

TESIS SIN PAGINACION

12.
Zej

SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México.

Escuela Nacional de Artes Plásticas.

"De Límites y Condiciones"

Memoria de desempeño profesional que para obtener
el título de Licenciada en Artes Visuales presenta

Claudia Angélica Gallegos Téllez Rojo.

México, D.F. julio de 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Mita,
mi compañera de viaje.*

Pintar no es sólo los cuadros y las ideas pintadas: son también las cosas que no se ven, como del Iceberg el bloque bajo el agua, que es mas grande que lo que emerge.

De límites y condiciones es esta punta: Roberto y Anna María son el grueso del bloque:

Roberto, que nos enseñó a entender las ideas y el arte de otros, anteriores a nosotros

Anna María, extraordinaria, que inventó para nosotros los cuentos incoherentes para contar en los largos trayectos de carretera

Lo demás son mis amigos queridos: Lauri, Dubetu, Sir Alfred. Guadalupe, Laura y, naturalmente, Javier, que es también mi compañero.

I

Introducción.

Para poder comprender algo -sea externo a uno mismo o no- es necesario alejarse, de tal manera que la distancia nos permita contemplar, desde otra perspectiva, el objeto que nos interesa.

De alguna forma pintar es también un alejamiento para entender eso que nos interesa, y determinar qué es lo que se quiere decir y como decirlo. Hablar de este proceso naturalmente es difícil, sobre todo si el objetivo es uno mismo o el propio trabajo.

Es necesario para esto, por un lado, concretar para sí cuestiones que son fundamentales para centrar una reflexión, ubicarla en un contexto, utilizarla como un medio introspectivo y, por otro lado, tratar de expresarlo de la manera más clara posible.

En realidad, a lo que uno se refiere es a las decisiones que ha ido tomando dentro de un proceso. Al estar frente a un universo de posibilidades, no es sino la decisión la que permite lentamente ir delimitando e incluyendo o excluyendo. Cada decisión tiene sus propias repercusiones, cada una significa algo. Elegir qué hacer, cómo hacerlo, el medio para

representarlo, para quién hacerlo, qué se persigue; cada parte es como un juego en el que existen otros participantes, normas a seguir, una meta a alcanzar. Por mi parte me he decidido por la pintura. Uno juega como quiere pero se incorpora al juego. Pintar no es hacer relieve, ni escultura, ni es dibujo con color. Es pintar. Como esculpir es hacer escultura. Cada disciplina tiene un medio.

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental plantear las ideas esenciales de mi trabajo y referirme al aspecto del desarrollo práctico de esas ideas en una serie de cuadros titulada de "Límites y Condiciones".

La memoria se divide en cuatro partes:

- en la primera hago referencia a algunas cuestiones que me parecen relevantes y que de alguna manera han determinado ciertas intenciones en mi trabajo;
- la segunda parte resume las ideas que fundamentan mi trabajo;
- en la tercera parte concretamente me refiero al desarrollo de esta serie de cuadros, basada en los planteamientos anteriores, así como a los aspectos formales de la obra, para
- finalmente referirme a las conclusiones.

*"Al principio está el Acto, pero mas allá está la Idea.
Y puesto que el infinito no tiene comienzo ni fin,
debemos admitir la primacía de la Idea.
En el principio era el Verbo"*

Lutero

Citado por Paul Klee

II

Consideraciones

Es para todos claro que, en particular, el arte del siglo XX ha devenido en una sucesión continua de movimientos y tendencias que plantean, contradicen, cuestionan, innovan, rechazan, retoman o niegan sus propuestas, para alcanzar un punto en el que aparentemente ya no existen reglas fundamentales en la obra de arte.

Problemas como la necesidad de contemplar en la obra el criterio de lo bello y lo feo o de lo real y lo irreal, por ejemplo, han sido cuestionados severamente y en muchos casos mantenidos francamente al margen en la concepción de la obra; así como otros criterios que plantean toda una variedad de posibilidades (incluyendo su propia negación) como pudiera ser el planteamiento de numerosos modelos de representación y antirepresentación.

Esta confusión que ha abierto la posibilidad de excluir cualquier criterio (o casi todos, si se quiere), en la realización de la obra artística, o de incluir -de nuevo- todos si se quiere, ha desembocado en una actitud de "todo es válido" puesto que cualquier cosa es susceptible de ser justificada.

Vale la pena quizá, un breve paréntesis para referirse al riesgo que para jóvenes productores puede representar esta actitud. En un período de formación incipiente dentro de la práctica artística, enfrentarse a una posibilidad tan amplia como proclamar la validez de cualquier justificación en la obra, no genera sino una confusión de raíz que conlleva el riesgo de incurrir en una falta de rigor en el futuro.

Cada decisión que un productor toma determina su discurso: la delimitación del problema a desarrollar, la elección del material, la técnica, la intención, el criterio para representar, etc.. Para tomar cada decisión se requiere tener un parámetro a partir del cual poder juzgar. Entonces, si en una etapa formativa sin haber conformado un criterio de juicio se decide abrir la puerta del "todo es válido", probablemente esta circunstancia estimulará el inicio de una producción temprana pero que a la larga sufrirá un desgaste por la falta de sustentación en el trabajo.

Por otro lado, este mismo fenómeno ha generado la aparición de otro interés en el arte de este siglo que es el "valor de lo nuevo", esto es, sustentar la obra innovando. Al respecto S. Marchan señala:

"... Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la innovación es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso de la "libertad creadora" explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una 'verdadera revolución moderna' como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente ..."¹

1.- Marchan Fiz Simon, Del arte objetual al arte de concepto, Madrid. Pp. 11.

La innovación no implica, pues, madurez.

La evolución de la obra no proviene únicamente del proceso creativo del artista, sino también se vincula al contexto histórico y social del cual proviene, de manera que pueda ser explicada, y establecidas sus interrelaciones con diferentes planos y niveles de la realidad. Las circunstancias particulares de cada comunidad son elementos que constituyen el bagaje cultural de los individuos que integran esa comunidad.

La individualidad se manifiesta en la diferencia de ideas, modos de proceder, intenciones de trabajo.

La innovación requiere una coherencia dentro del discurso que la justifique. Puede ser un elemento que refuerce el discurso pero no debe ser el sustento de la obra, puesto que en sí misma carece de trascendencia, si no existe un planteamiento de concepto.

La innovación tecnológica, por ejemplo, no sólo se ha incorporado a la vida científica o a la cotidiana, sino también ha influido en las manifestaciones artísticas. Al incorporarse como un recurso de la obra, se ubica dentro de un marco de lo contemporáneo (con una serie de

implicaciones); sin embargo, el solo hecho de recurrir a su uso, ni valida el discurso, ni necesariamente soluciona la coherencia entre la idea y el recurso; como tampoco, en el extremo opuesto, una técnica aparentemente anacrónica, por el hecho de serlo, debilita la propuesta.

*"Hay una enorme diferencia entre seguir creyendo
y volver a creer. Seguir creyendo
que la luna influye en las plantas revela tontería y superstición,
pero volver a creerlo es señal de filosofía y reflexión"*

C.C. Lichtenberg.

III

La pintura.

La pintura es un espacio para la reflexión. Es representación de ideas. No es, ni debiera ser, un ejercicio puramente formal o ser, por el contrario, producto de un automatismo, de un lirismo, de una actitud meramente instintiva. La intención es determinante, tanto como la técnica o el manejo del material, pero son medios supeditados al concepto.

En mi trabajo, en series consecutivas de pintura, he pretendido desarrollar un discurso personal que reflexione sobre mi propia visión de la naturaleza y del entorno a partir de una referencia al objeto. Quiero remitirme a la experiencia de la relación que todos hemos entablado desde el momento que comenzamos a vincularnos con el mundo, percibiendo los objetos y las

relaciones de éstos con el espacio y con nosotros mismos. Esta experiencia en principio empírica, nos ha permitido apropiarnos y familiarizarnos con las formas de los objetos; entonces las formas de todos nos resultan hasta cierto punto conocidas, pero nunca completamente nuevas. Un cuerpo que proviene del objeto como referencia, más que la representación del mismo, es mi vehículo.

Toda relación entre el objeto y el sujeto se desarrolla en un tiempo y un espacio. El transcurso del tiempo muestra al objeto en sus diferentes facetas. Representar diferentes momentos de una misma cosa, como sus propios desdoblamientos. Es esta cosa, como forma constante, la que quiero cargar de significación, pero desarrollarla en un espacio abstracto, que no ate al objeto a una realidad reconocible, pues no existe en mi trabajo ningún interés por lo narrativo. Las relaciones entre el objeto, el tiempo y el espacio en que se desenvuelven, son una metáfora para reflexionar sobre mi entorno y mi propia vivencia y sobre lo que, como la reflexión misma, es abstracto.

En este sentido, tanto la pintura de Barnett Newman como la sustentación que hace de ella, han sido importantes para mi trabajo como un parámetro de una búsqueda abstracta con una intención metafísica.

Irving Sandler, estudioso del Expresionismo Abstracto, dice del trabajo de este pintor:

"... Cada una de sus abstracciones es un campo inmediatamente comprensible en su totalidad. Las franjas verticales dentro de él, aún cuando sugieren imágenes no son percibidas como cosas, separadas del fondo, que avanzan o retroceden. Más bien son acentos que vigorizan el área continua y le dan escala, haciéndola aparecer como una vasta extensión y al mismo tiempo evitando que se convierta en amorfa e inerte. Las franjas varían en color, ancho y ubicación para así aclarar la escala, pero [por sí mismas] no constituyen una estructura.."2

2.- Sandler, Irving, The Triumph of American Painting, E.U., Icon Editions, 1970 [¿?]. Pp. 190.

Existe aquí un planteamiento de la idea de totalidad y la intención de determinar una forma que signifique al espacio.

De los pintores llamados contemplativos (Reinhardt, Still, Newman), me han interesado particularmente dos elementos formales: la economía de la forma y la limpieza de la superficie para dar paso al impacto del campo de color que, en este caso, son los medios para representar un concepto.

La economía de elementos es también una característica fundamental en el suprematismo. Malevitch refiere que en las obras no suprematistas las interrelaciones posibles entre las formas constituyen un organismo total, mientras que en el suprematismo la acción en el interior de una sola superficie o de un solo volumen está alcanzada por una relación geométrica de economía.

*"Tal vez el hombre es mitad espíritu y mitad materia,
así como el celenterio es mitad planta y mitad animal.
Las criaturas más peculiares
siempre están en la frontera."*

C.C Lichtenberg.

IV

"De Límites y Condiciones".

En esta siguiente parte pretendo establecer los antecedentes (en series anteriores), que a largo plazo me permitieron llegar al planteamiento del proyecto de la exposición "De límites y Condiciones", y cuales fueron sus conclusiones.

En una primera serie, con un planteamiento más sencillo sobre la forma reconocible, ésta aparecía como un gesto (carga de materia) impuesto sobre un espacio construido a base de una atmósfera que abarcaba casi la totalidad del cuadro, determinando la imagen como un fragmento de una realidad puesto que ésta no estaba limitada o contenida en otra forma (Serie **Materia Memorable**, serie **Cosas de la Memoria**, serie **Evocaciones Requeridas**).

En una siguiente serie (**Hora de Junio**) este gesto matérico se definió como una forma regular.

La experiencia de ambas series desembocó en una necesidad propia de establecer algunas constantes a desarrollar en los cuadros vinculando cercanamente uno a otro.

La forma referencia-al-objeto se definió como una forma cerrada, concreta: un cuadrado en rotación, un rombo. Esta forma, repetida como una constante formal, pretende entablar una relación con el espacio para establecer por su propio movimiento y repetición, una mutua significación (espacio-forma) y por otro lado generar de un elemento propio y singular un signo.

A fin de reforzar una idea de totalidad y no un fragmento de una realidad (ventana) por un lado, y por otro de insistir en la idea de elementos concretos y definidos, determiné que la imagen estuviera doblemente limitada: uno, por el límite físico del cuadro, y otro, inscribiendo la forma elemental dentro de un quasi cuadrado, eco de las verticales y horizontales del cuadro, de manera que la imagen se remitiera no hacia el exterior sino hacia sí misma.

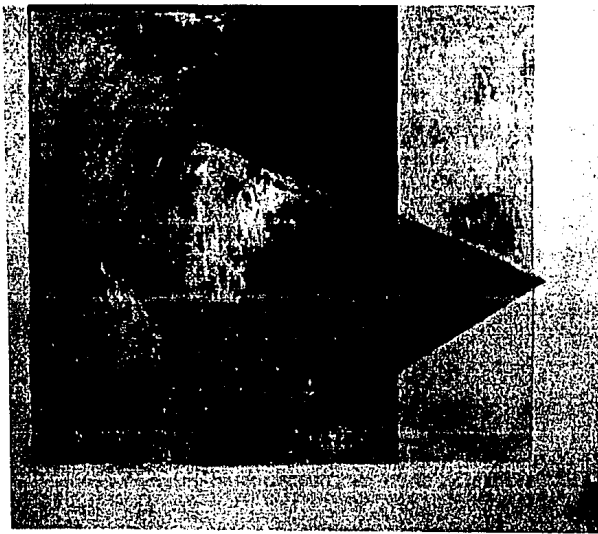
El inscribir un cuadrado en una forma rectangular naturalmente generó "un marco" para la escena inscrita. La elección del formato rectangular pretendió evitar una repetición de forma, y

al mismo tiempo, permitir que se generara una pequeña ambigüedad visual al inscribirse un cuadrado dentro de un rectángulo que simultánea y mutuamente modifican su apariencia. En esta relación que existe entre el formato y la escala, hubo un factor externo que permitió el aumento de la escala para realizar obra de formato grande. La serie en este punto había contemplado doce cuadros de 170 x 190 cm.. El formato no resultó en esa escala un rectángulo proporcional y permitió entonces esta pequeña ambigüedad visual de ser casi también un cuadrado.

Aún cuando los elementos principales son formas geométricas, nunca se estableció un interés por alcanzar una exactitud euclidiana en esas formas.

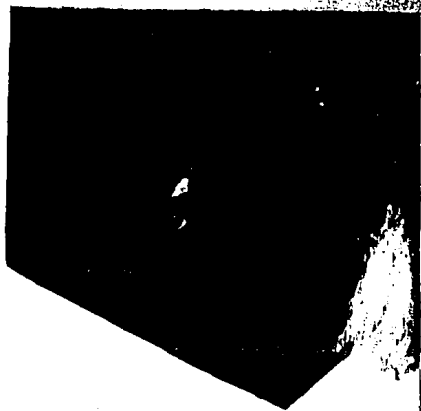
La escena, pues, estaría contenida en el cuadrado inscrito y el "marco" sería blanco. La elección del color estaría limitada al uso de colores primarios, secundarios, blanco y tierras.

Estas fueron originalmente, como ya dije, los lineamientos planteados para la serie. El proyecto, sin embargo, devino en diferentes cosas y en términos generales puedo mencionar esencialmente tres periodos en la serie. Un primer período que sí se mantuvo dentro de estos lineamientos. Estos cuadros son:



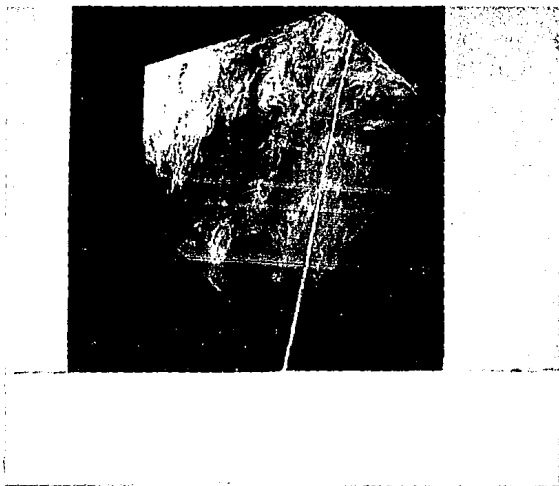
"El límite de un universo cálido", 1993.

Oleo s/ tela, 170 x 190 cm.



"Breve origen de un límite", 1993.

Oleo s/ tela, 190 x 170 cm.



"Variación sobre un mismo límite", 1993.

Oleo s/ tela, 170 x 190 cm.

"Sin Título", 1993. Oleo s/ tela, 170 x 190 cm.

"Desliz", 1993. Oleo s/ tela, 40 x 30 cm.

Dentro del segundo periodo, fundamentalmente se modificó la idea del espacio. El rombo, por principio, se "volumetrizó", aunque con un antecedente que es "Breve origen de un Límite", en que la forma incipientemente menciona líneas y diferencias de valores para proyectarse hacia afuera, como una pirámide con un vértice hacia el espectador. Los rombos, entonces, se convirtieron en cuerpos, pero que se mueven dentro de un espacio ingrávito en que giran; concretamente de este punto partió la idea de representar un desdoblamiento del objeto. Este proceso de transición, que considero fundamental para el posterior desarrollo de mi trabajo, me alejó de la pintura por un breve lapso de tiempo, para poder resolver la relación que iba a establecer entre forma y espacio, apoyándome en el dibujo.

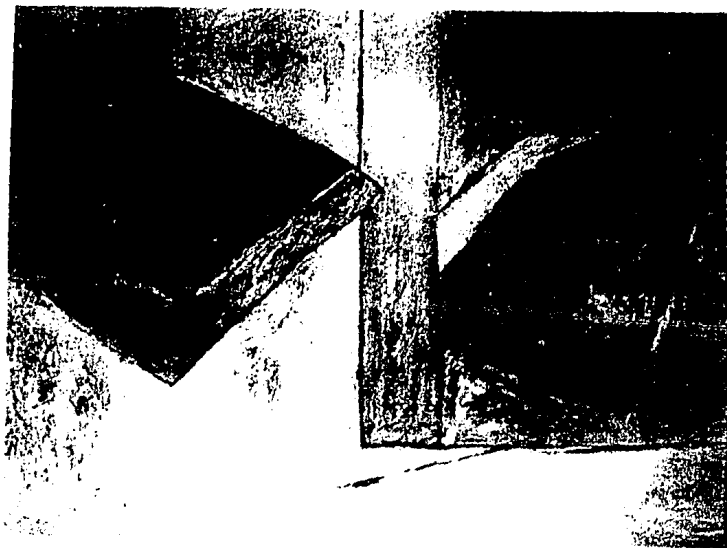
Mediante él, llegué a la representación bidimensional de un espacio tridimensional mediante la línea que es la cartesiana, el interior de un "cuarto".

Ciertamente puede decirse que en este punto las inquietudes se diversificaron , pero al volver a la pintura, los recursos se limitaron. El color se limitó a blancos y ocre y la forma se concretó. El formato se redujo considerablemente en este siguiente grupo de cuadros:

"Templo", 1993. Cera y óleo s/ papel, 71 x 96 cm.

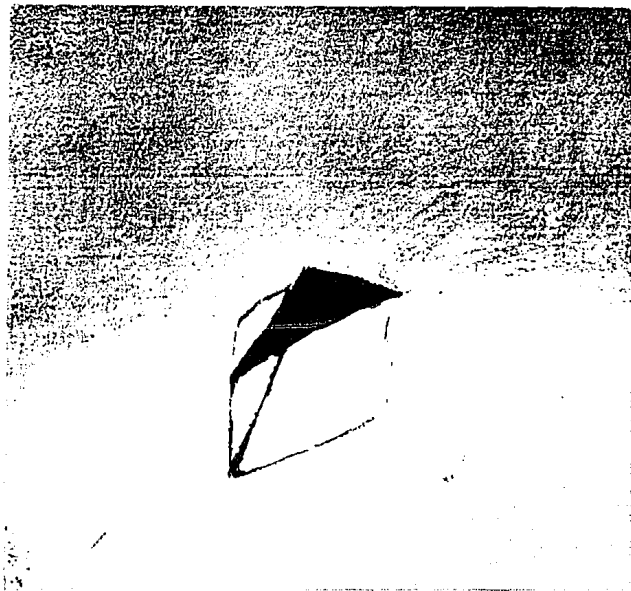
"Desdoblamientos", 1993. Cera y óleo s/ tela, 80 x 100 cm.

"Translación", 1993. Cera y óleo s/ tela, 170 x 190 cm.



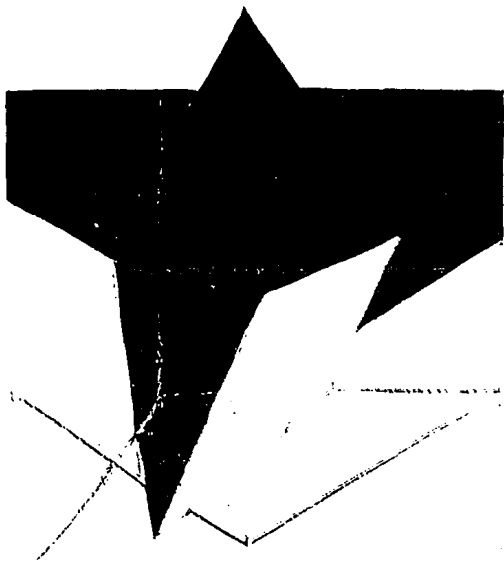
"Ditirambo", 1993.

Cera y óleo s/ tela, 100 x 120 cm.



"Principito", 1993.

Cera y óleo s/ tela, 30 x 30 cm.



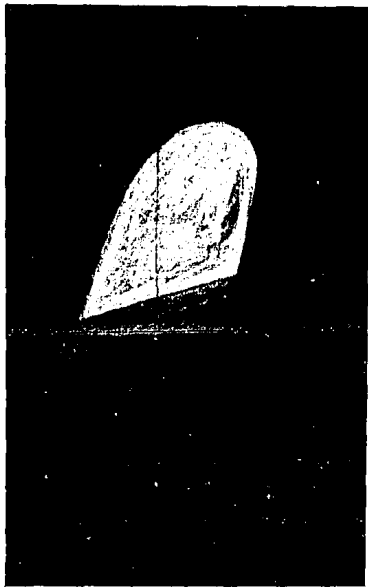
"Elogio al tiempo", 1993.

Cera y óleo s/ tela, 40 x 30 cm.



"Condición de semejanza", 1993.

Oleo s/tela, 150 x 130 cm.



15 *Pequeño homenaje a
una mentira,*
Óleo sobre tela
170 x 107 cm
1993

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

"Límite de condición", 1993. Oleo s/ tela, 40 x 30 cm.

Finalmente, el desarrollo de la idea del movimiento del objeto en el espacio, como la representación mediante línea de la idea del cuarto y la estructura del propio objeto, desembocaron en un interés por las proyecciones ortogonales, que me permitieron llegar al cuadro "Pequeño homenaje a una mentira" en el que retomé una forma de un cuadro de Lupertz.

Del prisma que resultó de este cuadro se generó una forma semejante a un biombo, que a su vez se transformó en una especie de libro abierto. A esta última parte pertenecen "El lenguaje es otra piel", "Última Muerte" y "Fin de la agonía".

En este último cuadro retomé la idea original del rombo.

Existen semejanzas entre las formas y los objetos, entre ellos y nosotros; condiciones para ser y para asemejarse. Límites a todo esto. Aquello que está después del límite.

A esto quiero referirme.

V

Conclusiones.

La conclusión mediata de esta serie se concretó en una exposición individual en la Casa del Lago.

Las otras conclusiones no son tan concretas. En el proceso de pintar, no siempre los logros o los errores de una muestra pueden ser claros o determinantes, ni fácilmente asimilables; y esto es porque requerimos alejarnos de nuestro trabajo para cambiar la perspectiva que tenemos de él. La dificultad es mayor porque nosotros mismos queremos acercarnos al plantear el problema y alejarnos cuando lo hayamos resuelto. ¿Cuándo es que ya está resuelto?

El proceso de trabajo es una relación continua que va incorporando y desechando ideas y soluciones; así que las series, que son procesos de trabajo en constante modificación, como procesos que se translapan, siempre conservan algo del anterior e incorporan elementos nuevos. No existe, francamente, un lapso que sea "el principio" y otro que sea "el fin".

Esto sucede en "De límites y Condiciones" con las series anteriores y la posterior. Si yo hubiera desarrollado toda la serie considerando exclusivamente el proyecto (era la primera vez que era tan específico) el resultado, creo, nunca hubiera sido tan rico para mí. La casualidad, el accidente, resultan benéficos para ampliar las posibilidades aunque, en efecto, pueden volverse notorias las diferencias, y perderse la coherencia de la serie.

Creo, sin embargo, que las imágenes conservaron esta coherencia y un nivel de factura en general, así como una buena relación de correspondencia entre la imagen y la escala.

El hecho de que hubiera un lapso largo entre el final de la serie y la exposición (no estaba considerado así), hizo que sin que pudiera ver colgada toda la obra junta, sacara mis conclusiones e iniciara una nueva serie. Así que de algún modo, ya no me es posible ahora desligar fácilmente esta nueva parte a la anterior. Estas nuevas series (**Claustros, Historias por Regiones**), provienen de una idea de "representar" un objeto en un espacio (la proyección de un cuarto). El espacio no es representable, pero existe una convención que nos permite hacerlo. Esta idea es la que desarrollo ahora.

Como ya dijimos, la idea requiere de un medio para expresarse. En el caso de la pintura, que tiene un lenguaje propio, la parte técnica y formal se convierten en la gramática para nosotros. Mucho hemos dicho todos, en calidad de exalumnos, que la escuela no nos provee de una formación para iniciarnos en el proceso creativo. Pintar (en el más amplio sentido) no es algo que se pueda enseñar. No, porque cada quien tiene algo diferente que decir, que pensar. La escuela forma (y no siempre) en el aspecto del oficio, y supuestamente en el formal. La parte más complicada, es resolver la cuestión de "¿qué pinto?".

Ciertamente trabajar es esencial, pero la práctica no lo es todo. En la materia que imparto en la escuela, he tomado como punto de partida mi propia experiencia como alumna retomando aquello que me sirvió como cimiento para poder entender cuestiones básicas y los ejercicios o las lecturas como un apoyo; y por otro lado, mi experiencia como pintora, que es la de expresar mediante el lenguaje pictórico, en este caso, mis ideas.

La materia de Educación Visual es un acercamiento al análisis de la forma, la teoría del color, historia del arte del siglo XX, al uso de diversos materiales. No solamente la información

teórica es importante, en éstas áreas es básica una formación visual; conocer lo que se ha hecho en otros momentos y con muy deferentes intensiones y cómo se han representado.

Es importante estimular la curiosidad de los alumnos por ver, por hacer; pero aquí interviene la parte de la realidad. Aproximadamente un 40% de los alumnos de los grupos de Artes Visuales solicitan su cambio a la carrera de Diseño o Comunicación Gráfica, y esta circunstancia repercute en el desempeño del grupo, sin que ellos consideren que este aprendizaje les es útil cambiándose o no de carrera. En la medida que este problema se mantenga latente, creo que se debe centrar la atención en que estos alumnos enriquezcan o inicien una formación visual que en el futuro les sirva como un soporte.

Mi objetivo fundamental en la materia es que los alumnos se inicien en el conocimiento de la parte que soporta un discurso, de manera que al manejarlo vinculen las ideas a las imágenes; pero la aproximación al trabajo, la manera de descubrir el entorno o adentrarse en uno mismo, es un proceso individual.

También la parte emotiva, de vivencia, es la que da pie a la reflexión. La pintura es un reflejo de lo que somos y de lo que hemos vivido. Tal vez aprender a pintar es, más bien, mirarse en un espejo, y aprender a ver, más bien, saber mirar a través de él.

CURRICULUM VITAE

Claudia Angélica Gallegos Téllez Rojo nace en la Ciudad de México el 19 de octubre de 1967. Cursa la Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de 1987 a 1990.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1988 San Carlos - La Esmeralda. La Esmeralda - San Carlos, gráfica. Exposición itinerante por cuatro planteles del Colegio de Bachilleres, Ciudad de México.
- 1989 'Xilografía multicolor actual'; gráfica. Galerías I y II Escuela Nacional de Artes Plásticas.
2o. Concurso Universitario de Artes Plásticas; sección estampa. Galería de la Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria.
'Impresiones'; pintura. Escuela de Artes Plásticas 'Rubén Herrera'. Universidad Autónoma de Coahuila.
'Ciudades y Jardines Imaginarios'; pintura. Galerías I y II de la ENAP.
- 1990 "Colectiva de pintura", Orfeo Catalá de México, Cd. de México.
IV Bienal Diego Rivera 90; gráfica. Museo del Pueblo, Guanajuato, Gto. y Centro Cultural José Guadalupe Posada, Cd. de México.
'Talleres de grabado de la ENAP' Galería Universitaria de Artes Plásticas. Universidad de Colima.
III Salón Anual de Mini-estampa 1990, Museo Nacional de la Estampa.
'Primer Concurso Nacional de Artes Plásticas J. Rodríguez de la Vega' sección pintura. Galería Libertad, Querétaro, Qro.
- 1991 III Concurso Universitario de Artes Plásticas; sección pintura. Galería de la Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria.

VIII Bienal de Gráfica. Museo de la Estampa.

"Colectiva de Pintura" Centro Médico, Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

'Colectiva de Pintura'. Unidad de Servicios Educativos y Culturales 'Alejandro Cervantes Delgado'; Chilpancingo, Guerrero.; Museo William Sprattling y Ayuntamiento Municipal, Taxco, Guerrero.

'Fragmentos de un paisaje destrozado'; pintura. Galería del Sur. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco.

1992 "Colectiva de Pintura". Casa de la Cultura México-Japón, México, D.F.

"Colectiva de Pintura. 1a. Muestra Preparatoriana". Plantel #8 Miguel E. Schulz, Cd. de México.

"Taller Libre" , pintura. Galería Jorge Martínez, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.

1993 "Exposición colectiva de pintura y gráfica por el CXXV Aniversario de la Fundación de la Escuela Nacional Preparatoria". Plantel # 8, Miguel E. Schulz, Cd. de México.

Primera Bienal Metropolitana de Poesía y Pintura. Galería del Sur. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco. Cd. de México.

VI Jornadas Alarconianas, Instituto Guerrerense de Cultura, Taxco, Guerrero.

Colectiva de pintura, Galería Luis Nishizawa, ENAP, Cd. de México.

1994 XIV Encuentro Nacional de Arte Joven. Aguascalientes, Monterrey, Cd. de México.

Creación en Movimiento. Cuarta Muestra de Becarios del FONCA. Museo Carrillo Gil, Cd. de México.

Microhistorias, Centro Cultural "Isidro Fabela", Cd. de México.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1992 "Evocaciones Requeridas". Galería Luis Nishizawa, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1994 "De límites y condiciones". Galería del Bosque, Casa del Lago, Chapultepec.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

Segundo lugar en el 'Tercer Concurso Universitario de Artes Plásticas', Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en la categoría de Jóvenes Creadores, 1992 - 1993. .