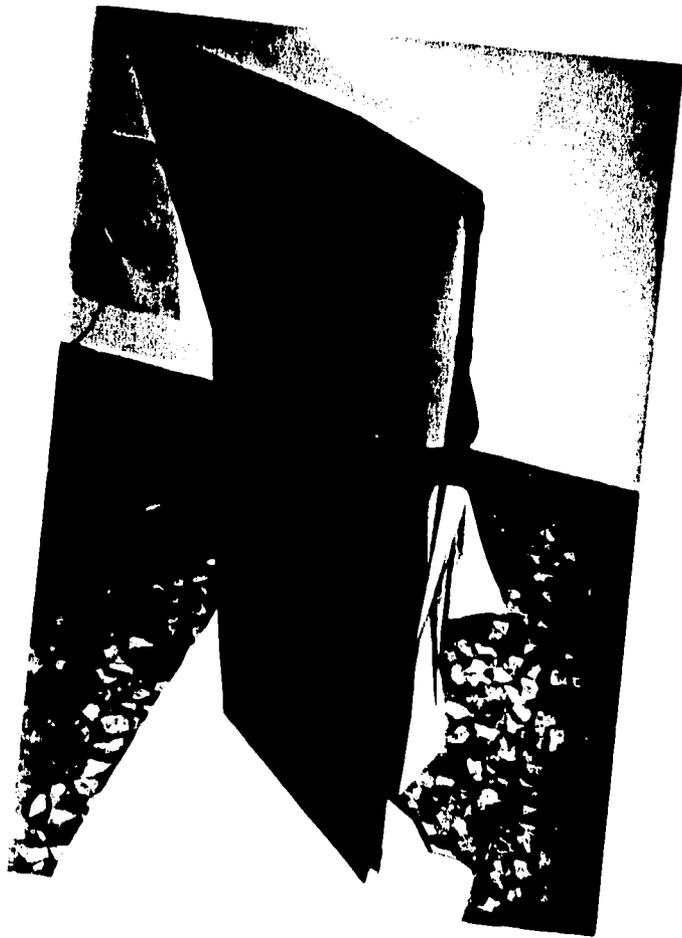
Largo $22 \times 6 = 1.32$ mts.

Ancho $7 \times 6 = 42$ cm.



Las medidas que ocupa la caja como forma escultórica en el espacio son : Alto 1.20 mts x Largo 1.48 mts x Ancho 95 cm.





Para la escritura de los textos se utilizó la técnica encáustica.

La preparación del encausto consiste en agregar :

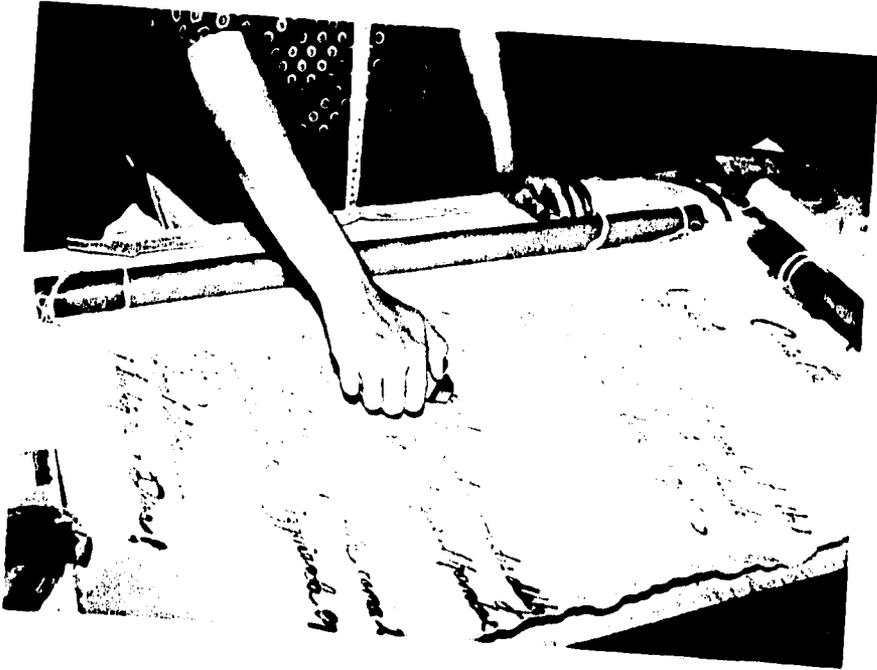
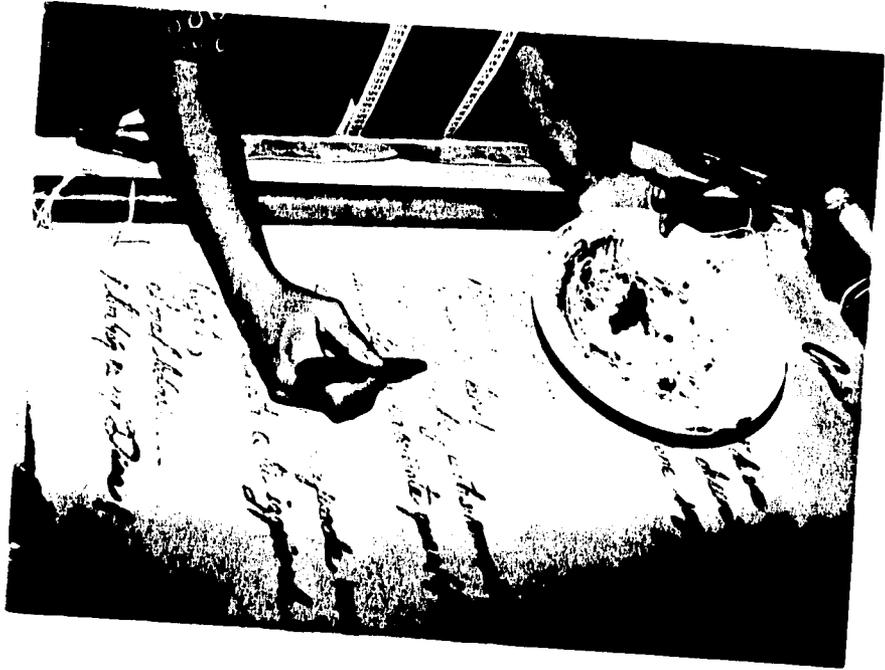
Cera I V. Copal I V. Aguarrás 1/2 V.

Se puede mezclar con aceite de Esencia o Trementina, agregando I V.

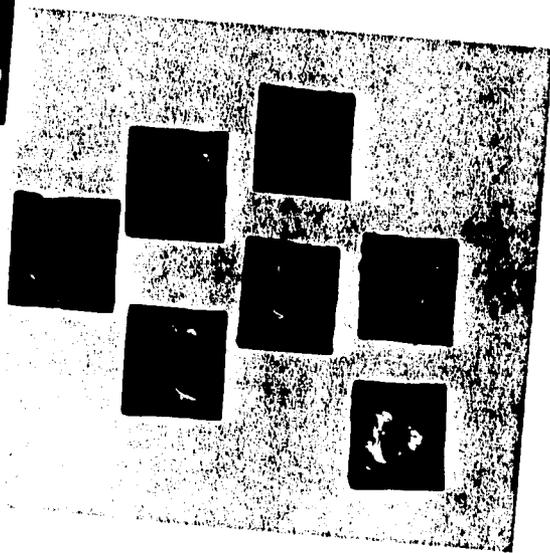
Sabemos que el encausto se aplica en soportes rígidos como la piedra, pared, madera, tela gruesa, lino, con o sin preparación base.

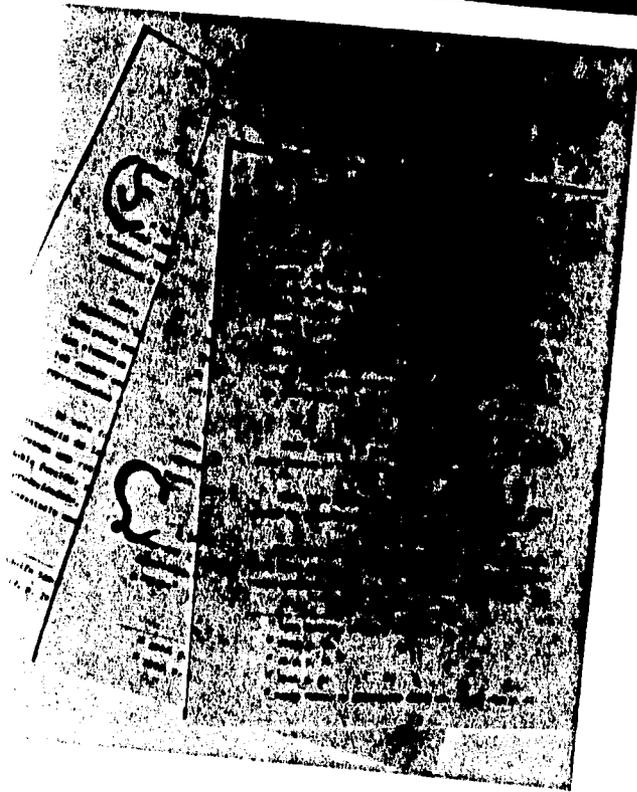
Esta técnica se aplica por medio de capaz muy delgadas, empastando con espátula y rebajando con aguarrás; cuando el encausto está muy duro se calienta en baño maría y se continúa trabajando.

Para la escritura de los textos primeramente se mezcló el encausto con pigmento color siena tostada, después se aplicó con espátula una sola capa de encausto sobre las letras. Al terminar en vez de flamear con soplete utilice un encendedor, ya que por ser una trabajo donde sólo las letras llevan encausto, con la flama del soplete se quemaría toda la tela. La finalidad de flamear es que el color del pigmento se aviva y se unifica, así la cera y el pigmento penetran en la tela.



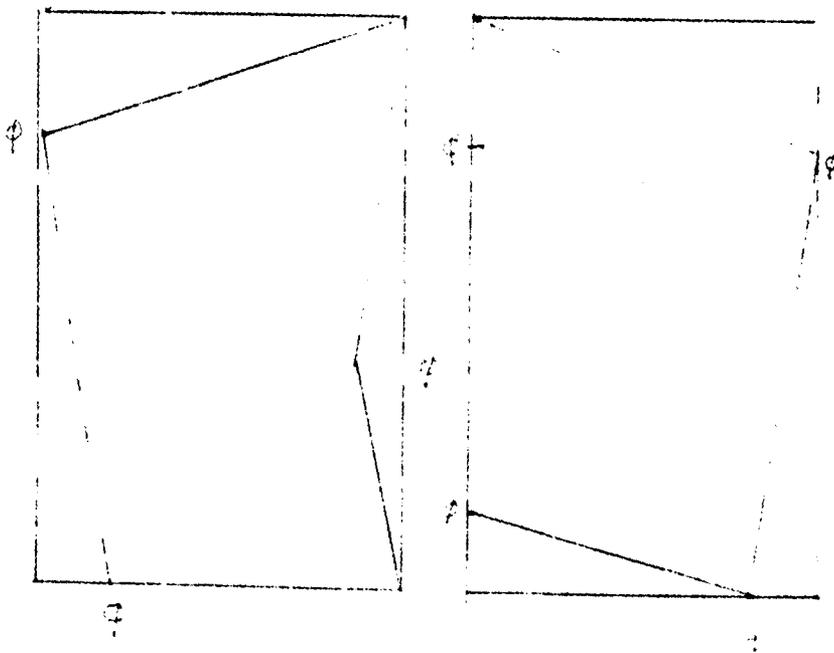
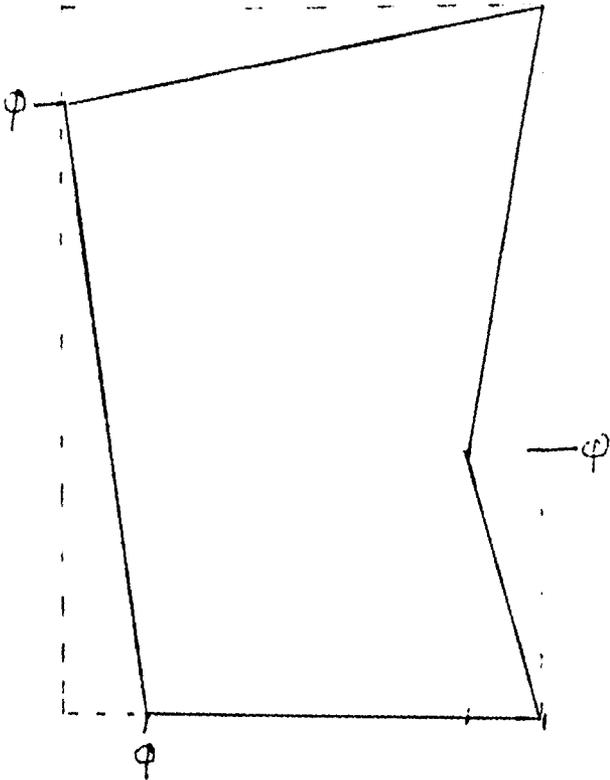
En el capítulo de inicio de algunos párrafos la letra inicial es gótica, impresa a manera de sello en el texto; lo cual se trabajó sobre linóleo en placas de 2 cm x 2 cm.

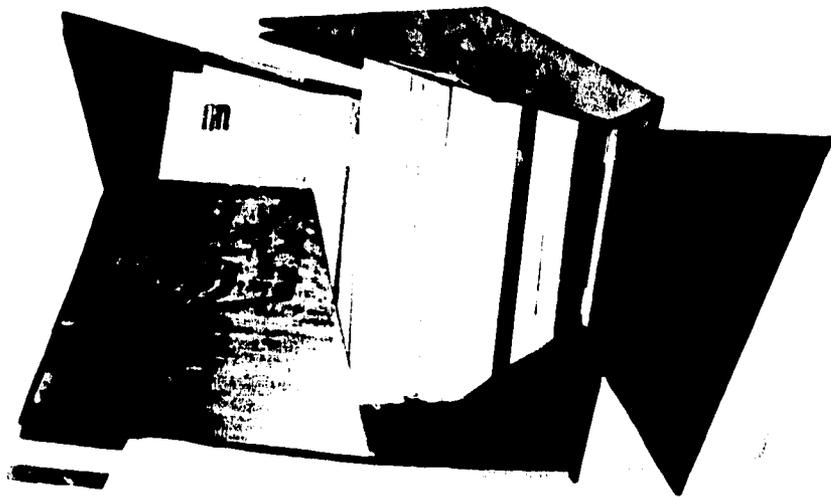
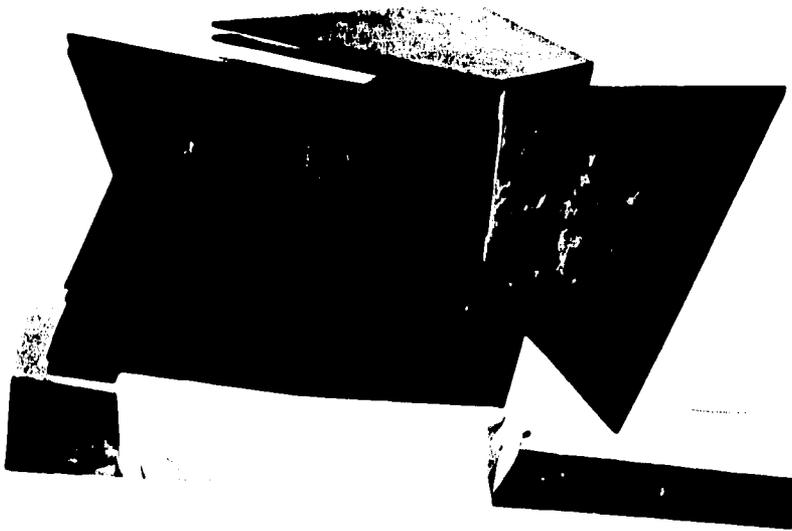




La forma del libro de tesis
tiene la misma aplicación áurea
que la caja.

Las medidas de la hoja tamaño
carta son de 28 x 21.7.





Libro-objeto

Conclusiones

La experiencia en la creación de libros de artista nos conduce a nuevas propuestas dentro del quehacer artístico, tomando como base las características de los libros antiguos, como de los libros Alternativos que finalmente nos llevan a la exploración de distintas formas y materiales. En el aspecto del contenido tenemos que un sólo tema puede ser visto de varias formas a partir de una visión personal; como por ejemplo, tenemos los libros realizados por los compañeros de primer seminario vistos en la exposición "Al abismo del milenio".

En este segundo seminario, la experiencia de conocer dichos libros me condujo a buscar otra propuesta de libro-objeto, en esta búsqueda yo exploré diferentes formas para la construcción del libro, así como retomé materiales y técnicas que de alguna manera se relacionan unos con otros como por ejemplo: el uso de la loneta para la impresión de los grabados, el manejo de la técnica encáustica para la escritura de los textos.

El proceso de impresión de los grabados sobre la loneta nos condujo a un trabajo más sistemático, ya que el control del entintado y la presión del tórculo es distinta en comparación al proceso de impresión de una placa sobre papel; la dificultad se presentó en la primera placa ya que se tuvo que repetir la impresión, finalmente se logró imprimir sobre la loneta.

En cuanto al manejo del encausto para la escritura de los textos también llevo un proceso cuidadoso, ya que sabemos que por lo regular la técnica encáustica se trabaja sobre soportes rígidos, pero finalmente funcionó ya que se aplicó sobre loneta gruesa la cual absorbió la cera y el pigmento en el momento de flamear.

Respecto a las modificaciones del libro, lo único que cambió por falta de espacio fue la forma y tamaño de los candelabros, fabricándose unos más rústicos y sencillos en metal.

De esta manera, el trabajar formas, materiales y técnicas me llevaron a encontrar una nueva posibilidad de trabajo en el campo de la Xilografía, dando como resultado una manera diferente de ver imágenes, textos y formas introducidos en el libro-objeto mediante el trabajo Xilográfico, así como también la oportunidad de conocer otras propuestas de libros alternativos trabajados en el campo de la estampa; dentro del seminario.

Esperemos que continúen los seminarios con el fin de que se conozca el trabajo de los libros alternativos, así como el valorar y difundir el quehacer de la estampa.

Bibliografía

ANTOLOGÍA. *Poesía en lengua española, Siglos XVI - XVII,*

México, Dirección general de publicaciones, colegio de ciencias y humanidades y Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, (lecturas Universitarias 1). pp 7-11.

BELKIN, Arnold. *Contra la Amnesia textos: 1960-1985,*

México, Domés y Universidad Autónoma Metropolitana, 1986, pp. 1-50.

CARRIÓN, Ulises. *"El nuevo arte de hacer libros"*, en *Plural*

Rev. México, Febrero de 1975, 19 pp.

GHYKA, C. Matila. *El número de oro*, 2 ed, Barcelona,

Poseidon, 1968, (Tomo I). 218 pp.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte,*

Barcelona, Labor, 1985, (Volumen I). pp 290- 316.

INTRODUCTION, *"Naissance du livre d'artiste", "livre d'*

artiste" et "livre illustre", "livre d' artiste" et

"livre-objet", "livres hybrides", s.p.i, 15 pp.

KARTOFEL, Graciela y Manuel MARÍN. *Ediciones de y en Artes*

Visuales, México, Universidad Nacional Autónoma de

- México, Coordinación de Humanidades, 1992, (Biblioteca del Editor). 102 pp.
- LEÓN, Felipe. *Ioh, este viejo y roto violín I*, 3 ed, México, 1973, (Colección Málaga). pp. 76-77.
- MARTÍNEZ TORRON, Diego. *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, Editorial del hombre, Ámbitos literarios, 1987, (Ensayo). pp 144-156.
- PACIOLI, Luca. *La Divina Proporción*, s.e, Buenos Aires, Losada, 1946, 343 pp.
- PENAGOS DE LEÓN, Jorge E. *El libro*, 3 ed, México, Trillas, 1990. 79 pp.
- PÉREZ DE ARMIÑAN, Alfredo. "*Libros de artista*", Paseo de Recoletos 22, Madrid, Salas Pablo Ruíz Picasso. Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. 15 de Septiembre al 1 de Noviembre, 1982. 49 pp.
- RENAN, Raúl. *Los otros libros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 1988, (Biblioteca del editor). 95 pp.

REINDL, UTA M. *"Anselm Kiefer o la presencia del pasado"*,
s.p.i, pp 36-51.(texto fotocopiado).

RODMAN, Selden. *The eye of man, form and content in
Western Painting*, New York, 1955, pp. 1-50.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *El lenguaje del Arte*, s.p.i,
pp 1-61. (texto fotocopiado).

TIBOL, Raquel. *Gráficas y neográficas en México*, México,
Dirección General de Publicaciones y medios, SEP y
Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp 267-
271.

TORRES BALBAS, Leopoldo. *Historia Universal del arte
hispanico. Arquitectura Gótica*, 2 ed, Madrid, Plus
Ultra, 1952, (Tomo VII). pp 290-316.

TOSTO, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*,
s.e, Argentina, Hachette, 1969, 315 pp.

_____. *"Un libro ilegible"*, s.p.i, pp 218-241.
(texto fotocopiado).

WEISE, Oscar. *La escritura y el libro*, s.e, España, Labor,
1963, 146 pp.

WESTHEIM, Paul, *El grabado en madera*, 2 ed, México, Fondo de cultura económica, 1981, (Breviarios). pp. 1-16.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*, 2 ed, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 46.

ZAMORA, Fernando. "*Al Abismo del Milenio*", Exposición colectiva del taller de producción del libro alternativo de la ENAP/UNAM, México, Museo Nacional de la Estampa, Instituto Nacional de Bellas Artes. Agosto-Octubre, 1994. (Catálogo).

of Linnæus

