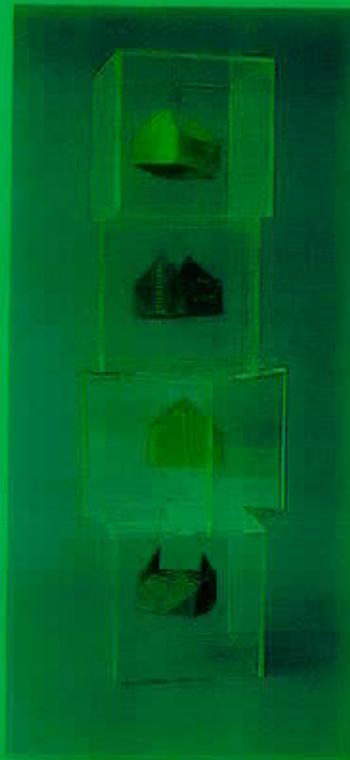


00261

1
2ef



1999
1999

Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México,
División de Estudios Posgrados

“El Tiempo y Espacio de la Abstracción: El Entorno de un Proceso Plástico”

Para el grado de Maestra en Artes Visuales, orientación Pintura
Presenta: Lic. Alexis Elaine Ball

Ciudad de México

1999

Dirigida por: Mtro. Julio Chávez Guerrero



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

273203



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Indice	
I. Introducción	iii
II. Primera Parte-Documental de Obra.	1
A. Palabras Generales (Noviembre 1995-Enero 1998)	1
B. Etapa 1: Noviembre 1995-Noviembre 1996	5
C. Etapa 2: Diciembre 1996-Marzo 1997	10
D. Etapa 3: Abril y Mayo 1997	13
E. Etapa 4: Junio 1997-Noviembre 1997	16
IV. Segunda Parte-Los Ensayos.	20
A. El Gesto	20
1. El Registro	23
2. La Huella	28
B. El Símbolo y la Metáfora; Latino y Anglo Américas	40
C. El Arte Popular Mexicano	49
V. Anexos	56
A. Las Esencias	56
B. Lo Etico en el Mundo Artístico	58
VI. Bibliografía	61

Introducción

Conocerse a uno mismo es conocer el mundo... Sé que es esta presencia de mi misma, este autoconocimiento lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística... Creo que en el arte, a pesar de ser una parte material de la cultura, su mayor valor es su papel espiritual y la influencia que ejerce en la sociedad, porque el arte es el resultado de una actividad espiritual del hombre y su mayor contribución es al desarrollo intelectual y moral de él.

Ana Mendieta *

Vine a México a estudiar un curso de Español de cuatro meses hace aproximadamente cinco años. Creo que fue en ese momento que empecé el trabajo de esta tesis.. La comparación entre la cultura de donde vengo y la cultura de México ha transformado la manera que veo el mundo, que me veo a mi misma, reorientando los pasos que tomo para producir mi obra plástica. Esa reorientación clarificó la importancia del proceso y todo lo que le afecta de manera visual, espiritual, social, física y filosofica. Siento que la integración de dos sistemas distintos de pensamiento ha tenido un efecto en mi vida que no podré negar en el futuro, esté donde esté. El cuestionamiento de valores y hechos que en algún momento consideré *naturales* y las nuevas concepciones u ocurrencias a partir de ese cuestionamiento han abierto y lo continuarán haciendo, nuevas posibilidades en mi producción plástica. Así que puedo decir

*Ana Mendieta sobre el Arte y la Política, texto leído en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, EUA.

que el experimento de vivir en dos mundos ha sido, de alguna forma, el proyecto de esta tesis. Los resultados, en parte, están mostrados aquí, tanto en la obra producida, como en los ensayos escritos.

He incluido dos partes, la primera es una descripción muy personal, casi una bitácora del proceso que pasé en la producción de las obras. La segunda es una serie de tres ensayos sobre tres temas que definen desde diferentes perspectivas mis ideas sobre el proceso creativo.

No pretendo dar una historia exhaustiva de los temas en los ensayos, simplemente expongo algunas ideas que tienen relevancia en el proyecto de obra plástica que he venido desarrollando durante estos tres años. En la producción de mi obra, considero que hay tres elementos importantes: el concepto o conceptos contrastantes, el proceso, y los materiales. Estos ensayos, incluyendo la primera parte, la cual da una idea de cómo cada serie de obras fue concebido y construido, relatan un conjunto de particularidades que conforman estos tres elementos. Mi intención no es definir por completo al tema de los ensayos, sino iluminar ciertos aspectos de la obra plástica usando discursos paralelos que se pueden encontrar incompletos para cualquier otro propósito. Esta tesis ha combinado lo práctico y lo teórico para dar el contexto general donde habita la obra final.

La primera parte que es como una bitácora del proceso de producción en mi obra personal, quiso explicar y describir los pasos conceptuales, sensoriales y físicos que resultaron en la obra final. Explica un poco sobre mi obra anterior a la maestría, y sobre el cambio de enfoque a que me refiero de manera abstracta aquí en la introducción.

La segunda parte consiste de tres ensayos. El primer ensayo se hizo con el fin de definir el concepto general del gesto y algunas manifestaciones particulares de ello. La definición de las posibilidades de ese concepto en la producción plástica tiene mucha relación con las limitaciones que me he impuesto en la creación de mis obras. Considero que este concepto tiene una infinidad de posibilidades. Hay mucha obra que se hace usando algún elemento de lo que es el concepto general del gesto. Al buscar una manera de explicarme y relacionar la variedad de mis propias influencias y de unificar obras de diferentes generos que siento que tienen puntos en común, me dí cuenta que el movimiento y la acción en el proceso de creación de una obra han sido enfoques fundamentales en mi producción plástica.

El segundo ensayo es sobre el contexto histórico de imágenes en las culturas Anglosajona y Latina. Lejos de ser un análisis totalmente objetivo, es la reflexión personal de una artista sobre sus dos contextos artísticos. Realmente, se trata de definir posibles limitaciones o características culturales que influyen en el entendimiento y descubrimiento de la obra visual. Específicamente se trata de ejemplificar dos recursos que ahora puedan surgir en mi obra debido a mi aprendizaje de las dos culturas mencionadas. Son sólo unas ideas para que yo pueda dar una explicación personal para lo que *sabía* antes de llegar a México en contraste a lo que *sé* ahora.

El tercer ensayo habla del arte popular Mexicano, de los alebrijes en particular. En los años que llevo en México siempre me ha fascinado la artesanía que he visto a diario. Aunque como productora plástica me ubico dentro del mundo del arte contemporáneo, mi interés en el arte popular ha crecido y ha tenido un gran impacto en la producción de mi obra. Sobre todo en cuestión del proceso y de los materiales, la producción artesanal ha cambiado mucho mi manera de trabajar;

ha propiciado una serie de exigencias personales en cuanto a ese proceso. A partir de algunas observaciones en el arte popular, me dí cuenta que un material tiene mucha importancia por su posible significado simbólico-conceptual, sus posibles usos fuera del campo de arte y la conotación de esos usos. No sólo se pueden hacer cosas diferentes con materiales distintos, sino que se puede implicar ideas, sitios, y experiencias distintos con la sólo elección de un material.

Esta tesis demuestra de muchas formas que mis estudios aquí en México han resultado en un cambio de enfoque, o de actitud. Por supuesto, el cómo insertar estos cambios de actitud en mi obra ha sido parte de un proceso de experimentación. La recontextualización de ideas e imágenes desde siempre presentes y la creación de otras nuevas, ha sido parte de un proceso riguroso de cuestionamiento y cambio personal que no solamente tuvo causas y efectos en mi vida profesional-artística, sino en el proceso de adaptación y crecimiento que resulta de los cambios y acontecimientos en mi vida personal.

Este trabajo considera que el fenómeno del proceso creativo y sus antecedentes culturales, sociales, espirituales, y filosóficos son más importantes como objetos de estudio que la obra final en sí, lo cual no tendría ningún sentido sin que estuviese vinculada al proceso y la experiencia vivencial que impulsa su producción. De tal manera que cualquier obra mencionada está evaluada dentro del contexto de su producción. Más precisamente, se le evalúa desde la perspectiva de que su valor se encuentra en la autenticidad[†] de la experiencia de producción para el creador y en el punto de encuentro entre el espectador y el

[†] La *autenticidad* se refiere a la necesaria existencia de alguna sensación fundamental (ya sea ética, sensorial, cultural, académico, o práctico) que resulte en la producción de obra artística. Se puede entender mejor el significado intencionado de ese termino refiriendose al anexo #1 "Lo ético en el Mundo Artístico" ubicado al final de esta tesis.

productor *por medio de* la obra y en muchos casos lo que se refleja del proceso en el objeto final[†]. Aunque la obra posiblemente tenga otros valores fuera de ese esquema que los cuales consideraría elementales, en este contexto son sólo un medio para aproximarse al proceso creativo, lo cual reúne cualquier factor estético (o sea lo que se trata de lo formal; color, espacio, luz, proporción etc. relacionado con una vivencia o la autenticidad de la experiencia del espectador) o artístico (la concretización de un objeto por una persona o grupo de personas para reflejar lo espiritual o lo vivencial de su momento y espacio histórico)[†].

Si una máquina de rayos-X toma estudios del cuerpo desde muchos ángulos. Y si esos ángulos son en lo que se basa el entendimiento del cuerpo humano (en conjunto con otros tipos de estudios), aunque de lo más científico, son subjetivos. Cada resultado es simplemente un fragmento de lo que es la 'realidad' de su condición. En muchos aspectos, eso es algo que pretendí con esta tesis. Quería dar fragmentos, desde distintos puntos de vista, que trataban a mi obra plástica (y más específicamente el concepto: *el gesto*, en el arte contemporáneo, o en la producción artística en la contemporaneidad.) Mi acercamiento a ese tema deja mucho espacio para que un espectador y hasta yo misma pueda armar los conceptos y la obra de manera muy flexible, sin negar los conceptos que están a fondo. El resultado será una 'noción' o una 'personalidad' que caracteriza un conjunto, entre muchos posibles, de esos ángulos. El sencillo concepto de que hay tantas maneras de analizar una cosa. El color, la forma, o lo óptico son lo que definen una cosa? La realidad es lo que veo?; O tal vez es su calidad liso, o cortante, o pesado, la realidad es lo que toco?; Lo que llego a sentir o pensar por

[†] El concepto básico del proceso creativo, desde mi punto de vista se desarrolla en el anexo #2 "Lo ético en el mundo artístico" de esta tesis.

[†] René Passerón en "La Poïétique", *Recherches Poïétiques*, Paris, Editions Klincksieck, 1975, profundiza sobre el propósito del proceso en la creación artística y plantea una distinción de enfoque entre lo que son la estética y lo artístico basado en eso.

ello, tal vez, si me hace triste, o feliz o enojada o me acuerda de mi niñez, lo hace real? Será porque tengo evidencias fotográficas, grabaciones, manchas o huellas que me convence que era real? Entonces la realidad, como millones de personas han descubierto es lo que yo invento, combinado con lo que los demás inventan y como me afecta. Es más, esa cuestión no es tan importante para una cuestión práctica como la de "Cómo es la realidad?" Para cualquier ente, hay una expectativa distinta de una *descripción* que en este caso será el objeto que resulta de esas ideas abstractas. Pero para el productor plástico, se llega hasta otro punto: Que es esencial en la producción?, Con qué recursos se puede lograr la llegada de una nueva cosa al mundo? (Finalmente, esas preocupaciones no son fundamentales para un crítico o historiador del arte-aunque pueden existir-porque tienen la opción de ver a la obra desde el punto de vista de un espectador y normalmente la ven después de que está terminada)

Qué es lo que se toma y lo que se deja de cada circunstancia para 'crear' una cosa o una idea o un sentimiento; para hacer 'real' a una cosa; o, por lo menos para que de una idea, un sentimiento, o un impulso se puede sustraer una cosa en existencia que verdaderamente refleje hasta un mínimo fragmento o sombra de esas ideas abstractas? Cualquier tesis para artes plásticas a diferencia de otras disciplinas enfrenta ese mismo reto. El reto más importante para mí fue crear una estructura para el documento escrito que no niega lo inexplicable del proceso plástico, pero logra contextualizar a la obra para decir algo genuino sobre ella. Y finalmente, había que dejar abierto a esa estructura escrita para que las futuras obras e ideas puedan desarrollarse y aprovecharse de lo inesperado sin entrar en conflicto con el presente documento.

PRIMERA PARTE

Documental de Obra

Noviembre 1995-Enero 1998

En el camino de mi casa en el campo a la ciudad, hace tiempo, comparaba los paisajes arquitectónicos que progresaban de rurales a industriales, estos me ofrecieron, sobre todo, una apreciación por la “sensación” de las estructuras físicas, sus estados variados de declive, y sus ambientes y lo que implicaban los diferentes enfoques de esas estructuras. Más tarde, empezaría a verlos como entidades, cada uno tenía un pasado acumulativo que le creaba un espíritu¹. Después de muchos años vine a México y tuve la misma experiencia con sus estructuras (me refiero a los edificios y soportes que se ven a diario). Me dí cuenta por los cuentos populares, la historia local y relatos de creencias religiosas, que las estructuras son se componen y se forman por los sucesos a su alrededor, tan seguro como cuando un hacha se hincan en un árbol. La recreación de ese proceso de formación o desarrollo en la creación de un objeto o imagen ha sido una preocupación en mi producción plástica. Después de un oficio técnico, la obra plástica depende en gran parte de la autenticidad² de los sucesos alrededor de la producción.

Por otro lado, continuó con una fascinación por juegos populares, los cuales considero como estructura, aunque sea de otro tipo. Rayuela, “double-dutch”³, “cat’s cradle”⁴,

¹Espíritu se refiere a una tendencia propia y característica la cual se da por medio de la particularidad de la circunstancia intelectual, emocional, y productiva, permitiendo que la obra se traspase a su existencia en el mundo material.

² Este concepto se define en el anexo #2 “Lo ético en el mundo artístico” de esta tesis.

³Double-dutch- Juego popular de cuerda donde se giran dos cuerdas simultáneamente y una o más personas las brincan.

origami, y todo lo que implican. Desde sus formas de jugar, sus propósitos, y sus usos de materiales, muestran la naturaleza única y 'esencial' de cada uno. Finalmente, abren paso a conceptos abstractos relacionados al desarrollo cultural. Demuestran una relación directa y recíproca entre el movimiento físico, el entrenamiento intelectual, y el enfoque cultural de esos dos aspectos. El objetivo y el método del juego son determinados por normas y jerarquías específicas de un grupo, ya sea cultural, religioso, familiar. Por lo mismo, refuerzan esos valores mostrando la "utilidad" o la "verdad" de un concepto abstracto-moral por medio de movimientos estructurados y predeterminados. Este elemento del juego como estructura, como metáfora a la estructura física, define la dirección actual de mi proceso creativo.

Un enfoque completamente diferente en cuanto a asuntos económicos, sociales, educativos, familiares y artísticos es lo que finalmente provocó esta conscientización personal sobre mi propio proceso creativo, sobre el pasado y presente de mi formación educativa (escolar, cultural y social) y sobre las opciones que se la presentan a un artista plástico en la contemporaneidad global. Sí "todo juego sagrado de arte es sólo una imitación remota del juego infinito del mundo, la obra artística que auto-crea eternamente"⁵ entonces los juegos aprendidos por ese contexto han reformado la estructura mental con la cual creo mi obra artística. Tomando en cuenta que la idea de "estructura", visual o de otra forma, y su reducción a un esqueleto o una esencia con un "espíritu" propio ha sido siempre la base de esas obras, ha habido una evolución desde la estructura casi estrictamente pictórica al enfoque más abierto de estructuras conceptuales, sociales, y espirituales traducidas en una experiencia visual.⁶ Un aspecto de la formación de esa nueva realidad es la cercanía a la producción de artesanía

⁴ Cat's Cradle-Juego popular en el cual se usa un hilo atado para formar un círculo. Con las manos se forma diferentes configuraciones. Las formas muchas veces son predeterminadas y representan objetos como animales, cosas cotidianas, etc.

⁵ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York, EUA, Continuum, 1996. P. 37

⁶ Para una explicación más amplia de esta noción, ver el anexo #1 de esta tesis "Las Esencias".

indígena (bordado, fabricación de canastas, tejidos de lana y algodón, cerámica tradicional, máscaras y otros trabajos tradicionales de madera como los alebrijes), el conocimiento y ejercicio de oficios como cocina, zapatería, sastrería, carpintería y hasta boleado como única profesión, y la riqueza de tradiciones y prácticas religiosas que usan trajes, objetos e imágenes típicas y hechas a mano. Eso ha provocado un cambio no sólo de posibilidades de materiales o del cómo los siento de manera procesual, sino que por la manera en que se usan conceptualmente por grupos variados de la gente, he reconocido una importancia de lo que connota ese uso. Este es un claro ejemplo del arte con un propósito más allá que el objeto producido y su “belleza” o “éxito” desde el punto de vista del espectador (en el sentido de que refleja una huella⁷ de otro fin o sea que derive su importancia para el productor y a veces para el espectador de lo que una consciencia sobre la etapa de creación logra conceptualmente para el o ella). Esta documentación de obras específicas tiene el propósito de dar un ejemplo personal de los resultados de ese cambio de contexto. Fue a partir de esa consciencia sobre el aspecto ritualista de la creación humana que desarrollé un entendimiento del “gesto cotidiano” en el arte y en mi obra. Un traje típico, por ejemplo, no es sólo una prenda muy elaborada, tiene un pasado y queda como registro de un evento especial que recrea para la sociedad un rito y la memoria de un evento original. En ese sentido se reconoce que

“...de lo que hablamos es de obras que son el resultado de la creación humana, que han sido ideadas, concebidas, modeladas por manos que suman la experiencia de culturas ancestrales, de influencias coloniales y corrientes modernas...El resultado son objetos en los que está el alma de los que les dieron vida, objetos que se usan, se viven, objetos en los que se cocina, que se usan

⁷ Este concepto de huella se puede entender mejor por un lado en el primer ensayo “El Gesto” sobre un uso plástico, y se conecta posteriormente al concepto de símbolo (vs. metáfora) en el segundo ensayo “El Símbolo y la Metáfora; Latino y Anglo Américas”. Los dos ensayos aparecen en esta tesis.

para vestir, para cargar, para adornar, para conmemorar, para ofrendar.”⁸

En general, un reto importante que me he planteado es encontrar una manera pictórica de hacer referencia a un pasado lleno de juegos, cuentos, huellas visuales y rituales personales y sociales los cuales aunque no son necesariamente parte del mundo de la estética, pueden ser clasificados como estructuras en cuanto a que cada uno tiene su “propio espíritu” y satisface una necesidad social con su composición, aunque sea conceptual. Encuentro que el producto final a veces no es más que una huella dejada en el camino a otro fin humano. En mi caso suele ser una huella puesta en el camino para recordar o recrear esas estructuras y lecciones mentales del pasado.

Para dar una idea de cómo evolucionó mi obra durante la maestría, divido a mi producción plástica en cuatro etapas, empezando con el segundo semestre de la maestría y continuando hasta la obra más reciente.

⁸ Maria Cristina Farias en Saenz Gonzalez, Olga, Arte Popular Mexicano. Cinco Siglos (catálogo), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico , 1996. P. 83

Etapas 1: Noviembre 1995-Noviembre 1996

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.⁹

Juan Rulfo



Remolino. Oleo sobre Tela con Madera, 10x20 cm., 1996

⁹ Damiana Cisneros en Juan Rulfo, Pedro Paramo, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 54.

Debo reconocer que la actitud estadounidense sobre la historia y el propósito del arte ha sido el fundamento sobre el cual se desarrollaron mis primeras obras; en particular, la tradición del “action painting” que expone el resultado del registro de un momento en el tiempo, o algo que le pasa a la tela y que remite la obra final a un esquema más allá que la *exposición de cuestiones formales sobre el plano pictórico*¹⁰. Entonces, un boceto o el concepto inicial no es más que una especie de “entrenamiento” para el acontecimiento de la obra creada. Tal concepto en el arte es algo que ha nutrido no sólo mi propio proceso creativo, sino la historia de la producción artística desde hace tiempo.

Estas cinco obras me permitieron experimentar con la bi-dimensionalidad junto con la tri-dimensionalidad para hacer referencia a la estructura como un “ser” independiente. Específicamente se sitúan en un espacio donde cada obra refleja la calidad fantasmal de la ciudad con todos sus “vivos y muertos” habitando el mismo espacio. Influenciados por la arquitectura urbana, los estados erosivos de la Ciudad de México y el campo de mi país, fueron arreglos de esas estructuras arraigadas y mezcladas en mi memoria como sellos que se fijan en papel, y que fueron realizados como tal.

La dicotomía durabilidad-fragilidad es un asunto muy importante en las obras subsecuentes; esas dos características sirven como analogía de las fuerzas de la naturaleza que actúan sobre estructuras impuestas por el hombre. Desde la manera de producir las obras hasta su presentación, existe una búsqueda de esa lucha y sus límites por medio de una investigación de estructuras urbanistas y rurales. Aunque para mí estas obras se quedaron simplemente como pictóricas, sin referencias estructurales externas a lo visual, me ofrecieron una oportunidad de explorar el aspecto visual de la estructura y su posible influencia y relación con otras estructuras más tarde.

¹⁰ Para más información sobre el concepto del ‘Registro’, ver el ensayo “El Gesto”

Remolino

Esta obra fue un experimento sobre la integración de una forma orgánica tridimensional en una pintura bidimensional que estaría completa, aunque diferente sin el anexo. La talla de la pieza de madera y su anexo a la pintura ayudaron con la parte logística que aparecería después con la factura de casi todas las obras. La inspiración de esta obra vino de la calidad de luz y el "ambiente" general de la Ciudad de México. Como todas las otras obras, aunque abstractas, han tenido una base en la realidad de la cual han sido abstraídas.

Muleta de Atlas y Sin Título

Estas obras retoman el elemento de madera añadida a la tela, pero en esta ocasión resulta más literal, la referencia a los soportes de edificios y estructuras viejas; una referencia a soportes en general, a lo soportado. Todavía mostrando un manejo formal e inconsciente de elementos pictóricos, pretende alejarse de la tela como superficie y la integra como otra forma a



Muleta de Atlas. Oleo sobre Tela con Madera, 1.68m x 1.20m, 1996

la pintura. El palo descansa en el piso y hace referencia directa a los soportes de madera que se han quedado después del temblor.

Tejer



Tejer. Óleo sobre Tela. 40 cm. x62.5cm. 1996

Un regreso al uso de lo plano para reflejar estructuras y la primera vez que se usa un gesto abstracto como una acción consciente que crea una mancha o raya más o menos planeada. Fue un intento de no sólo llenar el espacio con el pincel sino usarlo con más propósito para hacer una pintura que imitaba el movimiento de un tejido. Usando el pincel como un hilo que grabara sus movimientos o por otro lado en la forma negra donde por medio de la pintura y pincel deja huella de lo que había (en este caso el masking que bloqueaba un área o forma).

Cat's Cradle

Cat's Cradle se refiere a un juego de niños que hace formas y estructuras con un pedazo de hilo. Las estructuras creadas o encontradas están asociadas a objetos existentes, similar al proceso de asociación con el cual se nombraron las constelaciones. En esta

obra, se hicieron dos telas chicas, usando masking para bloquear formas, y luego construí una forma tri-dimensional imitando los patrones de hilo creado en el juego mencionado. Fue cuando empecé a trabajar conscientemente no con el material del hilo, sino con los patrones en torno al uso tradicional de éste. Me empecé a influenciar por las propiedades de materiales plásticos y su habilidad de evocar asociaciones con actividades en la cotidianidad. El elemento de silueta originado por el masking tape, es uno que tiempo después se entenderá como una proyección o registro de una estructura u objeto temporal, o más bien, un acontecimiento en el tiempo y espacio real que ha sido grabado.



Car's Cradle, Óleo sobre Tela con Madera, 40cm x 32cm., 1996.

Etapa 2: Diciembre 1996-Marzo 1997

Desembarcados en Creta y antes de ingresar en el laberinto, los jóvenes atenienses tuvieron que desfilarse ante los habitantes de la isla. Ariadna, hija de Minos, estaba entre los espectadores y al ver a Teseo se prendó de él. Hizo llamar a Dédalo y pidió que le indicara un medio para salir del Laberinto; después, envió a buscar a Teseo y le ofreció la huida si le prometía llevarla a Atenas y casarse con ella. Ante tal perspectiva, Teseo no opuso ninguna dificultad y ella le entregó lo que había recibido de Dedalo, una madeja de hilo que debía atar por un extremo al interior de la puerta y desenrollar conforme avanzase. Así lo hizo, y seguro de poder desandar el camino avanzó serenamente en busca del Minotauro¹¹, que encontró dormido. Teseo se lanzó sobre él ... Cuando Teseo terminó el combate, el hilo estaba donde lo dejó caer; sólo debía volver sobre sus pasos.¹²

Mito Griego de Teseo

Durante esta etapa, lo que me impulsaba a producir obra cambió. Debido a unas experiencias personales y muy emocionales, el arte emergió casi como una salvación espiritual. Mis acciones empezaron a conformarse más con mis pensamientos artísticos y el proceso de hacer obra me empezó a hablar, como revelaciones, dando respuestas a mis preguntas. Aunque me tomó tiempo llegar al punto de encuentro entre mis ideas y los objetos que las reflejaban, me acuerdo que ese cambio se puso en movimiento con estas obras. Creo que por eso pude romper con los formatos más o menos tradicionales con los cuales estuve jugando en los límites entre la pintura y el objeto anteriormente. Esta serie no sólo significó un rompimiento definitivo de la superficie plana, también resultó en

¹¹ Minotauro-Bestia de la Mitología Griega que era mitad toro y mitad hombre

¹² Dioses, Heroes y Leyendas; Mitología de Grecia, Roma, y Norte de Europa. P. 151-175.

más experimentación al usar un material no-tradicional en la producción plástica. El hilo se ha usado típicamente en la producción de “artesanía” o arte popular, actividades que han sido practicadas por mujeres, sobre todo el tejido y bordado. La conotación femenina del hilo u otros materiales del cocido no ha sido ignorado. La calidad metafórico-simbólico de este material es importante en el entendimiento de esta obra en muchos niveles. Desde su significado filosófico hasta sus posibles implicaciones sociales, el uso del hilo ha sido básico para el desarrollo e integración de mi obra¹³.

No todo lo que brilla es oro (#1-#4)

En esta serie los propósitos del proceso y concepto se invirtieron. En lugar de querer relacionar algo concreto con las estructuras abstractas sobre una superficie plana, quise que las construcciones fueran comparadas como una parte igual y complementaria a lo que se volvería un boceto para una estructura tri-dimensional. Un aspecto importante es la construcción a mano de tales estructuras en el sentido de que fueron hechas usando técnicas típicamente artesanales. Carpintería y bordado o la continuación del uso de hilo (en este caso, la evolución hacia su uso físico) contribuyen de manera consciente a la factura de los objetos y el dibujo. En los dibujos, se usó acrílico sobre papel de revista con temática femenina y una selección de áreas de texto e imagen para crear una estructura bi-dimensional. En retrospectiva, lo más importante de este proyecto fue la conscientización del proceso de ritual en la producción plástica y en la creación humana. Particularmente, el reconocimiento de un “gesto cotidiano” que influye en el proceso de pensamiento y producción de cada artista por medio de la grabación final del gesto con hilo (como Teseo usó su hilo para marcar su camino y salir del laberinto del Minotauro).

¹³ Para entender mejor la perspectiva que se mantiene aquí sobre el arte popular, ver el ensayo “El Arte Popular Mexicano” de esta tesis.



Todo lo que brilla no es oro #1, Óleo en Papel,
66cm. x34 cm., 1997.



Todo lo que brilla no es oro #3, papel, madera e
hilos, 48cm. x 40cm., 1997.

Etapa 3: Abril y Mayo 1997

Cahokia #1 y #2

Cahokia es un sitio de la tribu Illini que existió de 700-1400 AC en el estado de Illinois de los Estados Unidos. Ahora el sitio está preservado y nombrado por una serie de colinas artificiales muy grandes donde se sepultaron a sus muertos. Lo que más me interesó hacer con estas obras fue una comparación entre “artesanía” y arte contemporáneo. Son una referencia directa, por un lado, a objetos hechos por el hombre y en particular, a su factura de ellas y por otro lado un intento, por medio de contraste de dimensiones y de técnicas que descontextualizan tanto el objeto artesanal como los elementos de una pintura moderna. En la relación de estas obras, continúo haciendo referencia al proceso en mi propio método de creación por que realmente los objetos creados fueron un experimento sobre la talla de madera y el uso del hilo (de nuevo), así que, empiezan a ser esa huella a la que me refería antes, en lugar de un fin en sí.

La rhyma que me tiras

De muchas formas, esta obra es similar a las anteriores de esta etapa, intentó relacionar unos objetos que se asocian con la factura de artesanía con la pintura contemporánea al óleo contemporáneo que usa técnicas tradicionales de las artes plásticas. Incluso, vuelvo a imagenes y estructuras de mi memoria y están estampadas con masking tape y pintura. Los listones están presentes como lo está el hilo en otras obras y con el mismo propósito, o el de grabar un movimiento (aquí de bordado) igual que la impresión de las estructuras en la tela es la grabación de una aparición.



Cahokia #2, Oleo sobre Tela con madera e hilos, 40 cm. x 70cm., 1997



Cahokia #1, Oleo sobre Tela con madera e hilos, 90 cm. x 40cm., 1997



La rhyxia que me irras. Óleo sobre Tela con madera e hilos. 1,75m. x2m., 1997

Etapa 4: Junio 1997-Noviembre 1997

Alebrijos #1-#5



Alebrijos. Pintura sobre Madera con hilo y tela. 30cm. x 30cm., 1997-98

Del grupo de obra más reciente, estas piezas han demostrado un nuevo enfoque hacia todos los asuntos que surgieron de manera personal en la producción plástica: los aspectos de la estructura, del requisito de una huella, a la factura del objeto y su relación con el producto final. Durante el proceso de la conformación de la serie "No todo lo que brilla es oro" empecé a cuestionar la necesidad del dibujo, o la parte bi-dimensional para que la obra fuera "eficaz". Quería hacer aún más referencia a la estructura como un nuevo "ser" existente en el espacio real con un "espíritu" en lugar de un registro bi-dimensional de esos acontecimientos que tiene otro enfoque, significado e implicación. Sentí que por medio de la experimentación con la presentación de las construcciones,

podía lograr un nuevo acercamiento a la estructura como un objeto “abstracto” salido de su ambiente, ahora existente en el espacio real. Finalmente, decidí verlos como “alebrijes”, casi como objetos de la fantasía (aunque visualmente no tengan relación con ellos) puesto que aquí empiezan a tener una verdadera “vida propia” sin tanta referencia en el espacio bi-dimensional.

Monumentos

Esta obra fue creada para una exposición sobre el viaje. Parece una instalación pero no la considero así, más bien, sería una pintura tri-dimensional o una pintura-movily digo eso porque no reúne los requisitos de involucrar al espectador de la misma manera que una instalación lo haría. Hay demasiada coherencia aún sin la participación del espectador. En principio, quise aludir a las estructuras que uno siempre ve cuando está viajando. Tuve la idea de hacer contrastes entre columnas de diferentes períodos usando una combinación de patrones celtas pintados en color dorado, telas, y representaciones abstractas de estructuras. Como siempre, nada termina exactamente como está planeado. Luché con esta obra. Sentí que no había relación entre los elementos en un principio. Luego, empecé de nuevo con las estructuras y las pinté como antes con masking tape y pintura y así se empezaron a integrar con los otros elementos. Me recordó cuando de niña me ponían a hacer “calcas” (rubblings) de hojas u otros objetos texturizados para llevar un “recuerdo” de lo que habíamos visto. Definitivamente eso tiene que ver con la idea de la huella, sobre todo de dejar un momento grabado o registrado físicamente. Finalmente, la obra evolucionó: de ser una vaga representación de esos monumentos llegó a tener un enfoque mucho más específico, por un lado, a manera de estudio de la variedad de “artefactos” que uno puede llegar a ver o llevarse, y por otro, un aspecto de viajeros “cazafortunas”¹⁴.

¹⁴ Como una de las últimas obras durante el periodo que documenta la tesis, creo que esta obra es el mejor ejemplo de lo que estoy hablando en el segundo ensayo “El Símbolo y la Metáfora: Anglo y Latino Americas” de esta tesis. Lo que se ve con la combinación de las mismas implicaciones formales y su contraste combinado con los recursos formales individuales crea una mezcla de estas dos nociones.



Monumentos. Instalación (Pintura y grabado sobre tela con cobre). 3m. x 1m. x1m., 1997 (Detalles)

Si tomo en cuenta que el intercambio entre la producción de obra y las ideas teóricas que experimenté durante el proceso creativo fue elemental para el desarrollo de la obra, es lógico hacer un contraste entre ellos de la parte práctica y la parte practica-teórica. Es por eso que la parte siguiente discute algunas ideas sin mencionar mi obra en sí. La relación entre estos conceptos y mi proceso creativo se establece en que siento que cada uno de los siguientes ensayos vislumbra una dimensión paralela y fundamental del pensamiento detrás de esa producción.

SEGUNDA PARTE

Los Ensayos

El Gesto

La energía con la cual se toma o se demuestra una acción no es un hecho estético. Es un hecho universal que se desplaza por todos los aspectos de lo vegetal, lo animal, lo fabricado y lo fantástico. Unifica las fuerzas de la naturaleza que en cada momento afectan el uno al otro. Funciona como un hilo que ata los elementos distintos y a la vez deja rastro del camino de esa energía. El impulso de cualquier acción es el origen de un camino totalmente único. La suma del registro de esos caminos puede indicar patrones individuales, sociales, y espirituales que reflejan nuestra humanidad. Diariamente, nuestras acciones van formando la suma de quiénes somos, lo cual significa que al final de cada día, somos alguien diferente que integra nuevas posibilidades de acciones en el porvenir. De la misma manera, la idea del gesto siempre ha sido una cualidad o característica fundamental entre los elementos formales de las artes plásticas. Es la expresión de una marca que registra un movimiento, o un momento en la temporalidad de ese movimiento que a la vez se intersecta en el tiempo y espacio del "mundo real" o "cotidiano". La manera en que se establece un vínculo entre el proceso plástico y una vivencia activa-simbólica en la cotidianidad define el elemento del gesto en la obra plástica. En general un gesto es una acción que toma en cuenta el momento, el espacio, la espiritualidad (o un especie de sentimiento sagrado), y las normas sociales que delimitan las reacciones ante una situación dada. El gesto juega un papel clave en la expresión, el registro, y la historia del movimiento y acción en las artes plásticas porque es la objetivación de un acto sensible en el tiempo y en el espacio. Lo esencial es que no es como un objeto que tiene un comienzo y un fin definido, no tiene un espacio propio y ajeno, como un

símbolo o una figura, sino que está integrado a su ambiente y al pasado, presente y futuro por medio de su influencia sobre ellos y de la influencia que sobre ellos tiene y, a su vez, la influencia de éstos sobre él. Se combinan, por un lado, la consciencia general del hombre en sus acciones y por otro, las limitaciones y viejos caminos naturales y sociales para permitir que el objeto realizado esté integrado al mundo cotidiano de manera muy específica. La localidad de ese gesto y el éxito de la *integración del elemento humano con fuerzas mayores* determinan cuán *universal* o profunda puede ser la experiencia con una obra. Lo local en este caso tiene que ver con la intención del mensaje o bien, la existencia de un mensaje o concepto que sostenga la obra en planos filosóficos, espirituales, psicológicos, sociales o visuales. La postura que se maneja aquí es que el concepto debe tener alguna particularidad individual para poder acercarse a la universalidad. Esto puede incluir el tema o el uso del medio para demostrar algún sentido de descubrimiento por parte del artista y la oportunidad de descubrimiento para el espectador en la obra.

En el pasado se ha visto el encajamiento del gesto en el concepto de una impronta o “firma” codificada que identifique el *estilo* de un artista lo cual limita al mismo a sólo unas cuantas marcas o movimientos posibles e impide una expresión artística auténtica por que se vuelve una industrialización¹⁵ de su mismo proceso. Así que es necesario distinguir el estilo del gesto. El *Estilo* es una expresión estética y en muchos casos se ha confundido con el gesto. El término del gesto es mucho más amplio y no sólo define una *marca característica* de un artista.

No necesariamente tiene que referirse a una marca con lapiz o pintura que supuestamente ‘representa’ el artista y su producto conocido. La diferencia entre estilo y gesto es que con un estilo, el artista y su “firma” son más importantes, mientras que con el gesto, el acto y su relevancia con el concepto es más importante. Eso significa que un artista que se preocupa por definir un estilo no tiene la libertad

¹⁵ *Industrialización* aquí se refiere a un proceso automático que realmente no tiene mucha relación con la consciencia de un ser humano que en este caso es el artista.

de cambiar la forma de la obra mientras que un artista que se preocupa por el gesto, no se tiene que basar en la forma, sino en la relación que el acto establece entre él y el objeto o imagen que crea.

El gesto se puede manifestar de varias formas. Lo que interesa en este caso son las manifestaciones que pueden ser vivenciales y artísticas a la vez para que así podamos entender lo fundamental de lo vivido en la producción plástica. El gesto físico tiene como prioridad la acción corporal, los patrones de esa acción corporal, y su integración en una obra artística. El gesto conceptual crea o utiliza estructuras mentales con las cuales pensamos, y relacionamos y a través de las cuales, como artistas, sacamos nuevos lenguajes visuales que son metafóricas de patrones intelectuales, emocionales, o espirituales (de los cuales, todos tienen alguna relación con lo que aprendimos o mejor dicho, lo que vivimos como miembros de una sociedad). El gesto visual está definido por lo que el cuerpo y la mente viven a través del ojo y cómo eso afecta la producción y experiencia de una obra plástica. Realmente, todo se reduce al elemento de la acción o desplazamiento de energía y cómo este se inserta en una experiencia vivencial, en este caso dentro del mundo de las artes plásticas. El elemento de *descubrimiento* a través de una obra plástica facilita la comunicación entre la idea de un ser y el razonamiento o sentimiento de otro. El objeto en cuestión está a la vez cargado de un significado para el artista y de otro, tal vez similar para el espectador. Obviamente las ideas, los procesos y los materiales que se invierten en la producción de ese objeto son determinantes para dicho descubrimiento por parte de ambos lados.

El Registro



Franz Kline, *Mahoning*, Oil on Canvas, 1956

El Expresionismo Abstracto es un muy buen ejemplo del uso del gesto por medio del movimiento físico. Pretendía servir como un *registro* de movimiento humano, o de un gesto físico lo cual provocó una negación de valores plenamente formales o estéticos en su propósito y hasta en su resultado. Pintores como Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Helen Frankenthaler y Robert Rauschenberg fueron unos de los más involucrados en esa experimentación, cada quién con su propio enfoque.

Franz Kline tuvo un impacto muy particular sobre este aspecto del Expresionismo Abstracto /Action Painting que resulta ser de lo más relevante en la definición del concepto del gesto. Aunque tenga aspectos del gesto físico y visual, nos da una idea bastante clara del significado filosófico a través del acercamiento físico. Se distingue del gesto visual que logra su impacto gestual principalmente por medio de imitaciones de experiencias creadas por la percepción visual. El Action Painting es una experiencia con el movimiento físico y según O'Hara, Kline ejemplifica ciertas características de ello por que "Las pinceladas y los gestos del brazo y el hombro del pintor se dirigen a una estructura primaria de la sensación"¹⁶ y Stephen C. Foster dice

"Las obras se convirtieron en configuraciones cambiantes de 'lugares' desde los cuales uno podía continuar el proceso. Kline rechazaba cualquier congruencia definitiva de 'estructuración' y un 'ser' que sólo espera ser revelado. Bajo la estructura y el ser subyace una serie de transacciones que son menos la obra del artista que una parte constitutiva de su identidad. Pueden asumir la apariencia de 'estructuras' o 'formas'. Los estadios de las pinturas se convierten en un registro de esos acontecimientos. Lo que repinta no son tanto formas sino las identidades que creaban las pinturas."¹⁷

La creación o imitación de estructura se convierte en un rito personal que funciona no como un producto que se 'hace', sino un sentido activo que "asegura las bases de

¹⁶ Frank O'Hara en Foster, Stephen C., "Franz Kline; arte y estructura de la identidad.", Catálogo de la exposición Franz Kline: arte y estructura de la identidad, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. P. 36

¹⁷ Foster, Stephen C., *Ibid.* P. 37

la obra y funciona como proceso mediante el cual se *logra* la pintura”¹⁸ Definitivamente, el elemento de movimiento físico ha jugado un papel importante desde los inicios de la pintura, la habilidad y el entrenamiento han interferido con cuestiones de “estilo” y aceptabilidad en una época u otra. Lo que es único en el caso de Kline y los casos de algunos de sus compañeros es que el registro de movimiento, en sí, nunca antes conformó el estilo, el concepto, y la obra final.

“...la eliminación del objeto no se hizo en aras de la estética. Las manzanas no se quitaron de la mesa para hacerle lugar a relaciones perfectas entre espacio y color. Tuvieron que desaparecer para que nada se interpusiera con el acto de pintar. En este “gesticular” con materiales, también la estética ha quedado subordinada. Forma, color, composición y dibujo son auxiliares y se puede prescindir de cualquiera de ellos, incluso de todos, como ya se ha intentado lógicamente con los lienzos sin pintar. Lo más importante siempre es la revelación contenida en el acto mismo. Se debe dar por sentado que habrá una tensión en el efecto final: en la imagen, sin importar qué elementos tenga o no ésta.”¹⁹

Este elemento ha permitido que la identidad individual, cultural, y espiritual, surja de una forma completamente nueva en el arte estadounidense. Joseph Kosuth escribe de las grandes obras de arte en general que:

“cada una es la creación auténtica de un ser humano conectado a su momento histórico de modo tan concreto que la obra

¹⁸ Ibid

¹⁹ Harold Rosenberg, Ibid, P. 105

parece una realidad: es la pasión por el presente, de una inteligencia creativa que informa sobre el pasado y el futuro. (Tal) obra de arte describe la relación del creador con su contexto a través de la lucha por dar significado. (La obra es) expresión concreta de un individuo pero de forma tan singular...que no trata simplemente de ese individuo sino, más bien, de la cultura que hizo posible tal expresión.”²⁰

Mientras que los pintores de campos de color se aprovechaban de las filosofías de H.D. Thoreau²¹ y el concepto de la composición *all over*, la cual se negaba a usar composiciones que tenían un punto central, los abstraccionistas gestuales usaban el movimiento y la estructura urbana como un punto catalítico para sus experiencias con la tela. Kline reconocía su colaboración con su entorno.

“Caramba, la mitad del mundo quiere...preocuparse por el ruido del tráfico camino a Boston; la otra mitad consume su vida formando parte de ese ruido. A mí me agrada la segunda mitad...”²²

Lo que Kline pintaba no era necesariamente un retrato de lo visto, eran:

²⁰ Joseph Kosuth, *Ibid.* P. 77

²¹ Henry David Thoreau fue un escritor norteamericano durante el siglo XVII quién diseñó una teoría sobre un mundo utópico.

²² Franz Kline, *Ibid.* P. 67

“experiencias pictóricas. Yo no decido a priori que voy a pintar una experiencia definida pero durante el acto de la pintura se convierte en una experiencia genuina para mí...Yo pinto una organización que se convierte en una pintura.”²³

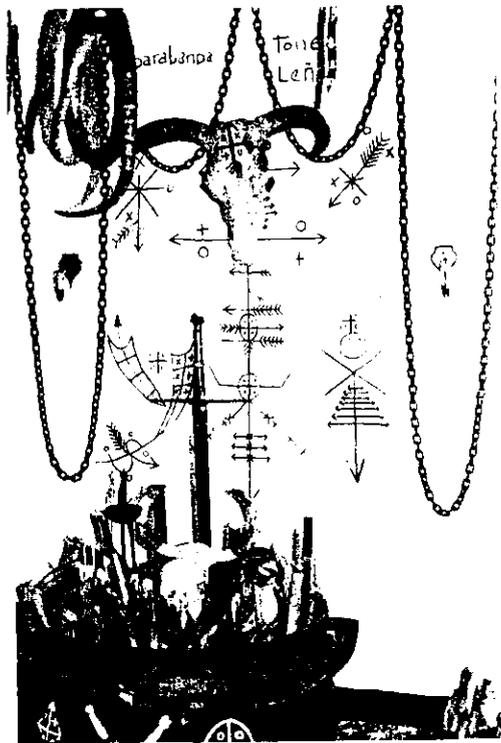
La preparación para crear una de estas obras no sólo se encontraba en la preparación de materiales, sino que reunía toda una serie de entrenamientos físicos, y aprendizajes mentales que estructuraban las sesiones de pintura para que el artista tomara decisiones durante el proceso de pintar. Kline buscaba un ‘equilibrio momentáneo’ y quería satisfacer algún sentido personal de ese equilibrio ya que “no quería estar en sus pinturas como Pollock, sino crear el acontecimiento de su paso, en cualquier intersección de espacio y tiempo, a través del mundo.”²⁴

Es bastante evidente que en las pinturas de los “Action Painters” lo que se ‘creaba’ era un registro de un momento y espacio *temporal*. El punto central no era la obra final sino la acción que lo creara. Esto significaba que lo que existiera al final fuera bastante despreocupado de exigencias formales y estéticas. No se sabía al comienzo que era lo que se iba a crear, sino que se decidía durante el proceso de pintar. Finalmente, lo que importaba era que la experiencia con la tela fuera “honestá” (de manera personal) en su registro de tal acontecimiento.

²³ Ibid, P. 37

²⁴ Ibid.

La Huella



En el gesto físico, además del elemento del “registro”, del cual se habló anteriormente como el punto central en la abstracción gestual como resultado del encuentro activo con la tela, existe otro elemento, el de la “huella” que es algo que se crea bajo ciertas reglas sociales y tiene un resultado más o menos delimitado y repetido (a propósito) resultando también de la acción. La diferencia es que un registro tiene una variedad infinita de posibilidades en cuanto al producto final y ni método, ni proceso están establecidos. Pero con una huella, hay una cantidad bastante fija de posibilidades porque su producción está guiada por una serie de “acciones sagradas” pre-determinadas por cualquiera de las entidades sociales como la cultura popular, la religión, la familia, etc. Esta característica de la huella se ejemplifica en los casos del

arte del ritual (o sea, obra que proviene de un proceso de ritual que tiene un fin religioso-místico-espiritual) en las cuales hay objetos que se crean a partir de y por una experiencia o una ceremonia que delimita los pasos por un resultado determinado. Lo fundamental es que el objeto tiene su significado por lo que representa el proceso de su creación para un cierto grupo de gente. Parece que estos dos aspectos del “gesto físico” no tuvieran mucha relación, pero lo que los une es un sólo hecho: los objetos en las dos corrientes artísticas se crean por acciones que no tienen fines plenamente estéticos. Por un lado, la abstracción gestual u obra del registro crea a partir de un momento de acción y lo que resulta es la obra, la cual es el final del proceso, aunque no sea lo más importante. Por otro, la obra de la huella resulta de un proceso definido por la sociedad que manda ciertas prácticas para lograr un fin más abstracto que la creación de un nuevo objeto para el mundo artístico. Empieza y termina con su significado activo-simbólico.

Un ejemplo de obra artística que resulta de un proceso de ritual, o sea que ha integrado procesos de ritual en la búsqueda de métodos expresivos en las artes plásticas es el arte que viene de la santería, particularmente, aquellos corrientes que provienen de Cuba durante los años 70, 80 y 90. Cabe señalar que el arte de la Santería en general tiene sus raíces en el Caribe, Colombia y en Brasil, aunque se practica en casi cada país latinoamericano. La Santería viene de una mezcla de prácticas Católicas y de los Yoruba con sus orígenes en la Africa del oeste. Eso incluye Brazil, Colombia, Haiti (Vudu), Honduras y Cuba y subsecuentemente, ciudades Norteamericanas como Nueva York y Miami. Los practicantes de la santería, y sobre todo los que llevan a cabo los rituales pueden o no ser artistas, pero la mayoría de los practicantes están inconscientemente produciendo objetos artísticos. Las tradiciones Afro-Cubanas han sido fuentes importantes para este tipo de arte porque representan un grupo de gente que esta informada sobre prácticas populares pero simultáneamente está consciente de que se produce para espectadores del mundo internacional de las artes plásticas. Artistas como Manuel Mendive y luego

Juan Francisco Elso, Juan Bedía, Alexis Leyva y Marta María Pérez Bravo de Cuba, y Ana Mendieta de los EU. (Emigró a los Estados Unidos de Cuba cuando era niña) ofrecen ejemplos de esta obra de la huella, que refleja un momento atado a una creencia de imitar prácticas rituales en la creación de un objeto. Hay que tomar en cuenta que ellos crearon conscientemente obras de arte usando estas prácticas, lo cual los distingue un poco de las intenciones originales de esos objetos. En los casos de los artistas mencionados, cada uno usó las prácticas rituales como punto catalítico para hablar de sus preocupaciones personales.

Manuel Mendive fue de los primeros en trabajar con la expresión directa del Afrocubanismo²⁵ que “se produjo en artes plásticas desde dentro de su propio espacio religioso-cultural.”²⁶ El artista tradujo la mitología de sus creencias y prácticas religiosas para producir arte que hablaba no sólo de cuestiones religiosas sino de cualquier evento o experiencia en general. A pesar de la impresión de un artista “naif” Mendive tenía una preparación formal en artes plásticas e historia del arte. Por lo mismo, no se puede decir que sus trabajos son manifestaciones de la Santería como tal. En cambio, demuestran una evolución hacia un lenguaje propio usando los patrones de pensamiento de su pasado religioso y cultural. La mitología cultural proporciona un pensamiento que imitar, aunque las obras que resulten no hablen de religión y sólo hagan referencia a la mitología de manera muy general. Los artistas que lo siguen en el periodo del Nuevo Arte Cubano retoman de manera más directa el uso de prácticas rituales y religiosas. Demuestran en muchos casos una manifestación o interés antropológico en elementos afro-cubanos y sobre todo por la expresión de las

²⁵ Wilfredo Lam cambió la orientación de la representación de significados de origen africano dentro del espacio del modernismo, en lugar de la apropiación de sus significantes por el modernismo.

²⁶ Gerardo Mosquera en Lindsay, Arturo, Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art, Washington D.C., EUA, Smithsonian Institution Press, 1996. P 237

particularidades de sus ceremonias. Juan Francisco Elso y José Bedia toman elementos de la Santería y de Palo Monte.



Manuel Mendive, Performance en el Segundo Bial de la Habana, 1986



Juan Francisco Elso, *Por América*, mixto, 1986



Juan Francisco Elso, *El rostro de dios*, papel y ramas, 1987-88

Elso creó varias obras que incluyen materiales y prácticas relacionadas con la naturaleza como ramas, sangre, tierra, madera, y semillas. 'Cargaba' a sus obras con esos elementos para cumplir con ciertos 'requisitos' que "poseen un carácter ritualista y simbólico en una dimensión 'real' (como ceremonia personal), y simultáneamente actúan en otra dimensión como significados artísticos"²⁷ El concepto de huella aquí es muy importante. Si no fuera por ciertas prácticas personales durante la creación de la obra, no tendría el mismo significado, ni para el artista, ni para el espectador y la forma que resulta no sería igual. Por muy estética²⁸ que sea una obra con estas características, siempre trasciende su importancia estética para llegar a tener una interacción o una "comunidad" con la ceremonia que lo formó. Esta ceremonia es un gesto o acto que delimita los pasos y así determina la vena general que ocupa el objeto o acto. Obras como "Por América" (1986) que contiene sangre del artista y su esposa mezclada con otros elementos en el tronco corporal de la figura, "preparándolo para la vida" de alguna forma y "La Fuerza del Guerrero" y "El Viajero" (1986) también contienen elementos naturales en sus interiores para darles "poder". La idea de transplantar la energía de la naturaleza por medio del uso de materiales naturales, como en una serie de instalaciones con ramas de árboles, se presenta como otro enfoque del gesto. Existe una consciencia de esa energía como una acción fluida; la mano guiada por las fuerzas naturales, las fuerzas cósmicas, la fuerza de dios. Sin embargo, el elemento de religión, específicamente de dios, no se presenta aquí como una fuerza moral en si. Se presenta como una posesión, la cual guía las acciones y por lo tanto los objetos que resultan de éstas.

José Bedia también usa elementos ritualistas en la creación de sus obras. Hace instalaciones con mucha referencia a prácticas religiosas específicamente de Santería y Palo Monte.

²⁷ Gerardo Mosquera, Ibid. P. 246.

²⁸ Mencionado en la Introducción de esta tesis.



José Bedía, Doce Cuchillos, mixto, 1983

Bedía es el mejor ejemplo de la exposición tal cual de elementos de estas prácticas. Parece que en este caso el artista escoge un fin o tema personal y lo trata conformándose con el trato en la manera tradicional. Obras como “Doce Cuchillos” (1983) hecho de paleros usando “firmas” (cada deidad tiene un estilo de dibujo que se asocia con el o ella) para incitarlos. Las obras que resultan tienen una obvia calidad de ritual que no tiene que ver con lo pictórico. Lo que se ve es el resultado de los ritos que se llevan a cabo, el proceso toma precedencia y el gesto físico de ese rito deja huella del acontecimiento. Como en las obras de Elso, existe un elemento de la mano guiada por fuerzas mayores. La idea de las “firmas” destaca este punto con claridad. La posesión divina trae un significado que involucra esa misma característica de la energía universal canalizada y registrada por un ser humano.

Marta María Pérez Bravo es otro ejemplo del nuevo arte Cubano. Su obra reciente se ha enfocado en su cuerpo como vehículo de una variedad de emociones, expresiones y sufrimientos. Sobre todo, comenzando por su embarazo de sus hijas gemelas, empezó a dibujar en su cuerpo y a usarlo como un vehículo para transmitir creencias, prácticas e historias populares tomadas de su ambiente Afro-Cubano. En la primera



Marta María Pérez Bravo, *No matar ni ver matar animales*, Fotografía, 1986

serie, *Para concebir* (1986-1987) y *Recuerdo de nuestro bebé* (1987-1988), Pérez trata a su embarazo como un cuento de una visión física de nacimiento, amamanto y crianza de hijos. Las realidades físicas de la condición corporal como las demandas de un infante y su dependencia en el cuerpo de la madre contribuyen a la exposición de las fuerzas de la naturaleza actuando sobre el cuerpo de uno, sobre todo en el proceso de embarazo que es un evento muy extremoso. Esto cambia el contexto del cuerpo de

algo que define y pertenece al que lo habita, a un lienzo que es el objeto de una serie de acontecimientos ajenos. Más tarde, en una serie titulado *Cultos Paralelos* (1990) continúa con esta idea de la transformación de su cuerpo como un “sitio de milagros y rituales”²⁹ En *Macuto* (1991) ella dibujó sobre su cuerpo símbolos para hacer de éste un altar donde se integran ofrendas y receptáculos santeros. Por medio de estas obras fotográficas, el público puede apreciar el gesto de la concepción, el parto, el amamanto y la resultante consciencia corporal del proceso. Un punto importante es que Pérez ha permitido no sólo “nuevas” alternativas en cuanto a la representación del cuerpo femenino desnudo y su objetivación, sino que también ha logrado una integración del cuerpo humano en la naturaleza, no como otro elemento compositivo, sino como un elemento que sufre una erosión causada por procesos naturales o místicos. Ahora no es solamente la mano poseída, es todo el cuerpo bajo el criterio no del individuo, sino del mundo natural y supernatural.

Ana Mendieta, de los Estados Unidos, también trabajaba con el cuerpo humano. En las instalaciones que hizo casi siempre usaba representaciones de su propio cuerpo como autoretratos o rastros de sí misma, de su existencia. Le preocupaba establecer una conexión entre su cuerpo y la tierra. Esta unificación estuvo presente en casi todas sus últimas “esculturas” y videos. Un elemento muy importante fue la manera en que usó procesos o “gestos” de la naturaleza como fuego y humo, movimiento de tierra o piedras sobre su cuerpo, el agua, y el flujo de sangre para construir esta unificación. Sobre todo las *Gunpowder sculptures*(1978) y la serie de *Siluetas* de México (1973-1978) demuestran la manipulación ingeniosa de esas fuerzas naturales para hablar del tema de la identidad. Mendieta quería hablar de estas fuerzas como una especie de energía sagrada que su obra canalizaba para que la gente pudiera “ver” esa energía. El quemar, explotar con fuegos pirotécnicos o tallar con agua su imagen directamente sobre la tierra fue una manera de fijarla en su lugar aunque sólo por un instante, porque para cada gesto minucioso del hombre hay uno más poderoso de la

²⁹ Luis Camnitzer, New Art of Cuba, Austin TX, EUA, University of Texas Press, 1994, p. 218

naturaleza. El contexto de sus acciones y videos fueron escogidos intencionalmente y sus visitas anuales a México en los años 70 tuvieron mucha relevancia en su proceso de creación.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a los planetas, de los planetas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir; existe el vacío, la orfandad, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo la búsqueda del origen.”³⁰

³⁰ Ana Mendieta (1983) en Gloria Moure, *Ana Mendieta. (Catálogo)* Barcelona, Ediciones Polígrafa y Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996. Pp. 216.



Fig. 1. *Arctostaphylos* (left) and *Arctostaphylos* (right) in the field. (M. S. 1975)

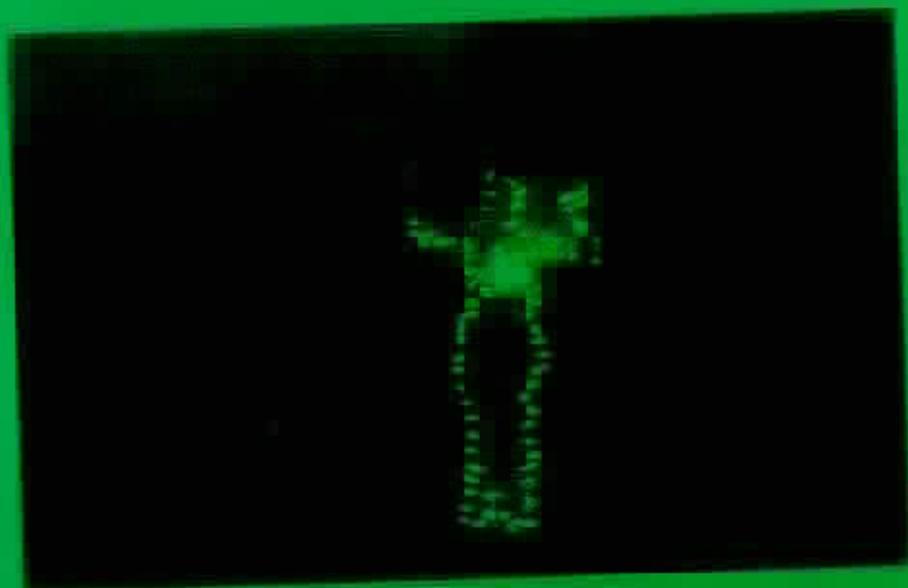


Fig. 2. *Arctostaphylos* (left) and *Arctostaphylos* (right) in the field. (M. S. 1975)

La elección del sitio de la acción o filmación fue importante para poder aprovecharse de las características de 'irrigación' del lugar. Un elemento importante de la obra de la artista es que requerían de su participación y su consciencia para crearse. El proceso de creación fue sumamente importante para el producto final o mejor dicho, para la documentación de cada obra. La artista reconoció eso cuando dijo "Por medio del uso de mi propia imagen en mi arte, confronto la siempre presente dicotomía Arte-Vida. Es crucial que sea yo parte de todas mis obras. Como resultado de mi participación, mi visión se convierte en la realidad y en parte de mis experiencias."³¹

Dicho concepto del gesto como elemento fundamental en el proceso creativo ha sido un punto clave en mi propio proceso artístico. El proceso y producto de la obra artística como manera de registrar experiencias humanas es la esencia de la expresión artística. Partiendo de esta noción, el próximo ensayo, (lógicamente) discutirá el *cómo* del desarrollo de ese momento histórico. En este caso, usaré el aspecto cultural como un punto alegórico y simplificado de la manifestación de las vivencias en la obra artística. La comparación entre dos puntos de vista sobre el mismo tema y mi situación entre ellos puede demostrar cómo una sola decisión puede alterar todos los factores-vivenciales, espirituales, o de 'simpatías' (en el sentido de la subjetividad-con quien est'a uno de acuerdo), y cambiar así la *intuición* (decisiones guiadas por un sentimiento o punto de vista) con la cual la obra se crea. Específicamente, en el siguiente ensayo, me refiero a un punto que me ayudó a entender mis propios prejuicios para poder abrirme tanto a nuevos recursos artísticos como a la profundidad de la vivencia del símbolo, lo cual me ayudó a aprovechar los recursos que ya poseía.

³¹ Ana Mendieta, "A Selection of Statements and Notes", Sulphur 22, Ypsilanti: Eastern Michigan University, Primavera 1988, p. 72

El Símbolo y la Metáfora; Latino y Anglo Americas

Sin ninguna duda las presencias simultáneas de Anglo-América y de Latino-América, en este hemisferio, han tenido un impacto profundo en la variedad de culturas resultantes. Una amalgama de pueblos indígenas, africanos y europeos y la subsecuente inmigración de países del oriente contribuyeron a la evolución de culturas "nuevas" que reflejan estas orígenes de manera fragmentada y que asimilan las contradicciones de nuestra realidad histórica como "Americanos"; ideas de inmigración a una "nueva tierra" al precio de sus habitantes locales, la venta de seres humanos para desarrollarla, la selección arbitraria y/o racista de nuevos habitantes para "poblarla". Por otro lado, está también la Conquista y todo lo que esta significó, socialmente, religiosamente, culturalmente, y la mezcla "racial" que siguió a raíz de una nueva demografía en un mundo muy viejo.

A pesar de los "males" del pasado y el medio con el cual llegamos al *aquí y ahora*, estamos obligados a asimilarlo y seguir andando, probablemente cometiendo injusticias igualmente graves por nuestras limitaciones culturales. Si la postmodernidad se capitalizó de esa amalgama y toda la riqueza que ofrece de manera plástica, sólo puede ser por esa experiencia dolorosa que no solamente engendró males pero forzó al mundo a un alto grado de mestizaje cultural que tenía que resultar de un mundo de viajeros, donde hasta la bacteria viaja más lejos que en ningún otro momento histórico.

En la actualidad, las artes plásticas disponen de siglos de historia. Tenemos a nuestra disposición el arte no sólo de nuestros países sino también el de todo el mundo. Sin embargo, el pasado todavía nos afecta. Uno de los elementos más significativos en la historia y el pensamiento de la gente es la religión y como se ha desarrollado. Ese desarrollo trae una estructura colectiva de pensamiento que es difícil de olvidar aún cuando la misma religión cambie.

Desde la conquista, el símbolo en Latinoamérica ha sido una clave del entendimiento del mundo religioso, artístico, cultural y hasta político; ha definido la profundidad con la cual uno puede tener una comunión con un objeto, una imagen, o una idea. Por lo tanto, Latino-América ha desarrollado una sensibilidad vivencial hacia los símbolos. En la actualidad, los valores y enseñanzas de la iglesia católica siguen formando no tanto la moralidad como la estructura de las vivencias filosóficas. Por esta razón, la experiencia de un latinoamericano con un símbolo de cualquier carácter tiende a ser mucho más profundo que la de un angloamericano.

En México, la veneración de las varias imágenes religiosas, los héroes nacionales e incluso la bandera, indican que sus ciudadanos tienen experiencias bastante significativas con los símbolos y que son capaces de meditarlos hasta tal punto que llegan a tener significados espirituales y filosóficos muy profundos y muy particulares. Un ejemplo es la celebración del niño-pa en Xochimilco, lugar donde un símbolo religioso toma su propia vida con las ceremonias creadas a su alrededor. El sacrificio y subordinación de la individualidad ante el símbolo crea una

idea distinta de lo que significa ser feliz, estar realizado, o ser exitoso. Todos los adornos que rodean estos tipos de ceremonias contribuyen a una divinidad sublime donde todo se maneja por medio de los sentidos para lograr una mayor experiencia con la imagen. Aunque tales imágenes se aprovechan del poder de lo poético, lo que hay detrás es una enseñanza para estructurar a la moralidad, intelecto o espiritualidad que se apoya en la elaboración contundente de la imagen.

En cambio, el Anglo-América tiene una visión muy distinta de la imagen debido a su historia religiosa protestante-puritana. Desde el principio de la colonización este grupo de gente llegó a las Américas entre otras razones por persecución religiosa. No creían en la veneración de imágenes, ni de dios, ni cualquier otra imagen, ni en adornos religiosos, ni en bailar y cantar como celebración en la iglesia. "Liberándose" de la imagen de dios como hombre barbudo y canoso, cedieron a un concepto bastante abstracto de dios, el cual más tarde fomentó todo tipo de especulación sobre la forma y los propósitos de éste, generando una variedad de sectas protestantes. Debido al uso corrupto de dinero y poder por parte de la iglesia católica de Europa en ese momento, se creó toda una desconfianza hacia las imágenes, símbolos y adornos y se redujo la vida espiritual a una experiencia filosófica-abstracta entre un individuo y dios y por otro un reforzamiento muy sencillo de la moralidad. Quitando así la cualidad de comunidad y goce en la vida religiosa. Sobre todo, esta gente tomaba la Biblia como una metáfora para el desarrollo de enseñanzas morales, intelectuales, y espirituales que no negaba ni confirmaba necesariamente la "realidad" de los hechos bíblicos. Dejaron el asunto de la fé para construir

una sociedad *moral*, la cual actuaba bajo reglas morales terrenales que curiosamente usaba enseñanzas religiosas para lograr fines sociales.

La distinción entre un símbolo religioso y una metáfora religiosa tiene mucho significado en cuanto al desarrollo cultural de un pueblo y finalmente en el desarrollo cultural de las artes plásticas. Según el diccionario de la Real Academia:

³²Símbolo-una imagen, figurativa o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen.

³³Metáfora-una alegoría en que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado.

Tal distinción general ha causado diferencias entre cómo se comunica la moralidad, el intelecto, y la espiritualidad, y finalmente cómo funciona una obra artística ante un público que no necesariamente responde ante elementos simbólicos con claridad y definitivamente no con un sentido de comunidad. El cuento y la metáfora se vuelven sumamente importantes para relatar cualquier mensaje, sea literario, visual o moral. Por un lado, esto forzó la búsqueda de formas alternativas de comunicar dichos mensajes que resultaron en la tradición del cuestionamiento sobre lo

³² Diccionario de la Lengua Española, Madrid, España, Academia Real de España, 1975, p. 1204

³³ Ibid, p. 872

simbólico y finalmente lo representativo; por otro lado, por otro, cerró al público en general a ciertas clases de experiencias con una obra simbólica. Entonces, las experiencias con metáforas en la angloamérica permitieron que el arte abstracto-no figurativo se generara años después como una alternativa al arte simbólico o más bien como una extensión artística *lógica* de la actitud social del angloamericano.

Para que una imagen como la Virgen de Guadalupe pueda funcionar y *desarrollarse* como fuerza simbólica, moral, y social, tiene que haber por medio una sensibilidad hacia el símbolo o los símbolos involucrados, intactos y no analizados. La carga de tales símbolos aunque sean documentados y explicados, no es racional-o sea que la experiencia de ello no incluye el cuestionamiento racional- *es* y funciona como un símbolo integrado sin cuestionar. El funcionamiento 'correcto' de esa imagen depende del grupo en que está actuando. Implica una aceptación de ciertos hechos y una fé en que las acciones a seguir tienen algún sentido (aunque no se sabe necesariamente su razón de ser). En el arte contemporáneo, el símbolo se considera un elemento tradicional, sagrado y precisamente por ese afeño al pasado y al ritual social es que funciona no sólo como fuerza religiosa-icónica sino como fuerza estética que mueve las masas. Si uno empieza a cuestionar si esos hechos son verídicos o no, la imagen se desintegra y la *experiencia* de la imagen cambia o falla. Tal vez, se ha dicho que la idolatría de o creencia en cualquier icono es idealista, ciega, y hasta ignorante, que niega cierto sentido de la realidad, pero la estructura de un símbolo ha formado la manera en que el público reacciona ante los asuntos más contemporáneos. La relación que tiene el público con un personaje tan contemporáneo como Marcos en Chiapas, se explica en parte por esta reacción que siempre ha tenido el público ante el símbolo en general, más dicha razón no implica la existencia. Por esa razón se ha dicho que el simbolismo no es

universal. Sin embargo, la experiencia es muy profunda para los que son creyentes y no se puede negar la existencia de las emociones y sentimientos que desatan tales experiencias. Entonces, hay que revisar la definición de lo *universal*, lo cual normalmente habla del número de personas a quienes llega el mensaje y la uniformidad en que llega. Esta definición niega la *profundidad* de una experiencia para un grupo de gente determinado.

Estos dos elementos, *lo universal y lo profundo*³⁴ deben de ser clarificados. Tal vez las ideas pasadas sobre la importancia del elemento de universalidad tuvieron su vigencia, para evitar, tal vez, una idea etnocéntrica del arte (con la que todavía batallamos), o para dar algún estándar base a la creación de la obra artística, ¿pero estándar de quién?. Desgraciadamente esta idea de lo universal ha sido usada como una manera de eliminar en lugar de una manera de examinar. Universal para quién? El elemento de lo profundo puede solucionar el problema y dar otra opción hacia donde excavar. En el caso de las artes primitivas o tradicionales que parten de reglas prácticas de toda una sociedad, se puede decir que muchas de sus obras no tienen una raíz propiamente universal, vienen de manifestaciones culturales extremadamente locales. Sin embargo, los impulsos que forman estas prácticas sociales son sumamente humanos y expresan soluciones y situaciones específicas dentro de *problemáticas universales*. Son inventos de la ingeniosidad de la humanidad colectiva que llamamos sociedad. El concepto occidental del individuo no es necesariamente relevante, porque un pueblo entero puede estar involucrado en la creación de una obra sin que este elemento demerite el éxito de su expresión artística, tomando en cuenta que lo *artístico* incluye el elemento de la *desocultación del ente*, un punto que Heidegger señalaba como un elemento no solamente aceptable en la producción artística, sino esencial:

³⁴ El contexto de esta idea se puede establecer usando la referencia del anexo #1 "Las Esencias" de esta tesis.

“Siempre que el ente en totalidad, como el ente mismo, reclama la fundación en lo manifiesto, logra el arte como instauración en su esencia histórica... Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza. La historia no se entiende aquí como una sucesión cualquiera de acontecimientos, por muy importantes que sean en la época. La historia es el emerger de un pueblo a la misión que le es dada como un sumergirse en el medio que le es dada... El origen de la obra de arte, es decir, a la vez de los creadores y contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte”³⁵

Ahora, según el uso del concepto *Ente* en este caso, se entiende como cualquier organismo que piensa colectivamente. Por un lado incluye un sólo cuerpo con todos sus elementos viscerales, intelectuales, y emocionales luchando para llegar a un acuerdo que emplea a sus facultades particulares (la *historia* particular, según la definición mencionada por Heidegger) en esa lucha. Por otro, refiriéndose a las características de un ente colectivo la cual se somete a la misma lucha que el individuo para llegar a ese mismo tipo de acuerdo. La principal diferencia entre los dos ha de ser el carácter de consciencia colectiva en el caso de un grupo, lo cual no niega el elemento del tomar decisiones, sino lo complica bastante. La dinámica y los idiosincrasias resultantes terminan formando la “personalidad” de lo que se expresa para que esa desocultación del ente puede usarse para descubrir y manifestar una característica espiritual que existe de manera colectiva. Finalmente, este concepto de la importancia del ‘individuo’ (lo cual se distingue del ‘ente’ porque su naturaleza es jerárquico y depende de una

³⁵ Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, México :Fondo de Cultura Económica, 1997. Pp. 117-18

situación de 'valor' o 'status' y no tanto de una situación de características particulares que se usan para reflejar su condición) dentro en el arte solamente se puede usar como calificación de logros dentro de un mercado, logros dentro de un escenario de modas artísticas; la fama, que enaltece un individuo, negando toda la preparación social que hay detrás de sus logros. Eso no quiere decir que cada ser no tenga un interior que procesa tal preparación, ni que 'artistas famosos' son automáticamente charlatanes, pero ningún artista ha logrado nuevas contribuciones sin la influencia del mundo exterior, por muy negativa que sea.

Lo que he dicho anteriormente sobre el símbolo y la metáfora, forma parte del concepto del gesto. Primero, el concepto del gesto establece la importancia de un impulso personal y luego el contraste del símbolo y la metáfora describen una parte de lo que ha afectado mis gestos personales, o mis reacciones ante una situación. En el próximo ensayo, se citará un ejemplo del proceso creativo por medio de un discurso sobre el arte popular y sus propios elementos artísticos como han sido discutidos anteriormente en el discurso. Lo que me interesa establecer con ello son dos cosas; primero, que el arte popular incluye todos los pasos del proceso creativo; tales como el registro de un momento histórico del ente ya sea individual o un colectivo, los acontecimientos que hacen posible dicho momento y la habilidad de hacer conexión o de traducir un fenómeno conceptual en un objeto que existe en el mundo material, y segundo; que tiene su propia autenticidad a través de su ubicación social-espiritual, o sea, a través de su reflexión sobre las experiencias y sensibilidades de una comunidad en su conjunto. Tal vez escoger el arte popular como ejemplo del proceso creativo parezca un poco incongruente visto desde la perspectiva tradicional de que el arte popular se debe de separar del arte culto, de que no tiene lugar ni en el mismo mercado ni en el mismo ambiente social. Por eso escogí este análisis. El

arte popular mexicano demuestra que el elemento gestual no es un concepto elitista que se aplica solo a un segmento de la producción artística, sino que es un concepto flexible que tiene influencia sobre cualquier actividad plástica.

El Arte Popular Mexicano



Manuel Jimenez, Nahual con barba de ixtle

El arte popular mexicano ha significado muchas cosas tanto para el pueblo mexicano como para ojos internacionales; *un sentimiento revolucionario, la nobleza y talento innato del indio, el sentido único de lo "bello" y del "color" del pueblo mexicano, la armonía entre el indio y el extranjero, lo llamado "mestizo" reflejada en un objeto* ... Aunque puede haber un grano de verdad en cada una de estas afirmaciones, probablemente ninguna es significativa para los creadores de los objetos. Hay

que reconocer algunos puntos sobre las condiciones bajo las cuales se concibe y se produce una obra del Arte Popular. No es necesario idealizar esas condiciones para que el objeto retenga su valor como obra de arte o que su producción sea el reflejo de un auténtico descubrimiento humano. Las condiciones bajo las cuales se crean obras de arte popular varían drásticamente, de situaciones de relativa comodidad hasta la miseria más extrema. Los problemas y tragedias cotidianas son un elemento en la vida de cualquier persona y más para la gente que vive en zonas rurales sin mucho acceso a servicios básicos de sanidad y salud. Las obras de arte popular no son testimonios ni al triunfo del hombre *naif* ni a la nobleza del pobre, son, al contrario, un modo de progresar hacia algo más trascendental y, por supuesto, lucrativo. La mayoría de las veces, el propósito no es ni hacer una contribución al patrimonio cultural, ni la autoexpresión. Es para obtener un ingreso. No puedo negar que mucha obra del arte popular tiene un propósito singular: venderse. Sin embargo, el origen y la ejecución actual sí logran reafirmar su permanencia dentro del contexto mexicano. En fin, logra ser una perspectiva más en la historia del arte de México. Porque son “Formas populares aunque su consumismo no coincida exactamente con la comunidad que los hizo”³⁶

En el caso de los alebrijes que se producen desde la ciudad de México hasta el estado sureño de Oaxaca, todos los elementos estéticos y artísticos de la creación están presentes, con una crucial diferencia: su aspecto popular. Son figuras de madera pintadas con pintura acrílica en colores vivos. En pueblos de Oaxaca como Arrazola y San Martín Tilcajete donde se hacen los trabajos de madera y en la ciudad de México donde se hacen figuras de papel maché con alambre, hay familias enteras sosteniéndose de los caprichos del mercado extranjero que ha recibido estas obras con gran entusiasmo. Pero ese hecho no elimina ni entra en conflicto con el hecho de que los objetos tengan un gran valor espiritual y artístico para algunos de los artesanos y espectadores. Los mercados extranjeros reconocen de alguna forma que en sus países no hay una fuente tan rica del *arte popular* como en México por una variedad de razones. Tal vez la especialización profesional, el nivel de educación general y la

³⁶ Lauer, Mirko, Critica de la artesanía: Plástica y Sociedad en los Andes Peruanos, Lima: Centro de Estudios y Promoción de Desarrollo, 1982, p. 111.

industrialización de estos países ha contribuido a la pérdida de los oficios y la producción de objetos artesanales. Mientras que en México es muy común el “mandar a hacer” un mueble, una decoración o un instrumento, en países como los Estados Unidos y Alemania por ejemplo, sale más barato, y por ende, más común, comprarlo hecho de una tienda de autoservicio. Así que de alguna manera la pérdida de tales actividades en países del primer mundo no ha sido el resultado de la estética sino de la economía. Además, un artesano en los EUA no puede vender su producto en un mismo precio tan bajo como el artesano mexicano porque no le alcanza para el gasto básico; gana mejor y está más seguro trabajando en una fábrica. Estos objetos artesanales se vuelven no sólo recuerdos de México, sino recuerdos del pasado y las raíces que todos tenemos pero hemos sacrificado por nuestro mundo de comodidad y seguridad económica.

La producción de los alebrijes es un muy buen ejemplo del proceso y método que se usa para crear obras de arte popular. En este caso, el alebrije representa varios niveles de pensamiento y producción. El por qué y el cómo de estos objetos es lo que más importa, no necesariamente el producto final. La producción del alebrije incluye varios elementos, de los cuales discutiré los que considero los tres principales. Primero, la presencia del *nahual* en el mundo concreto. Segundo, la consciencia de que los animales fantásticos son alegóricos a una condición humana o a un reflejo fantástico del mundo cotidiano. Tercero, la producción de un alebrije es, como en el caso de mucha producción artística, la concretización, y por lo tanto la transformación, de una *fantasía* en un objeto que confronta la realidad de su propia realización y el ambiente del mundo cotidiano.

El primer punto se basa en que en el mundo pre-hispánico, la existencia de los *nabuales* está documentada como un hecho real por los conquistadores. Según los documentos antiguos, existía un nahualli importante “llamado Nahuallibixi, o el brujo que podía convertirse a voluntad en huallibixi (animal fantástico)”³⁷ Según escribió Cortés en su segunda carta de relación:

³⁷ Fray Bernardino de Sahagún en Alebrijes: en la entraña del mito..., México, Conjunto Cultural Ollín Yollitzli, 1987.

“Nos salió a recibir aquel señor Mutezuma... y el dicho Mutezuma venia por medio de la calle con dos señores, (uno de ellos) se fue empequeñeciendo hasta perder su talla de humano para volverse a ser naturaleza de reptíl, como dragón con alas y plumas coloridas, como el ave que dicen de quetzal y a la vista de nuestra horror por la mudanza que víamos, Mutezuma ordenó a la visión que volviese a su figura, y el nagual aquel, que luego se nos dijo era “naguallibrije”, volvió a su forma de ser original...”³⁸

Este cuento de como se transformó aquel señor en forma de quetzal es importante porque ejemplifica esta manera de ver el mundo fantástico-natural tan particular. También nos confirma que desde un principio había creencias sólidas en estos tipos de seres y sus poderes sobrenaturales. Lo cual definitivamente se refleja en la actual representación de tales seres en forma de alebrijes. Los talladores más contemporáneos hacen referencias a los nahuales cuando hablan de su trabajo. Pedro Linares, uno de los más conocidos de ellos describe su experiencia con la muerte, o en este caso un delirio alcohólico, y en los relatos de esta experiencia describe un animal similar al que Cortés dice haber visto.

“Este nahual de los principales, según creencias antiguas, acompañaba a los hombres al Mictlán, a su viaje al más allá, para protegerlos contra el riesgo de no volver a nacer. Se entiende así que un alebrije o nahuallibrixi se le haya aparecido al maestro Pedro Linares y que en trance de muerte le haya dictado su nombre y su figura.”³⁹

El segundo elemento de la creación de alebrijes es la consciencia de que los animales fantásticos son alegóricos a una condición humana o un reflejo de lo fantástico en el mundo

³⁸ Hernán Cortés, *Ibid*

³⁹ *Ibid*

cotidiano. “Los alebrijes son las formas naturales de lo sobrenatural”⁴⁰ Lo cual no sólo significa que las obras tengan una referencia a creencias sobrenaturales sino que *son manifestaciones del mundo sobrenatural*, objetos que son “pruebas concretas” de la existencia de ese mundo. Además, lo conectan tales hechos innegablemente al mundo “racional” por medio de sus cualidades alegóricas. No hay burro con alas, pero puede existir como alebrije. Es real porque se le pensó y se le creó. La salida de la imaginación hasta el mundo de objetos de cada figura le da una *razón de ser* o su equivalente conceptual en el mundo natural. Sólo se concibe dentro de los límites establecidos. Si esos límites incluyen el mundo sobrenatural, se conciben cosas sobrenaturales. “Los alebrijes son los demonios de todos los días, las formas malignas en las que idealmente, el espectador debe reconocerse. Son los interpretes de las ceremonias del desahogo y la premonición...”⁴¹ No sólo gobernamos nosotros sobre nuestras acciones; ese mundo sobrenatural nos imita, nos enseña y nos manipula por medio de sus metáforas ridículas, cómicas y absurdas. Los alebrijes son una de las muchas maneras de hacer concreta la conexión entre nuestros dos mundos paralelos. Por medio de una interacción con este mundo, nosotros como artistas realizamos obras que tienen un significado profundo para nuestra vida espiritual porque finalmente ese mundo sobrenatural es una representación básica del alma colectiva de los seres humanos.

⁴⁰ Carlos Monsivais en *Bestiario y Delirios de Pedro Linares*, (catálogo) Mercedes Iturbide Arguelles, Guanajuato, México, XIX Festival Internacional Cervantino, 1991. pp. 12.

⁴¹ *Ibid*

Tercero, la producción de un alebrije es, como en el caso de mucha de la producción artística, la concretización, y por lo tanto la transformación, de una *fantasía* en un objeto que confronta la realidad de su propia realización y el ambiente del mundo cotidiano. La existencia de objetos como los alebrijes no es ningún accidente. Sin embargo, su interacción con sus creadores y el mundo en que existen debe ser diferente a como se concibió en la mente del artesano. El objeto siempre es una mera sombra del concepto. Cualquier realización de un objeto resulta en una modificación de la idea original y los alebrijes no son la excepción. Tal vez por eso han sido

tan subestimados como manifestaciones artísticas. Lo cierto es que una vez que una idea se vuelve una cosa, su intención original se puede confundir. En este caso, es interesante cómo una obra con tanto respaldo de tradición e historia puede tener un significado tan local, tan específico y tan actual cuando su origen viene de hace tanto tiempo.

Este ejemplo significa que se pueden trasladar ideas o estructuras filosóficas de un tiempo o lugar a otro, dado cierta sensibilidad. Aunque la manifestación es diferente a como hubiera sido originalmente, el origen es similar. La idea de entender la tradición por medio de la experimentación se ve claramente en este caso porque la elaboración de estos objetos es reciente e innovadora, por no decir que el tipo y estilo de pintura están resueltos usando materiales y soluciones conceptuales muy contemporáneas.



Antonio Xuana, Coyote/eskeleto/sirena

“El destino de cualquier forma particular del arte popular dependerá de sí una comunidad puede reconocerse en ello, de sí se ve como respuesta a los momentos de su identidad y experiencia , su sensibilidad y su historia.”⁴²

Por medio de los tres elementos que he mencionado aquí, se ha “transformado a la teología en carnaval...”⁴³. Los creadores de los alebrijes no sólo son artesanos de madera sino un grupo que colectivamente experimenta con el tema de lo sobrenatural como mundo paralelo al nuestro. La manera en que lo hacen es juguetona pero muy seria.

Mientras que los relatos a través de las generaciones existen sobre estas criaturas, también existe la historia oral que mantiene vivas, de alguna manera, las creencias “de magia y superstición” que sostienen una visión muy específica de los hechos cotidianos. Esto es lo que relaciona la producción de estas obras con el concepto del gesto que planteé en el ensayo “El Gesto” de esta tesis. El único factor que estos objetos tienen de diferencia a los que mencioné en aquella sección es que son verdaderamente *populares* por el hecho de que comunidades enteras sostienen un planteamiento en lugar de que sea un individuo el que lo hace. En este sentido, lo “popular” no es un hecho nacionalista, ni de clase social, sino que es un hecho de una consciencia colectiva que trabaja desde el mismo concepto para desarrollar un fin común.

⁴² Escobar, Ticio, “Issues in Popular Art”, Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America, London: Institute of International Visual Arts, 1996.

⁴³ OpCit. Iturbide

Anexos

#1-Las Esencias.

(Escrito para el curso "Seminario de Investigación de la Tesis", Mtro. Julio Chavez, Primavera 1996)

La autenticidad o especificidad del impulso detrás de la obra tiene mucha influencia sobre el efecto o experiencia de la obra artística. Esto implica que hay una o múltiples esencias que se captan durante el proceso de producción o en la misma obra. La esencia de cualquier proceso, experiencia u objeto es sumamente relativo. Una persona puede tener una reacción completamente distinta y única de una obra artística y es válido porque finalmente el total del pasado de uno determina las reacciones del presente y futuro. Dependiendo de que tan abierto o cerrado, cercano o lejano de la experiencia se encuentra el que se enfrenta a cualquier obra, tendrá que confrontar a sus propias actitudes por medio de ello. Por eso, hay tanta variación de un individuo a otro (incluyendo al mismo artista).

Aunque es muy difícil juzgar si una obra contiene y emite esencias por su naturaleza relativa, podemos saber si había un impulso "honesto" detrás de la producción. Entre más cercano sea esa producción de la vivencia diaria, más contenido vivencial tendrá para que el espectador reaccione.

La obra artística siempre tiene contemplado (consciente o no) a una experiencia ontológica. Lo cual se determina por su conexión y necesidad de no existir sólo (la obra) sino buscar un medio adecuado para comunicar una experiencia humana a un ser humano. Las reacciones mencionadas anteriormente son los resultados de la búsqueda de nuevas experiencias y vivencias a partir del pasado.

Aquí memoria o recuerdo se vuelve muy importante en el sentido de que hacen llegar a uno al contexto del presente. Todos los hechos del pasado hacen posibles la experiencia única de la esencia específica del presente. Sin embargo la *historia* de un ser humano se distingue de la temporalidad de los momentos en que vive esas experiencias para adquirir esas historias. O sea, hay dos lados de cada vivencia, la experiencia real y la memoria de la experiencia. Así que se complementan para hacer cada momento y contexto completamente distinto.

El artista plástico utiliza esas memorias junto con la experiencia física y mental del presente para producir su obra. Ninguna obra es simplemente una memoria del pasado sino que es eso *más* el resultado de la práctica de hacer la obra (una grabación del momento real). Aunque finalmente, la obra sea una referencia a un momento pasado porque el tiempo corre y la grabación de un momento presente influye en el producto final. Vemos ejemplos de la consecuencia y preocupación de esta noción. Cuantas copias existan de obras maestras de épocas distintas que no logran "copiar" a la obra. O el caso del performance y la instalación interactiva los cuales de alguna forma pretenden cerrar la división entre el "momento presente" del autor y el "momento presente" de presenciar la obra como espectador para que la obra aproveche el dinamismo inherente en la producción artística.

#2-Lo Etico en el Mundo Artístico.

(Escrito para el curso "Seminario de Investigación de la Tesis", Mtro. Julio Chavez, Primavera 1996)

Hace unos años tuve el privilegio de escuchar hablar a uno de los miembros fundadores de AIM (American Indian Movement) una organización que protege la cultura y los derechos de los Amer-Indios de los Estados Unidos. En su platica, durante la cual se refirió muy poco al gobierno, a problemas sociales, a la situación económica en las reservaciones, el expositor Navajo habló del espíritu humano y su fuerza (o debilidad) para mantener la integridad personal al confrontar momentos difíciles. Confía en ti mismo y no te comprometas con ninguna causa en la cual no crees, sin importar quien es tu dios. Dijo que el espíritu es una fuerza secreta o interna que se puede usar para la sobrevivencia y que posesión de ello permite ver cosas *invisibles** . Esas cosas invisibles se materializan cuando uno tiene el juicio o consciencia que resulta de la autenticidad interna.

Esto es esencial en el tema de lo ético. O sea, lo espiritual* * esta atada a lo ético por que los dos involucran a la honestidad, la sinceridad y la humildad. Ortega y Gasset en su ensayo *La Misma y Otras*, define un proceso de internalización que considero muy importante en la producción honesta de obra artística. Dice que ese proceso tiene tres partes: "1. El hombre se siente perdido, naufragado en cosas; esto es *alteración*. 2. El hombre, por un esfuerzo enérgico, se retira en si

* *Invisible* se refiere a las cosas a las cuales sensibilidad o consciencia mayor nos permite concebir, ver, o comprender..

* Lo Espiritual aquí no quiere decir lo religioso pero un conocimiento de uno mismo que da estabilidad emocional, mental y fisico a través de una búsqueda interior.

mismo para formar ideas sobre cosas y su posible dominación de ellos; esto es *ensimismamiento*...3. El hombre otra vez se sumerge en el mundo, para actuar según un plan preconcebido; esto es *acción*. Vita activa, praxis. " Lo más importante de ese proceso es lo que el expositor que he mencionado trataba de decir; que el *interior** es el vehículo más importante para tomar consciencia del lugar y capacidad de uno en el mundo y de la manera en que el mundo le afecta, artista o no. Cuando uno aprende a usarlo como recurso, una ética propia emerge naturalmente sin el conflicto subjetivo y complicado con los variados factores del mundo externo.

El otro aspecto importante de ese proceso es que es dinámico. Así que no se puede desarrollar una formula para tratar todo problema, sea vivencial o sea de producción plástica sin perder otra vez la consciencia de las acciones. Es una lucha eterna para mantener limpia y fresca el juicio propio. Por eso, el único periodo de descanso, y es un descanso relativo por que solo es un pequeño descanso de los estorbos del mundo exterior, es un periodo de introspección. Las decisiones personales guian el curso de la lucha del futuro pero nunca se repiten y finalmente resultan ser como un mapa hacia territorio desconocido.

En el caso particular de los artes, cabe mencionar que el impulso debe ser honesto o aterrizado, como dice Ortega y Gasset, " El hombre piensa...para mantenerse entre cosas, (el pensamiento) se engendra por la acción y tiene sus raíces y su fin en la acción." Por eso hay gran importancia en la autenticidad y especificidad de la experiencia particular que motiva la producción de obra. Seguramente, obra que resulta de la necesidad, la consciencia y la decisión interior de expresarse sobre eventos en el mundo interior o exterior mostrará una

* *Interior* aquí se entiende como la sensibilidad personal (el espíritu por un lado o el alma por otro) de un ente.

ética más desarrollada que una que se hace únicamente para vender o participar en una exposición (aunque no quiero implicar que ni ventas ni obra técnicamente bien desarrollada son una indicación directa de falta o presencia de ética)

En el pasado, se ha predicho que por esa "falta de ética" podemos esperar el apocalipsis social, el declive de la civilización y la destrucción de una ética moral. Desgraciadamente, no hay señales tan fáciles de detectar en cuanto a la ética. El mundo no se cae y el diablo no aparece, crea un conflicto mucho más complejo, sutil, y sobre todo, interno. Así que, cada quien se tiene que cuidar solo. Sin embargo, aunque una obra no cumpla las expectativas del autor, puede ser el resultado de un proceso o búsqueda auténtico. Por eso, cuando artistas o espectadores caen en un cuestionamiento o rechazo ciego de obra no-referencial, reflejan un cuestionamiento interior que todavía no se resuelve y permite una falta de claridad sobre la realidad de las cosas. O sea, no pueden aceptar o rechazar con confianza porque su "plan preconcebido", lo cual recordamos como un proceso dinámico, falta madurarse.

Bibliografía

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*, George Wittenborn Inc., New York, 1966.

Ortega Y Gasset. *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Double Day & Company Inc., Garden City, New York, 1956.

Bibliografía.

Abbagnano, Nicola, Introducción al Existencialismo, México.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Acha, Juan, El Consumo Artístico y Sus Efectos, México: Trillas, 1992.

Acha, Juan, Crítica del Arte: Teoría y Práctica, México: Trillas, 1992.

Amado, Jorge, La Desaparición de la Santa, Mexico: Editorial Diana, 1992

Badcock, C.R., Levi-Strauss; el Estructuralismo y la Teoría Sociológica, México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Bachelard, Gastón, The Poetics of Space, New York: The Orion Press, 1964.

Baddeley, Oriana, Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America, New York: Verso, 1989.

Barbash, Shepard, Oaxacan Woodcarving: The Magic in the Trees, San Francisco,:Chronicle Books, 1993.

Blas Galindo, Carlos, "Metodología para la Crítica de las Artes Visuales", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México: UNAM, Vol. 4, Primavera, 1993, #15/16, pp.15-20.

Buhler, Karl, Teoría de la Expresión, Madrid: Revista de Occidente, 1950.

Camnitzer, Luis, New Art of Cuba, Austin: University of Texas Press, 1994.

Campbell, Joseph, The Hero with a Thousand Faces, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

Clearwater, Bonnie, Ana Mendieta: a book of works, Miami Beach, FL: Grassfield Press, 1993.

Conjunto Cultural Ollín Yolitzli, Alebrijos: en la entraña del mito..., (catálogo) México: Conjunto Cultural Ollín Yollitzli, 1987

Del Conde, Teresa, "Magali Lara: Asociaciones Impredicibles", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México: UNAM, #546-547, Julio-Agosto 1996, pp.33-40.

Eliade, Mircea, Mito y Realidad, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

Eliade, Mircea, Lo Sagrado y lo Profano, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

Eliade, Mircea, Tratado de Historia de las Religiones, México: Biblioteca Era, 1972.

Fondo Nacional Para las Artes Populares, Antología de Textos sobre el Arte Popular, México: FONAPAS, 1982

Fibla, Jordi, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, México: Colofón, 1988.

Foster, Stephen C., "Franz Kline; arte y estructura de la identidad.", Catálogo de la exposición Franz Kline: arte y estructura de la identidad, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

Frank, Tom, "DARK AGE; Why Johnny Can't Dissent", The Baffler, Chicago: The Baffler, 1994, #6, pp.5-16.

Galindo, José Farías. Xochimilco, México: Dept. del Distrito Federal, 1994

- Garcia -Ferrer, Nereyda, Ana Mendieta; Tierra de Fuego, (video), New York, 1991
- Garcia-Noriega, Lucia, Pintura Estadounidense: Abstracto Expresionismo (catálogo), México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg, Truth and Method, New York: Continuum, 1996.
- Garibay, Jesús, "Modernismo y Postmodernismo", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México: UNAM, Vol. 2, #8, Mayo, 1989, pp.73-77.
- Glusberg, Jorge, Retórica del Arte Latinoamericano, Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- Hegel, G. W. F., Fenomenología del Espíritu, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Heidegger, Martin, Arte y Poesía, , México: Fondo de Cultura Económica, 1997
- Hekman, Susan J., Hermeneutics and the Sociology of Knowledge, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1994.
- Hooks, Bell, Art on My Mind: Essays on Visual Politics, New York: The New Press, 1995.
- Husserl, Edmund, Phenomenology and the Crisis of Philosophy, New York: Harper & Row, 1965.
- Iturbide Arguelles, Mercedes, Bestiario y Delirios de Pedro Linares, (catálogo), Guanajuato: XIX Festival Internacional Cervantino, 1991.
- Kauffmann, Walter, Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New York: Meridian Books, 1956.

Lindsay, Arturo, Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996.

Liotard, Jean-François, La Condición Postmoderna, México: Rei, 1993.

Mendieta, Ana, "A Selection of Statements and Notes", Sulphur 22, , Ypsilanti: Eastern Michigan University, Primavera 1988, p. 72

Monsiváis, Carlos, Belleza y Poesía en el Arte Popular Mexicano, México: Circuito Artístico Regional, 1996

Mosquera, Gerardo, Beyond the Fantastic: art criticism from Latin America, Cambridge: MIT Press, 1996.

Moure, Gloria, Ana Mendieta, (Catálogo), Barcelona: Ediciones Polígrafa y Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art and other writings on Art and Culture, New York: Doubleday Anchor Books, 1952.

Papadakis, Farrow, Hodges, New Art: An International Survey, New York: Rizzoli International Publications, 1991.

Passerón, René, "La Poietique", Recherches Poietiques, Paris, Editions Klincksieck, 1975.

Paz, Octavio, El Laberinto de la Soledad, México: Alianza, 1950.

Picó, Josep, Modernidad y Postmodernidad: compilación de Josep Picó, Mexico: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

Rodriguez Rivera, Virginia, Santa Barbara: estudio historiográfico y geográfico de la oración de la Santa. México: Dept. del Distrito Federal, 1967

Rulfo, Juan, Pedro Paramo, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Saenz Gonzalez, Olga, Arte Popular Mexicano. Cinco Siglos (catálogo), , Mexico: Antiguo Colegio de San Ildefonso 1996.

Salazar, Antonio, "La Praxis Artística", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Mexico: UNAM, Mayo 1989, Vol. 2, #8, pp.55-61.

Sánchez Vázquez, Adolfo, Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Silverman, Hugh J., Textualities: Between Hermeneutics and Deconstruction, New York: Routledge, 1994.

Stachelhaus, Heiner, Joseph Beuys, New York: Abbeville Press Publishers, 1987.

Subirats, Eduardo, El Final de las Vanguardias, Anthropos, 1988.

Torke, Ann, Whitewalls: a journal of language and art, Chicago, Illinois, USA: Whitewalls Inc., 1997, #37.

Torke, Ann, Whitewalls: a journal of language and art, Chicago, Illinois, USA: Whitewalls Inc., 1997, #38.

Turok, Marta, Como Acercarse a la Artesanía, México: Secretaría de Educación Pública, 1987

Xirau, Ramón, Introducción a la Historia de la Filosofía, México: UNAM, 1995.