



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIBUJO, HUELLAS Y TEMAZCAL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

KANDY GÓMEZ LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. VICENTE JURADO LÓPEZ (ENAP)

SINODALES

DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA (ENAP)

MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (ENAP)

MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT (ENAP)

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDÉZ (ENAP)

MÉXICO, D.F. ABRIL DE 2015





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.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Antropología para desarrollar el arte	5
1.1 El temazcal como pretexto. 1.2 La matriz. 1.3 Huella invisible.	
Capítulo 2. Arte y ritual	29
2.1 Huella como identidad. 2.2 Origen mítico. 2.3 Ritual.	
Capítulo 3. Huella mágica.....	60
3.1 Huellas relacionadas. 3.2 Huella mística / Del arte primitivo al proyecto artístico. 3.3 Huella mágica.	
Conclusiones	88
Bibliografía.....	90

Introducción

En esta investigación que es teórica y práctica, al hablar de dibujo, huellas y temazcal, estoy tomando el dibujo como campo de lenguaje artístico y usando el motivo de la huella para entretelar las técnicas del grabado con las prácticas rituales. El contenido de los dibujos se desarrolla con la intención de hacer visible el mundo *mágico*, usando el temazcal como pretexto para crear una serie de grabados que signifiquen *huellas mágicas*, esto es, que estimulen una emoción y un diálogo con lo espiritual, para provocar la transformación evolutiva, interna y social, basada en el reconocimiento de la unidad, es decir, de volver a sentirnos uno con el cosmos.

La hipótesis que formulo, supone que, la realidad construida dentro de los dibujos, cuando son *mágicos* y tienen vida, pueden producir un tipo de encantamiento, que transforma momentáneamente la realidad del espectador, produciendo un contacto natural y elemental en su interior, que incluso podrá considerarse terapéutico.

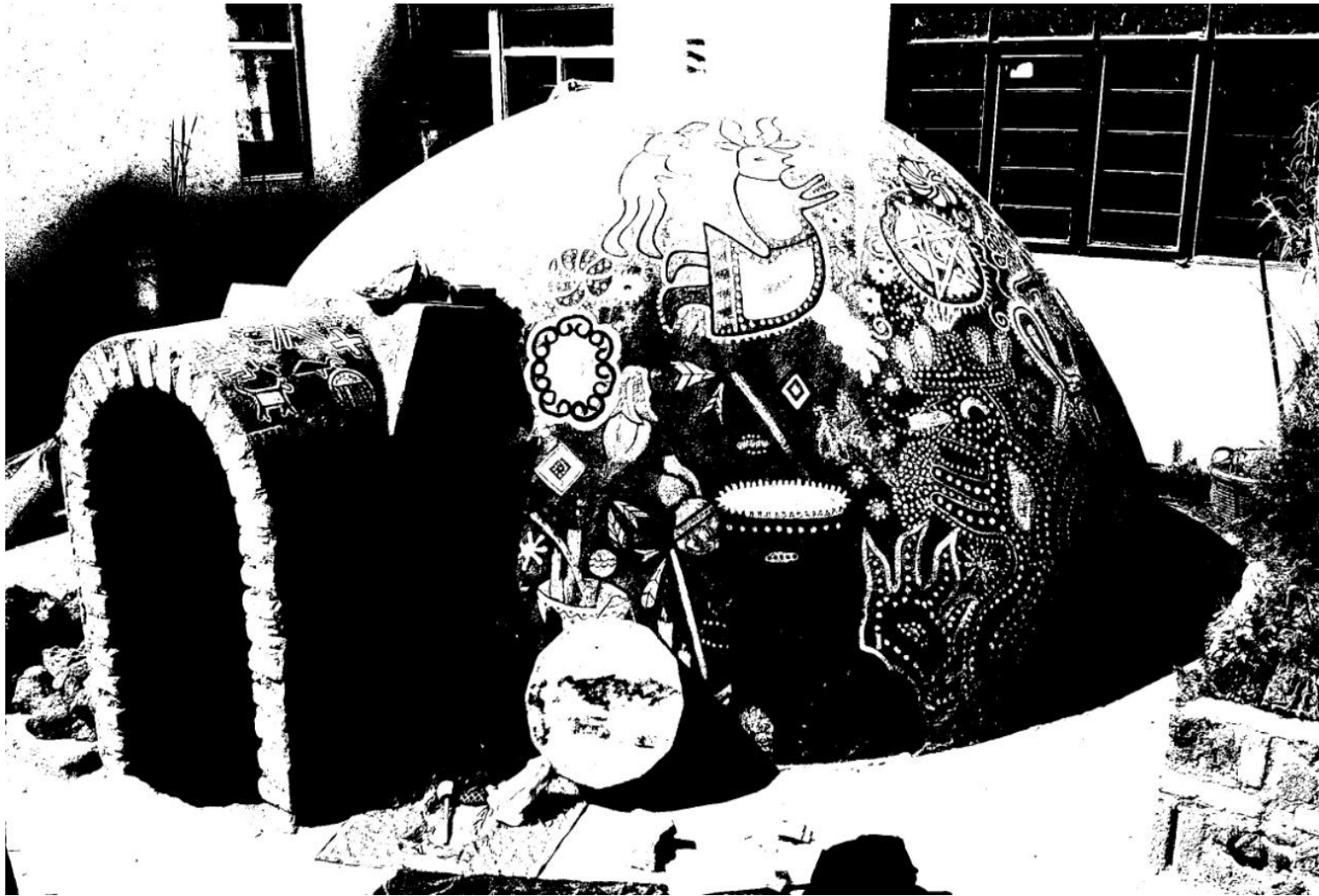
Los antecedentes provienen de etapas primitivas que contienen la función mágica del dibujo, en el primer capítulo construyo el concepto de matriz para referirme a los contenidos originales y en este caso primitivos, que constituyen la parte permanente y tradicional de la cultura, retomando los símbolos como la huella invisible que nos conectan con ciertas imágenes del pasado.

En arte y magia, establezco las relaciones teóricas que postulan un arte de identidad latinoamericana vinculado a las artesanías, mitos y rituales en los que adquiere vida la dimensión simbólica, teniendo en cuenta que, los símbolos portan las huellas instintivas e inconscientes que nos permiten reconocer una realidad diferente, que es arquetípica y nos pone en contacto con la naturaleza y lo sagrado. Finalmente, el tercer capítulo se enfoca en generar el código de la *huella mágica* en la producción, para ello, retomo las ideas sobre el círculo y los cuatro elementos, el efecto visionario de la estética primordial y el sentido terapéutico de los proyectos antropológicos existenciales, para complementar la presentación de los resultados.

El pretexto aporta una reflexión acerca de las relaciones entre artistas y magos, tomando ideas del pasado y experiencias del presente en torno a las ceremonias de temazcal para manifestar un mundo invisible a través del arte, acudiendo al misterio de las huellas originales, esenciales y universales que podemos conocer a través de las artes tradicionales y las prácticas espirituales.

CAPÍTULO 1

ANTROPOLOGÍA PARA DESARROLLAR EL ARTE



1.1 El temazcal como pretexto

Inipi, temazcal o cabaña de sudar, la palabra inipi deriva de la palabra lakota "Iniunkajaktelo", que literalmente significa vamos a orar a la tienda de sudación. Según esta definición, el Inipi es un lugar de oración y por lo tanto se considera un templo. El significado literal de la palabra temazcal o temazcalli es “la casa del baño”. De origen náhuatl; temaz significa baño y calli significa casa. En ocasiones es conocida también como “la casa del sudor” o “baño de sudor”.

El temazcal es el pretexto de donde parte mi ritual artístico, con el objetivo de producir *huellas mágicas* que estimulen una emoción y un diálogo con lo espiritual, que participen en la transformación evolutiva interna y social. Para obtener otra perspectiva del objetivo, lo desglosaré de la siguiente manera:

- Hacer visible el mundo invisible.
- Reconstruir la relación entre el arte y la magia.
- Experimentar con el dibujo, las diferentes disciplinas artísticas y los diversos materiales para crear una serie de grabados o *huellas mágicas*.
- Incidir con la huella en la transformación interna y social para el cuidado de las relaciones con la naturaleza.

Los antecedentes sobre el problema de hacer visible lo invisible, se remontan a las etapas primitivas de la humanidad, en las que, el dibujo y los diferentes rituales establecieron los puentes de comunicación entre el mundo visible y el invisible, es decir, entre el mundo material y el espiritual, entre el cielo y la tierra, siendo esencialmente realizados para asegurar la sobre vivencia. Si bien, esta etapa puede considerarse también pre artística, es importante tenerla en cuenta porque representa el origen de la capacidad humana de crear y conceptualizar a través del dibujo, valorando que, la función primordial de las pinturas rupestres consistió en hacer que el dibujo de un animal encarnara al animal, es decir, el dibujo, en cierta medida llegaba a ser un dibujo vivo. Esta actividad en particular, es la que me llevó a considerar el poder creativo de la *magia* en los dibujos, respecto a la construcción de otra realidad o de la *realidad* revelada durante los rituales.

Cuando digo *magia*, la primera respuesta que ofrezco, es empírica, breve y concreta, con el propósito de guiar al lector a mi punto de vista. Magia es: vida y transformación. Pensar en la vida y transformación de un dibujo remite a pensar en su origen, ¿cuándo nace un dibujo? Si los dibujos nacen cada vez que tocamos una superficie con algún material que deje su huella, dibujo y huella tienen un origen común. Una vez que ha nacido el dibujo ¿cómo se transforma? Teniendo en cuenta el origen primitivo del dibujo, la transformación se refiere a las escenas de caza/muerte y reproducción/vida de animales, que hacen posible la sobre vivencia de las especies y se vuelven reales en tanto que la caza resultara exitosa así como la reproducción de las especies.

Otro aspecto reflexivo sobre la transformación de los dibujos se refiere a su proceso histórico, esto es, los cambios en los modos de hacerlo o concebirlo. Juan Acha¹ se refiere a este, como “la sucesión de modos de ejecutar trazos a lo largo de los siglos o milenios”. Cuando los dibujos, preservan la memoria de la transformación de diversos aspectos humanos de todos los tiempos, son una fuente de información que queda grabada sobre algún material o soporte a la que podemos acudir para hacer diferentes interpretaciones sobre las culturas y civilizaciones, por ejemplo, a partir de los dibujos de temazcales que aparecen en los diferentes códices; Tudela, Nuttall, Magliabechano y Zouche-nuttall, se deduce la importancia y la distribución de los baños de temazcal en la zona mesoamericana, y no solo eso, la interpretación psicológica de la memoria gráfica, alude a los cambios del carácter inteligente de la percepción visual, que hablan del nivel de conocimiento sensible, es decir, se trata de las operaciones visuales, sensitivas y mentales encaminadas a la conceptualización inscrita en la actividad de los dibujantes, un aspecto invisible que nos habla de la transformación en la mente de los dibujantes, que produjo la evolución en los procesos lingüísticos al pasar de la actividad mágica a la gestación de un sistema de signos de la escritura.

El concepto de lo invisible, que aparece dentro de los procesos mentales de los dibujantes se une a lo invisible de los misterios ocultos en la vida y los procesos de transformación, de manera similar a la que ocurre en el capullo de las

¹ Acha, J. (1999) *Teoría del dibujo. Su sociología y estética*. México: Coyoacán.

mariposas, la oscuridad en la que germinan las semillas, lo invisible reflejado en la luna cuyo ciclo tiene un día de oscuridad total y por último, la parte invisible, misteriosa y oscura que antecede a la vida, cuya analogía es, el ciclo de gestación que acontece en la matriz oscura del temazcal, enfatizando, que en la naturaleza todos los procesos de transformación tienen una etapa invisible y oscura.

Ahora bien, al cerrar los ojos podemos acceder al mundo invisible, ese que es interior y espiritual. Quizá, de primera mano entendemos que lo espiritual es un aspecto religioso, sin embargo, quiero referirme a una época primitiva anterior a la religión, en la que predominó el pensamiento mágico. Es en las sociedades primigenias, donde interpretamos que los seres humanos experimentaron fenómenos misteriosos que reconocieron como historias míticas, con las que formularon sus rituales mágicos que les ayudaban a comprender aquello que no alcanzaban a ver.

Otro aspecto imprescindible, considerado los procesos visibles e invisibles de transformación son los ciclos cósmicos. Orientados por las fases luminosa y oscura, producen un ritmo que transita por el origen, esplendor, decadencia y muerte, por ejemplo; de las especies en el planeta. La visión cíclica se manifiesta en diversas culturas. La filosofía perenne, aporta una visión cíclica-circular o espiral, de la “evolución” y la historia humana, según la cual éstas se desarrollan en términos de una sucesión de edades cada vez menos armónicas y más degeneradas, a partir de una era primitiva de perfección y armonía. Enfocado la pauta oscura del ciclo cósmico en la humanidad, hablamos de una

decadencia o deterioro de las sociedades, producida por los ataques de dominación que amenazaron y transformaron la cultura y tradiciones de muchos pueblos en el mundo. Este aspecto centra la visión en el mundo material, dejando a un lado y a veces ocultando la verdad. Hehaka Sapa conocido también como Alce Negro² se expresa sobre la postrimería de un ciclo y al respecto dice:

En nuestros días, los pocos viejos sabios que viven aún entre ellos dicen que, al aproximarse el fin de un ciclo, cuando en todas partes los hombres se han vuelto ineptos para comprender y, sobre todo, para poner en práctica las verdades que les fueron reveladas en el origen —lo que tiene por consecuencia el desorden y el caos en todos los terrenos—, está entonces permitido, y es incluso deseable, sacar este conocimiento a la luz del día; pues la verdad se defiende por su propia naturaleza contra la profanación, y es posible que llegue así a aquellos que están cualificados para penetrarla profundamente y son capaces, gracias a ella, de consolidar el puente que debe construirse para salir de esta edad oscura.

Los indígenas rebeldes del sureste mexicano hacen referencia a la etapa oscura como la larga noche de los 500 años, durante los cuales, resistieron y resguardaron su conocimiento que, en 1994 a través del EZLN salió nuevamente a la luz haciendo visibles su organización, costumbres, tradiciones y gobierno. Algunos grupos indígenas del centro de México

² Alce Negro, es un hombre medicina de la reserva de Pine Ridge (del grupo ojalala de los Dakotas teton, una de las ramas más poderosas de la gran familia Sioux que, de todas las tribus indias, ofrecieron una mayor resistencia a la expansión de los blancos hacia el oeste), le pidió a Joseph Epes Brown que recopilara una relación que el mismo relató sobre su antigua religión.

ante la dominación, ocultaron a los antiguos dioses en las imágenes de los nuevos, de esta manera continuaron rindiendo culto a los dioses originales. Pero, se sabe también, que las tribus del norte de México resguardaron el conocimiento de algunos rituales que abarcaban otras zonas, entre ellos, el baño de purificación.

En esta investigación el vínculo sobre todo es con las tribus Diné (Navajo) y Lakota, se desarrolla en gran medida, porque conocí un linaje transmitido por “Tigre Pérez”³, un hombre purépecha que de niño emigro a Estados Unidos de

³ Raimundo, él “Tigre” Pérez nació en marzo de 1946 en Laredo, Texas. Fue hijo de una mujer indígena Tarasca de la región de Pátzcuaro, Michoacán, México, y de un boxeador que termino trabajando de sobrecargo en barcos. El trabajo del “Tigre” Pérez podría decirse que refleja la actitud de lucha de su padre, y el espíritu femenino y persistente de su madre.

De origen purépecha, su familia emigró a Estados Unidos de Norteamérica. Desde su infancia se vinculó con la espiritualidad nativa de los Diné (Navajos) de la Reserva de la Montaña Grande (Big Mountain). En su adolescencia conoció el camino indígena cuando fue invitado a una reunión de líderes donde conoce a Henry Crow Dog, “hombre medicina” de la tradición Lakota Sioux y encargado de la medicina sagrada de la danza del sol, una de las siete ceremonias mayores de la medicina ancestral que la mujer búfalo blanco entregó a los Lakotas siux, (el temazcal es otra de esas ceremonias entregadas).

El canto de la tierra, es una ceremonia que nace de la visión de “Tigre” Pérez, donde visualiza a una mujer morena que simboliza a la madre tierra llorando porque sus hijos están perdiendo sus ceremonias, sus lenguas nativas y su manera de entablar la estrecha relación con el universo. En su visión se empieza a abrir un hoyo donde aparece un fuego central como si fuera el corazón de la tierra, alrededor se encuentra a hermanos nativos de la tierra cantando, rezando y danzando en sus lenguas tradicionales y se empiezan a generar una energía de curación tan buena, que la mujer deja de llorar y empieza a cantar y a cantar, sanando todo lo que toca a su alrededor. Despertando de aquella visión se dispone a cumplirla. En 1990 se realiza otro canto a la tierra con sede mexicana, en la Huasteca de Santa Catalina en las afueras de la ciudad de Monterrey, Nuevo León. En 1991 el canto se realiza en la reservación Diné (navajo) en Big mountain Arizona, en 1992 en Winslow, Arizona, en 1993, 1994, 1995 en Laredo, Texas.

Norteamérica y se vinculó desde la infancia con la espiritualidad nativa de los Diné (Navajos) de la Reserva de la Montaña Grande (Big Mountain), en México transmitió sus enseñanzas al círculo de personas de las que conocí este camino, sobre las ceremonias espirituales y el temazcal, pero quiero señalar que, existen otros casos, como el presentado en una entrevista realizada para la tesis “Temazcal: instrumento de armonización. El ejemplo del grupo de temazcaleros de Celaya” (2007), en el que Alejandro, la persona encargada del temazcal cuenta que recibió las enseñanzas de manos de la tradición Lakota.

Las enseñanzas espirituales nativas mexicanas se han ido mezclando y compartiendo en los numerosos círculos de fuegos, actualmente el retorno del conocimiento puede servir para reflexionar también sobre el papel del mestizaje que, acercándose a las costumbres nativas ha colaborado a recuperarlas en lo cotidiano, ayudando de alguna manera a su conservación, ya que, las tradiciones estaban en peligro de ser olvidadas porque los jóvenes nativos en el contexto norteamericano no se interesaban precisamente en conservar sus tradiciones. Lo sabemos cabalmente porque Alce Negro relata que le causó mucho sufrimiento el hecho de que su pueblo se alejara de sus antepasados siendo él, un hombre preparado, sabio, que recibió muchas visiones y un poder especial para el bien de su nación, por ello decidió compartir algunas enseñanzas en la recopilación y las pone al alcance de cualquiera.

Esta investigación se inspira en el potencial creativo y *mágico* que descubrí hace nueve años al conocer por primera vez las ceremonias de temazcal, unido evidentemente, a mi interés y estudio por las artes. El tema surge desde la anécdota, ya que, la práctica constante del temazcal me puso en contacto con la cosmovisión y la medicina tradicional indígena mexicana⁴, donde el temazcal ha sido un instrumento terapéutico de todos los tiempos.

⁴ La medicina tradicional mexicana es herencia de las culturas prehispánicas, Carlos Zolla, coordinador de investigación del Programa Universitario México Nación Multicultural (PUMC) de la UNAM (2012), considera que, “la medicina tradicional mexicana es un sistema de conceptos, creencias, prácticas y recursos materiales y simbólicos para la atención y el tratamiento de padecimientos y procesos desequilibrantes”. Además considera que el sistema de creencias en la medicina tradicional no es irracional y resalta que la medicina alópata también ejerce mecanismos de eficacia simbólica (ejemplificada con los diplomas de universidades como la UNAM, Harvard o Princeton, colgados en los consultorios y cuya eficacia simbólica radica en que el paciente tenga confianza en el médico). Considera, sin embargo, que a diferencia de la medicina alópata, la medicina tradicional dispone de baja tecnología y menciona: “El temazcal, por ejemplo, tiene una serie de méritos terapéuticos, pero es tecnológicamente hablando, bastante sencillo: adentro de una pequeña habitación se calientan piedras sobre las cuales se echa luego agua para producir vapor.”

La medicina tradicional participa de un campo ritual que abarca distintas ceremonias y existen, así mismo, mitos instalados en relación con un consejo terapéutico. El campo de demanda de atención de la medicina tradicional es considerablemente mayor que el de las enfermedades porque no atiende únicamente patologías sino también procesos naturales como embarazos, parto, cuarentena, procesos desequilibrantes y una serie de rituales no médicos. Destaca que a lo largo de los años la medicina tradicional se ha nutrido con la influencia de otras medicinas alternativas y complementarias como la acupuntura china, la ayurvédica hindú, la digicopuntura, iridiología, la fitoterapia, etcétera.

La experiencia de las ceremonias y rituales empezó a formar parte de mi vida y la transformó, permitiéndome construir mi relación personal con la *magia* a través de la naturaleza, descubriendo que, la *magia* se encuentra no solo en los espacios rituales, también se halla en la vida cotidiana.

1.2 La matriz

Lo importante de desarrollar en concepto de matriz, será hacer visibles los puntos de encuentro, como la huella que une el dibujo y el grabado, y la tradición que une grabado y temazcal. Lo que se puede considerar como las primeras técnicas del dibujo y el grabado tienen valores comunes con los de la huella, pues es posible estimar que, la acción de grabar es sustancialmente dibujística. El dibujo es valorado como matriz de los lenguajes visuales, a partir de que los seres humanos reconocieron sus huellas y las de los animales marcadas sobre la tierra o sobre la nieve, siendo estas, el modelo original que mostró su evolución en los procesos lingüísticos al momento de la sedentarización, cuando el dibujar se convirtió en una acción ritual.

Los antropólogos plantean que la intencionalidad y el significado del arte rupestre deben entenderse en el contexto ritual, como parte de las ceremonias de magia de propiciación. Edwin Oliver James (1888-1972) antropólogo en el campo de la religión comparada, propone que los pueblos originarios que hicieron las pinturas paleolíticas en la caverna de Niaux en Francia, fueron realizadas para controlar la suerte en la cacería. Refiriéndose a la cueva de Tuc d'Audoubert (Pirineos) señala, que cerca de las figuras de arcilla se encontraron huellas de talones entrelazados a los que se les atribuye la práctica de una danza ritual cuya finalidad era incrementar la fertilidad en los animales para mantener la especie. Igualmente en los estudios sobre las tribus aborígenes de Australia, se descubrió que realizaban ceremonias en las rocas

porque encontraron dibujos de animales, que se piensa fueron sagrados, hechos para favorecer su reproducción. Emma Sánchez escribe: “Los pigmeos del África ecuatorial, antes de iniciar una cacería de antílopes, dibujaban en el suelo la silueta del animal y plasmaban sobre ellas, las imágenes de los proyectiles que en la cacería real deberán alcanzarlo. En las paredes de las cuevas vemos representadas diversas escenas de cacerías, rastreos y persecuciones, o animales heridos.”⁵

La matriz de los dibujos *mágicos* se enraíza de esta versión antropológica, determinando que su función era corporeizar al animal mismo favoreciendo la vida al comprender la existencia sagrada de los animales. Contienen valores primordiales por ser esenciales en las acciones de sobre vivencia, originales por su relación primitiva y rituales por su dimensión sagrada. Es por eso que sirven de referencia para considerar las bases de las características del artista mago quien, además de crear un dibujo parecido a un animal, le daba vida.

Debemos tener en cuenta también que lo dibujado no es simplemente una imagen del, por ejemplo, animal que se representa, es lo mismo que se dibuja, es ese animal; de ahí la fuerza de la propiciación, y de ahí podemos deducir también la importancia de la o las personas encargadas de realizar las pinturas, que, en este caso no podemos entender

⁵ Sánchez, Montañés Emma (1986) *Arte indígena sudamericano*. España: Alhambra. Pág 27

como una finalidad en sí misma, sino como parte integrante de una serie de rituales mágicos. En este sentido, la consideración del shaman/artista cobra un interés inusitado. (Emma, 1986, p 27)

En la cita anterior aparece un término interesante, “rituales mágicos”, vemos nuevamente, que los antropólogos hacen una interpretación sobre los dibujos que invita a pensar que, el arte, entonces unido a las funciones mágicas y rituales, emanaba de los comportamientos y de los ámbitos cotidianos, procurando en ellos, el alma de las cosas, para hacer que en estas cosas dichas y hechas con una determinada funcionalidad, se posibilitara la transformación de la cotidianidad en un acto mágico, pensando por ejemplo que, los magos-abuelos invocaban a los espíritus, en las construcciones, figurillas, vasijas, objetos, imágenes o instrumentos del culto y con la invocación anunciaban la intención de usarlos temporalmente como un medio de comunión con la divinidad.

Para poder hablar de arte rupestre en América, es decir, para poder establecer una edad paleolítica en este continente, es necesario rastrear el origen del poblamiento humano del continente. El etnólogo francés Paul Rivet⁶ señaló cuatro oleadas de población: dos por el estrecho de Bering de tipo mongol y dos por el Pacífico sur constituidas por elementos australianos y malayo-polinesios, la aplicación del sistema de datación por radiocarbono ha reconocido una antigüedad comparable a la edad denominada Paleolítica. Los ejemplos concretos más antiguos se encuentran en la costa

⁶ Paul Rivet realizó numerosos estudios etnológicos, antropológicos y lingüísticos, en “Los orígenes del hombre americano” obra publicada en 1943 que recopila datos geológicos, etnológicos y lingüísticos que rechazaron las hipótesis formuladas hasta entonces sobre el poblamiento de América.

meridional de Alaska donde se encontraron dibujos de seres humanos, y animales como ballenas, morsas y focas, localizadas en la bahía de Kachemak y Cook Inlet. Las más importantes de toda la región se encuentran en la cueva número 1 de San Borjita, en la península de baja california (México). José Alcina escribe:

En el elevado techo de esa cueva se han representado un gran número de figuras de animales y especialmente de seres humanos, a los que se ha pintado, generalmente, de manera muy esquemática, partidos en dos mitades en sentido vertical, de manera que cada mitad está pintada de un color diferente o con una decoración distinta, y los que llevan, en ocasiones, detalles decorativos interesantes, como adornos de cabeza y otros. No faltan las representaciones de figuras humanas atravesadas por flechas, lo que señala sin duda, la función mágica de este tipo de pinturas.⁷

La “función mágica” de las pinturas primitivas, se crea a través de formas esquemáticas en las que fácilmente reconocemos elementos; humanos y animales, que cuando aparecen mezclados hacen posible suponer que se trata de representaciones de deidades o poderes sobrenaturales de algunas personas, este análisis es observable en tanto a las formas, tomando en cuenta el aspecto técnico, el arqueólogo austriaco Osvaldo F.A. Menghin en su estudio “Las pinturas rupestres de la Patagonia”, hace una comparación entre la pintura rupestre del continente americano y la pintura rupestre de Austria, encontrando de común que ambas fueron trabajadas a base de negativos y pisadas. Enfocadas en los

⁷ Alcina, Franch J. (1987). *Arte Precolombino. En Historia del arte hispanoamericano*. España: Alhambra. Pág 23.

términos de esta investigación, constituyen las primeras técnicas del grabado que se relacionan con los ritos de caza y con el culto a los antepasados.

De la huella primitiva asociada con los rituales al grabado artístico, el concepto de matriz se adapta de manera distinta. Para hablar de matriz en el grabado, es necesario considerar el desarrollo tecnológico que se encargó de la reproducción de imágenes, en sus inicios sirvió de herramienta para las sociedades revolucionarias burguesas de occidente que se organizaban contra el feudalismo, quienes la utilizaron básicamente, para la reproducción de carteles. Esta capacidad reproducible popularizó las imágenes impresas hasta convertirlas en un medio masivo.

Las técnicas de reproducción e impresión aplicadas en el campo artístico, permiten la comparación entre los dibujos hechos en las placas/matrices de madera, metal y piedra, y las técnicas de negativos y pisadas utilizadas para la realización de las pinturas rupestres, el cambio consiste en que esta vez, se imprimen múltiples copias en positivo, que son idénticas al dibujo matriz. Graciela Olio enfatiza, “En estos casos lo gráfico deviene de una imagen que muestra la huella de la matriz, alterando la superficie plana y constituyendo un relieve-imagen coloreado o no, donde está implícito su carácter de múltiple en potencia”⁸. En este primer aspecto, la matriz en la disciplina artística, contiene una huella capaz de reproducirse,

⁸ Olio, Graciela. (2011) Rasgos cerámicos - gráficos. Argentina. Pág 3.

En el desarrollo académico de las artes plásticas, Juan (1981) distingue entre dos tipos de grabado; el artístico y el informativo, de los cuales devienen los problemas de; comunicación visual e información. En los problemas propios de la comunicación visual, distingue por ejemplo, la representación mimética de la imaginativa, pero en general, articula el grabado artístico desde la conservación de sus técnicas manuales y la impresión de una corta edición. Deteniéndome en las técnicas manuales, encontramos que la tradición del grabado, como disciplina artística, llámese: litografía, xilografía o las diversas técnicas del grabado en metal, pueden considerarse en sí, como técnicas tradicionales y por lo tanto, matrices de los procesos técnicos de reproducción de imágenes.

No obstante, la palabra matriz tiene varias acepciones que me gustaría considerar, citando el diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana: “según algunas comadronas de Hueyapan, Morelos, la matriz es el *músculo* principal del cuerpo de la mujer, pues consideran que el adecuado funcionamiento de éste depende de aquélla, ya que la matriz está conectada y sostiene, a la vez, a todas sus partes”⁹. La matriz es elemental en el cuerpo femenino, por ello, la medicina tradicional la considera sostén de todo lo que ocurre en la mujer. Su carácter constitutivo se relaciona con el proceso de origen y gestación de la vida, asociándose al simbolismo de la madre cósmica, de la que provienen todas las

⁹ Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana. Documento recuperado en agosto 2013.
<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/alfa.php?p=a>

cosas. Esta definición se expande por el ámbito del temazcal, donde la matriz de la tierra, fecundada por el fuego, nos conduce a nuestro propio origen, desde el cual nos purificarnos con la posibilidad de tener un nuevo comienzo.¹⁰

La construcción simbólica sobre el concepto de matriz también se relaciona tradicionalmente con la vasija o jícara. En la jícara cósmica, se han mezclado y transmutado los elementos que nos componen estructural y sustancialmente, dando forma, y vida a todo lo que existe. En este momento, la vasija se considera la representación simbólica del útero o la matriz, cuyo fuego es la chispa de la vida. En sus estudios Paul Weinstein, alude a la vasija como un fenómeno artístico que ayudaba a los humanos a vivir. Los Wixarricas, conocidos como huicholes, trabajan con chaquira sus vasijas como ofrenda a los Dioses, representando en el interior de la jícara una súplica, una oración o un rezo, para que la cosecha sea abundante, de esta manera, los dioses se beben las plegarias del pueblo, por ello se consideran los mejores utensilios para que las súplicas lleguen a su destino. Cada familia posee su jícara votiva, que lleva consigo al campo, cuando va a cazar venados, a plantar grano.

¹⁰ En el lado terapéutico, también se puede utilizar inductivamente, para modificar aspectos traumáticos ocurridos durante la gestación como el caso de embarazos no deseados, maltrato, y todas las emociones transcurridas por la madre durante el embarazo que podrían ser el origen de diferentes enfermedades.

En las investigaciones relacionadas con la alfarería de Levi Strauss (1895), encontramos el dato de que la confección de vasijas era sagrada entre los Hidatsas, indios de lengua siux del alto Missouri, pero además, la tradición alfarera, sólo podía consagrarse a la mujer que hubiera adquirido el derecho de ello de otra mujer, generalmente la madre, o la hermana del padre, que lo había adquirido a su vez de una tercera, y sin interrupción hasta llegar a una lejana antepasada que ha recibido ese derecho. Una cadena donde antiguamente, sólo las mujeres se dedicaban a la alfarería, como si ellas mismas fueran guardianas de los misterios ocultos en la jícara celeste.

La matriz, también puede considerarse como una red de inteligibilidad a través de la cual se puede estructurar el mundo, teniendo siempre en cuenta el origen antiguo. De manera abstracta en la psique humana existe una matriz que aparenta ser un núcleo condensado que no cambia y conserva las características y elementos de nómadas y sedentarios. La matriz contiene información de permanencia, Alfredo López ¹¹ considera que la matriz es un aspecto permanente de los actos mentales que se forma por algunas vivencias sociales , concretas, cotidianas y prácticas producidas a lo largo de los siglos, de esta matriz depende la organización de los componentes, el ajuste, la inserción de nuevas cosas, la recomposición tras la disolución o la pérdida de elementos, de aquí que se conservan características y elementos de los nómadas y sedentarios, que resistieron a la conquista, la evangelización y la vida colonial en Mesoamérica,

¹¹ López Austin, Alfredo. Cosmovisión y pensamiento indígena. Documento en línea consultado en abril 2012 conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf?

encontrándose presente en los actuales pueblos indígenas como componente vertebral de la tradición. Incluso aquí el aspecto repetitivo y ordenado de determinados actos que hacen la tradición, convergen en lo artístico haciendo eco de la repetición técnica del grabado.

En la historia de la transformación de los grupos humanos, existe un aspecto permanente y otro que se adecúa al devenir histórico. En este caso, la matriz es un núcleo duro, es la parte que no cambia, la que nuevamente se repite entre los miembros de una sociedad, y existe como una totalidad unitaria. El concepto histórico antropológico de la matriz visto a través de Alfredo es amplio y complejo, considerando que es una red de actos mentales que conforman una tradición, presente en los pueblos indígenas.

Englobando los puntos de vista expuestos, me gustaría conformar una idea sobre la matriz que represente una unidad, un círculo o una vasija que contiene: el origen de la magia y los lenguajes visuales, la esencia de lo femenino, las placas de los grabados, las técnicas tradicionales del grabado, el temazcal y una red inteligente de actos mentales que permanecen y no cambian. El núcleo de la tradición está en los dibujos que perduran, en los símbolos primitivos que contactan con el instinto y la intuición.

1.3 Huella invisible

Como parte del proceso idiomático del dibujo, se considera que, la escritura nació con la actividad manual de dibujar animales en las cavernas, estas imágenes son entendidas como signos originales que evolucionaron en los sistemas de lenguaje y escritura. Por ejemplo, cuando las huellas de la mano aparecieron en algunas pinturas rupestres mostraron una intensionalidad mágica o ritual específica que se diversificó por las diferentes culturas, de tal modo que, en algunas cavernas se presentan únicamente las huellas de manos izquierdas, otras, se realizan junto a figuras de animales, e incluso en etapas subsiguientes se han interpretado como la parte del cuerpo que simboliza al cuerpo entero como analogía de los cinco dedos con las cuatro extremidades y una cabeza, hasta llegar a ser entendidas como un símbolo de la acción, la dominación y del trabajo humano.

Teniendo en cuenta las formas de operar dentro de los rituales, la huella invisible equivale al aspecto simbólico de los signos, los signos pueden ser cualquier cosa que represente a otra, como un rasgo o una señal que sustituye a otra cosa. Charles Peirce (1986) consideró las huellas como signos identificando que los signos se crean en la mente de las personas y que un signo o *representamen* es algo que para alguien representa, o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Así el signo aparece en lugar del objeto. Otro tipo de signos, son las huellas que Peirce llamó índice y el artista Belga Philippe Dubois (1986) denominó índice, están determinadas por los objetos que denotan, manteniendo una

relación real con ellos porque están directamente afectados por los objetos significándolos en virtud de este hecho. El índice por su condición espacio temporal siempre será único y particular y se puede definir constitutivamente como la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento concreto. Los íconos son signos que a pesar de no conservar algún resto de las características físicas del original, continúan manteniendo alguna semejanza con lo representado. Remiten al objeto que denotan simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no. Lo importante de los íconos es la semejanza con los objetos, y de su análisis pueden identificarse algunas tendencias de la mente humana que sirven como referente para obtener los valores simbólicos.

Los signos se convierten en símbolos cuando aparecen como construcciones mentales y generales dentro de una sociedad. El símbolo:

- Es una huella que ha perdido completamente su relación con las características del original, pero adquiere un significado gracias a un acuerdo social, se caracteriza básicamente por ser convencional y general. Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley.
- El símbolo pone en juego la asociación por convención, la regla arbitraria o el contrato de ideas. No está ligado a la existencia real del objeto al que se refiere porque es un signo mental y general.

- Las expresiones simbólicas son la mejor manera de expresar las ideas metafísicas o espirituales, sean visuales o verbales, ya que por medio de la expresión simbólica se puede hacer alusión a las cosas relativamente desconocidas, incognoscibles o invisibles para postularlas como existentes y usarlas como referentes.
- El símbolo podría ser la manifestación de una realidad distinta de la que conocemos.
- El símbolo vive y se activa en la dimensión ritual cumpliendo una función.

C.G. Jung¹², define el símbolo como una imagen cuyo contenido es en su mayoría trascendente a la conciencia, esto es, los símbolos operan como puente entre el consciente y del inconsciente, entre pasado y presente, a partir de esto, resulta interesante considerar que el símbolo es por un lado la expresión primitiva de lo inconsciente y que sólo mediante el símbolo puede lo inconsciente ser alcanzado y expresado. De esta manera operan los cuentos tradicionales y los mitos, expresando procesos inconscientes que se pueden formar en cualquier lugar, época o individuo y cada vez que se narran, se rememoran y se revivifican activado el vínculo entre el consciente y el inconsciente.

El misterio del inconsciente colectivo del que habla Jung, data del neolítico, considera que los símbolos trataban de expresar adecuadamente lo desconocido del mundo y del espíritu, de esta manera se crearon imágenes poderosas que le

¹² Carl Gustav Jung fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo.

han dado protección ante la vida, una mezcla de sugestión y fe que debe ser tomada en cuenta en el proceso de comunicación, porque los mensajes emitidos en signos tienen las cualidades de la denotación y la connotación, que corresponden a la significación literal y alegórica. Sin embargo, en la teoría de arte asiático se toma en cuenta una tercera cualidad que es la sugestiva, esta corresponde a la significación anagógica¹³, de esta manera el elemento místico construye un mensaje cuyo sentido va más allá incluso de la suma de las partes. María Belén¹⁴ por su parte, reconoce un efecto sugestivo en la función de los símbolos que está asociada con la transformación de las formas inferiores en superiores, esta sugestión produce naturalmente una fe.

Hace falta considerar otro aspecto invisible de la huella, que ocurre en la mente, la imaginación y la fantasía como procesos psíquicos que ayudan a establecer un enlace con los estratos más antiguos del espíritu humano, ocultos en el origen de la consciencia. “Al igual que nuestro cuerpo conserva en muchos órganos residuos de antiguas funciones y estados, así también, nuestro espíritu aun cuando en apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre la huella de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños y las fantasías de épocas más distantes.” (Ma. Belén. 2009. Pág. 43)

¹³ La raíz de esta palabra es grecolatina y quiere decir “llevar hacia arriba”. La hermenéutica define a la anagogía como la interpretación mística de los textos sagrados, también se denomina anagógico el sentimiento en el que el alma se engrandece contemplando la divinidad y sus obras.

¹⁴ Profesora Colaboradora, del departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

La cita anterior hace referencia a varias cosas interesantes, la primera es considerar la información acumulada en el cuerpo físico y espiritual a través del tiempo por el inconsciente. La segunda hace pensar que la creación de un símbolo no puede ser racional, en tanto que los símbolos siempre han sido producto del inconsciente que actúa mediante la revelación o la intuición. En este caso la intuición es una suspensión del juicio, una sospecha, una función irracional, involuntaria, está en consonancia con la percepción sensorial, o sea que depende directamente de estímulos físicos, no mentales. La intuición es un proceso análogo al instinto, al ser una función irracional se necesita una percepción inconsciente, es algo difícil de explicar racionalmente pero es una función natural. Entre estas cuestiones, la intuición sirve para percibir más allá de la realidad, la realidad a la que se refieren los mitos, la realidad original.

En la historia del arte occidental lo simbólico opera a través del trabajo de Albert Aurier, crítico y teórico del arte simbolista que escribe entre 1890-1893 un “Ensayo sobre un nuevo método crítico” basado en dos tendencias contradictorias en la historia del arte; una es la realista y la otra es la ideística, este trabajo es un parteaguas entre las artes representativas y las manifestaciones de la abstracción que considera, surgen a través del simbolismo literario traducido de forma pictórica por Gauguin y Bernard. El criterio de valoración para este tipo de obras, dependió de la habilidad del artista para hallar los símbolos concretos capaces de transmitir la idea o el estado anímico al espectador. En la “Visión del Sermón” de Paul Gauguin, distingue la representación de las ideas, de la representación de los objetos y encuentra las relaciones entre el mundo de los objetos y/o seres físicos y los objetos y/o seres absolutos que aparecen como ideas del mundo metafísico.

El arte ideístico que desarrolla Aurier, se construyó con determinadas premisas para que el arte no imitara las apariencias del mundo exterior, en ellas postula que:

- El objetivo de las artes debería ser la expresión de las ideas, no de los objetos.

- Los objetos seleccionados del mundo exterior deben ser signos que le recuerden al espectador la idea del objeto real, teniendo en cuenta que los signos no son nada en sí mismos, que la idea lo es todo.

- Los objetos representados únicamente deben ser símbolos y nunca deben parecer simplemente objetos reales, esto se logra simplificando el lenguaje visual y siendo muy selectivo con los objetos, favoreciendo la línea, la forma y el color.

En palabras concretas, debe ser: ideísta, simbolista, sintético, subjetivo y decorativo. Ideísta, porque su único ideal es expresar la idea. Simbolista, pues expresa la idea a través de las formas. Sintetista, para representar esas formas, esos signos, de acuerdo con un método generalmente comprensible. Subjetivo, ya que los objetos no deben ser considerados como objetos, sino como signos de una idea percibida por el sujeto. Decorativa, en un sentido primitivo donde la pintura decorativa es la manifestación de un arte subjetivo, sintético, simbólico e ideísta. El arte ideístico, es pues, fundamentalmente idéntico al arte primitivo, instintivo, sencillo, espontáneo y primordial.

CAPITULO 2

ARTE Y MAGIA



2.1 La huella como identidad

En este apartado me interesa poner en juego las diferencias entre las artes tradicionales, artesanías y el arte que llamaré institucionalizado, con la finalidad de identificar las características que hacen el vínculo actual entre arte y magia. Sabemos que el arte nació de los actos rituales primitivos y posteriormente, el desarrollo intelectual de las diferentes sociedades produjo complejas diferenciaciones, de entre las cuales; las artesanías constituyen el núcleo duro donde está, el potencial mágico y las partes permanentes. El arte desarrollado dentro de las academias y las instituciones destinadas para su educación y distribución, es la parte que se encuentra en constante transformación y está dirigido por el poder hegemónico.

Empezando por reconocer las artes tradicionales, me apoyaré en los estudios realizados por Ananda Coomaraswamy¹⁵ (1983), que están enfocados en los tipos orientales practicados en el territorio Indio y extremo oriental. Al respecto de ellos me interesa diferenciar el hecho de que, las artes transmitidas en forma tradicional son esencialmente ritos en los que los artistas trabajan sus facultades espirituales para eliminar la presunción o arrogancia durante el acto creativo. Este tipo de arte al que designa como “normal” se desarrolló en Asia, Egipto y Grecia hasta el final del periodo arcaico, pero también lo son, las piezas producidas durante la edad media en Europa y las designadas colectivamente como artes de

¹⁵ Especialista anglo-indio en arte oriental, destacó en el estudio del simbolismo, mitología, metafísica y religión comparada.

los pueblos primitivos y arte popular de todo el mundo, destaca la utilidad de las piezas para satisfacer una necesidad humana específica que puede ser de carácter físico o espiritual, otra característica consiste en que se muestran y usan únicamente en el lugar al que fueron destinadas. Las artes modernas o “anormales” que surgen a partir de la decadencia clásica y la Europa posrenacentista, dejaron de cubrir las necesidades del alma y del intelecto ya que su objetivo privilegiado paso a ser la producción de formas cuya contemplación producía placer ante los espectadores.

En la historia de la construcción occidental del arte, el concepto de estética empieza a desarrollarse con los filósofos de la antigüedad clásica griega, el desarrollo de la estética produce diferenciaciones entre los objetos de conocimiento intelectual y los objetos de conocimiento sensible, así mismo distinguieron entre artes útiles y recreativas. Junto con la lógica y la ética, la estética era una ciencia normativa sustentada por un conjunto de reglas del arte, leyes de lo Bello y códigos del gusto. Para la edad media se distinguían las artes liberales de las mecánicas, la palabra artesano, designaba a quien ejercía un arte o un oficio mecánico. En el renacimiento, el terreno artístico occidental vivió un proceso en el que los artistas se distinguieron de los artesanos y la actividad artística quedó completamente desgajada de la religión, iniciando un proceso de distanciamiento de su función primordial y su potencial jerarquización.

En el siglo XVIII nace la estética como rama de la filosofía, los filósofos de la Ilustración propusieron teorías conceptos y reglas mediante las cuales hablarían de sensibilidad, arte y belleza, según ellos tenían la intención de producir categorías

estéticas universalmente aplicables y usaban el arte como instrumento destinado a educar en las virtudes cívicas a los ciudadanos de un nuevo estado que los orientaría para formar su sensibilidad. Es en la Ilustración cuando se distingue en occidente entre las bellas artes y las artes mecánicas, las bellas artes se distinguen de otras por poseer la cualidad de la belleza y la característica primordial de la mimesis o imitación, bajo estos términos, la visualidad se hace predominante. Durante el renacimiento el concepto y el culto a los artistas comenzó a ser importante, entre la aristocracia y la burguesía, la pintura buscó representar la realidad escenificando historias, mitos, alegorías y retratos que de alguna manera se inclinaron hacia el dominio de la ilusión a través de la vista.

El tema de imitación o semejanza opera de manera distinta en los tipos asiáticos, que son maneras tradicionales que mantienen muchas semejanzas con el arte primitivo en el sentido de construcción de la unidad, la mimesis implica un tipo de comunicación con significados análogos, por ejemplo; el aspecto mimético en el arte asiático reproduce la naturaleza idealmente, esto significa que no copia las apariencias, sino los modos de operación de la naturaleza. La verdad expresada a través de la belleza, es una cuestión de semejanza con las ideas y significados expresados en la naturaleza y no ya una cuestión de semejanza con las formas visibles de la naturaleza, teniendo en cuenta que, lo que el arte imita de la naturaleza, son las formas de operar y en ese sentido las formas antropomórficas y naturalistas resultan las menos artísticas, puesto que la naturaleza no opera imitando sus propios efectos. Citando nuevamente a Ananda, quien considera que todas las artes son imitativas:

La semejanza entre una cosa y una representación de ella no puede ser una semejanza de naturaleza, sino que debe ser analógica o ejemplaríaca o ambas cosas. Lo que imita la representación es la idea o la especie de la cosa, por la cual ella es conocida intelectualmente, más que la substancia de la cosa como ella es percibida por los sentidos. La correspondencia visual ha sido mal interpretada como si tuviera que ver con la apariencia de la obra de arte y con la del modelo. En realidad se refiere a una cualidad auto contenida dentro de la obra de arte misma, a una correspondencia de los factores mentales y sensoriales de la obra. Esta correspondencia es análoga a la correspondencia de la persona y la substancia en la cosa que ha de ser imitada. (Ananda, 1983 pág. 15)

Esta idea puede ser mejor entendida por el ejemplo que usa Coomaraswamy de la pintura China sobre el último de los cánones de Kuo Hsi: Repetir fórmulas transmitidas. Este canon se refiere a que los mismos motivos y los símbolos se emplean durante muchos años y lejos de ser una representación monótona y estática, nos permiten apreciar el modo en el que el arte opera como las estaciones. Una primavera sucede a otra primavera sin monotonía, así también en el pueblo se producen diseños idénticos de generación en generación que nunca son iguales.

Como he dicho antes, el arte asiático tiene muchas características semejantes a las del arte primitivo, hacia finales del siglo XIX la valoración etnocéntrica usaba el término primitivo en sentido peyorativo, en términos artísticos implicaba un arte que no mimetizaba la belleza de la naturaleza. Esto sin duda representa un juicio equivocado pues la intensión con la

que se creó simplemente no estaba siendo entendida, ante esto, Lourdes Méndez¹⁶ plantea que las categorías estéticas que pretenden ser universales, han servido y sirven para justificar “científicamente” la jerarquización de obras y artistas, entre otras cosas, produciendo que las mujeres y el arte primitivo estuvieran excluidos.

El potencial contenido en las formas primitivas es revalorado por diversos especialistas, Juan remonta la conciencia estética a tiempos primitivos, a partir del modelo que dio origen a los dibujos mágicos. “Antes, en el paleolítico – propiamente, en las cavernas de Altamira- se principia a separar la conciencia estética de la utilitaria. El cavernario realizaba magia al dibujar los bisontes. Es decir, buscaba la utilidad práctica. El dibujar presupone la formación del idioma y la capacidad de reproducir gráficamente la realidad visible.” (Juan, pág. 29, 2011).

La herencia figurativa de los países latinoamericanos actúa según su idiosincrasia para dar vida al mundo espiritual e identidad local, sin embargo la herencia figurativa se desgastó en Europa, al punto de que los artistas la rechazaron oficialmente a principios del siglo XX y desarrollaron la representación de los aspectos invisibles por medio de la abstracción. Kandinsky¹⁷ desarrolla “De lo espiritual en el arte” y desmaterializa su pintura eliminando las formas que solo mostraban los objetos materiales sin ningún contenido, quedándose con las formas abstractas o elementales que aunque

¹⁶ Méndez, Lourdes (1995) *Antropología de la producción artística*. España: Síntesis.

¹⁷ Vasili Kandinski fue un pintor ruso y teórico del arte.

tuvieran asociaciones geométricas contenían un sonido interno que las hacía entes espirituales, también el color, tenía el poder de influir en el alma humana, siendo la forma y el color los medios básicos para alcanzar la armonía espiritual.

A pesar del rechazo hacia las formas, reconoció que las representaciones figurativas simples y toscas de manera primitiva y pura, no están sobre cargadas de problemas formales, es decir, que se despojan de aparentar ser reales y de los conceptos externos de belleza permitiendo que el sonido interior y el contenido espiritual se manifiesten de la misma manera, que lo hacen las pinturas abstractas que excluyen los objetos reales. Por eso consideró, que el verdadero sentido de la forma debía ser la expresión exterior de un significado interior, es decir, que los aspectos formales significativos tenían que expresar la emoción interior del artista para transmitir una verdadera realidad espiritual y para ello, los temas representados tendrían que surgir de la necesidad interior de los artistas, siendo <<*el arte monumental*>> el fin último de la estética de Kandinsky, formado como síntesis de los significados internos de todas las artes que hacen posible el refinamiento del alma.

La teoría de Kandinsky devino en el expresionismo, como una evocación de las asociaciones emocionales que van de la negación del objeto a la interpretación subjetiva de los artistas. Al mismo tiempo, en la disputa por la originalidad del expresionismo, Raushenberg y Pollock en Estados Unidos, se postulaban como los primeros trabajos del expresionismo

abstracto originalmente norteamericano. En el contexto internacional lo abstracto se ajustaba a los tiempos de posguerra ya que, al ser atemporal, no tiene tema ni narrativa y su única pretensión política era el arte.

Para Jorge Romero Brest¹⁸, la radical división entre figuración y abstracción se politiza al considerar el tipo de comunicación de las imágenes del contexto y los medios masivos de comunicación con los que se gesta el arte pop de Warhol en Estados Unidos, que produjo una conveniente mezcla entre el arte institucional y la cultura de masas, que favorecería el mundo político empresarial. En ese sentido, el arte latinoamericano imitando el contexto de su tiempo, reprodujo los códigos de su comunidad, es decir, aspectos muy locales con una concepción del tiempo circular, que generaba un código común que dura como estilo, volvía al origen y tenía un sentido de permanencia.

En Europa y Estados Unidos la abstracción era un lenguaje de lo invisible y la expresión de un concepto universal, en Latinoamérica lo figurativo continua siendo el lenguaje de sus propias raíces pero no, en el sentido nacionalista del muralismo, sino en el sentido místico de lo invisible y en este sentido el papel de las artesanías se retoma y entra en juego para considerar la magia en el arte.

Los trabajos artesanales latinoamericanos analizados por Juan son de tres tipos: tribales, regionales/rurales y metropolitanas, contienen dos estructuras; la artística y la del sistema de producción de objetos. Las artesanías tribales

¹⁸ Jorge Aníbal Romero Brest, crítico de arte argentino, importante en las décadas del 60 y del 70 en América Latina.

pertenecen al campo de la cerámica, la cestería y el textil “llevan los ornamentos lineales trazados por un artífice que probablemente continúa siendo un mago o brujo impelido por ideologías cosmológicas, las mismas que nutren sus mitos y magias... Aquí se sigue produciendo arte sin nombrarlo y fusionándolo con una utilidad práctica o mágico religiosa.” (Juan, 1981, pág. 311).

Estas son es el tipo de artesanías que a finales del siglo XIX, los países europeos coleccionaron como objetos primitivos depositándolos en los museos etnográficos. Mismas a las que se recurrió en Francia, cuando la revolución de los artistas, contra la cultura de los cánones y convencionalismos de la figuración, pues usaron las esculturas de las tribus de Guinea y Oceanía para transformar su visión, haciendo los dibujos más simples, sueltos y definidos para reducir la narrativa a lo esencial sin tratar de transmitir emociones. Mario¹⁹ reflexiona sobre estos trabajos:

Para los artistas negros no se trataba de *describir* una emoción, sino de enunciarla sin fragmentarla o dispersarla en un multiplicarse de emociones menores. Los modos plásticos negros eran medidos, secos y simplificados al máximo: anchos planos, volúmenes netos, deformaciones someras. No había en ellos ninguna perífrasis ni ningún sofisma figurativo. En aquellas maderas negras, en aquellas estatuas salidas de las manos de un salvaje, esculpidas por un tosco

¹⁹ De Micheli, Mario (2002) *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Segunda edición. España: Alianza. Pág 63

cuchillo en una selva del Congo o en las islas de la Polinesia, la imagen vivía en la firmeza contraída de una forma absoluta.

Continuando con el esquema de Juan, las artesanías regionales, tienen parte dentro de las prácticas mágicas, mágico-religiosas y religiosas, son expuestas como parte del folklore y la cultura popular, surgen a partir del desplazamiento de los sectores poblacionales rurales hacia la gran urbe en busca de oportunidades económicas. Antes de ello, las artesanías fueron anacrónicas y mostraron el pensamiento mítico temprano del hombre, es decir, el carácter cosmogónico mezclado con el católico y estaban dedicadas al autoconsumo local, pero fueron tergiversadas por el populismo y los nacionalismos. Otro factor de deterioro fue producido por la industria que hizo masiva la producción de sus diseños. Estos acontecimientos, dieron paso a la cultura popular en la que se combinan elementos de la cultura hegemónica occidental y las culturas autóctonas, el producto de esta mezcla son las artesanías metropolitanas.

El trabajo artesanal produce la identidad mestiza colectiva, de esta manera tiene parte en la determinación de la identidad que adquiere el arte latinoamericano, pues, el proceso de mestizaje cultural contiene elementos hegemónicos, indígenas, religiosos, profanos, utilitarios, artísticos, pasados, presentes, renovadores y tradicionales.

Juan también considera los ritos como productos artesanos, en este sentido, reconociéndolos dentro de la estructura artística en el campo de las acciones y los no- objetos, en los momentos en que la experiencia del arte se desplaza a la vivencia.

“Incluso proponemos que los ritos y fiestas sean considerados productos artesanos. No sólo por seguir el ejemplo de las artes visuales, que hoy se extienden a las manifestaciones no- objetuales o a las acciones, sino porque la gran mayoría de los objetos e imágenes de las artesanías artísticas son parte de los ritos y fiestas, lo más vital y auténtico del trabajo artesanal. Si no vemos así estos objetos es porque los hemos fetichizado y comercializado y estamos convirtiendo los ritos y fiestas en espectáculos.” (Juan, 1981. Pág. 316)

En el desarrollo entre arte y magia, en América del norte destaca un ejemplo interesante que relaciona las producciones artesanales con el campo académico del arte, el fenómeno es atractivo por la mezcla de elementos de ambas tradiciones, inicia, entre 1910 y 1920, los antropólogos que se encontraban en campo, pedían a las personas de comunidades autóctonas que dibujaran escenas de la vida cotidiana de su comunidad, esta actividad estaba apoyada con un plan educativo en artes al que acudían maestros blancos y enseñaban técnicas pictóricas occidentales como la acuarela. Estos factores nuevos y externos hacen que las piezas no tengan que ver con la pintura tradicional amerindia, pues es evidente que el interés de los antropólogos era que reprodujeran la realidad visible, no la invisible. Hacia 1930 el gobierno de Estados Unidos en medio de la primera gran depresión, lanza un programa de desarrollo económico destinado a

educar a los indios nativos o amerindios en técnicas y modos de comercialización artística. Las artesanías tradicionales de los indios resultó ser buen negocio, de tal manera que en 1932 se institucionaliza esta actividad en la primera escuela de arte para indios. En 1932, Mable Morrow estableció un programa donde trabajó especialmente con mujeres para prepararlas en la carrera de artistas independientes o de profesores de arte en las escuelas indias federales dedicado a las artes y artesanías indígenas en Santa Fe (Nuevo México). En esa misma escuela, Dorothy Dunn artista y maestra que trabajó en la reserva navajo, alentaba a los artistas a representar escenas ceremoniales tradicionales tribales, consiguió libros y objetos históricos de los museos para enseñar a sus estudiantes sobre su origen, este programa de arte experimental fue fundamental para artistas apaches como Tewa Pablita Velarde, Chiricauha Apache y Allan Houser.

Otro momento en el que las artesanías artísticas tienen un papel en el mundo del arte es durante el momento postmoderno, que surge en el contexto en el que es necesario poner atención a la pluralidad y rescatar las identidades regionales, aprovechando las nuevas tecnologías que acortaron las distancias y que también abrieron los flujos de información por todo el globo. Lo posmoderno se define por una serie de transformaciones que se vinieron dando en la esfera cultural como consecuencia principalmente de los cambios políticos que surgieron desde 1970, como los discursos minoritarios de políticas económicas neoliberales, que se tornaron mayoritarios en los gobiernos de Gran Bretaña con Margaret Thatcher en 1979 y en Estados Unidos con Ronald Reagan hacia 1980, reconfigurando progresivamente la vida social y económica del mundo. El pensamiento neoliberal garantiza las libertades individuales a partir de la libertad de

mercado y comercio. Los agentes de la transformación cultural vienen inscritos en el concepto de globalización, en acontecimientos como el fin de la guerra fría, la caída del muro de Berlín y del bloque comunista Soviético que perfilan la formación de un imperio despersonalizado y desterritorializado que opera a través de la expansión masiva del comercio mundial, en el sistema de libre mercado sustentado por los estados neoliberales.

Bajo este panorama, en los años ochenta el sistema de arte occidental abrió sus puertas a los artistas no europeos inscritos en la categoría de racial o étnico, por decirlo de otro modo, en el contexto de la otredad. El mercado del arte que ya era internacional y global, fomentó la participación de los artistas primitivos organizando exposiciones étnicas colectivas como; Los colores del Hymalaya (1993), L'Empreinte du sable, donde se combinan la participación de un artista occidental francés Claude Viallat , con el artista navajo Joe Ben Junior y Magiciens de la terre en 1989, París, donde se reunió a artistas de todo el mundo, y destaca la figura del artista y/o sacerdote afro brasileño Mestre Didi que trabajo sobre los mitos y las tradiciones en su arte.

Hay que señalar, que en este contexto occidental, los artistas autóctonos no tuvieron voz individual, simplemente fueron exotizados en lo que representa una diferencia cultural. Jean Fisher,²⁰ aborda y critica el sistema de valor jerárquico eurocéntrico de la estética dominante y hace evidente que en realidad, los “otros” son excluidos del recorrido global de

²⁰ Fisher, Jean, “The syncretic turn: Cross cultural practices in the age of multiculturalism” (1996), en Zoya Kocur and Simon Leung (eds.), Theory in contemporary art since 1985, Blackwell Publishing, 2005.

ideas, del debate intelectual, filosófico e histórico, porque no se está reconociendo la capacidad de estos artistas para conceptualizar.

En este panorama, el arte Latinoamericano se autodefine y genera un código común basado en su cultura, su historia y sus tradiciones, que lo configuran como un estilo permanente y a la vez trascendental.

2.2 El origen mítico

Recurrí al origen mítico, porque necesito, considerar un punto de partida, para ponernos en contacto con los valores universales y sensibilizarnos con la vida primitiva. La condición humana primitiva colocada ante la naturaleza debió ser, sin duda excepcional, de tal forma y a tal grado, que los valores pudieron elevarse hasta su máxima expresión. Todas las civilizaciones antiguas han dejado su esplendor, manifestado en la arquitectura de sus ciudades y templos, en los relieves, las esculturas, pinturas, objetos y códices que forman parte de la historia universal del arte.

Las huellas de los baños de vapor, confirman su existencia entre hace ochenta o cincuenta mil años, Sandoval (2003) afirma que los descubrimientos arqueológicos y las pinturas rupestres son testigo de que desde la Edad de Piedra los seres humanos hacían uso del vapor con la intención de sudar, expresando que con certeza era uno de los remedios naturales más utilizados. Leyva (1982) habla de las huellas de prácticas curativas con vapor de tipo Neanderthal encontradas en Shanidar (Irak) que datan de hace 12.000 años. Mendoza (2004) menciona las encontradas hace 2.000 a. n. e. en la ciudad Mohenjo-Daro de India y los contruidos en la isla griega de Creta, en el palacio de Knosos. Herodoto (484-425 a. n. e.) describe los baños Escitas en sus escritos sobre tiempos medievales, como verdaderos palacios de vapor. Los baños de vapor, conocidos y practicados de diferentes maneras por muchas civilizaciones y grupos alrededor del mundo, aparecen en Irak, India, Grecia, Roma, Rusia, Turquía y en algunos países del continente americano,

independientemente de las características propias de cada cultura y de los elementos que cada una aporta teniendo en cuenta la diversidad de condiciones climáticas, sociales, religiosas, políticas y económicas, se considera que siempre son producto del respeto hacia la naturaleza y la búsqueda de armonía con lo sagrado.

Las huellas del paleolítico, probablemente se consideran más antropológicas e históricas que artísticas, no obstante, lo que me interesa son las huellas invisibles que continúan uniéndonos al cosmos y a la *magia* de la primera edad de la humanidad.

Rastreando los mitos, como situaciones originales o puntos de partida para explicar todas las cosas, se pone en marcha nuestro pensamiento fantástico, porque son relatos que nos transportan a una dimensión, en la que, las fuerzas cósmicas universales adquieren una corporalidad humana y/o animal para hablarnos de un conjunto de problemas o situaciones a través de las cuales podemos reconocer cierto orden natural ya que, los mitos, manifiestan el origen y la categoría de las cosas, expresándose con imágenes simbólicas, que le dan validez universal.

La antropología de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), importante pensador del siglo XX, que rescató el valor de las sociedades primitivas y pretendió demostrar que las operaciones mentales fundamentales que determinan nuestra manera de pensar son las mismas en todo el mundo. Para desarrollar esta idea, consideró que no hay tanta diferencia entre las sociedades primitivas y las actuales debido a que el pensamiento natural o salvaje siempre actúa desde el

núcleo de las sociedades coexistiendo con las formas de pensar que estimamos más civilizadas. Planteó que los mitos funcionan como una matriz de inteligibilidad que sirve como instrumento para procesar problemas lógicos y analizar la forma de pensar de los seres humanos, ya que contienen las estructuras con las que se ha dado sentido al mundo. De esta manera los mitos también pueden considerarse como sistemas clasificatorios conceptuales instintivos de las culturas primitivas que han servido para establecer un orden.

El motivo por el cual las historias míticas crean un *orden* radica en la consciencia de la relación de las categorías espaciales y temporales de las que participan los seres humanos en su entorno natural y el mundo invisible espiritual, porque los personajes que participan en el relato son Dioses o a veces héroes civilizadores que revelan un misterio que resulta primordial o esencial para comprender el funcionamiento de las energías universales, y cuando los mitos explican cómo han nacido las cosas, son capaces de representar la verdad absoluta.

Existen varios mitos sobre el origen del temazcal, en la tesis antropológica “Temazcal: instrumento de armonización. El ejemplo de grupo de temazcaleros de Celaya”, González Mariscal (2007) incluye dos mitos sobre el origen del temazcal provenientes de la tradición oral. Aquí resumiré únicamente la versión de uno de ellos que fue contado por Doña Manuela Cuaquehua. Lo presento con la finalidad de identificar las características estructurales de los temazcales que perduran en la actualidad.

El mito comienza en un lugar llamado Xolochihuacan, que quiere decir, lugar donde se extienden los llanos infinitos y florificientes, en el vivía Tocitzin, nuestra abuela, quien cuidaba la casa de la palabra, amalgamaba los sonidos, los colores y el calor, a ella, acudían las plantas y los animales para consultarla acerca de su reproducción, germinación y florecimiento. En Cuautlayacapan, lugar donde se enfilan los árboles, vivía su esposo Mazatlacatl, el “hombre venado” que era enorme y tenía unos cuernos grisáceos que llevaban la cuenta de los días, años, siglos, presagios y bienaventuranzas que sólo la abuela entendía. Todos los días la abuela le llevaba de comer, lo llamaba cuatro veces y el abuelo aparecía y se sentaba a comer.

Un día, de dos huevos nacieron sus hijos, Tocitzin los instruyo sobre las artes del conocimiento que sustentaban la vida humana y natural. Al cabo de treinta lunas matan a su padre. Tocitzin se da cuenta de que los hijos han matado al padre, pero ellos tratan de engañarla, cuando va en búsqueda del hombre-venado muere. Con la ayuda del canto de los pájaros renace y al recordar lo sucedido quiere castigar a los hijos, pero las deidades le piden que vuelva a casa y se purifique en una cabaña angular hecha con palos flexibles, con las piedras azules y rojas, con plantas y agua, en medio del círculo para sanar. Ahí, Tocitzin invoca a los elementos para transformarse. Mientras tanto, los hijos, quienes se encargarían de sostener la movilidad del universo, son preparados para el sacrificio por tres deidades. Tras presenciar el sacrificio, la abuela vuelve a la casa donde se había purificado impregnándose en las piedras rojas y azules, conjurándose por la media luna para vivir en la casa oculta que los pueblos y curanderos manejan para la sanación de la humanidad.

La fase mística de la tradición mesoamericana explica la existencia y naturaleza de los seres en el tiempo-espacio mundano como causa de los procesos que ocurren en el tiempo-espacio divino, los dioses son imaginados muy semejantes a los humanos y sus relaciones y acciones también como semejantes a la sociedad humana. Al final, los dioses etéreos se transforman y adquieren una capa de sustancia pesada, esta experiencia, hace que cada uno de los seres se convierta en creador-ser del tiempo espacio mundano.

En la narración de este mito, encontramos la estructura simbólica de una cabaña en la que se produce vapor a través de piedras calientes y agua, a pesar de las múltiples versiones que podemos encontrar sobre el origen de los temazcales o baños de vapor, en cualquiera de ellas, opera el mismo sentido por el cual han nacido, este es, el lugar al que acudimos invocando el poder de los elementos y las fuerzas ocultas de la naturaleza, para sanarnos y purificarnos.

2.3 Ritual

Los mitos revelan elementos y situaciones que posteriormente serán reproducidos por los seres humanos durante los rituales. En general los rituales se definen como un conjunto de reglas establecidas para el culto como; ceremonias mágicas, espirituales o religiosas. Particularmente los ritos arcaicos tienen un significado auténtico y profundo que revelan la toma de consciencia de una cierta situación proveniente del cosmos que implica un emplazamiento metafísico, este, se refiere a lo que está más allá de la física y según René Guenón²¹ es un conocimiento “no humano” porque se encuentra más allá de la razón. Eliade Mircea (1907-1986) especialista en mitología, chamanismo e historia de las religiones, considera que los ritos expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la *realidad* última de las cosas, teniendo en cuenta que en la mentalidad arcaica, lo *real* era lo sagrado, pues creaba y hacía durar las cosas.

Las nociones sobre la *realidad* se ponen en juego cuando empezamos a experimentar el espacio sagrado, porque la vivencia dentro de los rituales, acabará por revelarnos una realidad hasta entonces oculta que nos lleva a cuestionar la existencia del mundo como la conocíamos. La organización del ritual tiene un orden y una estructura que lo hace efectivo y que dará las pautas para el entendimiento, porque en principio una realidad espiritual no es fácil de comprender a

²¹ Matemático y filósofo francés, nace en 1886.

través de la razón, teniendo en cuenta que se encuentra más allá del mundo material y humano, que es un mundo vasto, indivisible y eterno.

Para los Sioux²², el baño de purificación es fundamental en el conocimiento del mundo espiritual o *real*, porque piensan, que la única manera de conocer esta *realidad*, es a través de un cuerpo y un alma puros, en la siguiente cita relatada por Alce Negro ²³queda manifestada esta relación.

La cabaña de sudar se construye con doce o dieciséis sauces jóvenes; también ellos nos enseñan algo, pues en otoño sus hojas mueren y regresan a la Tierra, y en primavera vuelven a la vida. Asimismo, los hombres mueren, pero renacen en el Mundo real del Gran Espíritu, en el que no hay más que los espíritus de todas las cosas; y esta vida verdadera podemos conocerla aquí en la tierra si purificamos nuestros cuerpos y nuestras almas, acercándonos así al Gran Espíritu que es Todo-Pureza (Alce Negro, 1953, p 53).

Consideran que en el ritual de purificación intervienen todos los poderes del universo; las piedras empleadas representan la tierra de la que provienen todos los frutos así como la naturaleza indestructible y eterna del gran espíritu, el agua expande su poder y vida a todas las cosas, es humilde y fuerte. El fuego que calienta las piedras, representa el poder del

²² La nación Sioux habitó en las praderas entre el río Mississippi y las montañas rocosas de norte América, las tribus de Assiniboin, Dakota, Hidatsa, Mandan, Osage, Winnebago y Omaha.

²³ Alce Negro. (1953) *La pipa sagrada. Los siete ritos secretos de los indios sioux*. Documento en línea recuperado el 16 de enero 2012. <http://es.groups.yahoo.com/group/elibs/attachments/folder/369170220/item/list>

gran espíritu, es como un rayo de sol que da vida a todas las cosas. El hogar redondo o pozo que hay en medio de la cabaña es el centro del universo, en el, mora el gran espíritu con su poder, el fuego.

Lo único que cuenta Alce Negro sobre el origen de esta tradición es que el ritual fue entregado a ellos por una mujer, sin embargo, a partir de la descripción del ritual notamos que siempre está latente una *realidad* aparte, que muestra la identidad sagrada de los elementos y la naturaleza cíclica, que se revelan en primera instancia a través de sus atributos simbólicos o universales.

Eliade (2009) reconoce una creación de la *realidad* fundamentada en la acción *repetitiva* de la figura del *modelo ejemplar* que también acontece en la acción ritual. Según esto, cualquier acto, persona u objeto se puede volver *real* en la medida que aparezca repetidamente como modelo ejemplar. De esta forma, los seres humanos que intervienen en un ritual no pueden reconocerse como reales si no dejan de ser ellos mismos para identificarse con algún modelo. Este modelo ejemplar también puede ser el equivalente a lo que la “psicología compleja” de C. G. Jung (1955) llamó *arquetipo*²⁴.

Al entrar a la cabaña para el ritual de purificación o temazcal, los participantes morimos y volvemos a nacer cumpliendo simbólicamente un ciclo vital que nos permite transformarnos, siendo cada vez más conscientes del mundo real. En la

²⁴ C.G. Jung llamó arquetipos a los símbolos de naturaleza universal que son experiencias compartidas por los seres humanos en distintos pueblos y culturas en todas las épocas y que recogen una sabiduría común a toda la humanidad. Experiencias como el embarazo y el parto, la infancia, la vejez, la muerte, el amor, la búsqueda y la lucha que devienen en los arquetipos de la madre, el niño, el sabio, el guerrero, el amante etc. Aparecen como personajes en los mitos.

tradición azteca entrar simboliza volver al vientre materno, lo que significa, que todos los participantes se identificarán por lo menos, con los modelos de madre, hijo/a, hermana/o. A la persona encargada del temazcal se le atribuyen las características de sanador/a, chaman/a, curandero/a, temazcalero/a o partera, básicamente, es la persona encargada de hacer la invocación a Temazcaltoci la abuela de los baños, Diosa de la medicina y las yerbas medicinales, una de las manifestaciones de Tonantzin, la gran Diosa Madre de los Dioses y de los humanos, principal entre las divinidades náhuatl, que acudirá en su manifestación cósmica para la sanación y purificación de los asistentes al ritual.

El efecto de creación de la *realidad* que parece venir implícito en la repetición de los rituales también está acompañado de la época mítica en que los arquetipos aparecieron por primera vez, según Eliade (1992), en la medida en que se conoce cierta realidad por la repetición de los gestos paradigmáticos hay una abolición implícita del tiempo profano, es decir, cuando un hombre repite o imita los arquetipos en el momento de los rituales o actos importantes como ceremonias de caza, alimentación, regeneración, sanación o purificación, el sacrificante abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales proyectándose a la época mítica en la que fueron revelados por primera vez.

El espacio y el tiempo se crearon juntos, es decir, la cuenta del tiempo existe a partir de la creación del universo, este es el tiempo cosmogónico, el tiempo infinito y eterno expresado de manera cíclica. “El tiempo del origen por excelencia es el

tiempo de la cosmogonía, el instante en que apareció la realidad más vasta, el mundo. Por esta razón, la cosmogonía sirve de modelo ejemplar a toda <<creación>> a toda clase de <<hacer>>, por esta razón el tiempo cosmogónico sirve de modelo a todos los tiempos sagrados”. (Eliade, 1992. Pág 67)

Volvamos al tiempo del origen humano, cuando los abuelos²⁵ nómadas del paleolítico comenzaron a establecerse en ciertas regiones de la tierra, se encontraron en un espacio natural imponente que no estaba organizado aún por los seres humanos, conforme reconocieron algunas experiencias sobrenaturales fueron organizando el espacio a partir de ellas, de tal manera que, en los espacios donde ocurrió una hierofanía²⁶ se constituyeron *centros*, templos, viviendas y ciudades. Reconociendo que las energías extra terrestres o cósmicas y no humanas se manifestaban en la tierra, el mundo humano empezó a organizarse y a clasificarse para crear los espacios sagrados en los que a través de rituales se estableció y mantuvo la comunicación con el mundo divino, espiritual o sobrenatural.

La experiencia del espacio sagrado hace posible la <<fundación del mundo>>: ahí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un <<centro>> en el <<caos>>; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el cielo) y hace posible el transito, de orden

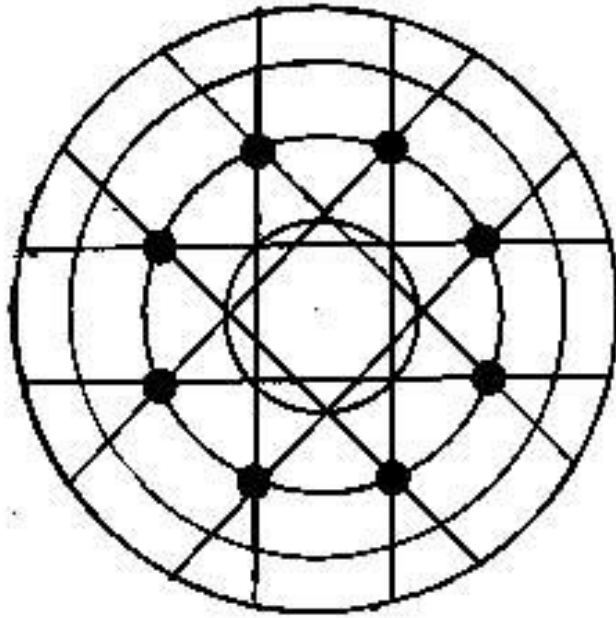
²⁵ Usaré la palabra abuelos para referirme a los ancestros.

²⁶ Una hierofanía es la manifestación de lo sagrado en las formas de este mundo, en los casos en los que los seres humanos han detectado la presencia de lo “sagrado”

ontológico de un modo de ser a otro. Y es una ruptura semejante en la heterogeneidad del espacio profano lo que crea el <<centro>> por donde se puede entrar en comunicación con lo <<trascendente>>; lo que, por consiguiente, funda el <<mundo>>, al hacer posible el centro, la *orientatio*. (Eliade, 1992, p 59).

El ritual destinado a la consagración de las viviendas y templos permitía reconstruir el espacio tiempo *real*. En el pensamiento natural primitivo, el sistema clasificatorio determinaba que el territorio habitado también era un cosmos, y en las construcciones de viviendas y edificios sagrados o templos se hacían visibles las relaciones entre el espacio y el tiempo. Por ejemplo, las chozas tipo “Wigman” en las que habitaban las tribus nómadas del bosque y las mesetas de Norteamérica, eran construidas con varas de sauce que plantadas en la tierra con los extremos encorvados y atados para juntarlos, cubiertas con pieles o cortezas de árboles, reproducían visiblemente en el espacio una forma esférica que se asocia directamente con la figura de los astros y que se utilizó también en plano para significar una unidad que servía de resguardo del espacio





exterior.

Fig .1 Casa tipo Wigman.

La estructura de los temazcales Sioux se clava en el suelo de manera que indiquen las cuatro Direcciones del Universo, en las hechas a base de 16 varas, se hace visible otro aspecto cosmogónico que es, la estrella de ocho puntas correspondientes a los ocho planetas que conocemos como Mercurio, Saturno, Venus, Neptuno, Marte, Plutón, Urano y Júpiter. De este modo, en el conjunto de la cabaña se conforma la imagen del Universo, que hace visible la estructura artística del dibujo lineal y

geométrico.

Fig. 2 Estrella de ocho puntas

Las viviendas se hacían sagradas a partir de que en ellas se levantaba un altar, y se consideraba que ésta acción simbólica-ritual reproducía a escala micro cósmica el acto macro cósmico de la creación.

Para edificar el altar central del temazcal, donde serán llevadas las piedras calientes, los Sioux comienzan clavando un bastón en el centro de la cabaña y alrededor de ese punto trazan un círculo con una tira de cuero, haciendo la siguiente oración:

«Oh Abuelo y Padre, que has hecho todo lo que existe, Tú que siempre has sido, ¡mírame! Y Tú, Abuela y Madre Tierra, Tú eres sagrada y tienes santos oídos, ¡escúchame! Hemos salido de Ti, somos una parte de Ti y sabemos que nuestros cuerpos regresarán a Ti cuando nuestros espíritus partan por el gran sendero. Al fijar este centro en la tierra me acuerdo de Ti, a quien mi cuerpo regresará, pero, por encima de todo, pienso en el Gran Espíritu, con el cual nuestros Espíritus se unificarán. ¡Purificándome de este modo deseo volver digno de Ti, oh *Wakan-Tanka*, para que mi pueblo viva!» (Alce Negro, 1953, p. 54)

En el ombligo de la tierra, que es el altar central de la medicina oculta en las piedras, se invoca a la Madre y al Padre para recibir la purificación del cuerpo físico durante la muerte y deseando la unificación en espíritu, mostrando una experiencia naturalmente cíclica que también se relaciona con la sobrevivencia de la especie, en ciclos de vida y muerte que se pueden medir con el día y la noche y relacionar con los astros y los elementos, por eso, la cabaña de sudar siempre se construye con la puerta de entrada hacia el este, pues, con la estrella de la mañana viene la luz de la sabiduría. A unos diez pasos de la cabaña se construye un centro que es el hogar del fuego que calienta las piedras. Por el oeste se

muestran las cosas de la luna, el agua, la intuición, el lado oculto, el reino de los muertos la noche. El espacio sagrado es el “centro”, puente entre el espacio-tiempo divino y el espacio-tiempo mundano.

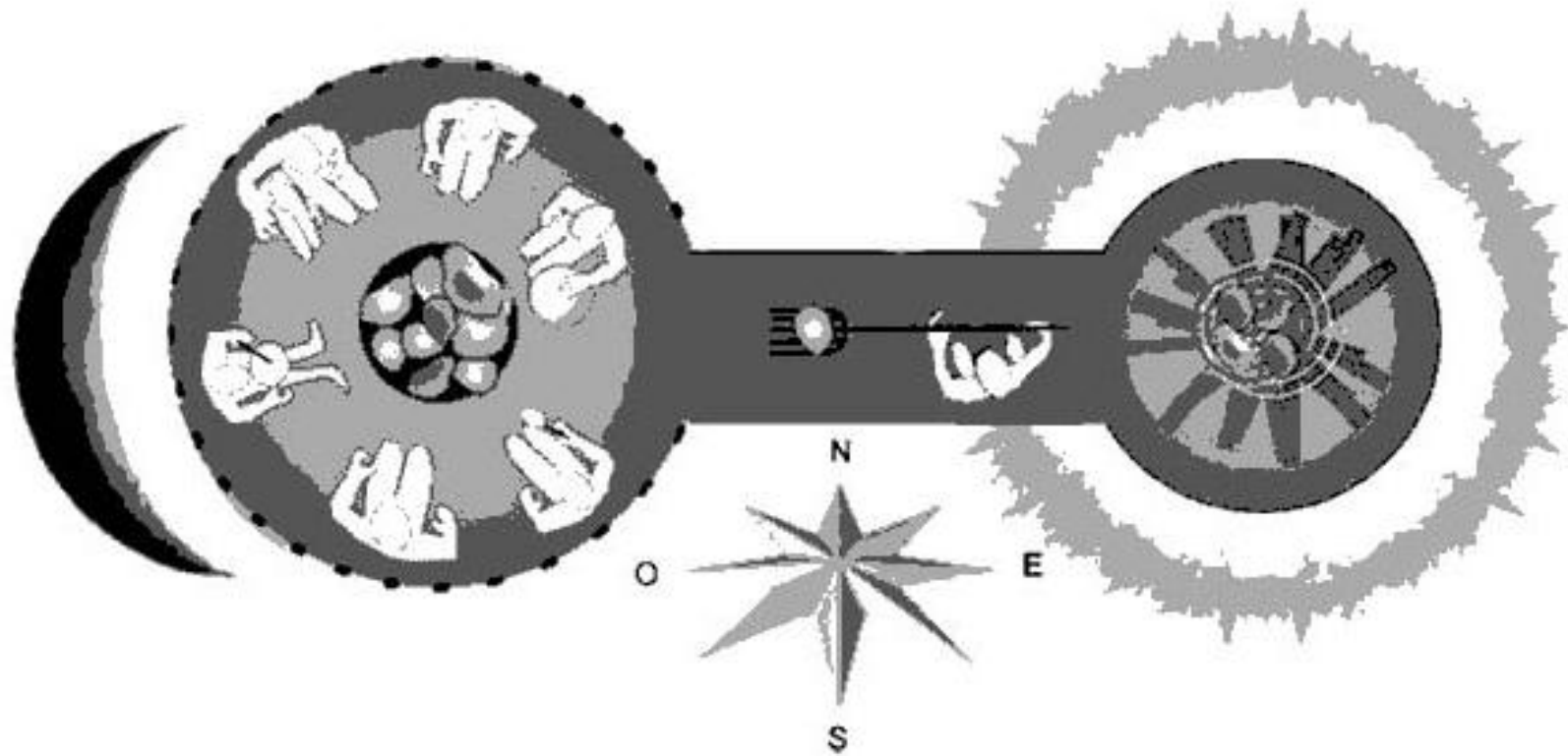


Fig. 3 Cabaña de purificación

La relación entre ritual y arte desde Ananda se construye considerando que, todos los ritos se transmiten tradicionalmente, por lo tanto, las artes tradicionales son un ritual que implica desarrollar las facultades espirituales de las personas, lo que permite ser capaces de ir a niveles supra humanos. El significado y valor de estas artes no reside en lo que son, sino en lo que representan, su presencia física y su belleza formal son el punto de partida que “invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual”. (Ananda. 1983, pág. 39)

Otro tipo de relación entre arte y ritual se refiere al, aspecto terapéutico o medicinal tradicional. Los trabajos en el suroeste de Aridoamérica de los Diné (Navajo), se puede decir que se sirven del arte como medio para traer la presencia de los espíritus. En el contexto Navajo el hombre medicina es el que articula el paradigma de lo sobrenatural haciéndolo visible por medio de los símbolos que realiza en las pinturas secas o pinturas de arena.

Durante el ritual el hombre medicina realiza la pintura de arena y atrae el poder de los espíritus por medio de la belleza que describe su poder, rocía la pintura con polen o harina de maíz sagrados para salvaguardar sus poderes curativos y hace una plegaria por medio de cantos que invocan a los mitos y a los dioses asociados de la pintura. La plegaria activa la pintura y hace que la imagen reciba el poder sobrenatural de los espíritus, asocia las partes del cuerpo de la persona con los de la deidad y sustituye el mal que hay en él, por todo el bien que hay en la pintura de arena. Luego sienta a la persona sobre la pintura de arena y le esparce parte de ella sobre el cuerpo. En la cosmovisión del pueblo Navajo la idea

de la conexión con la naturaleza es total y por eso la armonía con ella es primordial. La forma armónica de la naturaleza está conectada con las formas armónicas de la pintura para propiciar la armonía del paciente porque cuando hay enfermedad no hay armonía. En sus pinturas utilizan muchos símbolos de poder como el rayó, el sol y las flechas, que por respeto, en las pinturas que son realizadas con fines comerciales son hechas con errores para no ofender a los espíritus.

Dentro de los rituales y ceremonias el papel del dibujo como elemento simbólico ha favorecido la expresión de las ideas metafísicas o espirituales para inducir las vivencias místicas, por este motivo, son la semilla de las formas simbólicas que han hecho visibles las relaciones de los seres humanos con el cosmos, el mundo invisible, espiritual o *real*. Los dibujos han construido puentes de comunicación con el mundo invisible a través de umbrales o espacios sagrados en los que se hacen rituales y se entregan ofrendas.

CAPÍTULO 3

LA HUELLA MÁGICA



3.1 Huellas relacionadas

La relación teórica del capítulo anterior, en la que hemos podido enfocar los mitos y rituales primitivos como base de la estructura del pensamiento mágico que ha permanecido desde el tiempo original en el arte, ha mostrado símbolos que son trascendentes y por decirlo de otra manera, que coinciden o se repiten en distintas culturas, como el círculo en la espacialidad y el cuatro en la temporalidad. Voy a desarrollar algunas ideas en torno a ellos porque son la parte dura del núcleo que me conectará con la tradición.

“Símbolos como el círculo y la cuaternidad, tan peculiares en el proceso de individuación, señalan por una parte en el pasado un originario orden primitivo de la sociedad humana, junto con un orden interior del alma.” (Belén, 2007, Pág 41)

El movimiento circular significa el conocimiento individual, el aislamiento del recinto sagrado y el poder de concentrar, Jung describe el curso circular psicológicamente como un “dar vueltas en torno a si mismo” con lo cual quedan implicados todos los aspectos de la personalidad. Incluso escribe sobre el círculo mágico para referirse al tipo de estructuras realizadas en los mandalas en India, siendo, el círculo, símbolo de la perfección, es una expresión por todas partes difundida del cielo, del sol, de dios y del arquetipo del hombre y del alma. El cuatro dentro del círculo, es el símbolo de la totalidad que describe a los seres espirituales, en muchas pinturas se representa a la divinidad o al hombre cósmico en el centro de un círculo dividido en cuatro.

El círculo y la esfera son formas elementales que participan de la forma y ritmo del universo, empezando por que las personas de pensamiento mágico vivieron el universo como una unidad cerrada que se representaba en la forma del círculo, donde se encuentran todas las personas, los animales, las plantas, las piedras y los astros, todos regidos por fuerzas ocultas. Dentro del círculo no existe la división entre el mundo sensible y el suprasensible, tampoco los hombres ocupan un lugar privilegiado, en esa comunión cósmica, los seres humanos son parte de la naturaleza y no valen ni más ni menos que cualquier otra criatura. El círculo universal constituye una unidad que surge a partir del centro y cuya circunferencia protege del exterior.

En la cosmovisión Lakota, se explica que, el poder del universo actúa en círculos y todas las cosas tienden a ser redondas. Un pueblo feliz y fuerte recibía su poder del círculo sagrado de la nación, mientras el círculo permanecía entero, el pueblo florecía, el árbol era el centro vivo del círculo nutrido por el círculo de las cuatro direcciones simbolizadas de la siguiente manera; en la casa negra del oeste habitan las criaturas del trueno y la lluvia, la casa blanca del norte trae el viento que purifica, la casa del lucero del alba que trae sabiduría a la humanidad viene del este y es roja, la región amarilla del sur, trae el poder de crecer y el verano, estas cuatro regiones son en suma un espíritu, un círculo. Cada uno de los cuatro círculos que conforman el temazcal representan fases de la creación, el primero es el círculo sin fin que representa a los espíritus superiores, el segundo a los espíritus asociados y superiores, el tercero a los espíritus subordinados, el cuarto representa el nacimiento de los espíritus inferiores.

En el pensamiento prehispánico de México el círculo universal se estructura geográficamente según los cuatro puntos cardinales más los sentidos horizontal y vertical, donde la tierra se considera una superficie plana que ocupa el espacio central, por debajo de ella se encuentra el mundo inferior y sobre ella otro mundo: trece cielos escalonados como los cuerpos de la pirámide, de los cuales cinco corresponden al círculo de la Tierra, este sistema se representó gráficamente con tres círculos, uno encima de otro y cada uno de los puntos cardinales era la casa de una deidad. La cosmología azteca considera diferentes niveles de cielos, que son los mismos que fijan los diferentes niveles de temperaturas que se encuentran en el temazcal. La temperatura más alta en la parte superior de la cámara, la más baja en la parte inferior, sobre la tierra.

En el aspecto cíclico del círculo, se genera un ritmo basado en intervalos de cuatro que aparecen repetidamente por distintos aspectos de la cosmovisión mexicana marcando eras, regiones, colores, esencias y ciclos, Paul Westheim²⁷ escribe acerca de esto:

Hay cuatro destrucciones del mundo, cuatro regiones del cielo, de la tierra, del mundo inferior. Cuatro esquinas del cielo y de la tierra, cuatro caminos hacia el centro de la tierra, cada uno de un color diferente, cuatro divisiones de la cancha del juego de pelota, cuatro dioses que vuelven a levantar el cielo cuando ha caído sobre la tierra, cuatro dioses que

²⁷ Westheim Paul (1988) *Arte antiguo de México*. España: Alianza.

sustentan el cielo. Cuatro días permanece Quetzalcóatl en el mundo inferior, al cabo de cuatro años las almas de los guerreros muertos se transforman en colibríes, cuatro años dura la migración de los muertos al mictlan. Hay cuatro clases de maíz: el negro, el amarillo, el rojo y el blanco. Hay cuatro clases de agua de los tlaloques, ayudantes del dios de la lluvia, mandan a la tierra: la primera es buena para las simientes y los panes, la segunda añubla las plantas, la tercera las hiela y la cuarta, improductiva, las seca. (Westheim, 1988, pág. 3)

En síntesis, el círculo y la cuaternidad conforman ciclos, y son parte elemental del código para huella mágica.

3.2 Huella mística / Del arte primitivo al proyecto artístico

La estructura del proyecto, se puede determinar a partir de los elementos para desarrollar un arte místico en el que se adjudica también un aspecto “visionario” del que pretende ser parte la *huella mágica*. La teoría de Elías Capriles (2000) sobre “Estética primordial y arte visionario”, reúne las características, espirituales y primitivas que ofrecen un punto de vista trascendente, desarrollado a partir de la filosofía perenne y visionaria de Aldous Huxley (1894-1963) que divide la evolución en ciclos cósmicos. En el primer capítulo hable de los ciclos cósmicos en las tradiciones lakota y mexica, ahora se añaden nuevas equivalencias. Las tradiciones de India, donde son cuatro y a veces tres eras, que van de la verdad o la perfección, a la era oscura o negra. El islam, que se explica con el mito judeocristiano musulmán del jardín del Edén y la caída de Adán. Y la versión grecorromana que divide las edades en oro, plata, cobre y hierro.

En el inicio del ciclo cósmico de la humanidad conocido como paleolítico, la verdadera esencia o naturaleza de los seres humanos estaba a flor de piel, la estructura social era horizontal y todos los seres humanos eran verdaderamente iguales, no existía ningún valor proyectado en entes particulares y no se proyectaba forma alguna de división, es decir, la

sociedad no estaba dividida y se integraba con el universo y la naturaleza. En el plano mágico-religioso, su visión era monista²⁸, se pensaba en una sustancia única de la que está formado todo el universo.

Elías (2000), señala la evolución de un error en las sucesivas edades, que se entienden como el desarrollo de la ilusión de la fragmentación, lo llama valorización-absolutización delusoria y divide el proceso en tres partes: la primera etapa del error ocurre en el pensamiento supersutil y separa a cada individuo de la totalidad; la segunda etapa ocurre en el pensamiento sutil y separa al individuo de todo lo que le rodea; la tercera etapa da lugar a la ilusión de que los pensamientos son ciertos o falsos, este nivel de error, surge de las interpretaciones conceptuales de la realidad, implica creer que dichas interpretaciones son absolutamente verdaderas o falsas.

En la estética primordial se valora el efecto visionario de las formas y el arte visionario tiene la función indirecta de “despejar las ventanas de la percepción” por lo que tiene la posibilidad también de orientar al despertar o la iluminación espiritual. El arte visionario responde a las necesidades de la humanidad, en él, todo es símbolo, pues se aborda desde la condición en la que no se manifiesta una realidad concreta y sustancial. Es una puerta de entrada a la vivencia mística porque representa arquetipos primordiales que tienen una función en el desarrollo espiritual de los individuos donde

²⁸ La definición filosófica el Monismo es una doctrina metafísica que se ocupa de todos los aspectos de la realidad, la materia y el espíritu, lo físico y lo psíquico que se consideran idénticos en esencia por pertenecer a la misma sustancia, es decir, considera que es una única materia de la que se conforma todo el universo

coincide verdad, bien y belleza. Es un arte inseparable de la mística y de la verdadera religión. Los artistas naturalmente místicos vibran entre el estado de despertar y la condición dualista de valorización del error implícito en el devenir evolutivo de la humanidad.

El juicio representa la división inicial que da lugar a las ilusorias individualidades con las que paulatinamente bloqueamos la percepción que nos permitía experimentar la plenitud de la totalidad en la edad primera. Y sabemos que esta conexión con el pasado, está en nuestra memoria humana. En la conexión con el arte primordial se puede construir la oportunidad de disolver el falso sentido de individualidad y el artista capaz de producir un arte visionario provocaría la inhibición de cualquier juicio, Elías denomina “epoché” estética a esta condición. La epoché es una inducción momentánea a la suspensión del juicio que de manera eventual llega a inhibir la sensación de ser un yo separado, dejándonos vislumbrar la plenitud del estado primordial.

Lo más frecuente, es que el arte funcione como un disparador del juicio estético y solo cuando induce la epoché nos permite vislumbrar la condición indivisa y libre de la ilusión de individualidades que, equivalen al espacio tiempo total. Si quien contempla la obra sabe utilizar la epoché podrá hacer desaparecer su individualidad y acceder a un estado espiritual elevado. Es importante considerar que el arte visionario va más allá de lo bello y lo sublime (que también constituyen un juicio) provocando un sentimiento trascendental que implica intemporalidad y omnipotencia. “En el plano

del arte, la apreciación estética más profunda es la de las formas que afectan nuestra experiencia, induciendo la *epoché* estética y eventualmente proporcionando vislumbres de la vivencia mística.” (Elías, 2000, Pág. 58)

Cuando el arte no refleja individualidad puede, hasta cierto punto convertirse en una actividad anónima, si en la medida de lo posible se hace colectivo, se involucra en un proceso transpersonal que le ayuda a ganar espontaneidad. Según las pautas tradicionales del tao, la espontaneidad es un elemento importante, en tanto que libera el flujo creativo, de la fragmentación interna de los artistas. Para Elías el arte idóneo para nuestra época sería uno que, denuncie la división de la sociedad en clases y que ayude a desarrollar una verdadera religiosidad que consiste en redescubrir *lo sagrado* en la indivisibilidad de nosotros mismos con el Universo.

El artista comprometido políticamente podría crear nuevas formas de arte primordial que fuesen lo más visionarias posible y que, en consecuencia, al mismo tiempo que incitaran a otros a transformar la sociedad, colaborasen con la revolución interior en cada individuo que es la condición necesaria de una transformación social efectiva... De hecho, devolver al arte su carácter visionario y dotarlo de las características que han sido comunes en todo arte genuinamente religioso sería por sí mismo revolucionario (Elías, 2000, pág.180)

Los proyectos artísticos que canalizan los aspectos humanos, místicos y antropológicos producen nuevos rituales contemporáneos que reúnen la identidad propia y colectiva. Los artistas acudimos al pasado con la esperanza de transformar el futuro. Santiago Vera²⁹ (2004) identifica los proyectos que orientan al descubrimiento vivencial personal y propician el encuentro del artista como ser humano, con sus identidades primigenias y totalizadoras provocando en lo colectivo el deseo de renovación.

La naturaleza metodológica de los proyectos que denominó, antropológico-existenciales, se relacionan con la etapa prehistórica del arte, se llaman antropológicos por su interés básico y exclusivo en lo que es específico del hombre y existencial por lo que se refiere al modo de ser y de manifestarse de lo humano. Este tipo de proyectos profundizarán en los territorios internos que propiciarán el encuentro del artista como ser humano, con sus identidades primigenias y totalizadoras que lo ayudan a superar su propia fragmentación. Tanto artistas como espectadores serán participantes activos que podrán realizar una nueva perspectiva del ritual vital contemporáneo , considerando el rito desde el punto de vista de Santiago, no como un conjunto de reglas, sino como la celebración donde acontecen las rememoraciones de los datos de la identidad propia y colectiva que deben ser celebrados. De esta forma el arte participará de una evolución recuperadora de las potencialidades originales o primordiales, eliminando las jerarquías entre las diferentes técnicas y los

²⁹ Vera, Cañizares Santiago (2004) *Proyecto artístico y territorio*. España: Universidad de granada.

ámbitos creativos, haciendo una nueva consideración de su papel histórico, y por decirlo de algún modo, retomando el nivel chamanístico en el hacer creativo.

Podemos pensar que como artistas asumimos nuestro papel en la transformación social, en este sentido, nuestras piezas deben potencializar las narraciones que tratan sobre las identidades humanas y sociales que nos lleva a recuperar la función primordial del arte. La nueva dirección que se añade respecto a aquella primera función según Santiago, es la de capturar y transformar las realidades que sirvan para provocar procesos de recuperación terapéuticos del hombre en la búsqueda de su totalidad existencial.

Si pensamos que, la función primordial del arte consistió en revelar la operación del espíritu en las formas de la vida, encontramos que, la pintura prehistórica expresó la manifestación de un único principio, donde lo sagrado formaba parte del mundo y los seres humanos experimentaban su totalidad existencial como parte del cosmos, no existía forma alguna de división y predominaba por decirlo de alguna manera la igualdad, el antropólogo Pierre Clastres las llamó “sociedades indivisas”.

Crear a través de la conciencia de que *todos somos uno*, implica la des jerarquización de los artistas, asumiendo que nuestra mente se dispone a crear de manera libre y servil, en este sentido la actividad libre se compara con el trabajo espontaneo de la pintura china tradicional y lo servil se asocia al servicio terapéutico del temazcal. Estas actividades

producen un equilibrio entre lo material y lo espiritual que, por ejemplo, en la pintura se mostraba, dando la misma importancia a las formas y al vacío, o por ejemplo, el equilibrio con la naturaleza se hace visible también, cuando en las representaciones las formas de los seres humanos aparecen pequeñas frente a grandes paisajes.

El ejemplo de la pintura china t-c, se puede considerar como una extensión y un desarrollo de la pintura prehistórica, la cual subsistió seguramente porque en China los sabios mantuvieron mucha más influencia sobre la sociedad que los sabios de occidente. Los materiales empleados en la pintura china no permitían que se hicieran modificaciones posteriores a lo que se había plasmado en un primer momento, los expertos en pintura china t-c que tuviesen la realización espiritual reconocerían la imperfección en una pintura, como resultado de la espontaneidad total. La originalidad del Tao consiste en pintar según las pautas tradicionales, esto significa, hacerlo por medio de la acción que tiene lugar a través de la no-acción. El mejor arte, el más puro, parece derivar de esta misma raíz ya que contiene expresiones de la creatividad espontánea que liberan al individuo del ego, considerado como la fragmentación interna de los aspectos que gobiernan-no gobiernan, controlan-no controlan, dirigen-no dirigen y que en la psique del artista interfieren con el flujo espontáneo creador.

El aspecto servil terapéutico que se suma es, la medicina del temazcal, holística e integral en sus efectos de purificación y sanación expandidos en los niveles físicos, energéticos, emocionales, mentales y espirituales, por eso, ha sido un

instrumento terapéutico en la medicina tradicional de los pueblos mesoamericanos. A través del calor y la humedad que se genera en el ambiente del temazcal, se produce un movimiento de los líquidos corporales y de la energía interna conocida también como sentimientos y pensamientos. Las plantas son una herramienta terapéutica dentro de los baños, con sus aromas y composiciones químicas destiladas o en infusión nos ayudan a armonizarnos. Los vapores aromáticos de determinadas plantas curativas que son inhaladas en un ambiente húmedo y tibio, pueden limpiar por completo los senos nasales y paranasales, aliviando casos de sinusitis, catarros, asma, bronquitis y enfisemas. Estimulando los órganos internos se ayuda en el tratamiento de artritis, hepatitis, reumas, trastornos glandulares, problemas digestivos, del sistema nervioso y circulatorio. El cuerpo físico se desintoxica a través de la transpiración, la inducción del sudor es benéfica para el tratamiento de enfermedades de la piel, hígado, circulación, reumas, artritis, gota, dolores, enfriamientos y congestiones.

El calentamiento del cuerpo produce una serie de reacciones que estimulan la circulación superficial y profunda de la sangre, al acelerar la frecuencia de los latidos del corazón se ejercita su propia fuerza, se activa el metabolismo y se accionan los mecanismos de regulación térmica que provocan el sudor. Cuando el calor es más alto que la temperatura normal de nuestro cuerpo, se provoca la transpiración, pero la humedad alta inhibe la evaporación del sudor impidiendo que el cuerpo se enfríe como normalmente lo haría, entonces el efecto sanador se produce porque la circulación de la sangre aumenta al mismo tiempo que se eliminan toxinas al sudar. El poder purificador a nivel físico de los temazcales es

bastante amplio, con la sudoración se sacan del organismo elementos dañinos como colesterol, triglicéridos, sarros y ácidos úricos, ayudando también a los riñones a expulsar toxinas acumuladas por medicamentos, las que provienen de malos alimentos y las que se encuentran en la contaminación del ambiente, incluso se eliminan impurezas de la sangre, porque fortalece y mejora de manera natural el funcionamiento cardiovascular y el sistema circulatorio. Es apto para tratar el envejecimiento prematuro de la piel y la obesidad pues el calor ayuda a la eliminación de grasas. También produce un efecto relajante que combate el insomnio y dinamiza los procesos mentales.

Cada una de las cuatro puertas que se realizan en el ritual del temazcal representa un rumbo, un color, un animal, una estación del año, una energía, un elemento, un arquetipo. Cuando las mujeres utilizamos la consciencia de los ciclos naturales que se expresan en nuestro cuerpo ayudadas por el ciclo de cuatro puertas en el temazcal, podemos trabajar las distintas energías que se expresan en nuestro ciclo menstrual para manejar emociones, tratar problemas psíquicos que se relacionan con lo sagrado femenino que se reflejan en enfermedades producidas en los órganos femeninos. Se recomienda incluso durante el embarazo, ayuda para estimular el parto y en la recuperación después del parto sirve para estimular la producción de leche materna.

La acción purificadora se expande hasta campos más sutiles con la ayuda de la “intención dirigida” por las personas, también conocida como rezo u oración, de esta manera es posible conducir la energía a personas que se encuentran en

otro lugar o conducir la depresión, angustia y todo tipo de emociones y pensamientos negativos hacia el fuego o hacia la luz. También ocurren procesos de interiorización que provocan el conocimiento de nuestro interior para reflexionar sobre las actitudes personales e identificar las pruebas con las que enseña la vida, generando conscientemente la actitud de perdón y gratitud hacia todos los seres con los que nos relacionamos como los animales, las plantas y todo lo que se encuentra en y más allá de la tierra. Los cantos ceremoniales ayudan en la armonización de nuestra energía y la voluntad también se fortalece.

Las intensiones terapéuticas del simbolismo del ciclo de gestación pueden conducir mentalmente el regreso a nuestro propio origen, desde el cual nos purificarnos para empezar de nuevo, pero inductivamente también se puede utilizar para modificar aspectos traumáticos ocurridos durante nuestra propia gestación, como el caso de embarazos no deseados, maltrato, y todas las emociones transcurridas por la madre durante el embarazo que podrían ser el origen de diferentes enfermedades.

Cuando un proyecto antropológico-existencial se define a través de una relación totémica, provoca las relaciones simbólicas especiales que identifican a la comunidad, como las prácticas y creencias arquetípicas que sostienen las capas culturales creadas por las sucesivas civilizaciones, trazando de esta forma la espiral que lleva a los orígenes sustanciales y armonizadores. El proyecto tótem convoca e impulsa un símbolo, a través de la metáfora, para trasladar

objetos, animales, vegetales o cualquier cosa del plano de lo cotidiano o de la realidad intrascendente, al de la mistificación de la cotidianidad que busca proyectar una colectividad. El tótem interdisciplinar sería uno que mezcle la danza, artes visuales, escultura, teatro, cantos, elementos ambientales, astrológicos o fenómenos atmosféricos.

Para cerrar este apartado, quiero mencionar un ejemplo, es el proyecto, “Navajo tiempo”, me interesa por dos cuestiones, la primera, porque da continuidad a lo planteado en el capítulo dos sobre el papel de la educación artística de las comunidades nativas americanas y segundo, por la naturaleza del proyecto. Trata sobre Instalaciones temporales hechas para el medio ambiente, realizado desde hace nueve años, en el cañón del Coyote, localizado en los adentros del suroeste del desierto de California. La instalación a la que me quiero referir fue realizada en el 2014, en ella participaron Ai Weiwei y Bert Benally.

En el proyecto cada uno de los artistas hizo un dibujo en la tierra, Ai Weiwei trajo desde China unos 250 kilos de fragmentos de cerámica que fueron tamizados en el suelo para formar una figura con bicicletas entrelazadas que remiten a un mandala, interesado en la idea de que solo podemos vernos a nosotros mismos viendo nuestro pasado, utiliza los fragmentos que son pruebas materiales del pasado como evidencia del origen del polvo. El dibujo de Benally, es una rueda de la medicina que indica los cuatro puntos cardinales, en el centro colocho una urna que al ser quemada, reveló la escultura de metal de una planta de maíz como símbolo del núcleo de la tradición. Posteriormente la pieza se presentó en

el museo de la nación navajo (MoCNA) ubicado en Santa Fe, usando una cúpula de alta tecnología en la que se presentará el paisaje digital en 3-D.

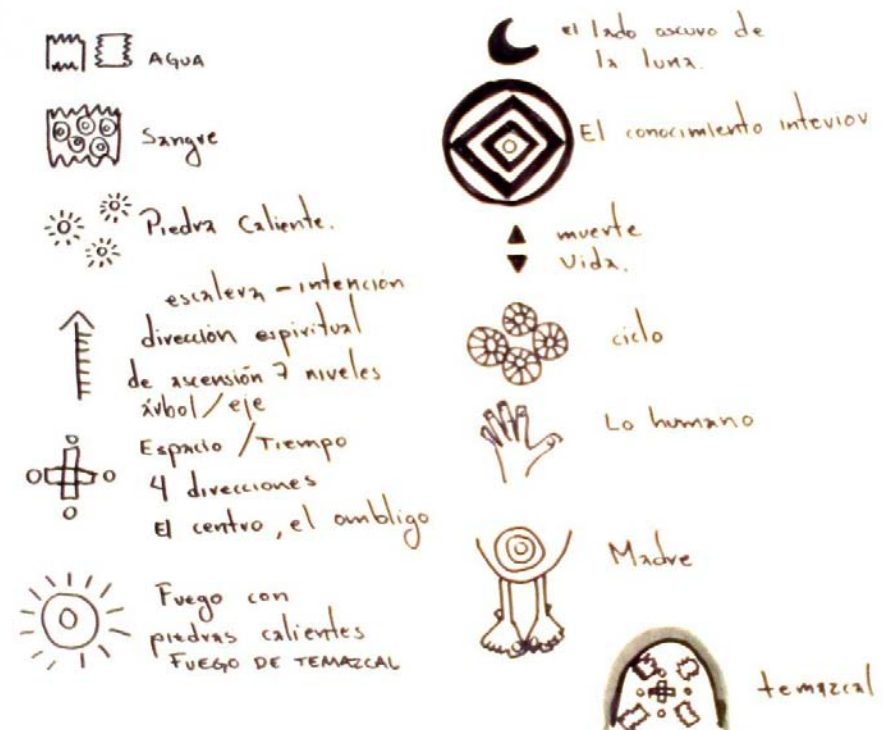
A grandes rasgos el trabajo conjunto de estos artistas, es en sí, una relación viva del arte con la magia, teniendo en cuenta la biografía de los artistas. Ai Weiwei es un artista chino contemporáneo y activista que ha destacado como una verdadera amenaza para el régimen político de su país. Benally es un artista y profesor navajo del centro de estudios Diné (Diné College) comprometido con la institución a promover y perpetuar la cultura Navajo.

3.3 La huella mágica

En esta parte de la investigación presento, el código de la huella mágica para mostrar los símbolos elaborados y explicar un poco el proceso de su construcción, pues los recursos teóricos de la investigación, me han servido para articular un discurso más concreto y definido acerca de los materiales, técnicas y procedimientos para significar el tema de la investigación.

Los primeros símbolos que grabé, los hice de manera experimental con barro, dibujando líneas a base de churros que presionaba sobre placas, lo interesante de esta etapa fue el descubrimiento de mi propio lenguaje simbólico a partir de “traducir” los dibujos de las primeras litografías.

En esta lámina aparecen los bocetos. De esta manera se hizo posible contruir frases a base de dibujos como por ejemplo:





En nuestras manos está el conocimiento sobre la luna, este, se dirige como una plegaria hacia la luz.



El conocimiento interno está en nuestras manos y se dirige al universo.



En este dibujo la flecha simboliza los niveles de evolución interna o crecimiento espiritual, aparece un temazcal, el fuego central con dos vertientes de agua, los símbolos de arriba hablan sobre la introspección y los ciclos lunares.

El proceso cerámico adquiere parte en la significación del contenido del dibujo, pues se trabajan los cuatro elementos para producir una forma que será transformada sustancialmente en su paso por el fuego, la quema cerámica, significa también la parte oculta en el proceso de transformación de la materia pues no podemos ver lo que sucede durante la quema. El proceso es similar al experimentado a través de las intensiones en el temazcal, pues a través de los cuatro elementos que se activan en la matriz cósmica, se hace posible la transformación del cuerpo físico.

Las siguientes piezas construidas rompen las estructuras del grabado tradicional pues los dibujos de la matriz se construyen en tercera dimensión y se imprimen en el espacio con la luz de una vela que al proyectar la sombra del dibujo hace que viva con la flama. La sombra adquiere un papel importante, recurriré al mito de Plinio que habla sobre el origen de la plástica en occidente para hacer una reflexión sobre la función mágica de la sombra.

Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad, la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas.³⁰

³⁰ Historia Natural, XXXV, 43: 2

Según el mito de Plinio, el dibujo nació de las líneas trazadas sobre la sombra de un hombre, cuando este se marchaba para siempre del lado de su amada, el padre alfarero colocó arcilla y la coció para sustituir la ausencia del hombre. La función de la representación de la sombra es mágica, porque su intención es hacer presente lo ausente. Es, una vez más, la *magia* de hacer visible lo invisible.

Igualmente la función de la sombra guarda una relación de semejanza y de contacto, es decir de huella. Es posible comprender la sombra como un grabado primitivo que constituye la huella directa de la naturaleza, que no es trazada por la mano y que distingue en sus operaciones rituales, pues, si es una sombra de luna, escapa del orden natural del tiempo y paraliza el flujo del devenir, es mística; si es una sombra bajo el sol señala un momento preciso, una sombra trazada por el fuego también resulta misteriosa y viva.

El grabado se desmaterializa y la sombra profundiza la corporeidad del objeto, expandiendo la luz como halo en el espacio, produciendo un efecto similar al “aura” que Walter Benjamín³¹ identificó como un raro efecto que se produce al contemplar en las piezas una objetividad metafísica que se sobrepone y hasta sustituye a la objetividad física de su presencia material.

³¹ Walter, Benjamín (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

El aura es también un elemento invisible que puede aparecer en la huella de la *magia* que ha nacido cuando el símbolo cobro vida al activarse en el ritual, siendo esta la función de cada invocación, llamar a la energía para que anime a la materia. En cada ritual se establece una conexión con el cosmos, alrededor de los objetos que alimenta su *aura*. Bolívar Echeverría³² en la introducción de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se refiere a la perdurabilidad de las manifestaciones sobrenaturales que se invocaron durante el ritual, apuntando a un momento específico en el que aparece una revelación que de alguna manera deja algo de sí, como un índice del mundo invisible.

El dibujo y el grabado se transforman y mantienen la huella del pasado a la que el espectador accede de manera intuitiva.

El dibujo se ha expandido, ha roto los límites del papel, recuperando la acción primordial que le dio origen, la huella que dejaba nuestra acción colectiva sobre la tierra, el surco que definía una trayectoria necesaria. Cuando hoy un artista ocupa con su dibujo el espacio de la habitación, la realidad se convierte en un espacio habitable; cuando otro dibuja y graba en video la acción de dibujar para posteriormente integrar ambas en un bucle interminable, el dibujo nos lleva constantemente a la reflexión sobre su valor de línea como memoria desde la cual podemos entender el sentido de nuestra acción (Gómez, 2005, p 163).

³² Walter, Benjamín (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

A continuación muestro las imágenes correspondientes a las cuatro etapas de la producción.

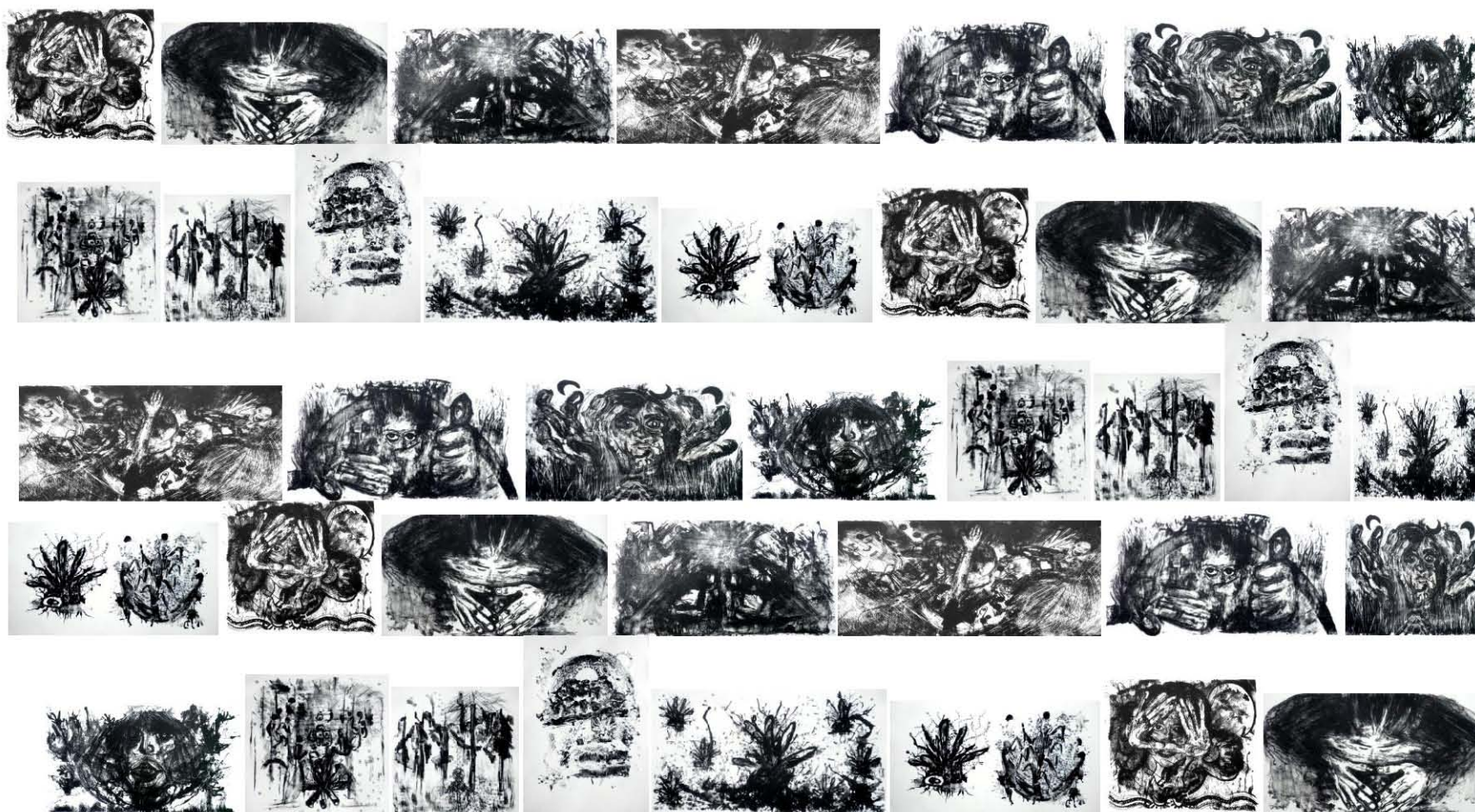


Fig. 4 Primera huella

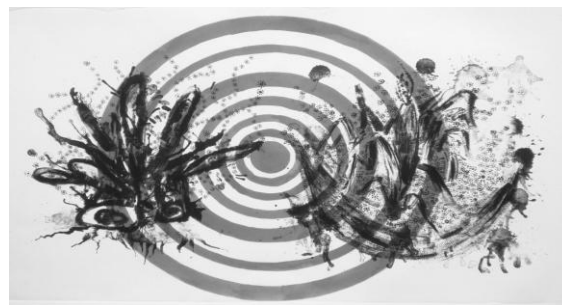
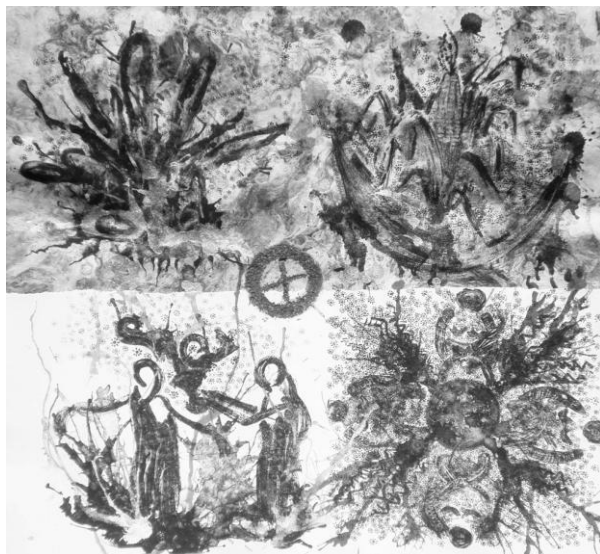
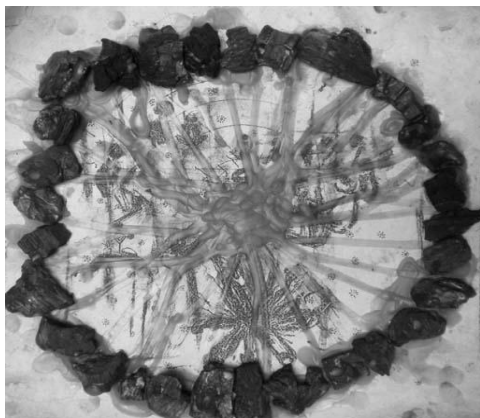
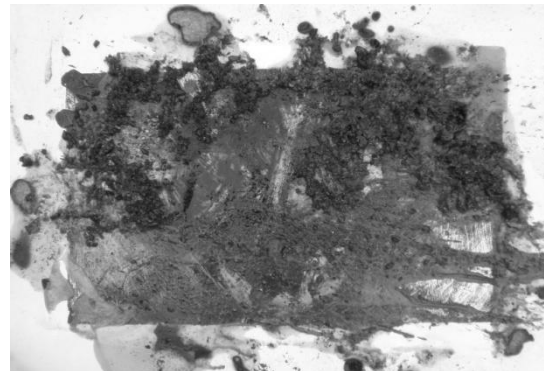
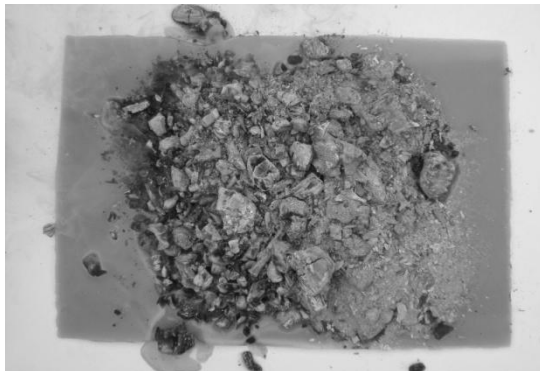
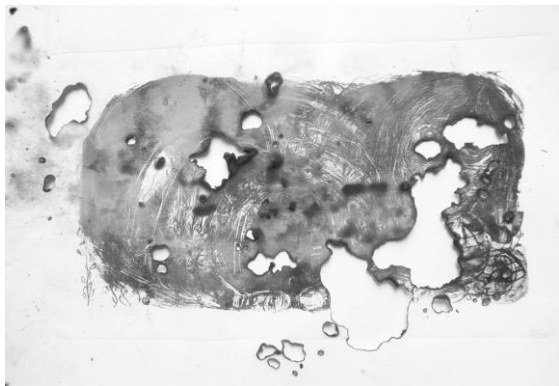


Fig. 5 Acciones que dejan huella



Fig. 6 Diosas

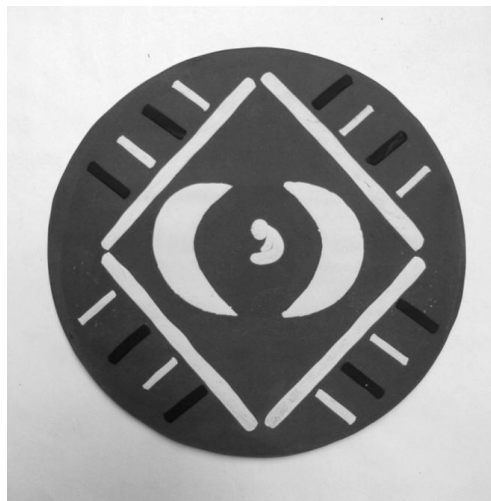
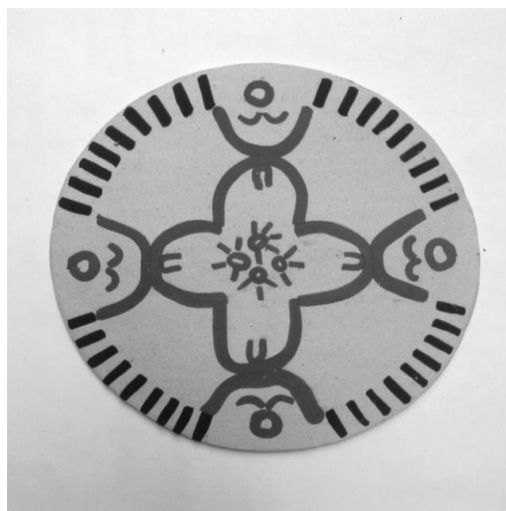


Fig. 7 Nuevo lenguaje

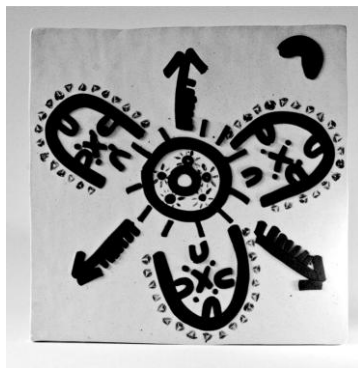
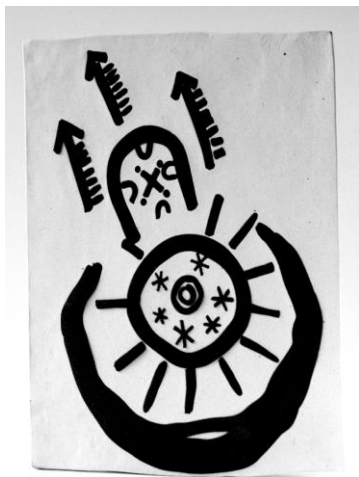


Fig. 8 Nuevo lenguaje



Fig. 9 Huellas mágicas

Conclusiones

- Para hacer visible el mundo invisible, cree un lenguaje simbólico codificado para mostrar los elementos del temazcal.
- La relación entre el arte y la magia se concreto mezclando elementos de la estructura artística y la tradición artesanal de la que forma parte el ritual.
- Se crearon aproximadamente 80 grabados que se pueden dividir en cuatro series que muestran las diferentes etapas del proceso. La tercera serie de grabados en cerámica fue colocada en el “Centro Ceremonial Tatepoxco” en Nayarit, México, donde forman parte del contexto.
- La experimentación con las disciplinas y los materiales fue bastante amplia, hice litografía, escultura, cerámica, instalación y fotografía. El proyecto empezó en los márgenes de las técnicas tradicionales del grabado y ha terminado siendo un híbrido que se abre paso entre los conceptos de gráfica expandida y escultura cerámica.
- Si la huella mágica funciona, es decir, si el espectador percibe la vida o la *magia* del dibujo y experimenta su instinto primordial y con ello, la sensación de *unidad*, la huella habrá incidido aunque sea mínimamente en su transformación interna, sin embargo, lo que resultaría importante está en considerar la trascendencia de la huella para el cuidado de las relaciones con la naturaleza y en general con todo lo que existe.

La vivencia mística es un encantamiento que transforma momentáneamente la realidad, para que la huella mágica y su sentido terapéutico trasciendan, tendría que ser cultivada por cada persona, es decir, la suspensión del juicio tendría que ser inducida y ejercitada constantemente, quedando el encantamiento de las piezas, como semilla del desarrollo de su indivisibilidad.

La hipótesis queda comprobada al descubrir la epoché en el arte visionario, pues el contacto interior y el aspecto terapéutico considerado son comparables a la momentánea suspensión del juicio, que es lo que permite experimentar ser uno con el todo, esto es la magia y el encantamiento. La perspectiva del “error” de la fragmentación, se traduce para efectos de esta investigación en “enfermedad”.

Considerando que los grabados de la tercera y cuarta serie obtenidos, no fueron realizados con técnicas tradicionales de grabado, es posible valorar que la gráfica se ha expandido en cuanto a, soportes, materiales y tecnologías, en este sentido, mi aportación al campo de la gráfica desmaterializa la impresión y la saca del papel, para ocupar el espacio a tiempo real, con la sombra de un dibujo. La placa ha dejado de ser plana y es ahora una matriz tridimensional de barro la que contiene el dibujo de un arquetipo o un símbolo.

Bibliografía y documentación visual

Acha, J. (1999) *Teoría del dibujo. Su sociología y estética*. México: Coyoacán.

Alcina, Franch J. (1987). *Arte Precolombino. En Historia del arte hispanoamericano*. España: Alhambra.

Barthes, Roland (2009) *Lo obvio y lo obtuso*. España: Paidós.

Coomaraswamy, Ananda K. (1997) *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.

Coomaraswamy, Ananda. K. (1983) *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: Tradición unánime.

De Micheli, Mario (2002) *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Segunda edición. España: Alianza.

Diccionario de medicina tradicional (1995) Artículo VII. México: INI.

Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico*. España: Paidós.

Gómez Molina, Juan J. Cabezas, Lino. Copón Miguel (2005) *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.

Jung, C.G. / Wilhelm R (1955) *El secreto de la flor dorada*. España: Paidós.

Méndez Lourdes (1995) *Antropología de la producción artística*. España: Síntesis.

Mircea, Eliade (2009) *El mito del eterno retorno*. España: Alianza/Emecé.

Mircea Eliade (1992) *Lo sagrado y lo profano*. España: Labor.

Morris, Charles (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*. España: Paidós.

Mossi, Alberto F. (1999) *El dibujo. Enseñanza y aprendizaje*. Valencia: UPV publicaciones.

Olio, Graciela. (2011) *Rasgos cerámicos - gráficos*. Argentina.

Peirce Sanders, Charles (1986) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión.

Sánchez, Montañés Emma (1986) *Arte indígena sudamericano*. España: Alhambra.

Sandoval, Eduardo A. (2003) *El temazcal otomí. Ritual de purificación, sanación y refrescamiento*. México, D.F: UAIM, UAEM.

Selz, Peter (1989) *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza editorial.

Stoichita, V. (2000). *Breve historia de la sombra* (2ª.ed en español). España: Siruela.

Vera, Cañizares Santiago (2004) *Proyecto artístico y territorio*. España: Universidad de granada.

Walter, Benjamín (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

Westheim Paul (1988) *Arte antiguo de México*. España: Alianza.

Bibliografía electrónica

Alce Negro. (1953) *La pipa sagrada. Los siete ritos secretos de los indios sioux*. Documento en línea recuperado el 16 de enero 2012. <http://es.groups.yahoo.com/group/elibs/attachments/folder/369170220/item/list>

Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana. Documento recuperado en agosto 2013.
<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/alfa.php?p=a>

Caprilés Elías (2001) *Estética primordial y arte visionario*. España: La llave. Documento en línea recuperado en octubre del 2011 <http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/elicap/es/uploads/Biblioteca/estetica2000lallave.pdf>

León del Río Ma. Belén. Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung (2007) Documento en línea pdf recuperado en mayo del 2014.

López Austin, Alfredo. Cosmovisión y pensamiento indígena. Documento en línea consultado en abril 2012.
conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf?... consultado el 14 mayo 2014

Zakelarez, Lavín. Gloria Emma (1997) *El arte del temazcal*. México. Documento en línea recuperado en diciembre del 2011. <http://www.temazcalzakelarez.com/historia.html>.

Tesis

González Mariscal, J. M. (2007) *Temazcal: instrumento de armonización. El ejemplo del grupo de temazcaleros de Celaya*. Tesis Maestría. Estudios Antropológicos de México. Departamento de Antropología, Escuela de Ciencias

Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Enero. Derechos Reservados © 2007. Recuperado el 24 de septiembre 2012. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mea/gonzalez_m_jm/indice.html

Imágenes

Fig. 1 Casa tipo wingman. Recuperado el 21 de diciembre 2012. Imagen en línea. <http://tectonicablog.com/?p=29290>

Fig. 2 Kandy Gómez López, *Estrella de ocho puntas*. 2012. Plumón sobre cartulina opalina, tamaño carta.

Fig. 3 Inipi, la cabaña de purificación. Recuperado en diciembre del 2013. Imagen en línea. <http://enamorartedelavida.wordpress.com/vida-ritual/lo-simbolico/el-espacio-ritual/>

Fig. 4 Kandy Gómez López, *Primera huella*. 2011

Fig. 5 Kandy Gómez López, *Acciones que dejan huella*. 2012

Fig. 6 Kandy Gómez López, *Diosas*. 2012

Fig. 7 Kandy Gómez López, *Nuevo lenguaje*. 2012-2013

Fig. 8 Kandy Gómez López, *Nuevo lenguaje*. 2012-2013

Fig. 9 Kandy Gómez López, *Huellas mágicas*. 2012-2013

DIBUJO, HUELLAS Y TEMAZCAL

PRODUCCIÓN



- Título: Autorretrato.
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón
- Dimensiones: 30 x 35 cm.
- Año 2011



- Título: ovulando
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 29 x48 cm.
- Año 2011



- Título: mujer de fuego
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: mujer temazcal
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: puntos de activación
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm. Año 2011



- Título: Llamado
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: otra dimensión
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: presente pasado y futuro
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: visión en la montaña
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones 56x 38 cm.
- Año 2011



- Título: huella de fuego
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón quemada
- Dimensiones 38x 56 cm.
- Año 2011



- Título: huella del espíritu.
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, intervenida con cera y fuego del temazcal.
- Dimensiones: 38x 56 cm.
- Año: 2011-2012





- Título: camino de las intensiones.
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, intervenida con cera, tabaco, mecha y pigmento vegetal
- Dimensiones: 38x 56 cm.
- Año: 2011-2012



- Título: mujer salvaje
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, pigmento vegetal y polvo de oro.
- Dimensiones: 38x 56 cm.
- Año: 2011-2012



- Título: acción ritual
- Técnica: Litografía sobre papel, cera y carbón de ceremonia.
- Dimensiones 26 x 26 cm.
- Año 2012



- Título: psique del fuego
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones: 38 x 56 cm.
- Año: 2012



- Título: psique del fuego
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, pigmento vegetal y polvo de oro.
- Dimensiones: 38 x 56 cm.
- Año: 2012



- Título: fuegos del mundo
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones: 38 x 56 cm.
- Año: 2012



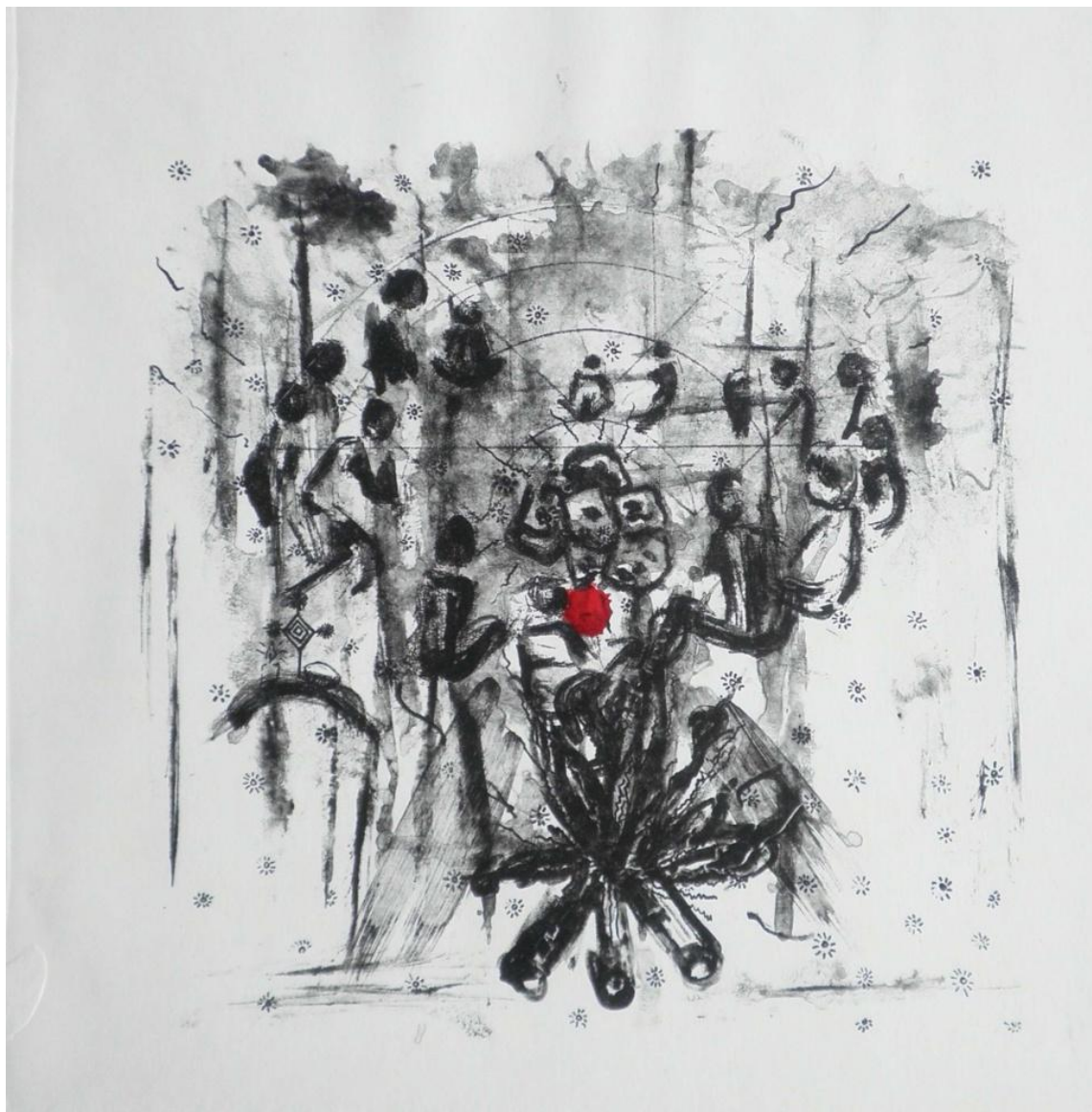
- Título: linaje
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, transfer y calca de colores.
- Dimensiones: 38x56 cm.
- Año: 2012



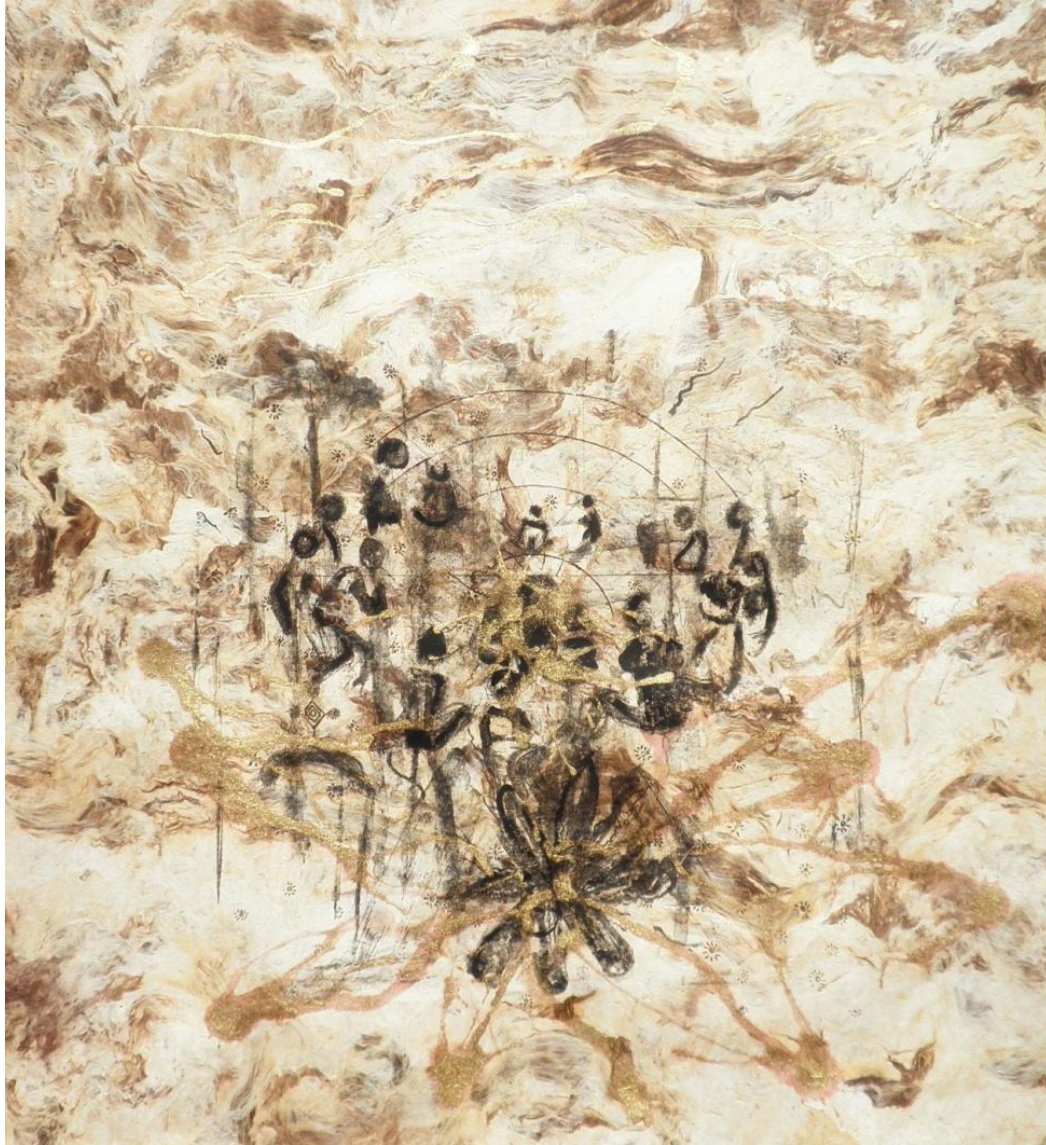
- Título: elevando un rezo
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón.
- Dimensiones: 56 x 38 cm.
- Año: 2012



- Título: elevando un rezo
- Técnica: Litografía sobre papel de algodón, acrílico, polco de oro y mecha
- Dimensiones: 56 x 38 cm.
- Año: 2012



- Título: círculo de medicina
- Técnica: Litografía y pigmento vegetal.
- Dimensiones 56 x38 cm.
- Año 2011-2012



- Título: círculo de medicina
- Técnica: Litografía sobre papel amate con polvo de oro.
- Dimensiones 38 x 38 cm.
- Año 2011-2012



- Título: mujer rezando al maíz
- Técnica: Litografía bordada
- Dimensiones 21 x 42 cm.
- Año 2011-2013



- Título: Rezo al maíz
- Técnica: Litografía
- Dimensiones 21 x 42 cm.
- Año 2011



- Título: por el rojo
- Técnica: Litografía y pigmento vegetal.
- Dimensiones 21 x 42 cm.
- Año 2011-2012



- Título: Rezoz.
- Técnica: Litografía sobre papel amate y papel de algodón, intervenida con tabaco, polvo de oro y pigmento vegetal.
- Dimensiones 42 x 42 cm.
- Año 2011-2012



- Título: paso ligero
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 30 x 15 x 10 cm
- Año: 2012



- Título: Diosa agua
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 30x 23 x 25 cm
- Año: 2012



- Título: Diosa verde
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 35 x 25 x 30 cm
- Año: 2012



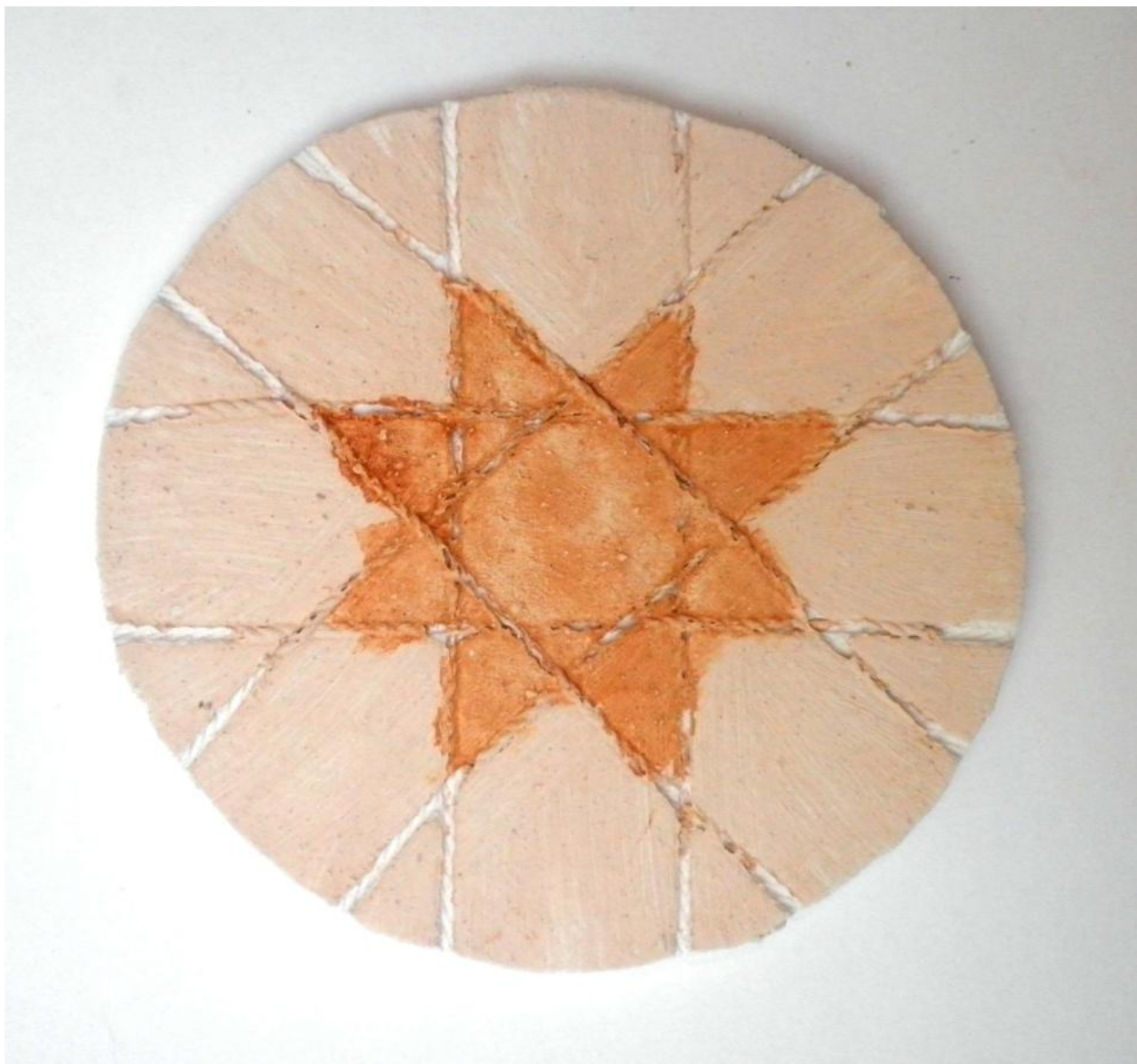
- Título: Diosa nueva
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 35 x 25 x 30 cm
- Año: 2012



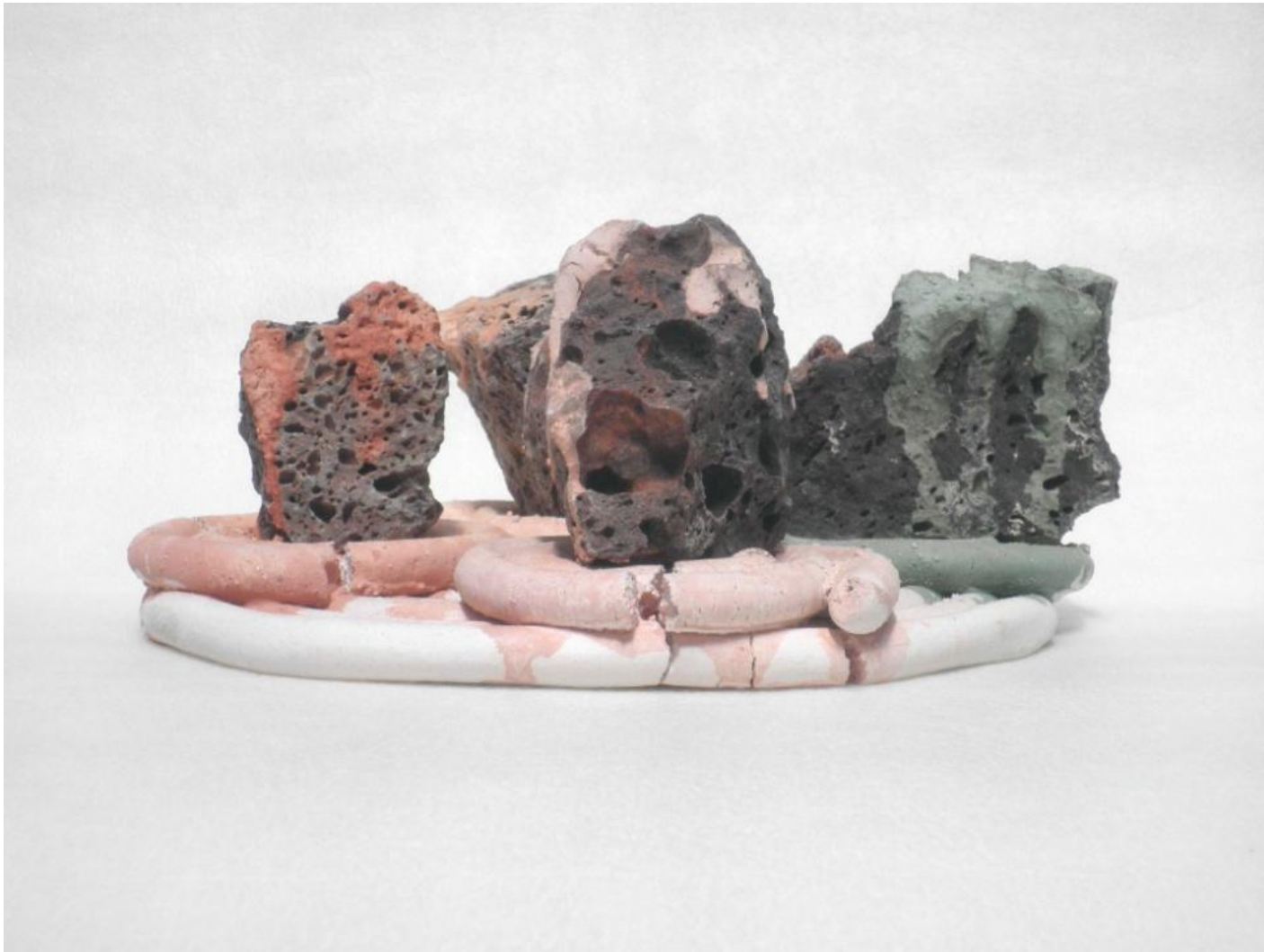
- Título: Diosa roja
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 35 x 25 x 30 cm
- Año: 2012



- Título: Maternidad.
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 23 x 20 13 cm.
- Año: 2012



- Título: estructura
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 10 cm diámetro.
- Año: 2012



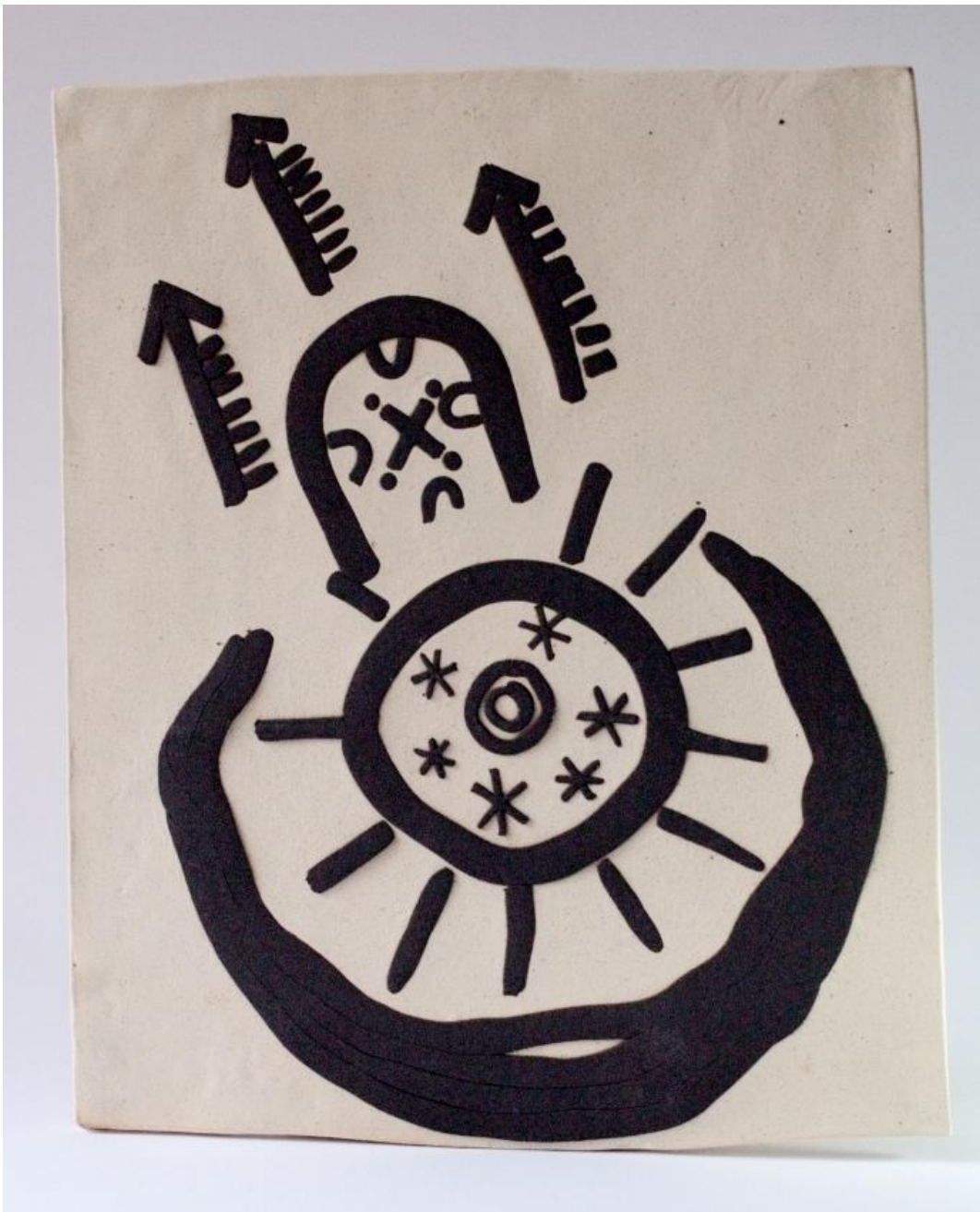
- Título: piedra que canta
- Técnica: instalación
- Dimensiones: variable
- Año: 2012



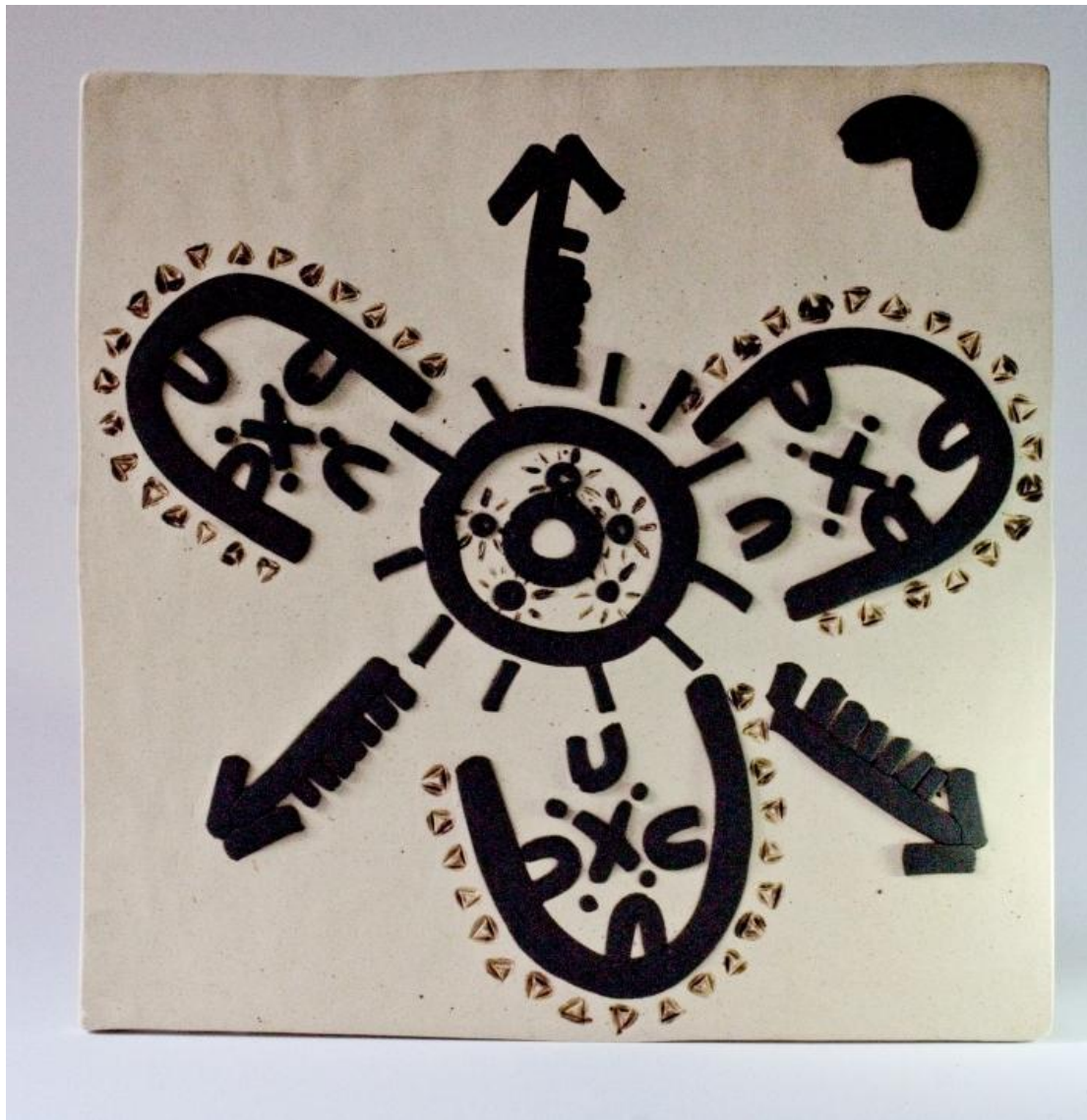
- Título: estrella
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 20 x 30x 30 cm.
- Año: 2012



- Título: Rezos para la montaña.
- Técnica: instalación
- Dimensiones: variable
- Año: 2012



- Título: Nuevo lenguaje
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Tres temazcales
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Escritura- elementos
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Expansión
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Menguando
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: tres por tres
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Espacios de luna
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Rumbos
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Sangre
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Ocho puntos
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: reino alado
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Tres temazcales de luna negra
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Luz de noche
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Conocimiento interior
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Círcopunto
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Mujeres trabajando
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Pirámide
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Carne diosa
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Cuatro puertas
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: origen
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Corazón de fuego
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: distorsión de dibujo
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: Círculo dentro del círculo
- Técnica: Cerámica de alta temperatura.
- Dimensiones: 30 cm de diámetro.
- Año: 2012 – 2013



- Título: fuego vivo
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 30 x 35 x 35 cm
- Año 2012



- Sin Título
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 17 x 15 x 15 cm
- Año 2012



- Título: Alcanzando el cielo
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 20 x 15 x 15 cm
- Año 2012



- Título: Tejiendo el universo
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 25 x 45 x 45 cm
- Año 2012





- Título: Salvaje
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 28 x 28 x 28 cm
- Año 2012



- Título: Acción
- Técnica: cerámica
- Dimensiones: 25 x 40 x 37 cm
- Año 2012



- Serie: Rituales de luna
- Título: Cosmos
- Técnica: instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: estrella de la mañana
- Técnica: instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



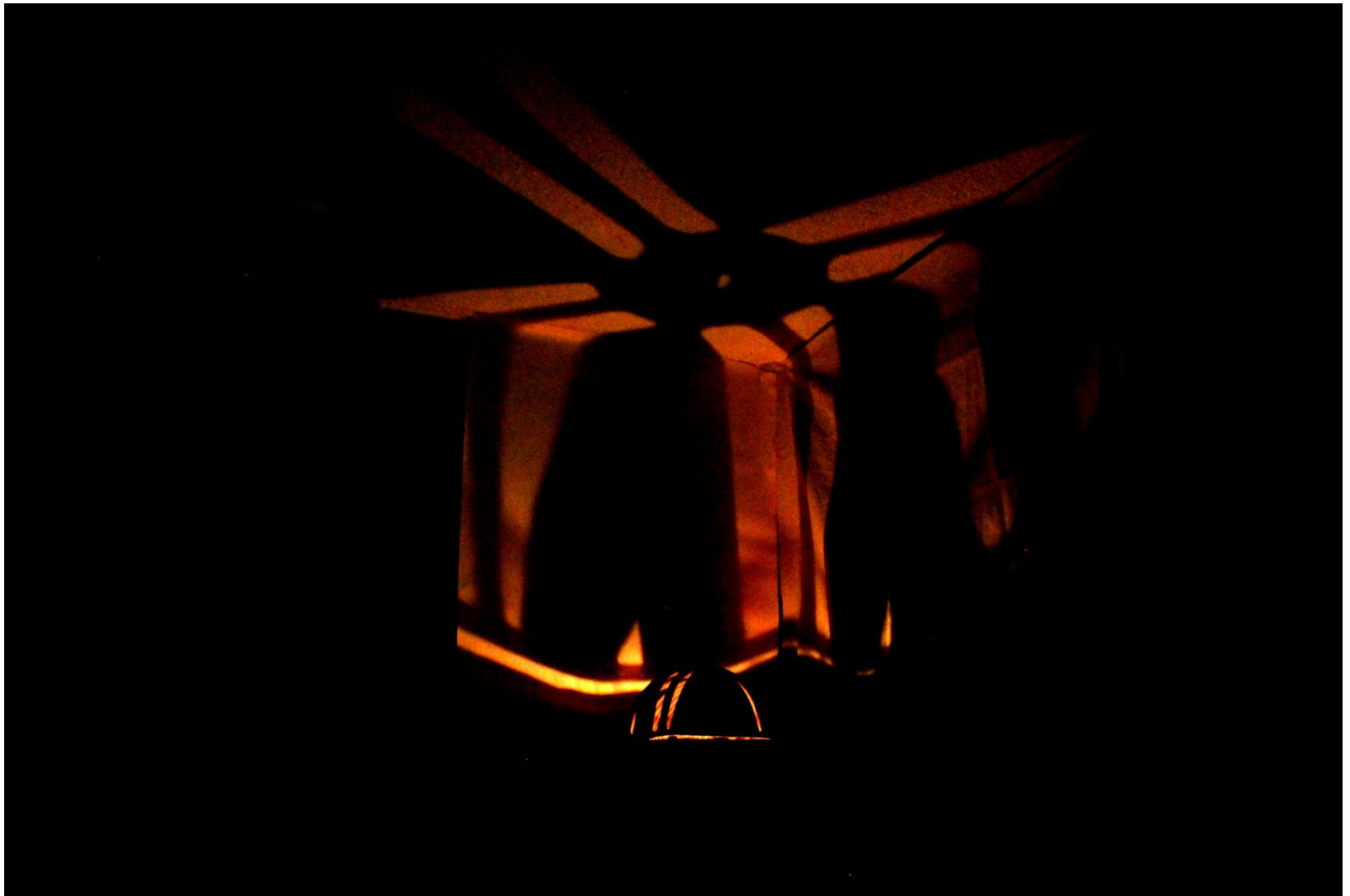
- Serie: Rituales de luna
- Título: Mujeres en el baño
- Técnica: instalación
- Dimensiones variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: Rituales de maternidad
- Técnica: instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: Rituales de maternidad
- Técnica: instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: Cuatro puertas
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: Cuatro puertas
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: volcán
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: volcán
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: Araña
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013



- Serie: Rituales de luna
- Título: instalación en Kiva
- Técnica: Instalación
- Dimensiones Variables
- Año 2013