



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LADRONAS DE LA MALA SUERTE. UN LIBRO HÍBRIDO”

Interpretación del poema Juárez-Loreto de Efraín Huerta en un biombo ensamblado con ropa femenina y aplicaciones de huecograbados bordados con hilo.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Presenta

Denni Xante Carbajal González

Director de tesis: Dr. En Bellas Artes José Daniel Manzano Águila

México D.F., 2010



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.

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo primero	
BIOMBOS DE ALLÁ BIOMBOS DE ACÁ Y UN POCO DE EFRAÍN HUERTA.....	8
1.1 El biombo, origen y renovación.....	8
1.2 El biombo en México.....	24
1.2.1Biombo de la Ciudad de México.....	35
1.3 Efraín Huerta y su poema Juárez-Loreto.....	40
Capítulo segundo	
LIBROS LEGENDARIOS Y LIBROS ALTERNATIVOS.....	46
2.1 El Libro en México, breve repaso histórico.....	46
2.2 Libros Alternativos / Los otros Libros.....	51
2.3 Tiempo y Espacio del Libro Alternativo.....	58
Capítulo tercero	
DE: LOS OTROS BIOMBOS... Y LADRONAS DE LA MALA SUERTE.....	62
3.1 De: los otros biombos	
Para: este biombo.....	62
3.2 De Juárez-Loreto a Ladronas de la mala suerte.	
Proceso de construcción del libro híbrido.....	77

Conclusión.....	101
Lista de imágenes.....	103
Referencias.....	107

En memoria a:

Mi querida amiga Verónica Suárez
y mi primo Ramsés Yáñez

Agradecimientos

A mis padres Maricela y Antonio, por su amor y por acompañarme a lo largo de mi formación, dándome siempre el privilegio de escoger con libertad las decisiones en mi vida y apoyarlas en todo momento. Gracias por impulsarme a cerrar este ciclo.

A mis maestros, Eduardo Ortiz, Pedro Ascencio, Ma. Eugenia Figueroa, Jesús Martínez, al Dr. Daniel Manzano; a los maestros del seminario- Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo, Raúl Cerqueda, Pavel Ferrer, Alfredo Nieto. Gracias por haber compartido sus conocimientos y experiencias; por darme parte importante de las herramientas que ahora conforman mi vida y mi manera de vivir.

4

A Iván García, por el tiempo y el espacio que compartiste conmigo, por las experiencias y el cariño, pero sobre todo gracias por ayudarme a ser más fuerte.

A mis primas que contribuyeron en mi tesis y que me han acompañado siempre en las buenas y malas, Isabel y su hija Mafer, a Karla, Elvia, Tere, Diana y mi familia en general que siempre está ahí dispuesta a apoyar.

A mis amig@s, a la Verox por el tiempo que nos acompañaste y por tu contribución en esta tesis, a Kat, Alba, Gricel “la China”, Mónica, Masha, a Fanuvy y su taller, Alina, Mario, Violeta, Cecilia, Erik, Alfonso, Irving, Rubén, Daniel, Salvador “Chava”, Ernesto, y a todos los que me falte mencionar en esta lista pero que están más que presentes en mi vida, muchas gracias por su apoyo.

Introducción

Este trabajo de investigación y de producción, aborda diferentes contextos, en una búsqueda de la integración entre la poesía y la producción de un libro alternativo. El biombo, como un objeto funcional y decorativo, sirve de soporte para comenzar a desarrollar esta tesis; un objeto que a lo largo del tiempo, se ha retomado en el trabajo de diversos artistas, centrándonos en citar aquí, la producción de biombos que han realizado dichos creadores plásticos a partir del siglo XX.

En un primer plano, aparecen los biombos de autores internacionales, como Odilon Redon, Alphonse Mucha o Allen Jones, entre otros. En un segundo plano, adyacente al subíndice titulado El Biombo En México, se mencionan los que han realizado creadores únicamente mexicanos como Miguel Cabrera, David Alfaro Siqueiros y los emergentes como Mónica Mariscal o Ariel Rojo, entre otros. A partir de este enfoque que apunta a la producción mexicana de biombos, se delimita el interés en aquellos que aluden a la ciudad de México y que hacen de enlace, con el poema Juárez-Loreto de Efraín Huerta, elemento poético que configura parte de la estructura del biombo que se realizó para la investigación.

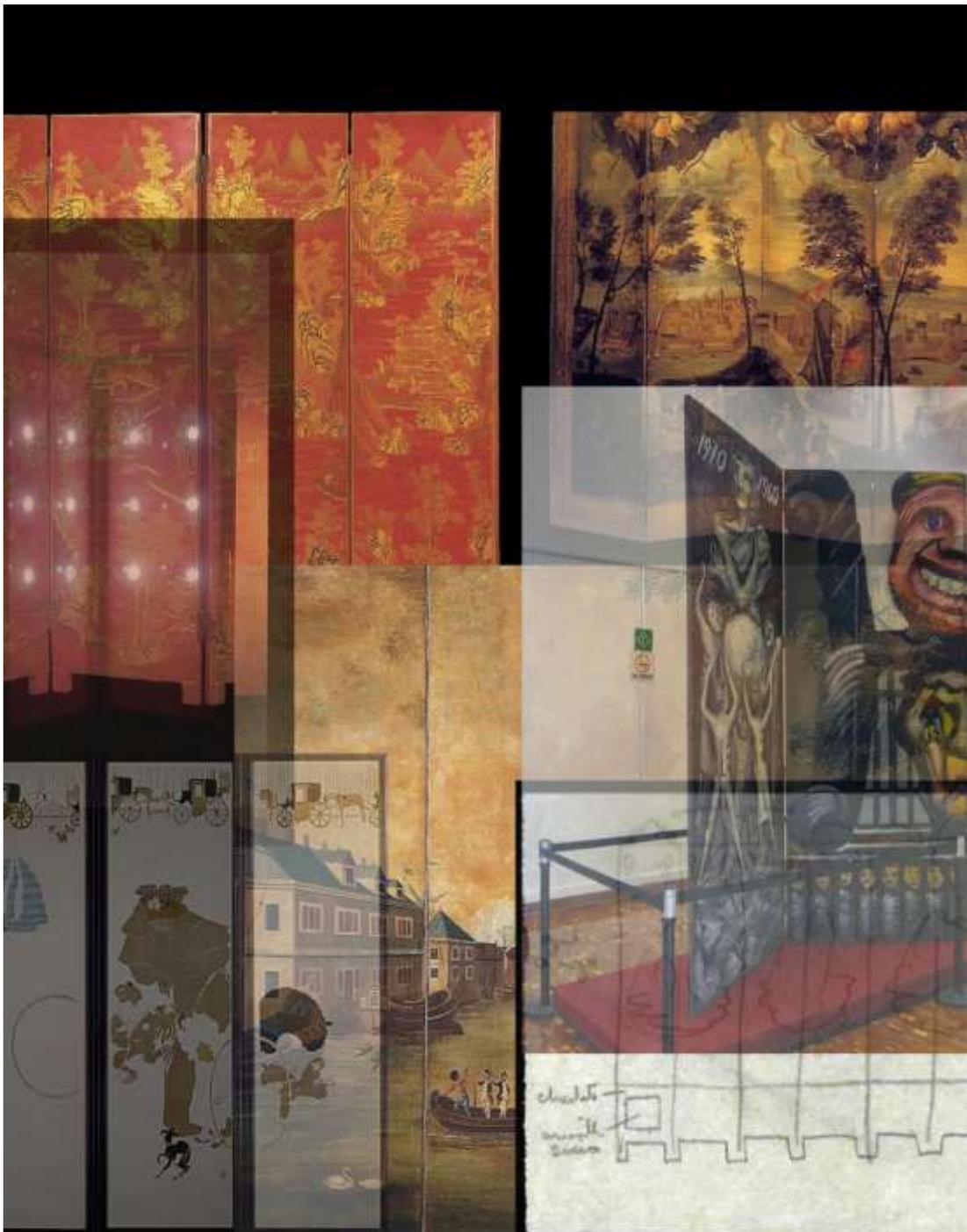
Justo esta vinculación que busco, entre la poesía y mi obra plástica, se ve favorecida al aterrizarla en el campo de los libros alternativos; fructífero resultó el libro híbrido, por sus cualidades flexibles para lograr este acoplamiento. El segundo capítulo se ocupa de hablar de las cualidades de los libros clásicos y de las cualidades de los libros alternativos; aunque la investigación aborda un panorama general de la historia y características de estos, basados en algunos textos de ilustres hacedores e investigadores del tema, se busca acentuar aquellos libros que se manifiestan en forma de biombos o mamparas, para ir entablando una relación más cercana con el tipo de libro que se manejó para esta tesis.

Existe en el proceso de producción de este libro alternativo, una parte donde se reconoce en la labor de otros artistas, ciertos elementos que se retoman a la hora de la elaboración de la obra. Dentro de estos elementos se advierten los formales y los conceptuales. El capítulo tercero consta en una parte del desarrollo comparativo entre dichos elementos estructurales; artistas como M. Duchamp, J. Beuys, A. Tapies y de forma más íntima R. Rauschenberg y A. Messenger, son retomados con alguna obra en

particular que se analiza y se compara paralelamente con el biombo “Ladronas de la mala suerte”.

Atañe también al tercer capítulo una descripción de los pasos técnicos, dentro de la parte gráfica y el ensamble de la mampara. La inserción del poema como elemento estructural conceptual, se va desglosando según la fragmentación de versos, a la vez, que se ilustra con las imágenes que corresponden al biombo.

De esta forma se plantea una reciprocidad de la poesía con la plástica, concretando así, una propuesta que se sustenta con un trabajo de investigación teórico-práctico; fomentando, además, la difusión de los libros alternativos como una opción al quehacer artístico multidisciplinario.



Capítulo Primero

**Biombos de allá biombos de acá
y un poco de Efraín Huerta**

Biombos de allá biombos de acá y un poco de Efraín Huerta

Refiere este primer capítulo a una revisión general del origen del biombo, como un objeto de la tradición china, que se hereda por principio a los japoneses y trasciende demás fronteras y épocas.

El primer punto, hace un recuento histórico del objeto a la vez que se van revisando contextos, temas y materiales correspondientes a la época y de cómo se van aplicando al biombo. Por su parte la difusión del objeto en otros países y otros tiempos, me lleva hablar de los nuevos conceptos que transforman la percepción del biombo en torno a su utilidad y relaciones espaciales y matéricas. El segundo punto, se enfoca a hablar de la asimilación de este objeto en México y de igual manera, da un breve panorama histórico; hace énfasis en la resonancia que el biombo ha tenido en la obra de algunos artistas mexicanos contemporáneos y artistas emergentes. Por último, en este punto, realizo un análisis mucho más minucioso de un biombo de la Ciudad de México realizado en el siglo XVIII, que se va relacionando con algunas citas de textos escritos sobre la misma ciudad. El tercer y último punto de este primer capítulo, concierne al tema de la poesía de Efraín Huerta, en una revisión a un prólogo y notas que se han escrito sobre su labor como poeta y en particular, volviéndonos hacia su poema Juárez-Loreto, retomado como referencia en este, mi proyecto de tesis.

1.1 El biombo, origen y renovación

La historia del Biombo comienza en China bajo la dinastía Chou en el siglo II d.C. Considerado un arte muy fino y de alto rango, los biombos eran de gran tamaño decorados con laca, pintura, aplicaciones de conchas o piedras y se plasmaban en éstos escenas de la vida cotidiana.



FIGURA 1 Biombo Chino de cuatro paneles. Año 1750. Incisiones pintadas con laca escarlata y oro 150x200 cm. Mallet & Son (Antiguedades), Londres.

La introducción del biombo en Japón, se da cuando China busca enriquecer los diseños de los biombos y ampliar su manufactura, esto en el siglo VIII y de ahí en adelante Japón lo adoptaría, dándole el nombre de *Byobu*, que significa protección del viento; *byo*: protección y *bu*: viento. Son los japoneses quienes dotarán al biombo de una variedad de formas y aplicaciones. Por un principio lo convirtieron en un objeto mucho más liviano y flexible. Su decoración conservaba rasgos de la decoración china mezclada con su estilo e incluso existían tres tipos de biombos. *Fusuma*: un biombo hecho de papel que dividía en las residencias los cuartos, su función era parecido a una puerta corrediza. *Tsitsuae*: una clase de panel que se colocaba en la entrada de las casas para denotar estatus o anunciando una ceremonia. Y el *Byobu*, o biombo tradicional que se podía desplegar y mover para dividir espacios y decorar las casa.¹ En cuanto a los estilos de decoración estaban

¹ Charles Hemming, *The Folding Screen*, Rizzoli International Publications, Estados Unidos. 1999. p. 11.

el Yamato-e que trataba temas acerca de las tradiciones y de algunos cuentos conocidos. El Kanga que se basaba en ciertos estilos pictóricos, materiales y temas recientes traídos de China y que tuvo gran auge en el periodo de comercio entre Japón y Europa alrededor del año 1650.

Los paneles que en un principio llegaron a Europa, muy largos de 12 hojas, diez pies de altura y 20 de ancho, decorados con laca y dorados, fueron sustituidos por modelos de menor tamaño, de 5 hojas y realizados en las mismas técnicas. El trabajo de laqueado que utilizaban los japoneses era muypreciado; aunque esta técnica no era nueva en Europa, ya había sido utilizada por artistas venecianos en el siglo XVI, el laqueado japonés era químicamente diferente; la laca se obtenía de la resina de un árbol conocido como *Rhus vernicifera* originario de China e introducido en Japón. Al ser raspado el árbol, se obtenía una resina cruda color gris la cual debía ser utilizada rápidamente por su reacción que presentaba al contacto con el aire, haciéndola oscurecer y secar de forma veloz. Por estos motivos exportar a Europa la laca era imposible y la única manera en que esta llegaba era en el producto, es decir ya aplicada en el decorado del biombo.²



FIGURA 2 Biombo Japonés de seis paneles. Año 1720. Pintura sobre hoja de oro 180x400 cm. Mallet & Son (Antiguedades), Londres.

² Ibíd. pp 13-16., Sobre los procesos chinos y japoneses de decoración en biombos véase The Folding Screen.

Para inicios del siglo XVIII en Londres ya era muy famoso el arte de hacer biombos e incluso tenían sus propios estilos, un equivalente al 'coromandel' de los chinos; que es esa forma particular de realizar los biombos que va desde el número de paneles, las técnicas y materiales que utilizan a la hora de decorar y los temas que reflejan en estos. La producción de biombos en Europa representó un cambio muy radical en la factura de estos. El cliente podía escoger desde el número de paneles, el tamaño, el diseño; que en esas épocas la moda se enfocaba en motivos de flores, aves, frutas y viñetas; los materiales y el tema de la decoración, incluso la gama de colores era mucho más variada. El biombo se volvió un objeto de fácil acceso debido al costo moderado que implicaba realizarlos en Europa al contrario de los biombos que venían del oriente y por otra parte los estilos pronto se diversificaron, se creaban biombos de varios materiales, tamaños, diseños, etc.



FIGURA 3 Biombo Inglés de tres paneles. Siglo XVIII. Lana y seda sobre lienzo montada en bastidor 145x210 cm. Mallet & Son (Antiguedades), Londres.

En Francia por ejemplo hay datos donde se registra la aparición del biombo en el año 1660; pero es hasta principios del siglo XVIII donde se convierte en un objeto indispensable; biombos largos eran utilizados en los baños públicos, algunos pequeños y más ligeros en las recamaras e incluso formaban parte importante en

los escenarios de las obras de teatro, donde en algunas ocasiones las historias giraban alrededor de este objeto.



. **FIGURA 4** Biombo Francés de cuatro paneles. Año 1730. Needlework 156x326 cm. Mallet & Son (Antigüedades), Londres.

Algunas de las variantes que se pueden apreciar entre los biombos Europeos de los Orientales están los materiales y las composiciones de sus decorados. Sobre los materiales se puede mencionar las variadas telas que se empleaba y decoraban con bordados; el montaje del textil a los bastidores se realizaba utilizando pines o tachuelas y la flexibilidad para abrirlos y cerrarlos se lograba utilizando bisagras de metal (en algunos casos). En cuanto a composición los biombos europeos eran regularmente de cuatro u ocho paneles, a diferencia de los chinos que eran de seis o doce; algunos biombos españoles conservaban la estructura compositiva de los chinos (fig. 6), tenían una lectura en zig-zag; los

valores de los tonos en los colores (dorados, rojos, azules); todo enmarcado en una viñeta de flores que centraba la imagen y aseguraba el equilibrio de esta. Otros biombos como los franceses se inclinaban más por los diseños simétricos que puso de moda Luis XIV, obsesionado con la precisión de las matemáticas y el balance a través de estas.



FIGURA 5 Biombo Ruso de cuatro paneles. Principios del siglo XIX. Oléo sobre lienzo representando San Petersburgo 223.5x310 cm. Stair & Company, Londres.

La figura 5 representa una vista panorámica de San Petersburgo realizado en óleo, considerando que para la fecha de factura, 1820 aproximadamente, es bastante rara y tardía ésta técnica aplicada a los biombos. A su vez, esta clase de biombos deja ver que las modas o las tendencias en este caso, con los biombos y su expansión por Europa no trascendieron en cuanto a generalizarlo todo; siempre quedó la diversidad y la originalidad que cada productor o país aportó, esto hizo que el desarrollo de estos objetos nunca se estancara y pasara de moda haciendo posible su propagación por otros continentes donde se encontraron otras opciones de formas, materiales, significados, etc., contribuyendo entonces a estas ricas posibilidades que ofrece el biombo.

Hablaremos ahora un poco de estos objetos y lo que fue de ellos en el siglo XX; provenientes todos de varios países y donde se expone de forma más radical la versatilidad que estos alcanzaron.

Para la época de la Revolución Industrial el biombo se tornaría más que un objeto decorativo o una artesanía, se volvería un medio perfecto para manifestar una ideología de rechazo a la producción masificada revelándose como un objeto que exigía mucha disciplina para realizarse y que contenía una esencia única dada por cada artista quien lo trabajaba de forma casi ritual.

En Londres a finales del siglo XIX podemos encontrar el trabajo de McNeill Whistler un artista estadounidense que vivió la mayor parte de su vida en Francia e Inglaterra. Las obras que realizó en biombos fueron de las primeras en romper con los estándares de este objeto.



FIGURA 6 James Abbott McNeill Whistler ,'Blue and Silver: Screen With Old Battersea Bridge'. 1871-1872.
Biombo de dos paneles, Temple sobre papel en bastidor 190x182 cm. Hunterian Art Gallery.

La figura 6 muestra un biombo del Whistler de dos paneles, la superficie de papel resulta poco común para un biombo en esas épocas, porta una imagen que dista de los diseños antes vistos, muy clásicos en los biombos; se trata de un puente que atraviesa las dos hojas del biombo sin interrumpirse por cenefas o bloques, la estructura del puente y el muelle al fondo se encuentran sintetizados en un color azul oscuro que se equilibra con la luna dorada del lado superior izquierdo la cual se encuentra interrumpida por una línea del puente, el fondo verde-gris y los trazos de la estructura incluso parecieran descuidados, la apertura del biombo ya se considera un elemento que puede afectar la perspectiva de la imagen al espectador dotándolo de una cualidad envolvente como veremos más adelante en biombos de mayor cantidad de paneles. Whistler produce biombos con un sentido diferente a la decoración de la época, experimenta con diferentes materiales y sus composiciones aunque conservan algunos elementos de la tradicional decoración japonesa; emite espontaneidad bajo trazos sencillos.

De 1890 a 1900 en Francia un grupo de artistas comenzó a experimentar con los biombos; eran parte de este grupo conocido como los Nabis: Odilon Redon, Armand Séguin, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard y Maurice Denis.

Desataca de los Nabis su preocupación por manipular los sentidos del espectador por medio del manejo del espacio. Las imágenes de sus biombos logran este objetivo por medio de manchas de color, composiciones en vistas simultáneas o jugando con la posición del biombo mismo donde el espectador, se colocaba 'dentro' del biombo y era abrigado por las imágenes creando "equivalente visual del sonido estéreo"³

³ Charles Hemming, Op. cit., p.64.



FIGURA 7 Odilon Redon 'Pegasus: Le Paravent Rouge'. 1906-1908. Biombo de tres paneles, temple sobre lienzo 173x234 cm. Museo Kröller-Müller.

Las obras de Odilon Redon revelan un estrecho acercamiento al estudio de la naturaleza; adicto siempre a una meticulosa observación en el dibujo para después convertirlo en “un lenguaje que le era propio, un lenguaje adecuado para la traducción del extraño mundo de sus visiones”⁴.

Este biombo es una muestra de el tipo de lenguaje ‘puramente pictórico’ que lograba; inspirado en la literatura (el escape de un caballo alado: Pegaso, que huye de su captor Bellerophon) y sin tomar de ella un número excesivo de símbolos, las formas surgen de manchas de color. El color para los simbolistas poseía otro sentido estético ya que era su elemento prioritario al realizar sus cuadros; en este caso la tensión de la pintura la crean las manchas verdes inmersas en las manchas rojas y naranjas que cubren la mayor parte de las superficies, colores complementarios que crean espacio de contraste cálido-frío para enfatizar el drama de la historia.

⁴ John Rewald, El postimpresionismo De van Gogh a Gauguin, Alianza Forma, 3ª edición, España, 1988. p.128.

El caballo aparece en la mitad superior del tercer panel; las manchas verdes remiten lo que el artista recuerda de la primera vez que vio los Alpes Suizos; es una escena mítica llena de fantasía donde algunas formas son apenas reconocibles; las emociones y los recuerdos del artista determinan su expresión pictórica, la imagen advierte una fuerte intimidad con el creador.



FIGURA 8 Pierre Bonnard 'Promenade des nourrices, frise des fiacres'. 1897. Biombo de cuatro paneles, Litografía impresa en 5 colores, 185x143 cm. Museo de Bellas Artes de Boston.

La composición delata una fuerte influencia del arte japonés; el espacio se ve ordenado por medio de figuras planas faltas de perspectiva, sin luz ni sombras, áreas planas de colores vibrantes, la libertad de composición al colocar a los sujetos descentrados y organizados en ejes diagonales bajos al fondo; la escala y posición en diagonales establecen la profundidad de la estampa regida por una perspectiva de tamaños. Es una imagen de una calle en París, arriba se encuentra una cenefa de una carroza que se repite en las cuatro hojas un grupo de señoras en trajes ampones al segundo plano y en la parte inferior una nana cuida a dos niños que juegan con aros; las figuras fueron realizadas en litografías a color y

montadas en los bastidores, posteriormente Bonnard reproduciría más de estas litografías⁵.

Bajo la corriente del Art Nouveau que abarca desde los finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX se realizaron una importante cantidad de biombos, muy diferentes y bellos a los ya antes realizados. Elementos como flores, pájaros, damas y paisajes, aparecían con tonos barrocos, clásicos o góticos; haciendo frente a una nueva era que de alguna forma reflejan con cierta melancolía en sus composiciones.

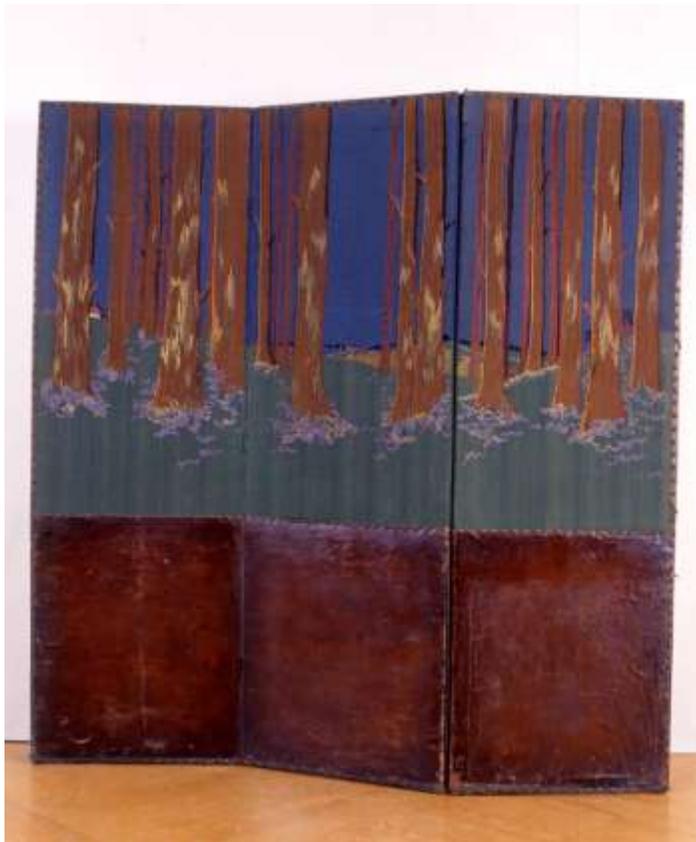


FIGURA 9 Diseño tomado de una pintura de Peter Behrens de 1901. Biombo de tres paneles. Cuero bordado, 167x162 cm. Mallet & Son (Antigüedades), Londres.

⁵ *Ibíd.*, p.130. La gráfica aplicada en los biombos permitía un medio de reproducción más viable para el artista y resultaba novedosa en estos objetos; Los Nabis producían estos biombos para uso doméstico y el hecho de aplicarles nuevas técnicas en su decoración los hacía deseables a pesar de ser un objeto de uso muy antiguo.

Se pueden apreciar biombos de ésta época que se asemejan más al Coromandel chino como el de la figura 9, que emplea tonos rojizos y azules y cuya estructura se basa en líneas paralelas verticales; o composiciones mucho más seductoras y luminosas como las de Mucha en la figura 10.



FIGURA 10 Alphonse Mucha 1900, 'Four times of day', litografía, 25x18 cm. Museo Alphonse Mucha, Praga.

Como el Art Nouveau movió a las artes plásticas y a la arquitectura en sincronía; la mayoría de los biombos que se realizaban, se pensaban según el tipo de arquitectura que los iba a resguardar. Las formas y los materiales se fueron diversificando; incluso técnicas como el batik (teñido de fibras que consiste en aplicar sucesivas capas de tinte y cera) traídas desde Indonesia fueron empleadas para decorar biombos en ésta época.

Con la llegada del Art Deco en el año de 1925 la atención se centraría más en el diseño de interiores y el diseño industrial, los biombos que se hicieron dentro de esta corriente cumplían su propósito decorativo y armonioso, tal vez solo algunos, como los biombos de Eileen Gray parecían cuestionar y desintegrar la finalidad del objeto.

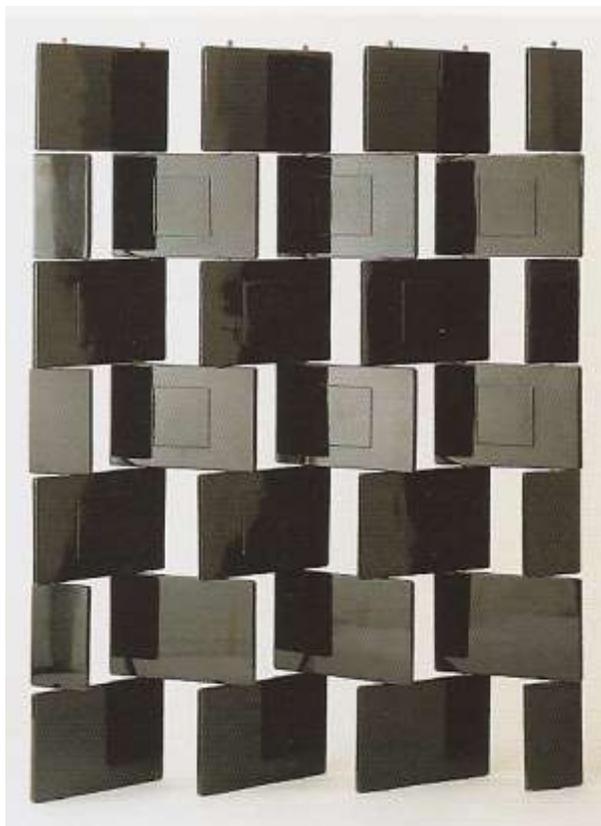


FIGURA 11 Eileen Gray 28 paneles de madera laqueada montadas en barras de latón
189x136 cm, Museo Victoria & Albert, Londres, 1924.

La obra de Eileen Gray es una interesante mezcla del arte antiguo del laqueado chino y japonés y la influencia del modernismo. Las formas geométricas, rigen en sus piezas, como es el caso de esta pantalla (figura 11); una reinterpretación del biombo clásico con cualidades decorativas y sobre todo prácticas. Hecha de 28 paneles independientes ensamblados con tubos de latón que como pivotes permiten el movimiento de las piezas para cerrar o abrir el espacio entre cada panel según el gusto de la persona. La cualidad brillante de la laca y el movimiento del biombo crean un juego con la luz; la que se deja pasar y la que se refleja. En los diseños de sus mamparas solía mezclar materiales modernos con materiales clásicos, como diferentes clases de maderas, metales, cristal y textiles, siempre utilizando formas geométricas en sus composiciones.

El biombo ya había pasado por diversas etapas donde había sido modificado de maneras inimaginables, a mitades del siglo XX se convertiría en un objeto lleno de conceptos, cualidad que lo precedía ante cualquier otra. Como objeto de doble cara, se le atribuyeron al biombo varios conceptos de dualidad; objeto que ofrece intimidad pero que del otro lado invita o incita a la observación o como estructura que revela estabilidad pero a la vez puede moverse, abrirse o cerrarse y por supuesto la cualidad de ser un objeto sumamente erótico. Para Freud el biombo era un objeto que se vinculaba a lo sexual, a la dualidad humana como pareja sentimental; podría significar este objeto, copulación, el tiempo de una relación, la separación y la unión, por citar algunas.



FIGURA 12 Allen Jones 'Female and Male Diptych' 1965, biombo de dos paneles (díptico) óleo sobre lienzo, 183x306 cm. Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas, Smithsonian Institution, Washington.

El artista inglés Allen Jones y uno de los principales exponentes del pop art en Gran Bretaña, cuyo trabajo hace énfasis en la sexualidad, examinando el deseo por la mujer a través de la fantasía de la publicidad y la imaginación masculina; aborda en esta mampara (figura 12) una dualidad de la sexualidad entre el hombre y la mujer; describiendo el transcurrir de un mismo tiempo y espacio entre ambos, uno privado y uno público, donde la cualidad de díptico reitera la existencia una

separación entre estos pero el concepto los revela como dualidad donde uno completa al otro.

La forma natural en zigzag del biombo, las propiedades de poderlo posicionar en diferentes ángulos, atrajo a los artistas que cultivaron un lado que los decoradores de interiores no habían procurado de este objeto; el simbolismo, la carga conceptual o su posibilidades físicas incitaron a Man Ray, Dalí, Max Ernst, entre muchos otros a plasmar alguna pintura en un biombo o más.

Cabe añadir que la factura de biombos en el siglo XX no se limitó solo a la pintura; el objeto se prestaba para realizar diversas técnicas como esculturas, arte objeto o instalaciones.



FIGURA 13 Philip Huges 'Cabbage Tree Creek, Kimberley', biombo de cuatro paneles (dos lados) 177x224 cm., collage y pintura sobre madera, 1995. Francis Kyle Gallery.



FIGURA 14 Kenneth Armitage 'L-shaped Screen', Altura 180 cm., placas y fundición de aluminio, 1991. New Art Centre Sculpture Park, Inglaterra.

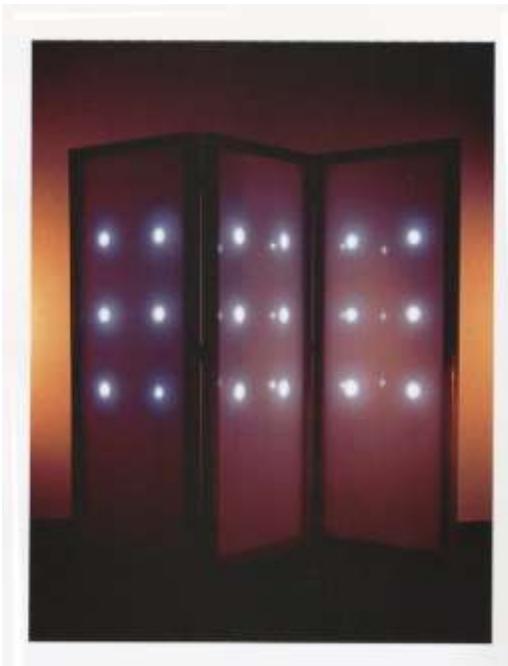


FIGURA 15 Neil Musson biombo de tres paneles, 170x65 cm., marco de roble, placas de acrílico y 12 focos, 1997. Neil Musson.

Se creaban biombos con formas cada vez más innovadoras, con materiales como el vidrio o el acrílico y luz artificial que servían para crear diversos efectos. Como las mamparas de Danny Lane, que en su búsqueda del sentido del movimiento y de las formas naturales insertadas en interiores creó gigantescos separadores de espacios más asociados con estructuras arquitectónicas que con mamparas o los biombos de Neil Musson quien gusta de utilizar luz artificial en sus piezas y siempre prueba con materiales nuevos. Se advierte entonces con más claridad

que el término de renovación se refiere justo a esta búsqueda por nuevas formas alternas al biombo tradicional, que incluye nuevos materiales, una nueva conceptualización del objeto, de su estructura y de su uso.



FIGURA 16 Danny Lane
'Borealis'
290x1600x50 cm.,
vidrio y acero, 1993.
Vestíbulo principal del Centro de
GM, Detroit.

Con este breve repaso por la historia y desarrollo del biombo pretendo enfatizar algunos de los cambios más radicales del objeto, donde fue absorbido y transformado hasta convertirse en un medio no solo decorativo si no revelador y comunicativo; así, comienzan a surgir biombo diferentes, en concepto, en formas, en imágenes, utilidades, lecturas y otros aspectos que son el estigma de su revelación como un objeto dinámico y totalmente acoplable en diversas cuestiones (ideas, materiales, etapas, situaciones, conceptos, disciplinas, etc.)

1.2 El Biombo En México

El biombo como tal llega a México en el siglo XVII, aunque, esta forma plegadiza aparece en la estructura de los códices y “Bernal Díaz nos cuenta: ‘cuan grande era el señor Moctezuma... y la manera que tenía en su servicio al tiempo de comer...echábanle delante una como puerta de madera muy pintada de oro, porque no lo viesen comer’”⁶.

⁶ Teresa Castelló, *Biombos Mexicanos*, INAH, México, 1970. p.12. Apud. Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. p.272.

Retomando, en la colonia, los biombos se volvieron muebles indispensables que eran colocados en las recámaras, estas de gran tamaño, protegiendo del viento el área de la cama por ejemplo. De aquí los 'biombos de cama' que eran de numerosas hojas, es decir muy extensos pero cortos de altura; se colocaban alrededor del lecho y así se creaba cierta intimidad y se protegía del frío. También existían los 'biombos rodastrados' que se colocaban en los estrados de las casa y cuyo objetivo era presentar una clase de escenografía que decoraba el espacio donde se recibían a las visitas importantes.

Para llegar, los biombos tenían que viajar miles de kilómetros mediante las rutas de comercio que conectaban a las culturas de oriente con las de occidente; "llegaba la nao procedente de Filipinas al puerto de Acapulco, después de cerca de cinco meses de la más larga y peligrosa de todas las travesías."⁷ Ya en la Nueva España, estos y otros tipos de muebles importados se podían comprar en el Parián. La popularidad de los biombos creció y para el siglo XVIII se pintaban muchísimos por artistas nacionales. De este punto, del comienzo de la creación de biombos por parte de artesanos mexicanos, surgen los primeros biombos de factura novohispana.

"los artistas novohispanos comenzaron a copiar las formas y la decoración de los biombos orientales, en un complejo e interesante proceso de adopción que desembocó en la creación de los biombos novohispanos".⁸

⁷ Ibíd., p.27.

⁸ Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo, Museo Soumaya, México, 1999. p.18.



FIGURA 17 Miguel Cabrera. 'Meleagro ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia'. Óleo sobre lienzo. Col. Museo Soumaya.

La figura 17 es un ejemplo de un biombo quizá de cama, cuyo ornamento es retomado de una estampa de Bernard Picart que ilustra pasajes de fábulas antiguas. El artista Miguel Cabrera realiza una versión donde adapta la imagen dándole un carácter mucho más cálido por medio del color, la distribución de los elementos en la composición y los elementos de la decoración.

26

La importancia de la estampa en la creación de obra en América recae en la cualidad de producción en serie que esta tiene y en su capacidad de haber sido distribuida con mucha facilidad. "La estampa se convierte por lo tanto en un medio cultural portátil... difundiendo composiciones, ideas artísticas y sobre todo nuevos preceptos estéticos y formales que contribuirían a expandir las obras de los autores extranjeros."⁹

El biombo ilustra esta asimilación y adaptación en México de las imágenes foráneas donde artistas como Durero (1471-1528) o Rubens (1577-1640) son retomados por pintores como Juan Correa (1646-1716) o Miguel Cabrera (1695-1768).

⁹ *Ibíd.*, p.46.

En cuanto a épocas más modernas hubo y hay artistas mexicanos que han retomado en algún punto de su producción a los biombos como una forma de relación espacial entre objetos, personas y ambiente.

Tal es el caso del biombo de David Alfaro Siqueiros que se encuentra en el actual Archivo General de la Nación y que realizó en los años de 1960 a 1961, mientras estuvo preso en lo que antes era la prisión de Lecumberri.



FIGURA 18 David Alfaro Siqueiros, 'Licenciado No Te Apures', 1960, biombo de cuatro paneles pintados por ambos lados. Acrílico y piroxilina sobre madera de triplay, Archivo General de la Nación.

El biombo, fue pintado a manera de escenografía para la obra de teatro *Licenciado no-te apures*, escrita por el preso Roberto Hernández Prado. Por un lado del biombo, aparece en el primer panel, una mujer embarazada rodeada de niños raquíticos, en alusión a la madre patria; en los dos paneles centrales, aparece una cara sonriente sobre una silla presidencial y debajo de esta, un rostro triste con un fondo abarrotado, recordando a la autoridad represiva; por último, el cuarto panel, una mujer sonriente en la playa, representando a la burguesía.

La otra cara del biombo, corresponde a la representación de los abogados corruptos; el título de la obra, se inspira justo en un abogado que solía decir a los presos en cuanto a la resolución de sus casos: “tú no te apures...”



FIGURA 19 y 20 David Alfaro Siqueiros, 'Licenciado No Te Apures'. Vista Frontal y vista posterior. Archivo General de la Nación.

“Hice algo que nada tiene que ver con la escenografía tradicional ni con bambalinas o panorámicas; se trató de la coordinación entre la pintura y el arte escénico. La pintura tomó del cuadro dramático lo esencial y lo ilustró gráficamente, lo subrayó plásticamente para el espectador. Fueron ejecutadas en Biombos de triplay para que puedan ser transportados y exhibidos algún día fuera de la prisión, donde constituyeron, además, una clase práctica de pintura artística aplicada para algunos reos interesados en esa rama de la creación.”¹⁰

Este conjunto de coronas de flores de el artista Chucho Reyes (1880-1977) que realizó en biombos nos remite a los alegóricos arreglos florales que se utilizan en las ceremonias festivas o fúnebres que buscan en su trazo transmitir emociones, “Las flores de Reyes Ferreira, como las de Odilon Redon o Van Gogh, no son inocentes. Tampoco un mero pretexto para ejercitarse en la composición y el color...Esto se debe a que están impregnadas de cierta angustia que las lleva a expresar algo más allá de su mera apariencia.”¹¹

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, Archivo General de la Nación, Hermanos Mayo, Pintores, sobre 131.

¹¹ Lily Kassner, Chucho Reyes, Editorial RM, Japón, 2000. p.109.



FIGURA 21 y 22 Chucho Reyes, *Biombo con flores*. *Biombo y detalle de biombo, Temple sobre lienzo. Chucho Reyes.*

En un trazo a manera de apunte rápido, Miguel Covarrubias (1904-1957) plasma en un cuaderno el esbozo de un biombo donde al parecer indica algunos elementos compositivos, color, diseño y **estructura del objeto**.

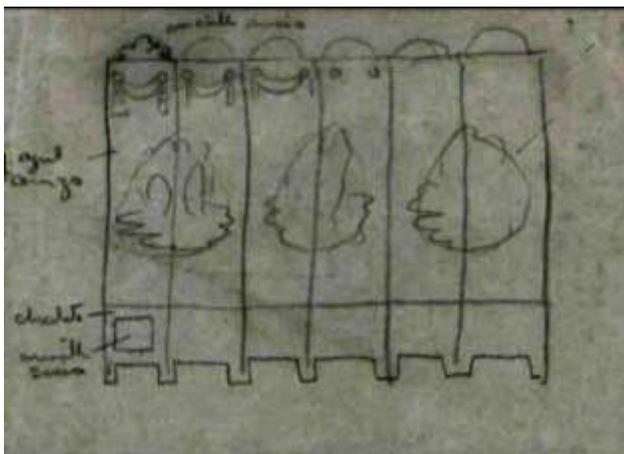


FIGURA 23 Miguel Covarrubias, *'Biombo'*
Dibujo, Tinta / papel,
8.8.x13.8 cm.
Colección particular.

Haré mención de otro artista que utiliza esta construcción de tríptico de gran formato para realizar sus imágenes sin ser exactamente biombos.

El arte vitral de Fermín Revueltas interactúa de una manera diferente con el espacio, por medio de la transparencia y el color, la luz inunda el interior y permite entrever el exterior. Sus composiciones relatan singulares sucesos en la vida cotidiana de los mexicanos, donde se aprecia una época de fusión entre la vida del campo y la vida tecnológica. Los personajes en sus obras son los campesinos, trabajadores, figuras prehispánicas y figuras revolucionarias.



FIGURA 24 Fermín Revueltas, conjunto vitral perteneciente al Centro Escolar Revolución, 1934. 'La historia de México', 'Flora y Fauna mexicanas' y 'La formación de la Tierra'.

Previo a realizar cualquier vitral, Revueltas realizaba bocetos para saber cómo integrar cada pedazo de vidrio y adaptarse al trazo que sugiere por naturaleza el emplomado, así previsualizaba todos los detalles de sus composiciones que además eran en el caso de los vitrales siempre de gran formato.



FIGURA 25 Fermín Revueltas, conjunto vitral perteneciente al Centro Escolar Revolución, 1934. 'La historia de México', 'Flora y Fauna mexicanas' y 'La formación de la Tierra'.

El trabajo de Helen Escobedo con el espacio, la ha llevado a realizar monumentales esculturas algunas efímeras y otras perdurables. En algún punto de su trayectoria, su mirada se vuelca hacia los espacios de la vida cotidiana y los traduce en lo que Raquel Tibol llama 'muros dinámicos'.



FIGURA 26 y 27 Helen Escobedo, 'Electra', de la serie muros dinámicos, 1968, madera laqueada y 'Muro Agresivo', de la misma serie, 1968, madera laqueada.

“usa módulos de madera comprimida de 2.44m de altura. Se vale de éstos para articular paneles seccionados, horadados, yuxtapuestos o cruzados, con una fuerte presencia de huecos. Tiene base, pero no techo, se prestan al uso práctico o al virtual, tanto o más que a la mirada contemplativa, sugieren direcciones y extensiones. Los pinta con lacas automotrices, aplica láminas, varillas de aluminio o espejo plástico.”¹²



FIGURA 28 y 29 Helen Escobedo, 'Columna Blanca', de la serie muros dinámicos, 1968, madera laqueada y 'Biombo', 1975, madera laqueada. MOMA.



El trabajo de Escobedo implica la interacción directa del espectador donde la circulación a través de la pieza articula con el espacio que ocupa un dinamismo espectador-obra-espacio.

Artistas mexicanos emergentes también realizan obras que incluyen estas estructuras. Tal es el caso del mexicano Ariel Rojo (Ciudad de México, 1976), egresado de la carrera de Diseño Industrial de la UNAM y dedicado a producir

¹² Graciela Schmilchuk, Helen Escobedo: Pasos en la Arena, TURNER, España, 2001. p.29.

desde diseños de escenarios, mueblería urbana, esculturas luminosas, biombos, paneles entre otras cosas. Su trabajo es una buena combinación del arte, la ingeniería y la arquitectura que le permite abiertamente realizar diferentes tipos de piezas a diferentes escalas y de variadas utilidades, nutriendo distintas ramas de una producción cien por ciento mexicana.

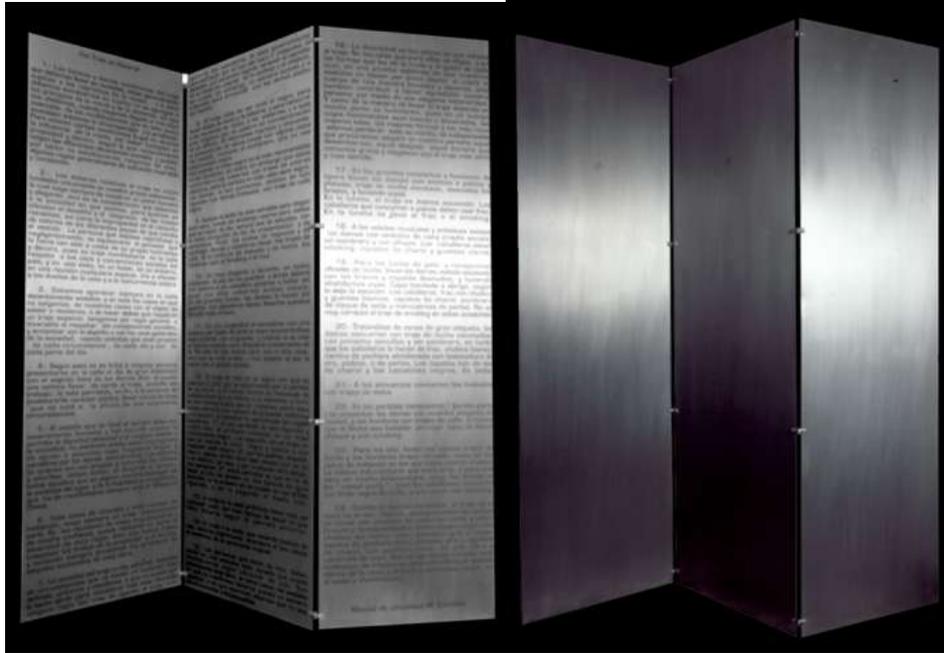


FIGURA 30 Ariel Rojo, *'Biombo Carreño'*, aluminio grabado al ácido, 2002. Ariel Rojo.

“El Biombo Carreño es un tributo sarcástico a las legendarias reglas de etiqueta de la sociedad. Basado en el Manual de Urbanidad de M. Carreño, este biombo funciona como una cortina que separa el mundo de las reglas y expectativas del mundo individual.

Por un lado, una de las caras nos muestra las reglas que debemos de seguir, saturando gráficamente el lado del espectador, de aquel que espera a la persona en su proceso de transformación. Mientras que en el lado donde uno se desnuda,

no hay nada, la textura es lisa y de manera muy discreta encontramos unos iconos que presentan unos calcetines, calzones y una camiseta.”¹³

Los siguientes biombos pertenecen a Mónica Mariscal, nacida en la Ciudad de México, dedicada a la filosofía y a las humanidades; realiza en el año 2007 una exposición individual titulada ‘Biombos...de ida y vuelta’, que se expuso en la galería Casa Lamm en el D. F. Sus biombos están trabajados por ambos lados, sustentando su idea de que el biombo puede ofrecer dos discursos pero que a la vez te hacen ir y venir dentro de la misma unidad; pigmentos en polvo, crayones, pasteles y óleo son algunos de los materiales que utiliza para realizar su trabajo.



FIGURA 31 Mónica Mariscal, ‘Mosaico’ (biombo de tres hojas visto por ambos lados), mixta sobre tabla, 185x150 cm, 2007. Mónica Mariscal.

“Las ciudades emergen de la superficie acuática y se elevan hasta tocar las nubes que perfilan edificios transformados en bosques, pero también en hojas de papel

¹³ Ariel Rojo, citado el 10 de Febrero de 2010. Disponible en internet en: http://arielrojo.com/Ariel_Rojo/biombo_C.html.

volando... A menudo, se percibe en su obra la figura oculta tras la sugerente abstracción que denota un placer primigenio por la naturaleza...”¹⁴

El biombo aprehende pájaros en vuelo, flores, paisajes, mitos literarios e historias verdaderas de batallas o de conquistas, algunos con escenas de caza o galantes; y también los hay de Ciudades, de sus calles, de sus casa, sus iglesias y por supuesto su gente.

1.2.1 Biombo de la Ciudad de México

El biombo se ha prestado a lo largo de su historia y desarrollo para captar entre muchos otros temas, las ciudades; podemos encontrar representaciones de fiestas, vida cotidiana o diversas vistas de la ciudad. En los biombos de los siglos XVII al XIX se representaban comúnmente escenas de la ciudad, se procuraban detalles de su arquitectura y los alrededores de ésta, a la vez que se incluían algunas escenas alegóricas a la composición. Resulta estimulante admirar este tipo de composiciones donde la ciudad aparece como un elemento secundario que sin embargo estructura y se articula con una escena en particular y la decoración característica de las viñetas de aquellas épocas con las que se identificaba a que familia pertenecía el biombo. En los biombos contemporáneos, la ciudad aparece implícita de maneras diferentes, se insinúa en detalles, se edifica en geometrismos, se disuelve entre manchas y se inscribe en palabras perennes como hemos visto anteriormente; los biombos coloniales y post coloniales, acogen la ciudad en su mayor totalidad, son el eje de sus composiciones cuando de estas se habla, de aquí el escoger a los de esta época de entre otros para ilustrar un biombo de la Ciudad de México.

¹⁴ Mercedes Iturbe, Catálogo de la Exposición ‘Biombos...de ida y vuelta’ de Mónica Mariscal, Casa Lamm, México, 2007.

“El zumbor y ruido de la plaza-dice Bernal Díaz- asombra a los mismos que han estado en Constantinopla y en Roma. Es como un mareo de los sentidos. En pintoresco atolondramiento, el conquistador va y viene por las calles de la feria y conserva de sus recuerdos la emoción de un raro y palpitante caos: las formas se funden entre sí; estallan en cohetes, los colores; el apetito despierta al olor picante de las yerbas y las especias. Rueda, se desborda del azafate todo el paraíso de la fruta: globos de color, ampollas transparentes, racimos de lanzas, piñas escamosas y cogollos de hojas. En las bateas redondas de sardinas, giran los reflejos de plata y de azafrán, las orlas de aletas y colas en pincel; de una cuba sale la bestial cabeza del pescado, bigotuda y atónita. Más allá, las pilas de granos vegetales, negros, rojos, amarillos y blancos, todos relucientes y oleaginosos. A otro término, el jardín artificial de tapices y de tejidos; los juguetes de metal, de piedra, raros y monstruosos, sólo comprensibles-siempre- para el pueblo que los fabrica y juega con ellos; los mercaderes rifadores, los joyeros, los pellejeros, los alfareros, agrupados rigurosamente por gremios. Las anchas ollas parecen haberse sentado, como la india, con las rodillas pegadas y los pies paralelos. El agua, rezumando, gorgoritea en los búcaros olorosos.”¹⁵

En el siglo XVII por ejemplo las representaciones sobre biombos de la metrópoli se centraban en reproducir un ideal de la vida cotidiana y de sus palacios o plazas. Más adelante las representaciones se vuelven más provinciales. Una vez consolidado el virreinato la ciudad vive una época de abundancias y fiestas que se puede apreciar en las plazas.

¹⁵ Bernardo de Balbuena, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, 6ª edición, Porrúa, México, 1968. Este fragmento escrito por Bernal Díaz del castillo en su obra Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España que se publicó en el año de 1632, describe el entorno de abundancia del tianguis de Tlatelolco y demuestra el asombro que causaba esta visión a los españoles. pp. 278-279.



FIGURA 32 Detalle del biombo 'Fiestas para un virrey en las casas reales de Chapultepec' siglo XVIII.

A continuación encontramos un biombo de factura española realizado aproximadamente a finales del siglo XVIII donde se describe una vista de la Ciudad de México.

37

“Nuestro biombo relata una vista de una ciudad fortificada rodeada por agua. Varias embarcaciones españolas circulan por el lugar. En un primer plano se presenta una escena de cacería, unos jugadores de dados y algunas personas más. A lo lejos, otras embarcaciones viajan en el agua y el inicio de lo que serán las montañas. Al final, algunas nubes. La escena, en principio apegada a un estilo realista, se corona de manera contrastante con una guirnalda de frutas y una cartela que probablemente informa sobre los antiguos dueños del biombo: *Marqueses de la Alameda*.”¹⁶

¹⁶ Viento detenido. Op.cit., p. 81.



FIGURA 33 Escuela española 'Vista de México'. Biombo de cinco hojas ca. 1780. Óleo sobre lienzo 2.12x3.36 mts. Colección Museo Soumaya.

La representación de la ciudad se buscaba a partir de un ideal de esta, dando como resultado composiciones que mezclan la realidad con la fantasía.

“En efecto, escribir y habitar una ciudad son experiencias de la alteridad: en el lenguaje de la urbe sus habitantes pueden aprender a reconocerse y a concebirse como otros... Se ha convertido en condición esencial y necesaria de la ficción moderna”.¹⁷

Este biombo ejemplifica justo esas posibilidades de acoplamiento, donde la interpretación de los símbolos articula el sentido de lectura de la obra. Estando conscientes de que se trata de un biombo realizado a través de una visión extranjera, más preciso española, los elementos principales describen una ciudad que ha sido conquistada, y contemplada como una tierra utópica por parte de los

¹⁷Jezreel Salazar, La Ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis, Senderos, México, 2006. p.15. Habla de la cualidad de la ciudad que para muchos escritores, es una hoja en blanco donde se construyen proyectos y donde según la experiencia, la escritura adquiere cierto sentido. Para Octavio Paz la ciudad está repleta de signos; entonces, para él la ciudad puede ser leída como un texto.

conquistadores. Ahí aparecen entonces, embarcaciones simbolizando el arribo a los territorios.



FIGURA 34 *Detalle 'Vista de México'*

El descubrimiento de nuevas tierras desembocó en una conmoción para los españoles. La idealización de construir nuevas ciudades utópicas influyó en las representaciones pictóricas que se hacían de estas; la Nueva España sería un lugar ideal y perfectamente bien planificado. Abajo, representaciones de la Nueva España regularmente plasmados en grabados, dibujos y pinturas con forma de isla; donde en algunos se puede notar el detalle de las embarcaciones en las orillas de la ciudad.

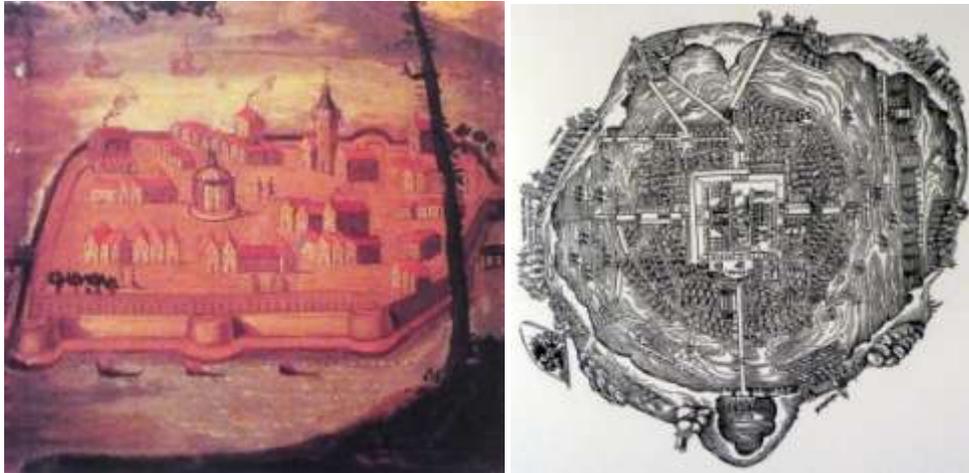


FIGURA 35 y 36 Detalle 'Vista de México', Hernán Cortés 'segunda y tercera carta de relación' 1524, Georg Braun y Franz Hogenberg 'Civitates Orbis Terrarum' 1572.

Las representaciones sobre biombos de la época del virreinato que existen de la Ciudad de México en su mayoría son esta clase de híbridos realidad-ficción donde se interpreta la ciudad con fragmentos de esta y otras culturas.

La mutua asimilación cultural entre estas tierras dejó un amplio legado artístico, los biombos son sólo una pequeña pero muy rica muestra de este intercambio que en lo que concierne a la historia del biombo en México figura como el principio de una vasta producción de estos objetos en el país.

1.3 Efraín Huerta y su poema Juárez-Loreto

Escribe Rafael Solana en el prólogo del libro de Efraín Huerta*, *Poesía 1935-1968*¹⁸ "Efraín Huerta carece por completo del sentido del humor; es el más duro, el más inflexible, el más sin sonrisa de todos nuestros poetas."¹⁹

*Nació en Guanajuato el 18 de junio de 1914; murió en 1982. Hizo sus primeros estudios en León y Querétaro. En la ciudad de México cursó la preparatoria y los primeros años de la carrera de leyes. Fue periodista profesional desde 1936 y trabajó en los principales periódicos y revistas de la capital y en algunos de provincia. Pertenece a un grupo de poetas que expone su trabajo en una revista llamada Taller; son también de esta agrupación: Octavio Paz, Rafael Solana, Neftalí Beltrán, Rafael Vega Albela y Alberto

Es la poesía de Huerta, una de las más dedicadas a la ciudad de México, a su urbe, a su modernización; al amor y a la vida. Con su manera siempre irónica de escribir, su poesía se va construyendo entre luz y sombras, amor y dolor.

“No protesta con agudeza, ni ataca con sutil ingenio, sino estalla, con violencia, con furor en versos que tienen más del panfleto que del epigrama, destroza, lapida, y hace brotar sus propias lágrimas, con sangre, cuando escribe poemas de amor, crudos sin piedad, va dejando a su paso, en sus versos, no un camino florido y enjoyado, como el que trazan otros poetas, que con una varita mágica embellecen todo lo que tocan, sino un sendero sangriento y destrozado, como si hubiese pasado agitando entre las matas una filosa espada enfurecida...”²⁰

Cabe señalar que entre sus particularidades escribe sus poemas en primera persona, se involucra con la ciudad, para volverse la voz de las calles “La ciudad es el escenario para la experiencia del poeta, que al construirla y habitarla se construye y se habita a sí mismo.”²¹

Se distingue dentro de este desplazamiento del “yo” en la poesía de Huerta un poema que ocurre irónico, donde se parodia su propia figura:

Quintero Álvarez. Herederos de la metáfora y la imagen de los Contemporáneos, logran incursionar en una poesía dedicada a la realidad social. Efraín Huerta con la constante búsqueda de una poesía que tocaba los problemas sociales de la época.

¹⁸ Efraín Huerta, Poesía 1935-1968, editorial Joaquín Mortiz, México, 1986. pp. 49-55

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Rubén Vargas, Los Libros. Poesía completa de Efraín Huerta, Letras Libres, citado el 20 de marzo de 2010. Disponible en internet en: <http://letraslibres.com/pdf/2946.pdf>

JUÁREZ-LORETO

Alabados sean los ladrones...

H.M.E

*La del piernón bruto me rebasó por la derecha:
rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
de la Ruta 85, donde los ladrones
me conocen porque me roban, me pisotean
y me humillan: seguramente saben
qué escribo versos: ¿Pero ella? ¿Por qué
me faulea, madruga, tumba, habita, bebe?
Tiene el pelo dorado de la madrugada
que empuña su arma y dispara sus violines.
Tiene un extraño follaje azul-morado
en unos ojos como faroles y aguardiente.
Es un jazmín angelical, maligno,
arrancado del zarzal en ruinas.
A los rateros los detesto con todo el corazón,
pero a ella, que debe llamarse Ría, Napoleona,
Bárbara o Letra Muerta o Cosa Quemada,
empiezo a amarla en la diagonal de Euler
y en la parada de Petrarca ya soy un horno
pálido de codicia, de sueños de poder,
porque como amante siempre he sido pan comido,
migaja llorona (Ay de mí, Llorona), y si ayer pasadas las diez de la noche
fui el vivo retrato de la Novena Maravilla,
ahora sólo soy la sombra de una séptima colina desyerbada.*

*Alabados sean los ladrones, dice Hans Magnus.
Pues que lo sean: los veo hurtar carteras, relojes, orejas,
pies, nalgas iridiscentes, bolígrafos, anteojos,
y ella, que debe llamarse Escaldada, ni se inmuta.
Vuelve al roce, al foul, al descaro,
se alisa la dorada cabellera
(¡Coño, carajo, caballero, qué cabellera de oro!),
se marea, se hegeliza, se newtoniza,
y pasamos por donde Maimónides y Hesíodo
y pone todavía más cara de estúpida
cuando Alejandro Dumas, Poe y Molière y los cines cercanos!
Malditilla, malditita, putilla camionera,
vergüenza seas para las anchas avenidas
que son Horacio, Homero y, caray (aguas, aguas), Ejército Nacional.
Rozadora, pescadora en el río revuelto
de las horas febriles; ladrona de mi mala suerte,
abyecta cómplice del «dos de bastos», hembra de los flancos
como agua endemoniada;
cachondísima hasta la parada en seco*

*del autobús de la Muerte.
Alabada seas, bandida de mi lerda conmiseración.
Escorpiona te llamas, Cancercita, Cangreja,
amada hasta la terminal, hasta el infinito trasero
que me despertó imbecilizado en el boulevard
¡Miguel de Cervantes Saavedra y demás clásicos!
Porque luego de tus acuciosos frotamientos
y que cada quien llegó a donde quiso llegar
(para eso estamos y vivimos en un país libre)
hube de regresar al lugar del crimen
(así llamo a mi arruinado departamento de Lope de Vega),
y pues me vine, sí, me vine lo más pronto posible
en medio de una estruendosa rechifla celestial.*

*Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda,
tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito, tus pechitos pachones
y tu indigno, antideportivo comportamiento.
Que te asalten, te roben, burlen, violen,
Nariz de Colibrí, Doncella Serpentina,
Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote,
porque te amo y alabo desde lo alto de mi aguda marchitez.*

*Hoy debo dormir como un bendito
y despertar clamando en el desierto de la ciudad
donde el Juárez-Loreto que algún día compraré
me espera, como un palacio espera, adormilado,
a su viejo-príncipe-poeta
soberbiamente idiota.²²*

El poema se abre con un verso torrentoso, las alabanzas sobrevienen provocadoras, con acentos de ternura y luego violentos, después se desliga, iracundo describe las calles, el entorno y en breve regresa a su conmoción, al alabamiento, transgresor alabamiento.

“...el adjetivo, en Efraín Huerta, raramente es adorno, vestido o maquillaje destinado a embellecer y a iluminar el nombre a quien se aplica. La misión de los adjetivos de Huerta no consiste, como en otros poetas, en dorar la píldora, sino, por el contrario, en acidularla, son adjetivos crueles, que laceran, que retuercen y torturan; no solamente no aumentan las cualidades de determinada naturaleza contenidas en cada concepto, sino las destruyen y las niegan, las desacreditan y

²² Efraín Huerta, *Transa Poética*, ediciones ERA, México. 1980. pp. 47-49.

las contrarrestan; las flores, los animales, cuyos solos nombres bastan a evocar vida y belleza, son calificados en forma ruda y hasta calumniosa...”²³

Se trata en conclusión de una poesía que apunta hacia un ejercicio puro de la misma, que al ser leída y comprendida no deja una resonancia dulce o melodiosa, sino un escozor que te incita a releerla hasta penetrarla.

Hasta aquí quedan mencionadas las bases requeridas en mi investigación; la traza del desarrollo del biombo como objeto primordial y la poesía como contenido esencial: la inserción del poema con los elementos formales de la obra; la gráfica, los bordados, el ensamble del biombo. Abordado de forma meticulosa en el capítulo tercero.

²³ Poesía 1935-1968, Op. cit. p. 52.



Capítulo Segundo

Libros Legendarios y libros Alternativos

Libros Legendarios y Libros Alternativos

Compete a este capítulo, revisar los antecedentes que encaminan el quehacer de los libros alternativos y los antecedentes de los mismos. Desde las necesidades humanas por un lenguaje que se pudiera plasmar y que fuera imborrable para, así poder registrar todo lo que sucedía y ameritaba trascender; una visión general de éstas necesidades en el mundo, haciendo énfasis del desarrollo del libro, las artes gráficas y la imprenta en México. En otro punto, se habla de ésta variación del libro que decanta en los libros alternativos; abordando las tesis de Ulises Carrión y de Raúl Renán, que plantean las características que conforman a este tipo de libros.

Concluyendo con la cita de algunos trabajos de libros alternativos de artistas emergentes que compaginan su producción específicamente en la línea del libro híbrido, con la particularidad de que los mencionados se construyeron bajo las formas estructurales de un biombo y que fueron realizados de igual manera que ésta investigación, en el Seminario- Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo que se imparte en la ENAP.

2.1 Orígenes del libro

Hablar de la aparición del libro nos remonta a sus antecedentes prehistóricos donde se encuentra la esencia y razón de este. Desde antiguos tiempos, tiempos de las primeras civilizaciones el lenguaje, es decir la palabra hablada se desarrolló y perfeccionó para poder expresar entre los hombres sus necesidades, ideas y conocimientos. El desarrollo temprano que implicó la invención de la escritura fue resultado paralelo al crecimiento y a complejamiento de las civilizaciones. Por medio de la invención de símbolos o glifos algunos pueblos registraron datos que con el tiempo se volvieron más complejos: es decir en un principio fue el registro de animales o plantas en las cavernas, después se registraban fechas, hasta llegar a crear leyes, obras literarias etc.

Uno de los aportes más importantes y trascendentes a la escritura lo hicieron los griegos con la invención de un alfabeto y siendo los primeros en "... reflexionar acerca de las características propias de la escritura, su invariabilidad, su generalidad y su precisión." ²⁴ La escritura es fundamento de la grandeza de este pueblo y sus atribuciones tanto históricas, científicas, artísticas, literarias entre otras, no hubieran trascendido el tiempo sin el conocimiento de esta. Para esta civilización la importancia de un pueblo culto, precedía el valor de los libros.

Dentro de estos lapsos donde la escritura se iba inventando y mejorando también se inventaron o descubrieron técnicas, materiales o máquinas que contribuirían al desarrollo de la escritura y sus medios de difusión; tal es el caso de xilografía y posteriormente la imprenta inventada a mediados del siglo XV.

En cuanto a los pueblos precolombinos, todos sus conocimientos cosmogónicos, religiosos, científicos, etc., se fueron escribiendo a través de los años, primero en piedra, madera, piel, papel hasta llegar a los hermosos amoxtli o códices. Fray Bernardino de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo fueron testigos de cómo los códices "servían para enseñar a los jóvenes estudiantes sus concepciones religiosas, su sentido de la vida y del cosmos, su historia, sistemas calendáricos, saber astronómico, todo cuanto representaba el fundamento de su existencia."²⁵

A la llegada de los españoles los libros servían para enseñarle a los indios todo acerca de la religión; la iglesia controlaba la distribución de textos con oraciones o cualquier dato referente a esta doctrina, aunque también existían libros para enseñarle al pueblo sobre la nueva escritura y demás costumbres, mientras los mismos españoles registraban en libros o diarios lo que aprendían en la Nueva España.

²⁴ Ernesto De La Torre Villar, Breve historia del libro en México, 3ª. Ed., UNAM, México 2009. p. 27.

²⁵ Ibíd. p. 32.

Ya fuera en papiro, pergamino, papel amate, papel de algodón o cualquier otra fibra, los libros poseían una belleza incomparable y como la arquitectura, los diseños se regían por etapas artísticas que surgían.



FIGURA 1 Encuadernación estilo Georgiano, Siglos IV-XII; encuadernación estilo Renacentista S.XVI; Encuadernación barroca y Encuadernación modernista.

Con la invención de la imprenta, la reproducción de los textos cada vez era más ambiciosa y junto con este avance la reproducción de imágenes para ilustrar textos. Obras maestras de artistas como Alberto Durero, H.Holbein, Rembrandt y Goya entre muchos más, podían publicarse en grandes cantidades y distribuirse por todo el mundo.

México en el siglo XIX experimenta un grandioso desarrollo en cuanto al grabado, litografías y xilografías de diferentes artistas ilustrarían en textos grandiosas escenas de la vida popular del pueblo mexicano.

Estas litografías confieren un aire nacionalista; ilustraban alegóricamente a la sociedad destacando en las imágenes detalles meramente tradicionales.



FIGURAS 2 Y 3 Litografías de Casimiro Castro, álbum *México y sus alrededores* 1855

También se representaban a la patria o la libertad materializadas en mujeres, que eran apaleadas o guiaban caminos haciendo referencia a la situación política del país.

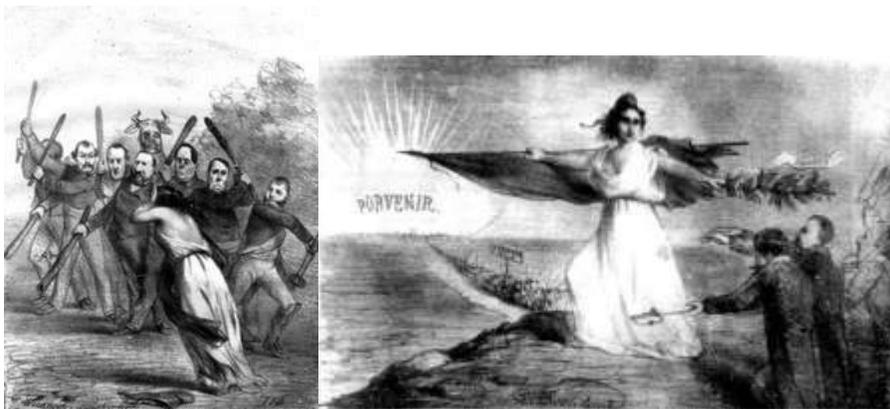


FIGURA 4 y 5 Litografías de Constantino Escalante, 1861, publicada en *La Orquesta*.

Manilla fue grabador de la imprenta de Antonio Venegas Arroyo dónde ilustra novenas, programas y canciones; en sus obras plasmaba las represiones que sufría el pueblo, sus ocupaciones y sus preocupaciones, las supersticiones de la gente. Sus grabados los realizaba en planchas de aleaciones de plomo y en planchas de zinc. Posteriormente José Guadalupe Posada que ocupa el lugar de Manilla en la imprenta de Venegas Arroyo lleva a la culminación con sus estampas esta tendencia de ilustrar la época. “Posada no juzga ni predica: atiende a la

necesidad de ver en los asesinatos o en los casos célebres el espectáculo que compensa de la represión cotidiana”



FIGURA 7 *El globo, de Manuel Manilla*



FIGURA 6 *El Chalequero, grabado en metal de José Guadalupe Posada*

El libro es un objeto que tradicionalmente se enriquece de diversos factores, la apreciación puede ir desde el contenido en el texto, la tipografía, sus ilustraciones, sus materiales, su encuadernación o su formato. Universal y milenario, el libro es un preciado legado, que dista de ser aburrido y predecible como veremos más adelante cuando el libro legendario adquiere una multiplicidad con posibilidades inimaginables e inacabables.

2.2 Libros Alternativos / Los otros Libros

No se puede afirmar que los *libros alternativos* sean exactamente la antítesis de los libros tradicionales, que si bien no son en ningún caso aparente la biblia de Gutenberg, si conservan algunos signos del libro convencional.

El libro alternativo es un objeto cuya cualidad principal es que "...está, en su totalidad, concebido por un artista que concreta sus ideas y dirige su ejecución."²⁶. Su producción no se limita a las leyes de producción de los libros convencionales; por tanto sus materiales, contenidos y formas pueden ser de más de mil maneras.

Ulises Carrión, quién en su trabajo como literato exploraría diversas formas del libro en cuanto a forma y contenido, distingue dentro de la factura de libros del *arte viejo* y el *arte nuevo* los siguientes signos con sus respectivas variaciones:

El espacio

"la poesía del arte viejo utiliza el espacio, si bien vergonzosamente. Esa poesía establece una comunicación intersubjetiva. La comunicación intersubjetiva ocurre en un espacio abstracto, ideal, impalpable.

En el arte nuevo (del que la poesía concreta es sólo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico, la página.

El libro, considerado como un secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes.

El lenguaje

El lenguaje de todos los días y el lenguaje del arte viejo tienen esto en común: que ambos son lenguajes intencionados, ambos quieren transmitir determinadas imágenes mentales.

²⁶ El libro de Artista, 9ª Feria Internacional del libro, Ediciones de arte dos gráficos, Bogotá, Colombia, 1994. p.6.

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente de lo cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espaciotemporales.

La lectura

Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario.

Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.

En el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera.

En el arte nuevo cada libro requiere una lectura diferente.”²⁷

En relación con el espacio, el libro alternativo trasciende el significado de la página; ya sea de papel o de cualquier otro material, la esencia la dispone cualquier superficie que pueda ser impresa o intervenida con el fin de sostener el contenido del libro. El lenguaje, claro que debe ser fuera de lo cotidiano, aunque no relega lo cotidiano como algo listo para abordarse; tal vez como el libro alternativo deriva de la práctica plástica, la estética del objeto se anteponga o pese sobre otras características, de aquí que varios libros alternativos no contengan ninguna palabra escrita, solo imágenes. En consecuencia con el lenguaje que nos remite a nuevas formas de asimilación, la lectura de un libro alternativo, propone nuevas formas de seguimiento, el artista puede dar pauta al orden en que la pieza debe ser leída, aunque siempre consciente de que el discernimiento de una pieza jamás será el mismo para dos o más receptores.

²⁷ Raúl Renán, Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial, UNAM, segunda edición 1999, México, D.F. Apud. Ulises Carrión, El arte nuevo de hacer libros.



FIGURA 8 Magali Lara y Lourdes Grobet, 'Baños. Se escoge el tiempo', Impresión Offset 15.1 x 23.5 cm abierto: 45.5 cm. 1983. Magali Lara.

Los avances tecnológicos o medios modernos como las fotocopiadoras, el offset, los transfer, etc., han permitido un replanteamiento en el tema la producción de libros. En México, con el movimiento estudiantil de 1968, la divulgación de volantes informativos era un trabajo que los jóvenes podían realizar de una manera eficaz gracias al mimeógrafo, que permitía hacer tirajes de una manera rápida en formatos hoja carta o más pequeños, o sea, era perfecto para producir volantes informativos. Hablar de mimeógrafo nos lleva a mencionar a Felipe Ehrenberg "...gran impulsor y divulgador de la pequeña prensa, a la que ha elevado a un nivel artesanal"²⁸. En su quehacer de impresor Ehrenberg editará sus propios libros, volviendo además su mimeógrafo una herramienta para expresarse cultural y políticamente. Su trabajo en conjunto con otros talleres de impresión impulsaría un trabajo artesanal de la edición de libros a manos del propio autor, siendo este el inicio y base de la producción de los *otros libros*.

²⁸ *Ibíd.* p.42.

Martha Hellion resulta heredera del arte de los *libros de artista* de Ulises Carrión; su trabajo ha sido producir, promover y reunir diversas propuestas de estos libros. Su trabajo en el campo de la obra gráfica como impresora o editora, la llevaron a crear más de 25 libros de artista y a definir en ellos todo un juego de significados. Otro de sus objetivos es abrir el primer centro de documentación en Latinoamérica de *libros de artista* con su colección particular y con la información e investigaciones que ha realizado en su vida.



FIGURA 9 Martha Hellion, 'Sombra-Espejos', plexiglás grabado en punta seca, 23x17 cm., 2009. Martha Hellion.

Entonces, como establece Renán, los *otros libros* han estado presentes desde antiguos tiempos y es 'el deseo del autor' junto con el evolucionar de los medios gráficos y las juventudes que retoman el quehacer de los libros de artista lo que harán que se vuelva inagotable. "Seguiremos, si no creando, buscando el *otro libro* porque su cualidad de medio disidente lo tiene muy cerca de la fácil y sencilla solución. Un *otro libro*, su sola presencia, debe ser imagen que incita a manifestarse contra lo establecido como dogma o lo formal."²⁹

Las múltiples posibilidades que ofrecen los *libros alternativos* han llevado a los críticos y teóricos a clasificarlos, identificándolos bajo ciertos rasgos que inciden

²⁹ *Ibíd.* pp.61-62.

dentro de la variada producción de estos libros y aunque no exista un criterio específico que ordene a cada uno de los libros alternativos que existen, sí se ha establecido una clasificación elemental.

Estas distinciones se dan entre el Libro Ilustrado, el Libro de Artista, el Libro Objeto y el Libro Híbrido³⁰, a continuación algunas de sus características.

Libro Ilustrado

- *Colaboración de un escritor y un grabador.*
- *De formato grande.*
- *Con un costo elevado debido a los materiales lujosos que se le invierten.*
- *De naturaleza más artesanal por ir “en contra de la vulgaridad introducida por los procesos mecánicos de reproducción”.*

Libro de Artista

- *Es concebido por el artista en su totalidad.*
- *Se utilizan procesos mecánicos para su realización, imprenta industrial y también papel convencional.*
- *Propone una gama de combinación de medios muy amplia, que también decide al 100% el artista (gráfica, fotografía, dibujo, etc.).*
- *“un libro que es por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta”.*

55

Libro Objeto

- *Parecido a la producción del Libro Ilustrado; el libro objeto se sirve de materiales lujosos pero modernos como acrílico, aluminio, poliestireno, etc.*
- *Sobresale su cualidad de objeto más que de libro, manifestándose principalmente en ventaja de su materialidad.*
- *“Son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo...Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro.”*

Libro Híbrido

- *Esta clase de libros, reúnen cualidades de los tres anteriores.*
- *Ofrece por su cualidad de agrupar características de los otros libros, amplias posibilidades estructurales y discursivas.*
- *Las posibilidades de lectura y exploración que ofrece, acercan de una manera integral al espectador.*

31

³⁰ Daniel Manzano, Introducción a los Libros de Artista, material fotocopiado del taller de Libro Alternativo.

³¹ Ibid.

De el Seminario- Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo que se imparte en la ENAP desde 1992 se han editado diversos libros alternativos en sus diferentes categorías, entre los cuales se encuentran del año de 2001 de la artista visual María Karina Ruiz G. “PAISAJE Y ABSTRACCIÓN: CONJUNCIÓN EN UN LIBRO ALTERNATIVO”.³² Se trata de un libro híbrido realizado en estructuras a manera de biombos; la artista propone una función transitable y se invita al espectador a manipular los paisajes pintados sobre las estructuras por medio de huecos con superficies giratorias.



“El libro al que di forma en éste proyecto, se ubica en el rubro de los libros híbridos, ya que sus características, como la función transitable, la calidad de objeto escultopictórico, la posibilidad de manipulación y grandes dimensiones; se ubican como un todo que se soporta en el concepto de libro híbrido...” María Karina Ruiz G.

³² María Karina Ruiz G., *Paisaje y abstracción: Conjunción en un Libro Alternativo*, Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales, UNAM, 2001.

El siguiente libro pertenece al artista visual Ulises Francisco Castañeda Vázquez, realizado en el año de 2003 en el Seminario- Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo que se imparte en la ENAP titulado “UNA VISIÓN DE LA OBRA FILOSOFÍA EN EL TOCADOR DEL MARQUÉS DE SADE EN UN LIBRO TRANSITABLE”³³. El artista habla de los fetiches que extrae de la obra ‘Filosofía en el Tocador’ del Marqués de Sade, proyectándolo en una estructura con forma de biombo de 5 paneles, intervenido por ambos lados con pintura y otros materiales.

“...un libro en el que por sus dimensiones y por ser a manera de biombo, de cinco paneles y que consta de una vista frontal y una vista posterior, que aunque funciona a manera de cubierta, ésta contendrá elementos que hagan que éstas cubiertas funcionen como parte integral de la obra...” Ulises Francisco Castañeda Vázquez.



“...interviene en éste libro un espacio de lectura ya que los paneles al hacer la función de páginas... (entiendo que ésta lectura es a través de signos o símbolos que serán realizados por medio de la pintura y de los objetos que intervengan en él...)”
Ulises Francisco Castañeda Vázquez.

³³ Ulises Francisco Castañeda Vázquez, *Una visión de la obra Filosofía en el Tocador del Marqués de Sade en un Libro Transitable*, Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales, UNAM, 2003.

La intención es citar este tipo de libros que se asemejan a biombos, advirtiendo que en ellos recae un trabajo de reflexión donde la pieza se trabaja pensando en la estructura de un libro de artista ya sea alternativo, objeto, híbrido o transitable, que por tanto contienen discursos secuenciales (tiempo-espacio), que son fruto del trabajo y refinamiento de un oficio adquirido a lo largo de la licenciatura y que proponen una narrativa (pictórica, matérica, caligráfica, etc.) que los diferencian de ser biombos comunes.



2.3 Tiempo y Espacio del Libro Alternativo

Los elementos tiempo y espacio se muestran como determinantes para el entendimiento de un libro o un libro alternativo. Estas secuencias espacio-temporales son las que permiten entre otras un juego discursivo amplio e interesante. El tiempo decretará las secuencias en la narrativa del libro, no solo implica el tiempo invertido en la contemplación de un objeto o el tiempo empleado por el artista para realizar la obra; es un elemento cambiante “El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma...”³⁴; tiene el poder de invocar el pasado, el presente o el futuro a la hora de pasar por sus páginas, cuantas veces sea necesario. También existe ese tiempo que no tiene tanto que ver con unidades de segundo sino que se mide en sucesos, los libros evocan situaciones

³⁴ Ulises Carrión, El arte nuevo de hacer libros, Revista Artes Visuales, INBA, México, 1975. p. 35.

que se entrelazan; el pasado del artista, el presente del espectador, el futuro de la obra, es decir es una constante que siempre está en actividad.



FIGURA 10 Yani Pecanins,
'Humo', 1991.

Al igual que el tiempo, el espacio en el libro alternativo abarca diferentes sentidos. Encontramos el espacio en la materialidad del libro, en su exterior y en su interior. Como un objeto visto desde el exterior, abarca un espacio; visto desde el interior es un espacio que guarda algún contenido. Si el libro es pensado en un formato grande, digamos transitable, aunque puede ser igual un formato pequeño, entonces el factor espacio se desdoblará más allá de los límites de la extensión del objeto, abrazará al espectador que aportará un sentido tangible y un sentido totalmente impalpable del término espacio. Sería pues, tangible a sabiendas de que el espectador implica una materia activa capaz de alterar e interactuar físicamente con el objeto o libro, modificándolo si este lo desea. Impalpable cuando el espectador según su entendimiento crea mentalmente espacios desencadenados a reacción de lo que observa. Al final la interpretación personal del lector es parte del proceso al que invita el compartir un espacio con un libro alternativo.

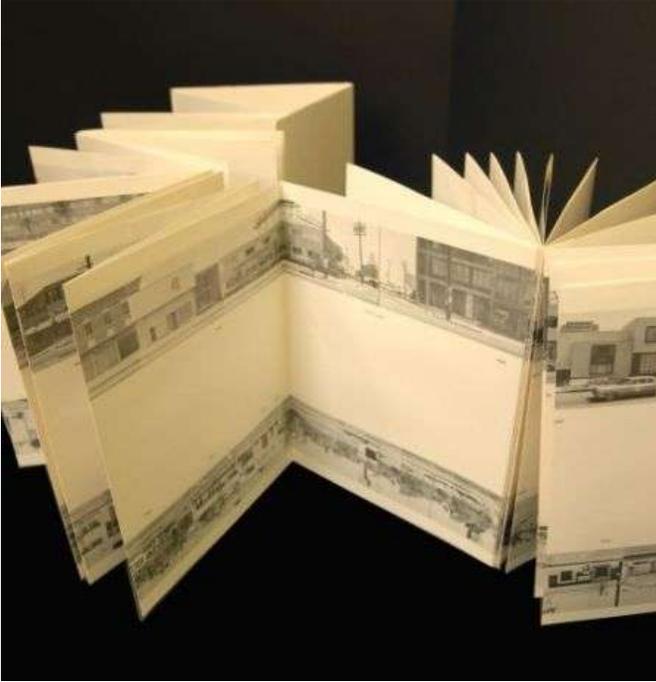
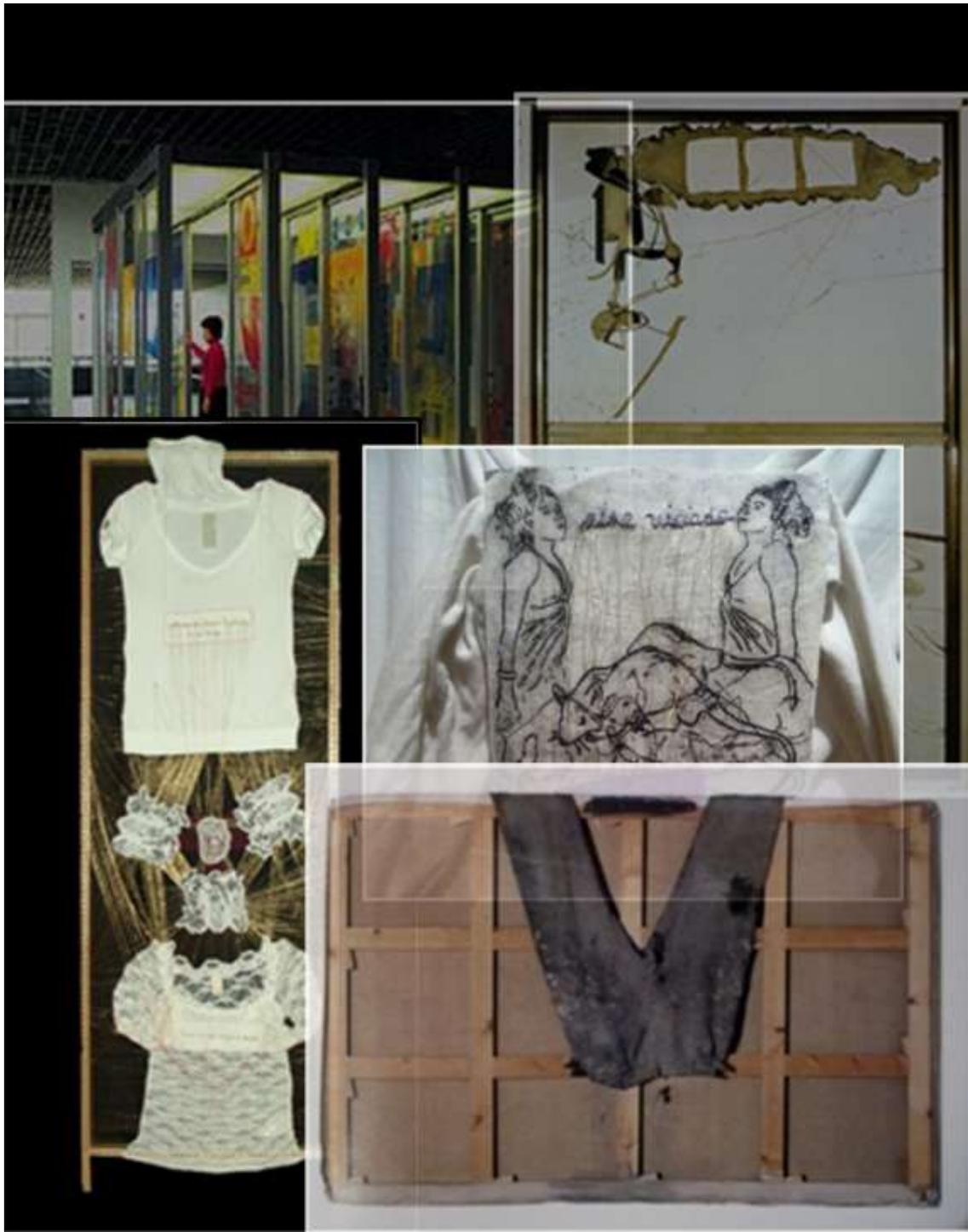


FIGURA 11 Ed Ruscha, *'Every building on the sunset strip, 1966.*
EdRuscha.

En el interior del libro está el espacio de la página que para el artista se resume a un lienzo listo para intervenir. Este espacio real es el furgón que nos mueve a otros espacios, ciudades, calles, interiores de casas o espacios imaginarios. El artista se sirve de diversos medios como la fotografía, la gráfica, la palabra escrita, etc., para delimitar sus espacios; el espectador o lector creará los suyos nutriéndolos de los que observa en la obra. Así esta sucesión espacio-temporal va configurando la dinámica que comprende el proceso del libro alternativo, desde que se está planificando en la cabeza del artista, hasta que es realizado y contemplado por el espectador.



Capítulo Tercero

De: Los otros biombos...y Ladronas de la mala suerte

De: Los otros biombos... y Ladronas de la mala suerte

Este es el capítulo que hace recuento de la investigación del marco teórico y de cómo se aplica a la producción de la obra “Ladronas de la mala suerte. Un libro híbrido.” Busca justificar los elementos plásticos y conceptuales que componen la pieza y describir el proceso que implicó su realización.

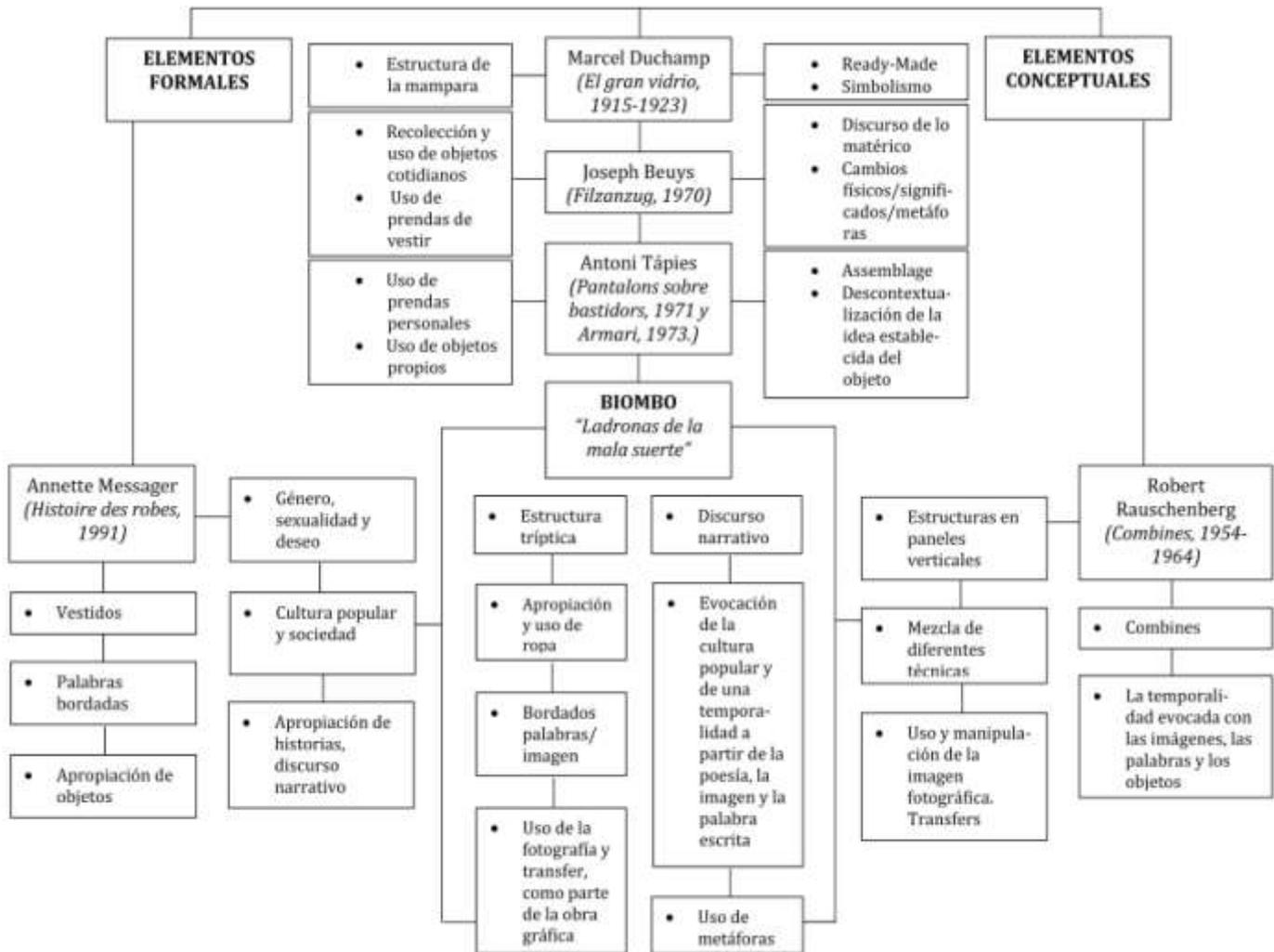
El primer punto trata de las relación de mi libro híbrido, con las obras de artistas como Duchamp, Beuys, Tápies y particularmente de Robert Rauschenberg y Annette Messager; analizando en sus obras elementos formales y conceptuales que fueron retomados en la investigación; y puntualizando en aquellos elementos formales de mi obra y de qué manera le imprimen ese carácter de libro híbrido. Por último se narra el proceso de producción, asentando desde el origen de la idea, hasta que se concreta y todos los pasos que se siguieron para llegar al resultado final.

3.1 De: los otros biombos

Para: este biombo

Quizá la cualidad decorativa y funcional del biombo pese mucho; si bien todas las diferentes transformaciones que ha tenido, es un objeto que no pierde del todo su legendaria finalidad y acaba deteniendo el viento o separando algún espacio de una habitación. No despertar la inquietud en el artista de querer ver y buscar más allá sobre las repercusiones que dejó este objeto resultaría muy apacible; de aquí surge la necesidad de buscar y encontrar a ‘los otros biombos’³⁵ en las piezas de algunos artistas. Son obras que no presentan un biombo en sí; pueden ser mamparas que no están ahí dividiendo algún lugar; piezas que exponen su objetividad mediante un discurso ideológico o por medio de los materiales que las componen, haciendo de estructuras similares al biombo complemento de las propuestas plásticas.

³⁵ Este término no busca ser en ningún momento un homólogo ortodoxo de *los otros libros*; pero me sirvió como apoyo para reconocer rasgos de los biombos tradicionales en obras de algunos artistas; son obras que ya tienen denominaciones, *ready mades*, *assemblage*, *collage*, *combines*, etc., pero que de igual manera comparten algunas cualidades con el biombo; objetos de gran tamaño, movibles o transitables, desplegados, de formatos verticales y que invaden el espacio del espectador.



Ante la posibilidad de abordar la investigación de tesis por medio de los libros alternativos y de ir conociendo sobre el contexto de éstos, mi interés, particularmente se fijó en la realización de un objeto al cual pudiera aplicarle huecograbados con una variante de soporte, tela en lugar de papel, a la hora de imprimir; dentro de las diferentes posibilidades que se iban manifestando. Concluí que el biombo como estructura, como concepto y como significación del objeto en sí, podría ofrecerme la posibilidad de acoplamiento entre los diferentes intereses que quería abordar.

Una vez sentados los antecedentes que confieren una estructura tanto teórica como práctica a este trabajo de investigación, veremos a continuación de qué manera se aplicaron para lograr la articulación de todos los elementos que conforman la obra.

En este cuadro se ordenan los elementos formales y conceptuales de los artistas a los que se hizo referencia; al centro el biombo y su relación comparativa con estos.

En el año de 1915 a 1926 Marcel Duchamp comienza a construir “El Gran Vidrio”. Sin ser un biombo, la obra aparece montada en una gran mampara, formada por dos cristales, cada uno con su contraparte que encapsula las pinturas.

Me interesa el sentido donde Duchamp expone la objetividad de la obra por medio de símbolos, Octavio Paz lo explica así “Los vagos parecidos humanos son accidentales: la Novia es un aparato y su humanidad no está en sus formas ni en su fisiología. Su humanidad es simbólica: la Novia es, una realidad ideal, un símbolo manifestado en formas mecánicas y que produce a su vez símbolos...la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo.”³⁶

Mi obra está basada en un poema pero no pretendo ilustrar una poesía, lo que busco es aprovecharme del movimiento que proveen los versos en un poema, del lenguaje nuevo que ofrece el poeta y de la imagen poética misma; y que lo captado del poema por mi imaginación, origine un contexto asociativo entre lo que me da la poesía y lo que yo discierno de ésta a través de mi realidad. Aparecen entonces formas reconocibles en la obra; las mujeres, los camiones, pero otros son evocados de manera simbólica, como los hilos que entretejen redes y que aparecen como los trazos lineales de la ciudad, en el recorrido donde Efraín Huerta le versa a su mujer de dorada cabellera; metáfora que explica el color del hilo.

³⁶ Octavio Paz, Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Ediciones Era, 2ª. Ed., México, 1978. p. 46



FIGURA 1 Marcel Duchamp 'El Gran Vidrio', 1915-23, óleo, barniz, papel aluminio, alambre de plomo, placas de vidrio, acero y madera 270x170cm. Museo de arte de Filadelfia.

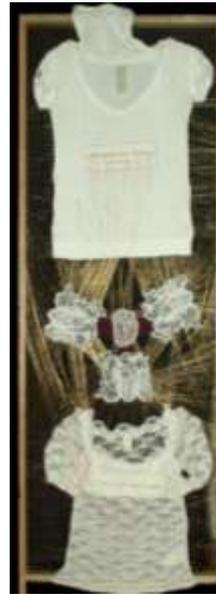


FIGURA 2 Xante Carbajal, detalle del segundo panel (frente) del biombo 'Ladronas de la mala suerte', 2009-2010, bastidor de madera, ropa, hilo dorado, aguafuertes. 180x60cm. Archivo

Encuentro en esta pieza de Marcel Duchamp, un punto de referencia en cuanto al concepto *ready-mades*³⁷ y lo mucho que influye en obras posteriores de otros artistas que aquí cito. “a los artistas posteriores a M. Duchamp se les ha de juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte”.³⁸

Estos tipos de arte realizados como *ready-mades*, collage, assemblage o bajo otros procedimientos, se basan en los principios del *arte conceptual*, que retomó lo representativo de Duchamp y que “surgió de la corriente más reflexiva del arte minimal”³⁹ donde estimular el razonamiento del espectador por medio del concepto contenido en la pieza, se anteponía a los procesos de elaboración de la pieza o su aspecto físico.

³⁷ “Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de ‘objeto de arte’. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino *a-rtísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía.” Ibid. p.31.

³⁸ Anna María Guasch, El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Forma, octava reimpresión, Madrid 2007. p.170.

³⁹ Ibid., p.166.

Hay artistas que generan estructuras con objetos cotidianos que les pertenecen o han sido recolectados. El segundo artista citado es Joseph Beuys, y para él, la condición matérica es tan importante que determina el discurso teórico de la obra. Los objetos son imprescindibles, todas sus cualidades y cambios físicos que puedan presentar atribuyen algún significado a su producción; “objetos todos ellos que le sirvieron para «ampliar» y «socializar» el arte, el arte como vía de acceso al conocimiento espiritual del hombre y como instrumento de cambio de las condiciones de vida de la sociedad.”⁴⁰

Esto implica de igual manera, una reflexión en relación a lo que el artista trasmite con el significado o función ya determinado del objeto y las metáforas que él le aplica.

Vale mucho de la influencia de J. Beuys en mi trabajo, el proceso de recolección e integración de objetos propios y ajenos en la obra. Si el poema Juárez-Loreto habla del deseo que despierta una mujer en el poeta, mi obra busca aludir a ese deseo, de ese poema, pero insertando elementos formales que se remiten cercanos a mí. Entonces, el biombo está conformado por prendas femeninas de mujeres que de alguna manera las identifico en mi vida y de prendas mías. Dichas prendas, han sufrido ya un desgaste a consecuencia del uso y cada una contiene una carga simbólica de la esencia y presencia de su dueña, de esta forma, el contenido del objeto procura seguir una narrativa determinada sugerida por el poema, pero amarra a su vez, otras historias dotando a la pieza de un mensaje no concluyente, sino abierto siempre a la relectura.

Su obra “Filzanzug” hecha de fieltro “...es un material que no sólo aísla del frío, conserva el calor y produce energía, sino que desafía los hábitos materialistas en los que por lo común se mueve el arte...*Filzanzug* (Traje de fieltro, 1970), simboliza el aislamiento del hombre en la sociedad de nuestro tiempo, un aislamiento no necesariamente negativo, ya que en dosis prudentes puede ser catalizador de extraordinarias fuerzas creativas.”⁴¹

⁴⁰ Ibid., p.154.

⁴¹ Ibid., p.157.

En cuanto a este aspecto de lo material, me parece importante y asertivo, que resulta desafiante el trabajar con ropa, más que un hábito materialista, por la fuerza simbólica de una prenda. Aquí, para Beuys, se trata de hablar del aislamiento; puede que sí exista un aislamiento en mi obra, en cuanto al humor que expresa el poeta, sin embargo, las prendas aparecen como evocaciones del deseo, de la sensualidad o del género mismo; por eso aclaro que rescato de Beuys, de su obra "Filzanzug", el discurso de lo matérico a partir de una prenda de vestir y del significado ante los cambios físicos que han sufrido.



FIGURA 3 Joseph Beuys:
Filzanzug
(Traje de fieltro). 1970. Madrid

FIGURA 4 Xante Carbajal, selección y ensamblado de prendas para el biombo 'Ladronas de la mala suerte', 2009-2010. Archivo personal.



Antoni Tàpies es un artista que tiene una etapa conceptual a lo largo de la década de los años 70. En el año de 1958 conoce a Duchamp de quién aprende y retoma el arte de la descontextualización y que aplicará en una serie de *assemblage*, donde objetos cotidianos que le pertenecen son los protagonistas de las obras.

De forma similar que con Beuys, retomo de Tàpies el uso de la prenda como elemento formal en la obra. Con la particularidad de que Tàpies plantea una introspectiva que cuestiona el papel del hombre/artista. Estas obras: '*pantalons sobre bastidors*' y '*Armari*' son una invitación al espectador al lado más íntimo del creador.

Resulta claramente una búsqueda anímica en el interior de Tàpies. *Los pantalones con manchas de pintura describen un proceso de trabajo, reposan sobre el*

bastidor que pareciera esperar a ser volteado para contemplar una pintura (interpretación personal); la acción mental corre por parte del espectador, la interacción consiste en desentenderse de la idea establecida del objeto y asimilarla en conjunto para dar forma a un concepto.

Armari es otra pieza que Tápies utiliza para llegar al espectador y donde los objetos personales hablan por sí mismos. El armario se abre y de este se desenvuelve una alfombra que te llama al interior del mueble; las marcas en las puertas indican quizá la pertenencia del objeto al artista y la ropa revuelta podría interpretarse de diversas y complejas maneras o quizá solo refleja lo que es: ropa de una persona desorganizada, lo cual hace pensar directamente en el artista, en sus hábitos, gustos; cosas particularmente ligadas al autor que lo exteriorizan como un ser humano más que como artista.

El hecho de que mi biombo contenga prendas e imágenes mías, es porque quiero que la obra se vuelva auto-referencial. Esto tiene que ver con el proceso de exteriorizarme como una protagonista más en mi reinterpretación.



FIGURA 5 Antoni Tápies
'pantalons sobre bastidors', 1971,
pintura y assemblage sobre lienzo
al revés 130x195 cm., Fundación
Antoni Tápies.



FIGURA 6 Antoni Tápies
'Armari', 1973, Escultura-objeto
231x201x156 cm., Fundación
Antoni Tápies.



FIGURA 7 y 8 Xante Carbajal, detalle del primer panel del biombo (frente) 'Ladronas de la mala suerte', aguafuerte impreso sobre tela de algodón y aplicaciones de bordados, 2009-2010. Archivo personal.

Posterior a estos tres artistas, encontré en los trabajos de Robert Rauschenberg y Annette Messager elementos formales y conceptuales que se ligaban de una forma más íntima con mi proceso de producción del libro. Me refiero a íntima, cuando reconozco elementos mucho más concretos, como la aplicación de transfer, los bordados; como a continuación se explica.

Robert Rauschenberg (1925-2008) es un artista texano que contribuyó para que el arte estadounidense viera más allá del expresionismo abstracto y pudiera advertir el nacimiento de estilos como el pop art, los happenings, el arte procesual, el arte conceptual entre otros. Su interés por la iconografía popular estadounidense lo llevó a realizar obras donde se revalorizó la aplicación del collage principalmente en una mezcla de pintura y escultura.

Esta acción de mezclar diversos elementos, que pertenecen a diferentes contextos y que cada uno contiene determinados significados, confieren a la hora de ser ensamblados un lenguaje, un discurso que el artista expone.

Entre 1954 y 1964 Rauschenberg realizaría una serie de estructuras que denominaría *combines*; estos describirían con precisión la técnica de mezclar la

pintura, la escultura y objetos como botellas, recortes de periódicos, animales disecados, desechos humanos y cosas de uso cotidiano.

En mi propuesta de armar un biombo que reinterpreta una poesía, la idea toma forma por medio de la mezcla de diferentes elementos, las prendas de mujeres, los hilos, los fragmentos del poema, las imágenes en los grabados que a su vez contienen transfers; la composición de estos y la misma estructura del biombo, constituyen este lenguaje y determinan la continuidad en el discurso.



FIGURA 9 Robert Rauschenberg
*Combine 'Bed' 1955: pintura, petróleo,
lápiz en la almohada, edredón, y hoja
de madera de soporte,
6 '3 1 / 4 "x 31 1 / 2" x 8.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.*



FIGURA 10 Xante Carbajal,
*detalle del primer panel del
biombo (frente) 'Ladronas de
la mala suerte', 2009-2010,
bastidor de madera, ropa, hilo
dorado, aguafuertes.
180x60cm. Archivo personal.*

Los *combines* son en su mayoría piezas de gran tamaño y tridimensionales, puestas para invadir el espacio del espectador y que este interactúe con ellas. Los objetos, siempre reconocibles, afirmándose como lo que en un pasado fueron, aparecen discordantes como resistiéndose a su significado para transmitir el mensaje y dar coherencia a la forma en que están acomodados.

Minucias es un combine que fue realizado para una presentación de danza de su amigo Merce Cunningham y fue pensado para que los bailarines interactuaran con

él. La estructura formada por tres paneles verticales exige ser vista desde diferentes puntos, externos e internos, es una pieza que invita a ser transitada.

Aquí hago una pausa. La relación de la obra de Rauschenberg, con otras disciplinas, como la música o en este caso la danza, lo lleva a realizar obras, donde la interactividad forma parte del sentido de la pieza.

Hago mención de esta obra, porque identifico en sus elementos formales una idea de lo que puede transmitir mi biombo.

En *Minucias* las superficies se vuelven irregulares entre recortes de periódicos, fotografías antiguas y carteles; manchas de pintura prometen una experiencia sensible al espectador; las obras de Rauschenberg están hechas para mirarse, sentirse y descifrarse por diferentes medios, siendo lo matérico uno de los más importantes.



FIGURA 11 Robert Rauschenberg
*Combine 'Minucias' 1954, petróleo,
papel, tela, periódico, madera, metal,
plástico con espejo, sobre estructura de
madera, 214,6 x 205,7 x 77,4 cm.
Colección Privada.*



FIGURA 12 Xante Carbajal,
*vista del biombo plegado
'Ladronas de la mala
suerte', 2009-2010, bastidor de
madera, ropa, hilos,
aguafuertes. Archivo personal.*

El tiempo aparece en la obra de Rauschenberg, como otro elemento clave en su obra; hace presencia por medio de las imágenes; sus fotografías remotas que se mezclan con notas periodísticas de su presente. La incorporación de objetos como relojes supone indiscutiblemente una temporalidad, al igual que espejos, estos, más relativos a la interacción del espectador, y los *transfers* devienen de su gusto por hacer fotografía, por manipular o alterar la sustantividad en este caso de la imagen. “Es una forma de introducir la mano del artista en el espacio de la impresión fotográfica... Se distrae la atención de la información contenida en la imagen de la experiencia humana del artista.”⁴²

En mi biombo el tiempo se atiende a diferentes variables; las imágenes que se trabajaron en los huecograbados, las cualidades físicas de las ropas, las palabras bordadas; se exponen alusivas al tiempo del biombo, al tiempo que comprende su narrativa.

La integración del transfer, significa en mi trabajo, la presentación de la sustantividad aunada a la imaginaria, para conformar un discurso en la obra; así puedo citar algo real de mi entorno y manipularlo para adaptarlo al poema, sin que se vuelva una ilustración de éste, sino una reinterpretación personal que abarque a ambas realidades.

La cultura popular es en el trabajo de Annette Messager uno de los temas principales; el deseo, las relaciones íntimas, la sexualidad son las tramas de su producción y en su caso la identidad femenina aparece casi siempre como el centro en torno a lo que gira todo. En su exploración de las estrategias culturales de dominación y opresión, Messager identifica la construcción de género, la sexualidad y el deseo como claves de su trabajo. Es una artista que también reúne objetos, imágenes y palabras; las palabras aparecen en textos que citan proverbios; las imágenes, fotografías que se apropian de historias; así fabrica sus

⁴² Arcy Douglass, Experience into Art: Robert Rauschenberg's The Lotus Series at Blue Sky Gallery, artículo en línea, 2008, citado el 9 de Agosto de 2009. Disponible en internet en: http://www.portlandart.net/archives/2008/07/robert_rauschen.html

obras, incorporando estos recursos, para referirse de una manera irónica a la vida y al arte. “Ya en sus obras de los setenta y ochenta, A. Messenger, que se considera a sí misma como una mujer práctica, coleccionista de los objetos del día a día y vendedora ambulante, escenificaba de manera irónica su condición femenina...”⁴³

El trabajo de esta artista fue clave en mi trabajo, para incorporar de una manera satisfactoria los elementos con los que quería trabajar y definitivamente me parece que sus reflexiones plásticas invitan al espectador a descubrir los diversos temas sociales que van implícitos en su obra, porque habla de la sexualidad, pero en la misma pieza puede denunciar las cosas más ocultas del cuerpo social.

El poema Juárez-Loreto, trata de un deseo que se torna alabador y violento mientras el poeta describe un recorrido a bordo de un transporte público; habla de la sensualidad que despierta en él una mujer, habla de la ciudad y un poco de la condición que se vive en ésta. Mi biombo procura hablar de ese deseo, con las ropas volverlo palpable y también parte de la presencia femenina, evocar elementos ciudadanos y algunos tonos del poema mismo.

Histoire des robes es uno de los ejemplos donde Messenger nos narra alguna historia por medio de objetos; en este caso con vestidos, “... traza un recorrido irónico sobre la historia de la vida de toda mujer a través de sus distintas posesiones y reliquias que son tratadas como residuos arqueológicos y huellas de una historia...”⁴⁴ . Se trata de cinco vestidos en tamaño real, decorados con pequeños textos, fotografías y dibujos que se encuentran encapsulados en vitrinas, cada uno para hablar de una etapa determinada en la vida de la mujer y de diversos argumentos que esta supone.

⁴³ Guasch, Op, cit., p.548

⁴⁴ Ibid. p. 551



FIGURA 13 y 14 Annette Messenger 'Histoire des robes' 1991, fotografías, bordados, dibujos, crayón y lápiz sobre papel, fotografías bajo vidrio, poemas y ropa. 146.1x191.5x7 cm. Colección Privada.



FIGURA 15 Xante Carbajal, vista de las tres caras (frente) del biombo 'Ladronas de la mala suerte', 2009-2010, bastidor de madera, ropa, hilo dorado, aguafuertes. Archivo personal.



Del trabajo de Messenger, y esto es muy importante, porque que se relaciona con el tono del poema Juárez-Loreto que puede parecer superficialmente agresivo para con la mujer; recupero la asimilación del género masculino-femenino, como algo ambivalente; la visión masculina del poeta trabajada en conjunto con elementos relativos a la existencia femenina. Ya en sus propuestas ella rechaza las teorías que exponen las identidades masculinas y femeninas como algo único e incluye en sus obras fotografías de partes del cuerpo masculino, por ejemplo.

Los vestidos, que por naturaleza aparecen como objetos del deseo, dan pie a Messenger para comenzar a hablar de las prohibiciones sociales que este desencadena; “En la primera comunión, la joven es introducida en obediencia necesaria con el padre, la palabra, la ley, el canon... prescrita por las doctrinas religiosas e inscrita en el mundo de cuentos infantiles...con la delimitación de los deseos permitidos y su definición de pecado sexual...”⁴⁵

Representan los fetiches a los que se somete a la mujer, representan su estatus; niña, mujer, amante, madre, viuda, etc., develan lo sagrado y lo profano que encierra. Los mensajes que la obra contiene se manifiestan por medio de diferentes medios (dibujos, la acumulación de pequeñas fotos en blanco y negro enmarcadas bajo vidrio, acuarelas y palabras bordadas); salen de una investigación discursiva que procura varias posiciones del sujeto, cada uno trata de algo diferente, de aquí que el mensaje en general se vuelva no concluyente.

Las ropas de mi biombo son objetos del deseo y representan a la mujer que alaba Efraín Huerta; las emociones que afloran en el poema se manifiestan en el biombo con las imágenes y con los fragmentos de poema bordados.

En cuanto a la escritura, las palabras aparecen en el trabajo de A. Messenger recordando sentimientos y sensaciones: protección, humillación, obligación, celos, promesas, tentaciones; bordadas o dibujadas. Se trata de una representación

⁴⁵ Annette Hurtig, Annette Messenger *making up stories/faire des histoires*, artículo en línea, Abril 18 - Mayo 25 de 1991, citado el 9 de Agosto de 2009. Disponible en internet en: <http://www.mercerunion.org/archive95/303.html>

matérica y pura de la palabra, o mejor dicho de las letras, porque cada una las realiza de manera individual con diseños o materiales muy particulares.



FIGURA 16, 17 y 18
Annette Messenger,
detalles de 'Histoire des
robes', bordados de
colección de proverbios.
Annette Messenger.



76



FIGURA 19, 20 y 21 Xante Carbajal, detalle del primer panel del biombo (frente) 'Ladronas de la mala suerte', aguafuerte impreso sobre tela de algodón y aplicaciones de bordados, 2009-2010. Archivo personal.

3.2 De Juárez-Loreto a Ladronas de la mala suerte. Proceso de construcción del libro híbrido

El problema principal que se planteó al principio de la propuesta, apuntaba a la realización de un libro transitable que en su totalidad, mostrara el entorno y a los personajes de la ciudad de México, como elementos inspirados en la crónica y poesía contemporánea de cuatro escritores Mexicanos; Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Efraín Huerta y José Emilio Pacheco; cada uno aportando algún texto de su obra. De este planteamiento, se realizó una búsqueda que resultó ser muy extensa y poco concreta para ser aplicada a mi libro alternativo. La investigación, exigía, ser entonces, mucho más concreta y se delimita únicamente a proyectar una idea que se fundamenta en retomar este poema de Juárez-Loreto de Efraín Huerta y la revisión del biombo en un contexto histórico y artístico, como discursos estructurales principales; el poema como parte estructural interna y como parte estructural externa. Cabe mencionar, que la idea de realizar una mampara, ya se tenía contemplada incluso desde el primer planteamiento, así que al concretar la propuesta, las ideas de proyección igual se vieron modificadas.



FIGURA 22 Bocetos previos del biombo y estructura real del biombo. 2009-2010. Archivo personal.

El siguiente paso era la conceptualización de las imágenes que se iban a utilizar. Se contaba con dos recursos visuales muy sustanciales; las prendas de las mujeres que se habían recolectado y las imágenes que se iban a proyectar en los grabados. Por su parte, la ropa, aporta un carácter presencial instantáneo; la intención de sustraer elementos del poema y transcribirlos bajo mi percepción, requería citar elementos de mi entorno e incluso referentes a mi persona. La otra parte incluye la producción de algunos grabados de pequeño formato que es la mezcla más evidente entre las metáforas del poema, las mismas palabras de éste y mi transcripción visual personal. Los grabados se hicieron en base a un registro fotográfico digital de algunas mujeres que donaron sus prendas y que aparecían en situaciones que evocaban elementos referentes a la trama poética.



FIGURA 23 Algunas fotografías del archivo que se utilizó para trabajar la obra gráfica. 2009. Archivo personal.

Ahora hablaré un poco sobre el proceso gráfico. Como la idea era realizar las impresiones de los huecograbados sobre tela, se presentaron diferentes complicaciones. Previo a este trabajo, en mi producción anterior, realicé algunas impresiones de huecograbados en tela y el mismo tipo de textil (manta de algodón), que prácticamente ya había sido probado y resultaba funcional, fue el que se utilizó para estas impresiones. El inconveniente más relevante al que me tuve que enfrentar, era que, como en la tela se llegan a perder ciertos valores muy detallados del grabado, éste tenía que ser de tipo lineal y muy contrastado. Sucedió que en los primeros grabados que realicé no reparé en estos detalles y ese tiraje, impreso en tela resultó ser de bajo contraste. En los siguientes grabados que hice, el atacado y el trabajo lineal, fue más cuidadoso y el resultado satisfactorio. Las técnicas que se utilizaron, fueron: aguafuerte, barniz blando y el transfer, sobre placas de fierro.



FIGURA 24 *Proceso del trabajo de impresión de placas en el taller.*

La inserción de la parte poética, me encaminó, hacia otra concepción de estructura en el biombo. El interés de trabajar con un poema, deviene de las posibilidades de complementación en cuanto a forma y contenido, en mi caso al grabado en hueco.

Una vez teniendo impreso el material gráfico, el siguiente paso era la articulación de estos con el poema; el bordado fue el médium ideal para lograr dar orden a esta narrativa. Primero, la estructura adquirió sentido cuando por medio de la comparación del texto y del biombo se determinó la manera de distribución de elementos. Es decir, primero se enumeraron los versos del poema y luego todo el poema se dividió en tres partes; cada sección se abordada en los tres paneles que conforman el biombo. Retomando la parte del bordado, éste se utilizó para dar énfasis en algunas áreas de las imágenes y para citar frases o palabras que hacen referencia directa al poema de Huerta.

Resulta muy característica de la poesía una valoración del lenguaje que explora y lleva a la palabra más allá de su significado cotidiano; el poeta construye con palabras dotadas de una valoración pura. El biombo se concibe como un objeto, en el que es posible plasmar una imagen; un pasaje histórico, un evento trascendental, un paisaje pintoresco, en fin, una representación que evoca el recuerdo por medio de una imagen que procura abarcar en su plenitud el momento al que alude. Bachelard cita sobre la imagen poética "...se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje."⁴⁶

Así, el biombo capta desde su composición matérica hasta su estructura interna este acoplamiento entre la poesía y la producción plástica; sugiriendo por medio de la articulación de elementos que existen en éstas, una secuencia espacio-temporal autónoma, un lenguaje radicalmente diferente de lo cotidiano, elementos estructurales que definen su lectura y un discurso narrativo, cualidades que consolidan al biombo, mejor dicho, a éste biombo, en un libro híbrido.

⁴⁶ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México, 1975. p.22.

JUÁREZ-LORETO

Alabados sean los ladrones...

H.M.E

(1) La del piernón bruto me rebasó por la derecha:
rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
de la Ruta 85, donde los ladrones

(5) me conocen porque me roban, me pisotean
y me humillan: seguramente saben
que escribo versos: ¿Pero ella? ¿Por qué
me faulea, madruga, tumba, habita, bebe?
Tiene el pelo dorado de la madrugada

(10) que empuña su arma y dispara sus violines.
Tiene un extraño follaje azul-morado
en unos ojos como faroles y aguardiente.
Es un jazmín angelical, maligno,
arrancado del zarzal en ruinas.

(15) A los rateros los detesto con todo el corazón,
pero a ella, que debe llamarse Ría, Napoleona,
Bárbara o Letra Muerta o Cosa Quemada,
empiezo a amarla en la diagonal de Euler
y en la parada de Petrarca ya soy un horno

(20) pálido de codicia, de sueños de poder,
porque como amante siempre he sido pan comido,
migaja llorona (Ay de mí, Llorona), y si ayer pasadas las diez de la noche
fui el vivo retrato de la Novena Maravilla,
ahora sólo soy la sombra de una séptima colina desyerbada.

(25) Alabados sean los ladrones, dice Hans Magnus.
Pues que lo sean: los veo hurtar carteras, relojes, orejas,
pies, nalgas iridiscentes, bolígrafos, anteojos,
y ella, que debe llamarse Escaldada, ni se inmuta.
Vuelve al roce, al foul, al descaro,

(30) se alisa la dorada cabellera
(¡Coño, carajo, caballero, qué cabellera de oro!),
se marea, se hegeliza, se newtoniza,
y pasamos por donde Maimónides y Hesíodo
y pone todavía más cara de estúpida

(35) cuando Alejandro Dumas, Poe y Molière y los cines cercanos!
Malditilla, malditita, putilla camionera,
vergüenza seas para las anchas avenidas
que son Horacio, Homero y, caray (aguas, aguas), Ejército Nacional.
Rozadora, pescadora en el río revuelto

(40) de las horas febriles; ladrona de mi mala suerte,
abyecta cómplice del «dos de bastos», hembra de los flancos
como agua endemoniada;
cachondísima hasta la parada en seco
del autobús de la Muerte.

(45) Alabada seas, bandida de mi lerdá conmisericación.
Escorpiona te llamas, Cancerita, Cangreja,
amada hasta la terminal, hasta el infinito trasero
que me despertó imbecilizado en el boulevard
¡Miguel de Cervantes Saavedra y demás clásicos!

(50) Porque luego de tus acuciosos frotamientos
y que cada quien llegó a donde quiso llegar
(para eso estamos y vivimos en un país libre)
hubo de regresar al lugar del crimen
(así llamo a mi arruinado departamento de Lope de Vega),
(55) y pues me vine, sí, me vine lo más pronto posible
en medio de una estruendosa rechifla celestial.

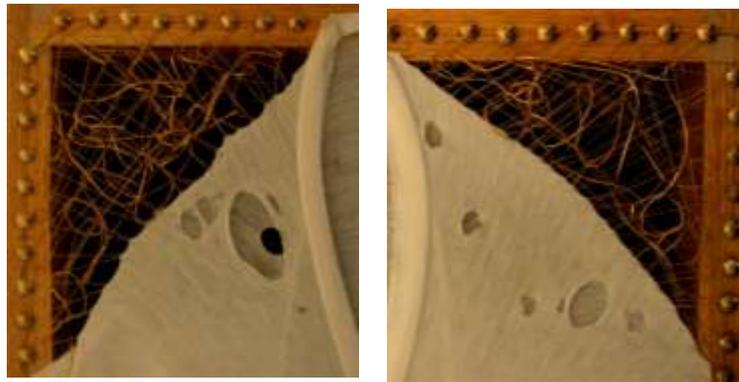
Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda,
tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito, tus pechitos pachones
y tu indigno, antideportivo comportamiento.

(60) Que te asalten, te roben, burlen, violen,
Nariz de Colibrí, Doncella Serpentina,
Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote,
porque te amo y alabo desde lo alto de mi aguda marchitez.

Hoy debo dormir como un bendito

(65) y despertar clamando en el desierto de la ciudad
donde el Juárez-Loreto que algún día compraré
me espera, como un palacio espera, adormilado,
a su viejo-príncipe-poeta
soberbiamente idiota.

El primer panel corresponde a los 5 primeros versos en los que se dividió el poema. Los primeros elementos en aparecer son los hilos dorados que se encuentran en las esquinas superiores de éste. Aparecen algunas letras que se forman con los hilos y que se pierden unas con otras a manera de abstracciones. Como en los biombos antiguos, que se escribía en las partes superiores los nombres de los dueños de los biombos, en este se escriben las letras E, H de Efraín Huerta y D, X de Denni Xante. También marca el inicio en la narración del biombo, que entre otros elementos, recurre a los hilos para dar forma a las palabras que nos remiten al poema.



DE LA FIGURA 25 A LA FIGURA 46 Xante Carbajal, del biombo 'Ladronas de la mala suerte', 2009-2010. Archivo personal.

En la primera prenda, arriba se encuentran las palabras con las que se presenta el poema:



FIGURA 26

En esta parte, la frase se bordó en hilo negro pensando en una analogía con las palabras impresas en el libro, la letra negra y el papel en blanco; la primera prenda aparece centrada con las mangas hacia el pecho, sostiene el primer huecograbado que representa la actitud altiva de la mujer que abre el poema:

(1) La del piernón bruto me rebasó por la derecha:
rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
de la Ruta 85, donde los ladrones

(5) me conocen porque me roban, me pisotean
y me humillan: seguramente saben
que escribo versos: ¿Pero ella? ¿Por qué
me faulea, madruga, tumba, habita, bebe?
Tiene el pelo dorado de la madrugada



FIGURA 27

En este grabado aparece la imagen de una mujer a manera de reflejo y al centro la palabra 'aire viciado' en letras grises; así lo percibo en el texto, el aire que sofoca el espacio; las ratas que junto con ella, le hacen daño al poeta. Los hilos dorados que penden son a semejanza del '*pelo dorado*' y este elemento, tan significativo en el poema de Huerta, aparece como estructura esencial en mi biombo. El recuadro de tela tiene bordada la palabra '*cielo sucio*', y el color se asemeja a la evocación de su '*extraño follaje azul-morado*'. Es una composición que busca la interpretación en la metáfora, con la imagen y con los materiales.

También las prendas se van jugando en un ritmo que remite a lo que va aconteciendo en el texto.

El short es la única prenda que completa la vestimenta: las blusas la parte de arriba, el short de abajo corresponde a la idea de aquella ropa que deja ver el '*piernón bruto*', otras prendas se contraponen, una derecha y la otra de cabeza, allí está representado el '*arriba abajo*' de su mirada, las telas decoradas o ligeras, aluden a la feminidad como algo sublime, la prenda que se desabotona del pecho, a la fatalidad que esta feminidad desata; la última prenda refiere en particular a la parte de '*y si ayer pasadas las diez de la noche fui el vivo retrato de la Novena Maravilla,...*' acomodada en una posición recostada, como si el poeta imaginara poseerla de cualquier manera, y ella con las mangas cerradas, tapándose o negándose, dando pie al párrafo siguiente '*ahora sólo soy la sombra de una séptima colina desyerbada.*'

Las imágenes como se mencionó anteriormente, fueron retomadas de fotografías que yo tomé y que posteriormente re-trabajé en los grabados, pero que fueron pensadas en relación al tiempo o espacios relativos del poema.

El siguiente grabado, es una de las primeras imágenes que trabajé y una en particular donde en el fondo se aprecia un puesto de periódicos ícono del país. El poema describe la ciudad dentro de este trayecto que sucede arriba de un autobús. Mis imágenes buscan salir un poco de este espacio y llevarlas a las calles mismas, para hablar también del espacio exterior, desde el exterior, pero siempre regresando a la metáfora y a las palabras escritas.



FIGURA 28 y 29

Aquí aparece ella caminando y una forma masculina tejida con hilos dorados la envuelve con estos; de la escena pende la palabra 'pelo' y abajo pegado a la ropa la palabra 'dorado' en hilos negros. Se trata de ver, que ella, la mujer del pelo dorado, es una creación del poeta, que de sus hilos pende su existencia. Ya más tarde, desde una visión muy íntima, la imagen significaría también que metafóricamente la vida misma 'pende de un hilo'.

(10) que empuña su arma y dispara sus violines.
Tiene un extraño follaje azul-morado
en unos ojos como faroles y aguardiente.
Es un jazmín angelical, maligno,
arrancado del zarzal en ruinas.



FIGURA 30

Las imágenes van apareciendo con textos bordados en hilos de colores que sugieren cierto temperamento. El grabado de arriba delinea a una mujer que dispara hilos rojos sobre una sombra de hilos negros. Ahí aparece el poeta, que describe cauto, la malicia que presiente en la mujer.



FIGURA 31



FIGURA 32

Este grabado, corresponde a la parte provocadora del poema, cuando Huerta entre palabras ásperas, la alaba, *‘Es un jazmín angelical, maligno, arrancado del zarzal en ruinas.’* Y donde el expone su desesperación; la figura de un hombre pareciera susurrar al oído de una mujer, ella solo muestra indiferencia.

(15) A los rateros los detesto con todo el corazón,
pero a ella, que debe llamarse Ría, Napoleona,
Bárbara o Letra Muerta o Cosa Quemada,
empiezo a amarla en la diagonal de Euler
y en la parada de Petrarca ya soy un horno

(20) pálido de codicia, de sueños de poder,
porque como amante siempre he sido pan comido,
migaja llorona (Ay de mí, Llorona), y si ayer pasadas las diez de la noche
fui el vivo retrato de la Novena Maravilla,
ahora sólo soy la sombra de una séptima colina desyerbada..



FIGURA 33 y 34

Aquí aparece el poeta en reminiscencia del sentimiento cuando ve a aquella mujer. En mi grabado, aparece una mujer en el interior del autobús; se sostiene del tubo y detrás de ella la silueta que se fuga en hilos azules, recordando los tonos de las sombras y de la noche.

Así el primer panel se vuelve una reinterpretación que busca en la estructura de la poesía de Huerta, la imagen poética, metáforas, ritmos, y se apoya en las

prendas, los grabados y las palabras escritas, para crear esta relación entre la presencia y el suceso.



FIGURA 35

El segundo panel, se relaciona con la parte donde Efraín Huerta habla de las avenidas y calles que va recorriendo, a la vez que habla también de la mujer. El poema, cambia a un tono más caótico y sus alabanzas se mezclan con nombres de calles:

(25) Alabados sean los ladrones, dice Hans Magnus.
Pues que lo sean: los veo hurtar carteras, relojes, orejas,
pies, nalgas iridiscentes, bolígrafos, anteojos,
y ella, que debe llamarse Escaldada, ni se inmuta.

Vuelve al roce, al foul, al descaro,

(30) se alisa la dorada cabellera
(¡Coño, carajo, caballero, qué cabellera de oro!),
se marea, se hegeliza, se newtoniza,
y pasamos por donde Maimónides y Hesíodo
y pone todavía más cara de estúpida

(35) cuando Alejandro Dumas, Poe y Molière y los cines cercanos!
Malditilla, malditita, putilla camionera,
vergüenza seas para las anchas avenidas
que son Horacio, Homero y, caray (aguas, aguas), Ejército Nacional.
Rozadora, pescadora en el río revuelto

(40) de las horas febriles; ladrona de mi mala suerte,
abyecta cómplice del «dos de bastos», hembra de los flancos
como agua endemoniada;
cachondísima hasta la parada en seco
del autobús de la Muerte.

(45) Alabada seas, bandida de mi lerda conmisericación.
Escorpiona te llamas, Cancerita, Cangreja,
amada hasta la terminal, hasta el infinito trasero
que me despertó imbecilizado en el boulevard
¡Miguel de Cervantes Saavedra y demás clásicos!

La estructuración en este panel, tenía que ser necesariamente planteada con otro orden, distinto al primero, porque en esa parte el poema cambia su ritmo, su temple.

Utilicé los hilos para montar las prendas de una manera que se sintieran más livianas dentro del bastidor, aludiendo a la parte de '*se marea, se hegeliza, se newtoniza,*', es decir los elementos se acomodan en orden sustancial, más que en un orden estructural.

Las calles de las que habla Huerta aparecen sugeridas con el trazo de los hilos, todo se une por ellos y son dorados. Al centro aparecen tres grabados que giran en torno al corazón de hilos rojos que dice de nuevo 'Alabados sean los ladrones'

porque en el poema siempre refiere a ella y al frustrado sentimiento del elogio que es evadido.

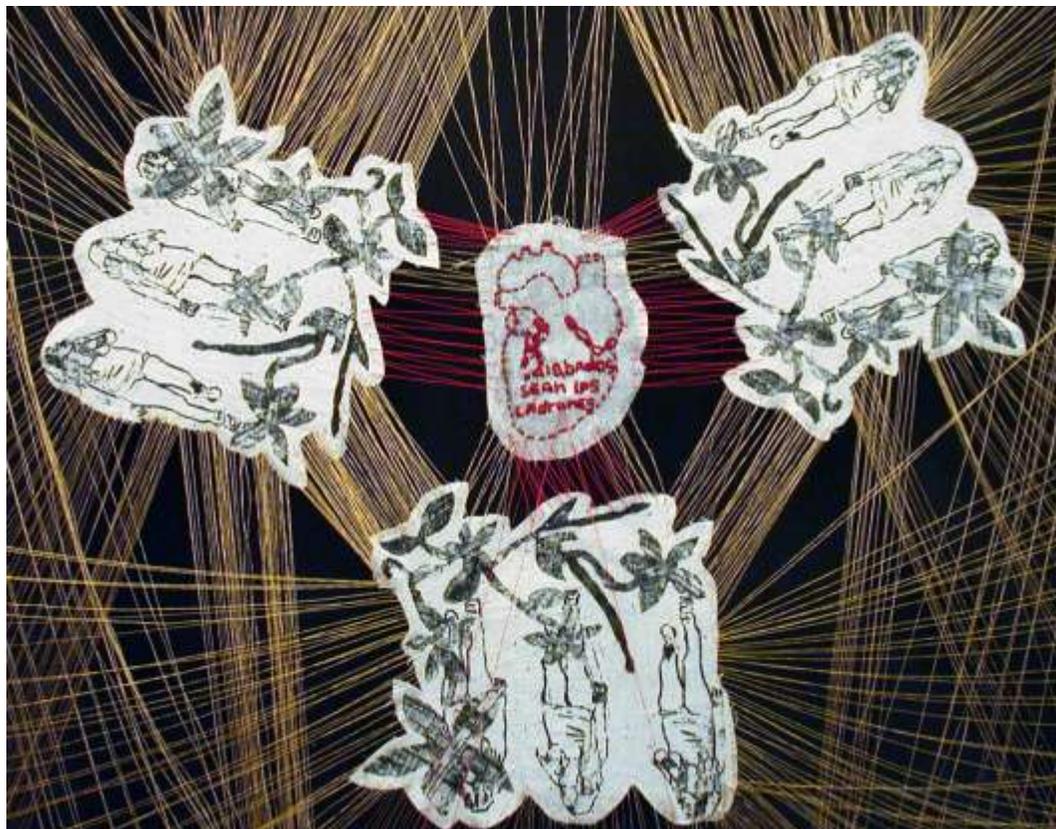


FIGURA 36

Entonces el centro del panel, representa la alabanza del poeta hacia la mujer, pero la alabanza hiriente, dolorosa, que se expande hacia todo. Eso lo abordo con el uso de los hilos rojos, que utilizo para fijar el texto de arriba y enmarañar en la blusa de abajo.



FIGURA 37 y 38

Aparecen dos prendas en este panel, porque se vuelve evidente el juego de la mujer como presencia que se glorifica y como presencia que escalda, como dice Huerta. La prenda de arriba significa esa solemnidad, incluso tiene un gorro que cuelga como cabeza hacia abajo; la prenda inferior, es de encaje, transparente y encarna a la mujer cachonda.



FIGURA 39

El tercer panel acompaña este desnudamiento que hace el poeta 'Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda, tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito, tus pechitos pachones y tu indigno, antideportivo comportamiento'. Las prendas aparecen abiertas, las telas son transparentes y sensuales; son las proyecciones del deseo.

El primer grabado que aparece tiene sobrepuesta la frase 'tus acuciosos frotamientos', entonces la dama de la dorada cabellera, cede ante el poeta y éste la desnuda.



FIGURA 40

Se propone ver que los hilos son parte de la mujer y en el ensamblaje la envuelven, nacen de ella y siempre procuran unir todos los elementos; perpetuando su existencia y haciendo que todo se empape de su esencia. Si en el primer panel aparecen las formas más cerradas y pesadas, en el tercero se busca captar una calma, el poeta, plantea liberado:

(50) Porque luego de tus acuciosos frotamientos
y que cada quien llegó a donde quiso llegar
(para eso estamos y vivimos en un país libre)
hube de regresar al lugar del crimen
(así llamo a mi arruinado departamento de Lope de Vega),

(55) y pues me vine, sí, me vine lo más pronto posible en medio de una estruendosa rechifla celestial. Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda, tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito, tus pechitos pachones y tu indigno, antideportivo comportamiento.

Las otras imágenes de los grabados son la representación de la ida, cada uno en dirección opuesta; uno trazado en pura línea y el otro con escalas de grises. La imagen lineal, es una composición que se ve influenciada por la litografía de Pierre Bonnard *'Promenade des nourrices'*⁴⁷ donde la perspectiva de la imagen se da de acuerdo a los tamaños de las formas. Cuatro microbuses al fondo en dirección a la derecha, uno más grande que entra en dirección a la izquierda y en primer plano una mujer que asemeja acabar de bajar del micro y salir de la escena. Por otro lado, el grabado con escalas de grises, presenta una circunstancia similar, a diferencia de que la mujer parece esperar la llegada de un microbús. Aparecen estos grabados representando el retorno al espacio fuera del transporte público, tanto de ella como del poeta: *'y que cada quien llegó a donde quiso llegar (para eso estamos y vivimos en un país libre) hube de regresar al lugar del crimen (así llamo a mi arruinado departamento de Lope de Vega),'*



FIGURA 41

⁴⁷ v. p.18.

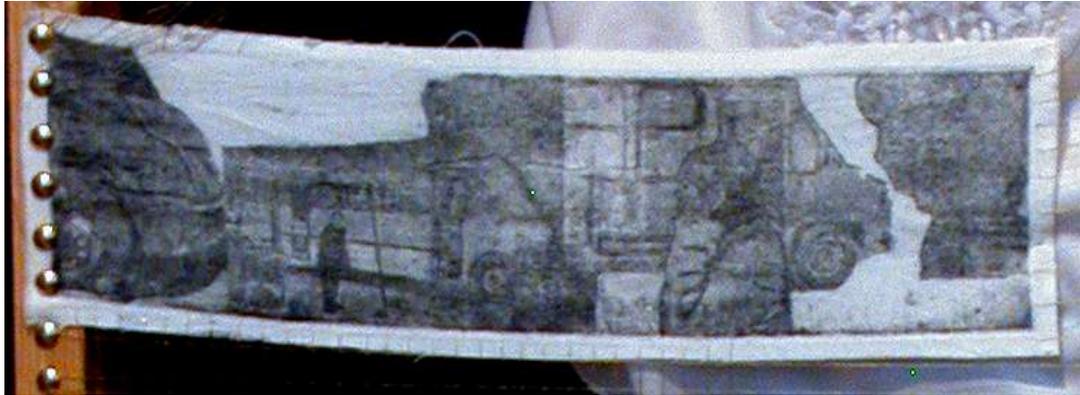


FIGURA 42

Abajo se unen con hilos, la última parte del tercer panel; la frase 'porque te amo y alabo desde lo alto de mi aguda marchitez.', unida a la última imagen con hilos; buscando la confrontación del primer grabado del biombo, dónde el 'aire viciado', el 'cielo sucio' se tornan en la escena de una mujer que un día fue alabada por las palabras lastres del poeta, en un encuentro fugaz de la Ruta 85, finalizado con una prosaica declaración de amor.



FIGURA 43 y 44

(60) Que te asalten, te roben, burlen, violen,
 Nariz de Colibrí, Doncella Serpentina,
 Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote,
 porque te amo y alabo desde lo alto
 de mi aguda marchitez.

El último verso del poema, marca el final a la vuelta de mi biombo. Las tres caras, aparecen cubiertas con unas telas negras y delimitadas con un galón o cintilla dorada. La cintilla dorada delimita los espacios de pausa. El negro me sirve para

crear un descanso visual, no saturarlo de elementos permite la reflexión después de ver la parte frontal y continuar la lectura hasta el último texto que aparece bordado en un recuadro a la orilla de último panel, dice:

Hoy debo dormir como un bendito
(65) y despertar clamando en el desierto de la ciudad
donde el Juárez-Loreto que algún día compraré
me espera, como un palacio espera, adormilado,
a su viejo-príncipe-poeta
soberbiamente idiota.

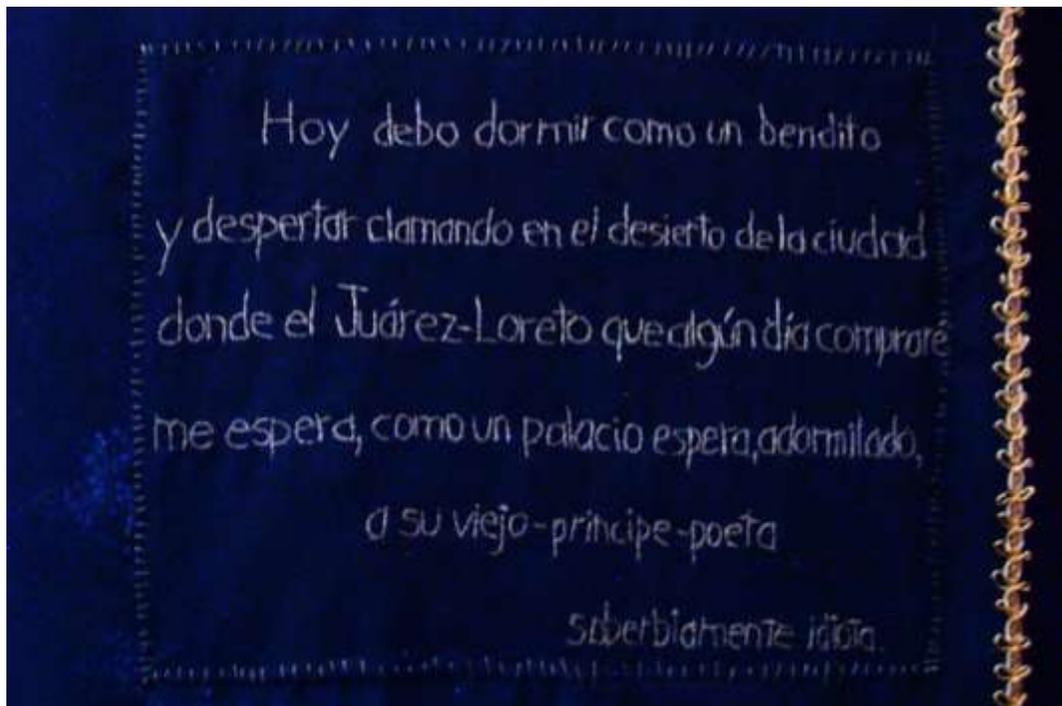


FIGURA 45



FIGURA 46

Todo termina. Las palabras se centran en el poeta. Sólo queda la expectativa de volver a vivir o a escribir así, otra historia de Juárez-Loreto.

Conclusión

Existió para este trabajo de investigación, un proceso que procuró cubrir y sustentar diferentes objetivos que se plantearon. La búsqueda teórico-práctica converge en la creación de un libro alternativo, donde se integran diferentes recursos: la poesía, el biombo, los grabados, los bordados, etc., proponiendo a través de una mirada apegada al campo de las artes plásticas una revisión a la historia de los biombos, a los libros alternativos y al proceso de la construcción de un libro híbrido.

La historia del biombo, proveyó un panorama del área en la que se basa la estructura fundamental del libro; conocer las diferentes maneras en las que ha sido trabajado a lo largo del tiempo, sirvieron para manejar los elementos compositivos o materiales de una manera consecuente con los biombos estudiados. La variable de la ropa que se pensaba como fondo, condicionó la composición, a no tapizar del todo los bastidores con ella, es decir, las prendas se acomodaron en relación y juego de los ritmos y metáforas del poema.

La revisión a los antecedentes del libro y del libro de artista, aclaró las diferencias y las necesidades que en particular tenía que cubrir mi libro. Siendo de tipo híbrido, tuve que profundizar la búsqueda en aquellos que habían sido realizados en un formato de biombo o similares, encontrando, que efectivamente las cualidades estructurales de los biombos permite una lectura secuencial donde el espectador interactúa con el objeto. De manera similar a estos libros en forma de biombo que investigué, el mío se ve condicionado al recorrido circundante del espectador para descifrar su contenido, logrando con esto, el objetivo de crear una pieza que no sólo involucrara al observador, sino que además invadiera su espacio.

En determinado momento, la narrativa del libro se vio dificultada por la integración de los grabados que estaban hechos a una escala mucho más pequeña a comparación del tamaño del biombo. El resultado fue una distribución heterogénea donde los grabados se equilibran con la ropa, las palabras del poema bordadas y las redes de hilos. En este sentido se volvió muy satisfactoria dicha incorporación, porque consolida mi idea de que el grabado puede ser llevado más allá del papel y adaptarse a

otras disciplinas. Basar la parte discursiva en un poema me dio la alternativa de crear a través de mi reinterpretación una pieza donde asimilo dos cosas que en particular me gustan y determinan, entre otras, parte de mi producción: la poesía y el huecograbado.

El enlace que encontré con el trabajo de los artistas revisados en el tercer capítulo, logró sostener mi expectativa sobre el resultado de trabajar con materiales que resultaran inherentes en la integridad de la pieza.

Tanto el formato de la obra, como cada uno de los elementos que la componen cumplen una función importante para lograr concordancia en el discurso que se plantea.

Para concluir, me gustaría exponer, que la tesis presentada no es únicamente el resultado provechoso, mucho o poco; es un ejercicio donde el hábito de la investigación soporta mi discurso plástico, se vuelve una herramienta para crear obras que se basan en el conocimiento y son capaces de sustentarse en el entorno de las artes plásticas.

Lista de imágenes

- p. 11
Biombo Chino de cuatro paneles. 1750.
Incisiones pintadas con laca escarlata y oro,
150x200 cm.
Mallet & Son (Antiguedades), Londres.
- p. 13
Biombo Japonés de seis paneles.1720.
Pintura sobre hoja de oro, 180x400 cm.
Mallet & Son (Antiguedades), Londres.
- p. 13
Biombo Inglés de tres paneles. Siglo XVIII.
Lana y seda sobre lienzo montada en bastidor,
145x210 cm.
Mallet & Son (Antiguedades), Londres.
- p. 14
Biombo Francés de cuatro paneles. 1730.
Bordado, 156x326 cm.
Mallet & Son (Antiguedades), Londres.
- p. 15
Biombo Ruso de cuatro paneles. Principios del
siglo XIX.
Oléo sobre lienzo representando San
Petersburgo, 223.5x310 cm.
Stair & Company, Londres.
- p. 16
James Abbott McNeill Whistler, 'Blue and Silver:
Screen With Old Battersea Bridge'. 1871-1872.
Biombo de dos paneles. Temple sobre papel en
bastidor, 190x182 cm.
Hunterian Art Gallery.
- p. 17
Odilon Redon 'Pegasus: Le Paravent Rouge'.
1906-1908. Biombo de tres paneles. Temple
sobre lienzo, 173x234 cm.
Museo Kröller-Müller.
- p. 18
Pierre Bonnard 'Promenade des nourrices, frise
des fiacres'. 1897. Biombo de cuatro paneles.
Litografía impresa en 5 colores, 185x143 cm.
Museo de Bellas Artes de Boston.
- p. 19
Diseño tomado de una pintura de Peter
Behrens.1901. Biombo de tres paneles. Cuero
bordado, 167x162 cm.
Mallet & Son (Antiguedades), Londres.
- p. 19
Alphonse Mucha 'Four times of day'. 1990.
Litografía, 25x18 cm.
Museo Alphonse Mucha, Praga.
- p. 20
Eileen Gray '28 paneles'. 1924.
Madera laqueada montadas en barras de latón,
189x136 cm.
Museo Victoria & Albert, Londres.
- p. 21
Allen Jones 'Female and Male Diptych' 1965,
biombo de dos paneles (díptico). Óleo sobre
lienzo, 183x306 cm.
Museo Hirshhorn y Jardín de Esculturas,
Smithsonian Institution, Washington.

- p. 22
Philip Huges 'Cabbage Tree Creek, Kimberley'.1995. Biombo de cuatro paneles (dos lados). Collage y pintura sobre madera, 177x224 cm. Francis Kyle Gallery.
- p. 22
Kenneth Armitage 'L-shaped Screen'.1991. Placas y fundición de aluminio, Altura 180 cm. New Art Centre Sculpture Park, Inglaterra.
- p. 23
Neil Musson.1997.
Biombo de tres paneles. Marco de roble, placas de acrílico y 12 focos, 170x65 cm.
Neil Musson.
- p. 25
Miguel Cabrera 'Meleagro oreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia'. Óleo sobre lienzo. Colección Museo Soumaya.
- p. 26
David Alfaro Siqueiros 'Licenciado No Te Apures'. 1960. Biombo de cuatro paneles pintados por ambos lados. Acrílico y piroxilina sobre madera de triplay, Archivo General de la Nación.
- p. 27
David Alfaro Siqueiros 'Licenciado No Te Apures'. Vista Frontal y vista posterior. Archivo General de la Nación.
- p. 28
Chucho Reyes 'Biombo con flores'.
Biombo y detalle de biombo, Temple sobre lienzo. Chucho Reyes.
- p. 28
Miguel Covarrubias, 'Biombo'
Dibujo, Tinta / papel, 8.8x13.8 cm.
Colección particular.
- p. 29
Fermín Revueltas 'La historia de México', 'Flora y Fauna mexicanas' y 'La formación de la Tierra'. 1934. Conjunto vitral perteneciente al Centro Escolar Revolución.
- p. 29
Fermín Revueltas 'La historia de México', 'Flora y Fauna mexicanas' y 'La formación de la Tierra'. 1934. Conjunto vitral perteneciente al Centro Escolar Revolución.
- p. 30
Helen Escobedo 'Electra' y 'Muro Agresivo'. 1968. De la serie muros dinámicos. Madera laqueada.
- p. 30
Helen Escobedo, 'Columna Blanca', de la serie muros dinámicos. 1968. Madera laqueada y 'Biombo'. 1975. Madera laqueada. MOMA.
- p. 31
Ariel Rojo, 'Biombo Carreño'.2002. Aluminio grabado al ácido.
Ariel Rojo.
- p. 32
Mónica Mariscal, 'Mosaico'. 2007. Biombo de tres hojas visto por ambos lados. Mixta sobre tabla, 185x150 cm.
Mónica Mariscal.
- p. 34
Detalle del biombo 'Fiestas para un virrey en las casas reales de Chapultepec' siglo XVIII.
- p. 35
Escuela española 'Vista de México'.1780.
Biombo de cinco hojas. Óleo sobre lienzo 2.12x3.36 mts.
Colección Museo Soumaya.

p. 36
Detalle 'Vista de México'

p. 36
Detalle 'Vista de México', Hernán Cortés
'segunda y tercera carta de relación'. 1524.
Georg Braun y Franz Hogenberg 'Civitates
Orbis Terrarum'. 1572.

p. 45
Tipos de encuadernaciones antiguas.
Imágenes de internet.
artedellibro.com

p. 45
Litografías de Casimiro Castro
Del álbum México y sus alrededores .1855.

p. 46
Litografías de Constantino Escalante.1861.
Publicadas en La Orquesta.

p. 46
El globo, de Manuel Manilla y El Chalequero de
José Guadalupe Posada. Imágenes de internet.

p. 49
Magali Lara y Lourdes Grobet 'Baños. Se
escoge el tiempo'. 1983.
Impresión Offset 15.1 x 23.5 cm. abierto: 45.5
cm. Magali Lara.

p. 50
Martha Hellion, 'Sombra-Espejos'.2009.
Plexiglás grabado en punta seca, 23x17 cm.
Martha Hellion.

p. 53
Yani Pecanins 'Humo'. 1991.
Yani Pecanins.

p. 54
Ed Ruscha, 'Every building on the sunset strip,
1966. Ed Ruscha.

p. 60
Marcel Duchamp 'El Gran Vidrio'. 1915-23.
óleo, barniz, papel aluminio, alambre de plomo,
placas de vidrio, acero y madera 270x170cm.
Museo de arte de Filadelfia.

p. 60
Xante Carbajal, detalle del segundo panel
(frente) del biombo 'Ladronas de la mala
suerte',2009-2010, bastidor de madera, ropa,
hilo dorado, aguafuertes. 180x60cm.
Archivo personal.

p. 62
Joseph Beuys: Filzanzug
(Traje de fieltro). 1970.
Madrid

p. 62
Xante Carbajal, selección y ensamblado de
prendas para el biombo 'Ladronas de la mala
suerte',2009-2010.
Archivo personal.

p. 64
Antoni Tàpies 'pantalons sobre bastidors',1971,
pintura y assemblage sobre lienzo al revés
130x195 cm.
Fundación Antoni Tapiés.

p. 64
Antoni Tàpies 'Armari',1973 Escultura-objeto
231x201x156 cm.
Fundación Antoni Tapiés.

p. 64
Xante Carbajal, detalle del primer panel del
biombo (frente) 'Ladronas de la mala suerte',
aguafuerte impreso sobre tela de algodón y
aplicaciones de bordados, 2009-2010.
Archivo personal.

p. 65
Robert Rauschenberg
Combine 'Bed'. 1955.
pintura, petróleo, lápiz en la almohada,
edredón, y hoja de madera de soporte,
6'3 1 / 4 "x 31 1 / 2" x 8.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.

p. 66
Xante Carbajal, detalle del primer panel del
biombo (frente) 'Ladronas de la mala
suerte',2009-2010, bastidor de madera, ropa,
hilo dorado, aguafuertes. 180x60cm.
Archivo personal.

p. 67
Robert Rauschenberg
Combine 'Minucias'. 1954.
petróleo, papel, tela, periódico, madera, metal,
plástico con espejo, sobre estructura de
madera, 214,6 x 205,7 x 77,4 cm.
Colección Privada.

p. 67
Xante Carbajal, vista del biombo plegado
'Ladronas de la mala suerte',2009-2010,
bastidor de madera, ropa, hilo dorado,
aguafuertes.
Archivo personal.

p. 70
Annette Messenger 'Histoire des robes' .1991.
fotografías, bordados, dibujos, crayón y lápiz
sobre papel, fotografías bajo vidrio, poemas y
ropa. 146.1x191.5x7 cm.
Colección Privada.

p. 70
Xante Carbajal, vista de las tres caras (frente)
del biombo 'Ladronas de la mala suerte',2009-
2010, bastidor de madera, ropa, hilo dorado,
aguafuertes.
Archivo personal.

p. 72
Annette Messenger, detalles de 'Histoire des
robes', bordados de colección de proverbios.
Annette Messenger.

p. 72-90
Todas las imágenes que siguen, pertenecen a
mi archivo personal, referente a este trabajo de
tesis.

Referencias

Libros

Bachelard, Gaston, La Poética del Espacio, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México, 1975.

Balbuena de, Bernardo, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, 6ª edición, Porrúa, México D.F., 1968.

Carrión, Ulises El arte nuevo de hacer libros, Revista Artes Visuales, INBA, México, 1975.

Castelló, Teresa, Biombos Mexicanos, INAH, México .1970.

De La Torre Villar, Ernesto Breve historia del libro en México, 3ª. Ed., UNAM, México. 2009.

El libro de Artista, 9ª Feria Internacional del libro, Ediciones de arte dos gráficos, Colombia. 1994.

Guasch, Anna María, El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Forma, 8ª reimpresión, España.2007.

Hemming, Charles, The Folding Screen, Rizzoli International Publications, Nueva York. 1999.

Huerta, Efraín, Transa Poética, ediciones ERA, México, 1980.

Kassner, Lily, Chucho Reyes, Editorial RM, Japón, 2000.

Museo Soumaya, Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo, Museo Soumaya, México .1999.

Pfeiffer, Johannes, La poesía. Hacia la comprensión de lo poético, Breviarios 41, Fondo de Cultura Económica, México. 1951.

Renán, Raúl , Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial, UNAM, 2ª edición, México.1999.

Salazar, Jezreel, La Ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis, Senderos, México.2006.

Schmilchuk, Graciela, Helen Escobedo: Pasos en la Arena, TURNER, España, 2001.

Paz, Octavio, Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Ediciones Era, 2ª. Ed., México, 1978.

Referencias de Internet

Díaz, Néstor, Combo Rauschenberg, Letras libres (en línea), Octubre 2006, disponible en internet en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11595>, citado el 5 Septiembre de 2009.

Douglass, Arcy, Experience into Art: Robert Rauschenberg's The Lotus Series at Blue Sky Gallery, artículo en línea, 2008, citado el 9 de Agosto de 2009. Disponible en internet en: http://www.portlandart.net/archives/2008/07/robert_rauschen.html

Hurtig, Annette, Annette Messenger *making up stories/faire des histories*, artículo en línea, Abril 18 - Mayo 25 de 1991, citado el 9 de Agosto de 2009. Disponible en internet en: <http://www.mercerunion.org/archive95/303.html>

Martínez, Noemí, Referencias literarias en Duchamp y en el 'Gran Vidrio', Revistas UCM, Arte, Individuo y Sociedad, no.6 1994. p. 130 citado el 1 de Agosto de 2009. Disponible en internet en: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9494110129A.PDF>

Rojo, Ariel, citado el 10 de Febrero de 2010. Disponible en internet en: http://arielrojo.com/Ariel_Rojo/biombo_C.html.

Tesis

María Karina Ruiz G., *Paisaje y abstracción: Conjunción en un Libro Alternativo*, Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales, UNAM, 2001.

Ulises Francisco Castañeda Vázquez, *Una visión de la obra Filosofía en el Tocador del Marqués de Sade en un Libro Transitable*, Tesis de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales, UNAM, 2003.

Otros

Iturbe, Mercedes, Catálogo de la Exposición 'Biombos...de ida y vuelta' de Mónica Mariscal, Casa Lamm, México, 2007.

Manzano, Daniel Introducción a los Libros de Artista, material fotocopiado del taller de Libro Alternativo.

Siqueiros, David Alfaro, Archivo General de la Nación, Hermanos Mayo, Pintores, sobre 131.