

0026
4.
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

HISTORIAS DE UN ENCUENTRO
La pintura como vivencia autobiográfica

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION PINTURA**

PRESENTA:

MARIA FERNANDA CARRASQUILLA MITROVICH

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO ANTONIO SALAZAR

MEXICO, D.F.

1995

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

*Soy lo que fuiste
seré lo que eres
y aún no me acostumbro
a tu mirada sin ojos.
A mi padre.*

*A la tierra y al agua
aquellas que tanto amo, a mi querida madre.*

*A mi hermano
al toro menor
donde la sed de vivir
se enraiza
en un temperamente generoso
de vitalidad sólida
y de temple robusto.
Por el amor de la sangre
por las cenizas de la piel
por lo compartido
por la fe y el abrigo*

*Le agradezco ante todo a la vida
y a la muerte.*

*Nada podemos ser ni lograr sin la mirada de otros
nada tendria sentido si no hay quien nos escuche y acompañe en ésta extraña, hermosa e
insondable vida
no hay mucho que esperar
tan sólo amar y ser amados
lo único que nos llevamos es aquello que dimos y lo que supimos recibir.
A todos aquellos que estuvieron cerca de mí, gracias
a todos ellos espero haber dejado un rasguño en su corazón*

*Agradezco especialmente a mi hermano por quien éste sueño mexicano fué realidad
parte de éste pequeño existo se lo debo a él
Agradezco a aquellas personas que se fueron
pero que siempre estuvieron presentes
A Antonio Salazar mi maestro y amigo
aquel que me guió desde el principio
y me abrazó en los momentos difíciles
gracias
y a mis amigos Ibrahim, Maripaz, Jesús, Israel, Paco, José Antonio, Verónica, Marie
France, Alejandra y Juanita
gracias por las fructíferas conversaciones, por su amistad y su apoyo.*

INDICE

Prólogo

Introducción	1
--------------	---

Capítulo 1

En búsqueda de una identificación con la pintura

1.1 El por qué de pintar	5
--------------------------	---

1.2 Propuesta de una pintura autobiográfica	9
---	---

1.3 Otras realidades	16
----------------------	----

Capítulo 2

La tierra de los mexicas

2.1 El sentimiento religioso	26
------------------------------	----

2.2 El barroquismo y los azulejos mexicanos	33
---	----

2.3 La Antigua Academia de San Carlos	36
---------------------------------------	----

Capítulo 3

Un Alto en el camino

3.1 El silencio de la muerte	42
------------------------------	----

3.2 Indagaciones teóricas. El proceso creativo	44
--	----

3.3 Abstracción y Naturaleza	48
------------------------------	----

3.4 La obra de Julio Galán	53
----------------------------	----

Capítulo 4

Riesgo o Abstinencia

4.1 Planteamientos temáticos, iconográficos y simbólicos	57
--	----

4.2 Un acercamiento a la planimetría	62
--------------------------------------	----

4.3 Recuperación del boceto y del accidente	64
---	----

4.4 Introducción al Collage	67
-----------------------------	----

Conclusiones

71

Notas aclaratorias

82

Ilustraciones

Bibliografía

PROLOGO.

Es importante mencionar la simultaneidad en la que tuve que incurrir para la elaboración de esta investigación. Desarrollé paralelamente la práctica plástica y el desarrollo conceptual y teórico para tratar de lograr una visión global del proceso creativo, visión indispensable para esta investigación. Por esta misma razón y dado que, ni mi conformación, ni mi actividad han sido exclusivamente teóricas, reconozco que algunos, sino varios, de los planteamientos que expongo, han quedado abiertos y a expensas de una mayor profundización.

La necesidad de una visión integral limitó estas particularidades de lo contrario me hubiera perdido en un gran número de posibilidades que desenfocaban el estudio sobre mi proceso creativo, remitiéndome a investigaciones específicas sobre la psicología y biología femeninas, sobre la historia cultural de las mujeres, la historia de los azulejos, estudios sobre iconografía de la Virgen María e iconografía barroca, entre otros.

De igual manera existen dudas respecto a las sintaxis y a la semántica de algunos conceptos, razón por lo cual decidí hacer algunas notas aclaratorias, notas que se encuentran registradas después de las conclusiones.

Siendo conciente de estas barreras investigativas y del lenguaje, pido al lector cierta flexibilidad en su juicio crítico.

Introducción

La idea de éste estudio surgió a raíz de los planteamientos que se generaron en el seminario de Investigación Visual impartido por el maestro Eduardo Chávez en la escuela de San Carlos. El programa que estábamos adelantando consistía en examinar la obra de cada uno de los integrantes desde perspectivas con las cuales yo no estaba familiarizada. Al principio me sentí confundida pues uno de los propósitos de ésta materia era lograr romper con esquemas mentales lineales para lograr un entendimiento global, para comprender el por qué de lo que producíamos remitiéndonos a causas más profundas, a movimientos y oscilaciones internas, a situaciones circunstanciales donde el mundo o la realidad objetiva y la realidad subjetiva no podían ser negados, donde las relaciones visuales, psíquicas e intelectuales iban entretejiéndose determinando el origen, la causa, el propósito o la necesidad de toda imagen, de todo objeto creado.

Sería increíble y contradictorio afirmar que el estudio del proceso creativo nos explicaría totalmente los aspectos de la creación y de la creatividad, precisamente por ser un proceso integral, pero sí nos puede aproximar a una experiencia vivencial y artística más completa en la cual el conocimiento de sí mismo es una de sus más grandes e interesantes consecuencias.

Decidí enfocar la sustentación teórica de mi propuesta plástica hacia esos horizontes porque sospeché que éstas indagaciones complementarían el proceso de introspección que venía desarrollando y, en especial, porque me permitiría aclarar y profundizar la *retórica* o la fundamentación de mis propuestas artísticas.

La aportación que espero lograr con ésta investigación es facilitar la comprensión de mi obra ubicándola dentro de un contexto espacio-temporal pues concibo el arte como un producto netamente vivencial, como el testimonio humano de un momento específico de la historia que contiene sus propios gérmenes y sus propias consecuencias. Nunca se percibe o se comprende un producto humano de la misma manera que cuando conocemos el contexto en el cual fue concebido y ejecutado. Pretendo dar a conocer lo experimentado subjetivamente y objetivado posteriormente en la obra, para que el lector la subjetivice después, estableciendo una comunicación, que a mi modo de ver, puede ser mucho más profunda y real.

Algunas personas podrían preguntarse el para qué de una propuesta tan subjetiva y yo les respondería si no encuentran ellos conocimiento y comunicación en una expresión literaria de género autobiográfico. Les preguntaría cuáles son las razones que nos acercan a éste tipo de propuesta, si no es la de tratar, entre otras cosas, de mirarnos a nosotros mismos a través de otros seres humanos, a través de sus confesiones, con el fin de establecer una relación ontológica de ser a ser y alimentarnos de ella.

La misma búsqueda persigo con mi obra. Mi voluntad artística, dentro de una época en la cual la comunicación humana ha sido remplazada por lenguajes fríos y enajenizantes, donde el ser es valorado y estimado por sus posesiones y por el poder de una información materialista que ha hecho de la ética una causa de conflictos y de choques entre los diferentes intereses, pretende una expresión diáfana basada en la franqueza buscando conmover y afectar humanamente al espectador. Creo que tal propósito es válido en la medida en que se logre una real y profunda expresión en la cual la "conmoción" producida lleve al espectador a experimentar

evocaciones sobre sí mismo y sobre la vida. Dicho en otras palabras, mi trabajo plástico desea ser un vehículo que conduzca al espectador a estados de introspección porque opino que la única alternativa que nos queda, en el estado actual, es buscar una visión ontológica como posible opción de ser y de comunicar en un mundo que nos desgarró el alma y las entrañas por haber sido éste, paradójicamente, deshumanizado y distorsionado por el hombre mismo. Sin lugar a dudas nos tocó vivir una época de crisis que se remonta años atrás y de la cual somos herederos directos y en éste punto, considero que mis propuestas van más allá de una visión egocéntrica pues existe de parte mía, un compromiso con la historia, con la sociedad, con el hombre y con la ética en el cual es necesario, en primera instancia, una búsqueda personal interna. El primer compromiso es por lo tanto conmigo misma pues para dar hay que tener que dar.

Por eso en éstas exposiciones he de atreverme a mostrar quien soy, a desnudarme abiertamente y sin temor, pretendiendo también cierto tipo de *redención* ante mí y ante los otros seres humanos, buscando además entender y conciliar de alguna manera las múltiples facetas de mi personalidad, expresando cual es mi visión del mundo y de la vida, esperando hallar eco en ciertas almas que compartan conmigo algunas de mis inquietudes, de mis temores y de mis esperanzas.

Empiezo éste trabajo remontándome al momento en el que me pregunté seriamente por qué? y para qué? pintaba. Estas preguntas se fueron desenmarañando en un recorrido cada vez más complejo y me condujeron inesperadamente a una búsqueda de identificación personal.

Los siguientes capítulos pretenden exponer el desarrollo de mi proceso creativo a partir de entonces y hasta la finalización de mi maestría en la ciudad de México D.F. período que abarca cuatro años de estudio. Sin embargo, el aspecto de mayor importancia es la sustentación de la

exposición plástica que presento, en donde me propongo explicar cómo y por qué llegué a tales propuestas artísticas.

Por último desarrollo un balance general en el que me cuestiono hasta qué punto logré mis objetivos y qué es lo que considero me falta investigar, modificar, profundizar, etc..

Es para mí importante aclarar que todo cuanto declaro surgido de un proceso simultáneo entre la práctica pictórica y las indagaciones y reflexiones teóricas. De no ser así, no hubiera podido mantener una visión global de mi proceso creativo. Muchas de las respuestas o alternativas que expongo fueron descubiertas en el transcurso de la elaboración de ésta investigación.

Capítulo 1.

EN BUSQUEDA DE UNA IDENTIFICACIÓN CON LA PINTURA.

*Detrás de toda expresión
hay una emoción que la sustenta.*

1.1. El por qué de pintar?

He pintado toda mi vida.

A la edad de tres años realicé mi primera pintura y desde entonces mis más íntimos momentos los he compartido con ella. Tal vez por esta razón siempre he asociado la pintura con la soledad, una soledad que me permitió desde muy temprana edad estar conmigo misma, disfrutando del silencio, sintiendo que podía hablar sin palabras, anhelando lo que no veía, amando aquella magia que no entendía.

La pintura me escuchaba, jugaba conmigo y por ello me sentía libre y segura pues no le temía. El miedo es uno de mis primeros recuerdos: miedo a la ausencia, miedo a las brujas, miedo a la ira de mi madre, miedo al llanto, miedo de no estar, miedo a la noche, miedo de lo que no entendía de lo que nunca me explicaron, miedo al dolor.

La pintura satisfacía parcialmente mis necesidades afectivas y de ésta manera el acto de pintar se convirtió desde el principio en un refugio del cual no he escapado aún.

Estudié Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia y allí reforzé mis vínculos con la plástica; no sabía muy bien qué era lo que estaba haciendo, ni qué era lo que buscaba pero reafirmé mi necesidad de expresión, descubrí parte de mis debilidades y vacíos y decidí simplemente creer en ella.

Pintaba todo cuanto me se me ocurría, todo me servía como excusa para pintar; pinté bodegones,

caras,paisaje urbano,marinas,animales,flora,etc...Cada tela era diferente y desconectada de la anterior,no tenía ningún discurso,tan sólo pintaba y eso satisfacía.

Sabía que mi trabajo era discontinuo pero siempre pensé que a pesar de que no lograba mantener una unidad ,mis telas representaban lo inmaduro y dislocado de mi vida.Cada pintura era una parte de mi personalidad donde expresaba mi propia realidad.Cómo podía yo tener coherencia y estabilidad en mi trabajo si mi vida estaba lejos de poseer tales cualidades?Decidí no preocuparme por eso y continué haciendo lo que yo consideraba más honesto: pintar sin falsas pretensiones,sin buscar lo que no tenía.

Pintaba para sobrevivir,para poder soñar,para percibir mi existencia a través de las horas transcurridas,para sentirme real en medio de algo que no sabía si era un sueño o una pesadilla;pintaba para tranquilizar y equilibrar las fuerzas internas que se movían dentro de mí. De ésta manera lograba también fundamentar mi existencia porque al expresarme le daba sentido y significado a mi vida y a mis actividades.Mediante el acto de expresar los seres humanos vamos más allá de lo dicho,es un acto en el cual nos significamos.*(1)

Desde el inicio de mi carrera empecé a escribir sobre los diferentes materiales que iba conociendo,sobre mis dibujos y pinturas.Hacia anotaciones sobre autores literarios y artistas que me gustaban y sobre el acto creativo en general.Comentaba mis inquietudes sobre el arte y sobre la vida, interrogaba mi posición frente al mundo y analizaba mis actos y mi devenir.Todo cuanto nutria mis dudas y mis preguntas quedó allí registrado.Hoy en día tengo siete diarios que compilan doce años de trabajo y de vivencias pues el escribir se convirtió para mí en una necesidad igual de importante que pintar y corresponden a una herramienta de trabajo vital ya que ellos rescatan y

mantienen lo que mi memoria no puede. Mis diarios me han proporcionado ideas que conservan la espontaneidad del momento escrito bajo tensión o emoción y me han ayudado a revisar mi proceso artístico que sin ellos no lograría entender, siguiendo la secuencia de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mis propuestas pictóricas.

Revisando el diario No 2 de 1992 encontré las siguientes líneas: " Tal vez soy artista porque siento la necesidad de crear cualquier cosa, un objeto, un tejido, un espacio en un rincón, un color... Crear es producir algo para mi placer o sufrimiento, para sentirme unida por medio de algo a la vida, algo que me identifique con ella. Crear es estar preguntándose, acercándose, buscándose. Pienso en éste momento solitario en mi incapacidad para hallarme en la realidad y creo que ésta es una buena razón para crear. Tengo la necesidad de inventar un mundo bello, perfecto, porque el orden me proporciona serenidad y yo creo ése orden. No resisto el mundo y por eso me invento uno mío, pequeño, íntimo, rodeada de objetos e imágenes que me afectan, que alimentan mi necesidades estéticas y afectivas .

La pintura es mi terapia, una búsqueda de distanciamiento frente a la realidad, una alternativa de sosiego pues a través de logro deformatar lo que me angustia porque la realidad me aprisiona y me limita. Pintando intento redimirme de mis propios temores y sentirme tranquila, recluyéndome en mi espacio, lejos de todo, olvidando el ruido y el movimiento que hay afuera y que está tan lejos y tan cerca. Sigo mirando la vida frenéticamente desde la ventana. "

El año de 1992 fué muy significativo en mi vida y en mi obra. Vivía sola y tenía mucho tiempo para pintar y reflexionar. Escribía intensamente y fué un encuentro decisivo conmigo misma. Estaba

cansada de sentir mi vida tan desarticulada y me fué inevitable empezar a crecer y afrontar mis problemas y mis temores. Sin embargo ésta inquietud se manifestó primero a través de mi pintura, la cual me condujo posteriormente al punto central: un cuestionamiento sobre mi posición frente a la vida y en especial, frente a mi misma.

Cada vez que terminaba una tela sentía un gran vacío porque no sentía nada. Tratando de entender qué era lo que estaba sucediendo empecé a revisar las últimas pinturas que había realizado y descubrí que el origen de mi insatisfacción radicaba en que no existía ninguna relación entre las imágenes que producía y yo. El detectar esta falta de relación me sorprendió, me desestabilizó pero me impulsó a seguir urgando dentro de lo que intuía era algo definitivo.

Me dí cuenta que las imágenes que realizaba eran distantes de mi vida, de lo que yo era y quería ser, de lo que sentía, de lo que quería o necesitaba expresar. Entendí que hasta ese momento me había limitado a resolver planteamientos formales, estructurales y de composición, manipulando la pintura, experimentando técnicas y complaciéndome. Esta condescendencia ya no me satisfacía, bien que me había servido para familiarizarme con el óleo y sus diferentes posibilidades de aplicación. Dónde estaba yo en mi producción? Qué era lo que pintaba y por qué? Qué era lo que yo quería pintar? Porqué no había algo de mí en mis tela? Entonces, dónde estaba yo realmente?

La ausencia de mi propio ser, de mis anhelos y de mis fantasías, de mis inquietudes y temores, de mis luchas, mis tristezas y mis alegrías... Ninguno de los diferentes fragmentos que componían mi existencia estaban allí. Lo que había logrado con la pintura era subsanar heridas del pasado, evadiendo la realidad, evadiéndome a mi misma, reconfortándome con el placer estético, aislándome y recluyéndome en mis espacios, negando todo lo demás, sobreviviendo.

El entender esto me sirvió para estabilizarme, para "perdonarme" pues los últimos nueve años no habían sido en vano, no había sido tiempo perdido. Si no había podido reflejar algo de mí misma en la pintura, era porque no me conocía, porque no tenía una posición personal frente al mundo. Ahora no sentía miedo, por el contrario, estaba ansiosa de re-estructurarme partiendo de bases propias y por lo tanto más honestas. Estaba iniciando un proceso de articulación, de unificación, que habría de empezar por medio de una reevaluación de mis principios y de una confrontación con mi individualidad.

Si lograba alcanzar ésta meta, como consecuencia lograría también establecer un puente de identificación y de comunicación entre mi trabajo y yo. Pensé que de todas maneras mi posición frente al hecho creativo seguía vigente pues correspondía todavía a la evolución de mi vida ; a fin de cuentas mi pintura nunca había dejado de ser el testimonio de mi vida : "... Si antes hallaba en la dislocación la respuesta a mi vida, hoy encuentro la unidad más coherente con mi estado". (Diario No 2, 1992).

Esbaba madurando y por consiguiente mis propuestas artísticas también.

1.2. Propuesta de una pintura autobiográfica.

Inicié éste proceso de reconocimiento mirando a mi alrededor. Observaba mi forma de vida, mis rutinas, mis relaciones afectivas, mi pasado, mi relación con la naturaleza y cuáles eran las cosas que me gustaban y por qué. Llegué a revisar mis espacios, los objetos y su ordenación. Era como estar mirando por primera vez y de manera objetiva mi mundo y allí, dentro de mi pequeño universo, empecé a conocerme.

Todo el proceso de identificación quedó también registrado en mis diarios: "Deseo, a través de mis escritos, revertir mis acontecimientos, forzar memorias de hechos pasados y tratar de verme a mí misma, mis porqués, mis sentimientos, buscando algo más que el sólo recuerdo: una respuesta más profunda, una causa. Deseo escribir todo aquello que me afecte, que me seduzca, que me asombre o aquellas cosas que de pronto descubro caminando por la calle: una pared de colores, un corredor estrecho, una tragedia, un vestido bonito. Quiero avivar mi consciencia, mi percepción. Buscaré las emociones dentro de mí, veré la vida a través de otro filtro y seguramente así podré acercarme más a mí misma, reflexionando, no para guardar las memorias de los recuerdos, sino para volver presente los momentos intensos, las percepciones sutiles, las emociones que veo, las pulsaciones de mi vida, porque la vida me es más comprensible si la veo desde mi interior.

Necesito escribir y pintar más. Este deseo de adentrarme en mí misma no puede ser inconstante, tiene que ser más continuo y persistente o de lo contrario no lograré adelantar mucho..." (Diario No 2, 1992)

En poco tiempo entendí las jerarquías de mis actividades y de mis relaciones en general. Descubrí que todo cuanto me rodeaba hablaba de mi afectividad: en los objetos, los colores, los adornos, en las formas, las plantas, etc... existía una inmensa dosis de afecto. Era el tiempo entregado, las horas transcurridas pintando o creando un lugar adecuado, una bella imagen, un espacio agradable, cálido, humano para disfrutar y compartir. Todo estaba revestido de afecto, un afecto intuitivo, innato, natural, sin el cual no podía relacionarme con la cotidianidad, con el mundo exterior. Un imperativo de dar, de dedicar, de sentir, de percibir el paso del tiempo más palpablemente, de tocarlo con mis manos y de alguna manera, de forjarlo.

Entendí ésta afectividad como un cordón umbilical que me une a la tierra, que me amarra a ella desde las raíces más profundas de mi ser y a través de la cual percibo mi existencia. Es un ritmo orgánico, no estable ni constante pero cíclico, que me afecta, me posee y me manipula. Es una dependencia de la naturaleza que me hace variable; algunas veces me siento objetiva, otras veces soy pura sensibilidad, soy algo así como "hormonas caminando". Mis estados biológicos y anímicos son como "movilizaciones" que afectan inconscientemente mi cuerpo y mi mente y por ende mis emociones, mis reacciones y mis relaciones.

Entender esto que aparentemente es algo tan natural, me hizo comprender la naturaleza "extraña" de mi feminidad, sus mil facetas, su "no emancipación". Me acerqué a la comprensión de cierta parte incomprensible de mí misma. Existe una bella analogía entre esa incomprensión y lo inefable de la naturaleza.

La obra de Anaïs Nin* (2) llegó a mi vida en un momento clave, "el día en que vi su foto en la portada de su primer diario, obra que desconocía, sentí una emoción que no había experimentado con ningún otro encuentro literario ni plástico, sentí algo que fué intuición." (diario No 2, 1992).

Sus diarios me conmovieron profundamente por la sinceridad con la fueron escritos, porque en ellos la autora confesó abiertamente sus más grandes y pequeños temores, urgó dentro de sí misma con el propósito de entender las relaciones dentro de las que se movía y las que así mismo definían su entorno, sus circunstancias, sus búsquedas. Planteó su relación con el arte tratando de identificar las cualidades que la podían unir a él para lograr una expresión más honesta e inmediata, pero ante todo se interesó por entender la vida misma.

Según palabras de Gunther Stuhlmann, quien llevó a cabo la presentación y selección de su obra,

" la revelación que los diarios de Anaís Nin contienen consiste esencialmente en que por primera vez nos encontramos con el relato apasionado, detallado, preciso, del descubrimiento que de sí misma hace una mujer moderna" y prosigue explicando en la introducción del *Diario I* (3) que "éste diario es el registro de su viaje por el laberinto de su propio ser, del esfuerzo que ha realizado por descubrir y definir a la mujer Anaís, la mujer real y la mujer simbólica, la que oscila entre la acción y la contemplación, el compromiso y la reserva, el sentimiento y el intelecto, el sueño y la realidad, la mujer que a veces desespera de poder llegar algún día a conciliar todos esos dipares elementos".

En algunas de las declaraciones de Anaís Nin me vi reflejada. A través de sus planteamientos entendí que uno de mis vacíos consistía en la distancia que existía entre mi vida y yo misma, lo mismo que sucedía con la pintura.

Ese distanciamiento era consecuencia de una negación o desconocimiento de mi género femenino. Empecé a entender paulatinamente cómo toda mi vida había ido en contra de mí misma, luchando por dejar de ser lo que era, porque toda mi educación y entorno cultural y social me indujeron a adoptar patrones masculinos en pos de un mayor nivel intelectual, de una mayor eficiencia en la acción, en búsqueda de una independencia emocional y económica, en búsqueda de una emancipación individual y colectiva que terminó por alejarme de lo que soy, de mis reales necesidades, de mis anhelos más íntimos, para enredarme en un actuar encefecido que se movía por inercia social, por experiencias de otras vidas, por una memoria colectiva e histórica, es decir, por rezagos del pasado. Cargar tal peso no tenía ningún sentido ni yo lo quería mío.

De ésta manera inicié un proceso de reconciliación con mi feminidad, otorgándole a la afectividad el lugar que le correspondía. Esta nueva actitud empezó a manifestarse en todos los campos de mi

vida. Reconocí, acepté y valoré mi necesidad de involucrarme sensiblemente con cualquier actividad, con las personas, con los objetos, con las ideas y con la pintura.

Sensibilidad es la facultad de experimentar impresiones físicas o de sentir a través de la emoción y de la intuición; es el carácter de alguien que recibe fácilmente impresiones externas y que se deja afectar por éstas. Por otro lado, la afectividad es todo lo relacionado con la sensibilidad; afectar es la relación que existe entre una cosa y otra, una impresión o alteración producida en, o experimentada subjetivamente.

Involucrarse sensiblemente es para mí entregarse a la reciprocidad; afectar y ser afectado, en otras palabras, dar y recibir. Pero este movimiento de intercambio ha de fundarse principalmente en lo emotivo e intuitivo y no en lo racional e intelectual. Es una postura de comunión con el mundo más que de construcción y de análisis y éste fué mi gran descubrimiento.

Anais Nin escribió en su *Diario I* que "la mujer artista debe fundir creación y vida". Esta afirmación estaba estrechamente relacionada con mi propuesta sobre la afectividad y fué así cómo logré concretar el puente que uniría mi obra y mi vida, pensamiento que registré en el diario No 3 de 1992: "Mi feminidad aprehende a través del afecto, percibe siempre a través de sí misma, acercando todo a sus sentimientos, a sus emociones. Su instinto busca relacionarse, involucrarse, comprometerse. Lo que está afuera de sí misma se diluye, se abstrae y entonces se escapa". Así fué como comprendí que la manera como podía identificarme con las imágenes que yo realizaba era expresando mi propia vida. Pintar basándome en lo que sentía, en mis propias experiencias, en lo que podía tocar, en lo que no se evaporaba de mis manos y de mi pensamiento. Desde entonces opté por una pintura autobiográfica pudiendo verme por primera vez en mis telas ya que depositaba en ellas algo tangible de mí misma, algo que le contaba a los demás cómo era yo

y en que creía. Así mismo logré establecer una relación directa puesto que mi necesidad de expresión se ha fundado en un diálogo conmigo misma para verme reflejada en algo, para poder proyectarme en una imagen y así reconocirme en la vida porque pintar es decirme *eso* a mí misma.

Según estudios sobre la expresión*(4), crear permite la reafirmación del yo frente a la realidad exterior y genera un enfrentamiento con la misma. Cada expresión es un fragmento de nuestra personalidad integral, donde expresamos nuestra propia realidad, es decir, nuestra posición frente a la vida y al cosmos, nuestra particular manera de percibir el mundo y nuestro compromiso con la vida. En el expresarse se descubre uno a sí mismo y se tiene la posibilidad de comprenderse, de reconocerse como individuo y de reafirmarse como tal.

En el libro *Memorias de mi vida* Goethe justifica la expresión autobiográfica explicando que el fin principal consiste en presentar al hombre en medio de las circunstancias de su época, en hacer ver la idea del mundo y de los hombres que se ha formado y cómo las ha reflejado luego. Para esto es necesaria una difícil condición: que el individuo se conozca a sí mismo y a su siglo.

Lejos estoy de conocerme a mí misma y menos aún a mi siglo, sabiendo sin embargo que soy consecuencia de éste. Este desconocimiento, más que alejarme de dicho propósito, me motiva con mayor razón a explorar mi existencia.

Este es mi compromiso con la vida y con la pintura. Pinto mis acontecimientos para verme a mí misma y compartir con los demás quien soy. De esta manera establezco un diálogo recíproco que me retroalimenta pues el observar la realidad externa me da la certeza de poder ser observada*(5), reafirmando así mi propia realidad.

Me alimento de las manifestaciones de mi vida porque es lo único que puedo aprehender, es lo único que no se diluye en la nada. *Haciendo* vuelvo tangible mi devenir hilando sentimientos y preguntas, buscando colores y formas que hablarán de mí, de mis dudas y temores, de mi fe, de mis deseos e inquietudes, de lo que no logro comprender, de lo que quisiera alcanzar.

Al pintar parto de los efectos (afectos) que las experiencias emotivas y perceptivas me producen. Empezar por las causas sería considerar aisladamente las cosas, sería iniciar una experiencia con lo que está fuera de mí misma y algo así correspondería a mi modo de ver, a una vivencia independiente y ajena.

A partir del momento en que decidí pintar todo aquello que estuviera relacionado conmigo directamente, empecé a realizar bodegones (de objetos). Los objetos que representaba eran objetos reales que tenía en mi casa, que hacían parte de mi cotidianidad y que, según mi opinión, reflejaban algo de mí misma. Eran como pequeñas "instalaciones" en las cuales el sentido estético era muy importante. Estos objetos encerraban una historia personal, un sentimiento afectivo, recordaban un lugar especial o simplemente un atractivo estético o naturalista. Eran como símbolos de mi vida que representaban mis recuerdos, mi pasado, mi presente y mi entorno.

Mirando esta época retrospectivamente me da cuenta que todo lo que pintaba era inanimado o estaba muerto. Las atmósferas eran melancólicas, tristes y todo estaba estático. Supongo que así me sentía. Dentro de esta temática hice una serie de varias telas escogiendo como elementos botellas de colores, rosas secas, frutos secos, huesos o piedras, troncos de madera, hojas y plantas de metal, gotas de vidrio, herraduras y floreros u objetos con diseños orientales. En algunos casos

Me alimento de las manifestaciones de mi vida porque es lo único que puedo aprehender, es lo único que no se diluye en la nada. *Haciendo* vuelvo tangible mi devenir hilando sentimientos y preguntas, buscando colores y formas que hablarán de mí, de mis dudas y temores, de mi fe, de mis deseos e inquietudes, de lo que no logro comprender, de lo que quisiera alcanzar.

Al pintar parto de los efectos (afectos) que las experiencias emotivas y perceptivas me producen. Empezar por las causas sería considerar aisladamente las cosas, sería iniciar una experiencia con lo que está fuera de mí misma y algo así correspondería a mi modo de ver, a una vivencia independiente y ajena.

A partir del momento en que decidí pintar todo aquello que estuviera relacionado conmigo directamente, empecé a realizar bodegones (de objetos). Los objetos que representaba eran objetos reales que tenía en mi casa, que hacían parte de mi cotidianidad y que, según mi opinión, reflejaban algo de mí misma. Eran como pequeñas "instalaciones" en las cuales el sentido estético era muy importante. Estos objetos encerraban una historia personal, un sentimiento afectivo, recordaban un lugar especial o simplemente un atractivo estético o naturalista. Eran como símbolos de mi vida que representaban mis recuerdos, mi pasado, mi presente y mi entorno.

Mirando esta época retrospectivamente me di cuenta que todo lo que pintaba era inanimado o estaba muerto. Las atmósferas eran melancólicas, tristes y todo estaba estático. Supongo que así me sentía. Dentro de esta temática hice una serie de varias telas escogiendo como elementos botellas de colores, rosas secas, frutos secos, huesos o piedras, troncos de madera, hojas y plantas de metal, gotas de vidrio, herraduras y floreros u objetos con diseños orientales. En algunos casos

recurrí al collage introduciendo encajes o fotografías las cuales velaba posteriormente para que se mimetizaran con el fondo.

Pintaba al óleo y eran pinturas académicas con un manejo de la imagen realista de volúmenes muy modelados a partir de veladuras, composiciones bastante clásicas pues buscaba representaciones equilibradas, armónicas, ordenadas. En la pintura, lo entiendo ahora, podía tener cierto dominio y control que no lograba ejercer en mi vida. En la tela podía tomar decisiones, organizar, balancear las fuerzas. En otras palabras, la creación me brindaba facultades que yo no poseía. Si mi vida emocional era un "caos", a través de la pintura podía yo desarrollar el equilibrio y éstas imágenes, ésta realidad, me ofrecían la tranquilidad.

En cuanto a la "vida emocional" de las pinturas, me interesaban ambientes taciturnos, de claroscuros con una luz dirigida y artificial. Utilizaba contrastes fuertes de color, pero un color que no era luminoso ni puro, sino siempre opacado por sombras oscuras. Estas telas eran pinturas "de estudio" porque el modelo ya tenía definidas las características que yo pasaba después a la tela.

Sin embargo me doy cuenta ahora y gracias a la introspección que ha implicado la realización de éste trabajo, que aunque había establecido una comunicación entre las imágenes y yo, éstas no expresaban realmente las fuerzas que estaba equilibrando; las filtraba pero permanecían encerradas dentro de mí. Necesitaba más tiempo para lograr manifestarlas, para revertirlas en una tela.

Ver ilustraciones No 1, 2 y 3.

1.3. Otras realidades.

Hasta entonces había logrado ubicarme parcialmente dentro de un contexto personal y social, pero el proceso general de reconocimiento estaba en pleno desarrollo. La puerta que había abierto habría de conducirme por diferentes caminos pues mi visión del mundo y de mi vida se estaban ampliando.

Al haber establecido una comunicación conmigo misma, estaba fomentando simultáneamente una nueva relación con el mundo exterior. Los psicólogos afirman que la unidad del yo reside en cierta presencia en el mundo que se caracteriza por un diálogo recíproco entre el cuerpo subjetivo y la realidad objetiva, al confrontarse el hombre se descubre porque en su exposición se objetiva él mismo. En éste "salirse de él mismo" para entenderse, el hombre va al encuentro del mundo buscando darle sentido a todo lo que lo rodea y como consecuencia de esto su visión del mundo se enriquece con posiciones personalizantes*(6).

Si hasta ese momento había logrado establecer una relación de unión con mi feminidad admitiendo mi dependencia emocional ante cualquier hecho o situación y había entendido esta personal forma de relacionarme con lo exterior, no había logrado entender cómo ubicarme dentro de una realidad que seguía siendo sospechosa e insegura.

En febrero de 1993 decidí irme de viaje alejándome del pasado, de las relaciones afectivas, de la familia, de actividades laborales, etc... Abandoné mis espacios personales, mis objetos, mis referencias cotidianas y elegí una hermosa isla en las costas del Caribe colombiano llamada Isla Fuerte. Necesitaba seguir confrontándome pero en un espacio imparcial, fresco, definitivamente diferente a lo que había vivido hasta entonces. Buscaba un lugar donde llegar sin referencias personales, quería ser yo sin prejuicios sociales ni presiones económicas o de otro género. Me sentía harta de la ciudad, de la misera condición humana que implica el estar sobreviviendo

solamente, del sentirse un anónimo en medio de miles, de la pobreza espiritual que genera el estilo y el ritmo de vida de las grandes urbes modernas. Necesitaba urgentemente estar cerca de la naturaleza.

Estuve cinco meses viviendo en aquella isla y fui feliz.

El contacto directo con la naturaleza aclaró mi posición frente al mundo; era necesaria una experiencia sensible para confirmar ideas que ya había concebido intelectualmente. Estaba ante otras realidades.

Encontrarse con la naturaleza es encontrarse con uno mismo*(7) porque somos naturaleza. El distanciamiento que ha experimentado el hombre con relación a la naturaleza lo ha dejado solo. Según afirma J. Berger*(8), en el pasado, los animales se encontraban con el hombre en el centro del mundo y compartían la existencia equitativamente. Eran diferentes y parecidos a la vez y ésta dualidad era la base de su relación. Hombre y animal se miraban y en esa mirada el hombre cobraba conciencia de sí mismo porque compartían una misma mirada, una mirada basada en la incomprensión. Al ser éste observado por los animales, sucedía lo mismo que cuando él miraba lo que lo rodeaba: presencia de miedo y de ignorancia. Por eso le resultaba familiar la mirada del animal porque ninguno de los dos se sentía seguro. En el animal el miedo es una respuesta a una señal, en el hombre es innato. Sus vidas corren paralelas, sólo en la muerte convergen y tal vez después de la muerte se crucen para volver a ser paralelas. Los animales y la naturaleza han sido los mediadores para que el hombre se enfrente a sus propios secretos.

El mismo autor concluye diciendo : " Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la

que, en cualquier caso, han vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa mirada se ha extinguido. El hombre está totalmente solo, el puente de comunicación se ha roto."

Ir en búsqueda de la naturaleza es buscar el origen. A través de ella que pude percibir que existe un orden. En aquella isla sentí que mis pies tocaban la tierra, sentí mis raíces, sentí mi presencia en la vida y entendí, en especial de manera biológica, la relación de mi existencia con el movimiento del cosmos. Entendí que soy un elemento de ese orden.

Esta experiencia fué fundamental. A partir de entonces estoy convencida que el gran error del ser humano ha sido sentirse superior a ese orden, a la naturaleza, confundiendo su capacidad de crear y de construir con su sed de poder, de dominio y de manipulación, alejándose de otra parte esencial de sí mismo, centrándose exclusivamente en su inmenso pero incompleto imperio: la razón y la tecnología.

Pero ésta ha sido su decisión. August Brunner*(9) dice que del contacto con la realidad depende la posición del hombre frente al mundo. De aquí resulta que el hombre reconozca las jerarquías del cosmos y se integre a ellas o, por el contrario, se aferre a un orden establecido por él mismo. Sin embargo el hombre tiene libertad en su toma de posición. Libertad que es relativa pues no somos realmente nosotros, al menos en un principio, los que decidimos, sino son tradiciones y patrones culturales los que deciden por nosotros. Comparto la propuesta de A. Brunner de que el contacto con la naturaleza es conocimiento y decisión.

Según palabras de Bertrand Russell*(10) "aquel que se siente ciudadano del Universo, goza libremente del espectáculo y de las alegrías que le brinda, impávido ante la muerte, porque no se cree separado de los que viven en pos de él. En esa unión profunda e instintiva con la corriente de la vida se halla la dicha verdadera".

Eso fué lo que experimenté, una relación profunda con la corriente de la vida, sensación o sentimiento que es difícil de explicar pues no se puede expresar por medio de un lenguaje lógico. Como bien lo describe Russell, es una identificación a nivel instintivo, es algo inherente a nuestra condición humana y animal lo que nos une a la naturaleza, lo que nos hace parte de ella. El encuentro del hombre con el mundo ocurre sólo dentro de él y es el encuentro entre instinto y entendimiento*(11).

Sentir esta profunda unión hubiera sido imposible en la ciudad, donde lo único a lo que podía aspirar era a levantar los ojos y ver un trozo de cielo que emergía de los grandes bloques de cemento, un pedazo de azul que se había vuelto un anhelo inalcanzable, algo que miraba como una utopía, como parte de una realidad pero que estaba más allá, quien sabe dónde.

Creo que ésta es la gran resignación del hombre moderno occidental. Presiente que algo no está en regla pero su posición fundamental basada en la razón no le deja ver dónde está la causa de éste transtorno. Lo que cae fuera de su ángulo visual, por lo tanto racional, es algo que no se percibe y por lo tanto no existe*(12).

El sentirme como parte de un todo me reconcilió con la vida y de ésta manera el sentimiento de lo absurdo que hasta entonces me había acompañado, empezó a debilitarse. Podía concebir una existencia que hacía parte de un movimiento general, donde era afectada por todo cuanto existe y a su vez afectaba yo todo cuanto veía, tocaba, amaba o soñaba.

La noción de totalidad que incluye lo visible y lo invisible estaba empezando a ser una realidad para mí. Comprendí entonces por qué nunca el hombre se ha limitado a lo tangible, a lo positivo, a lo presente. Nunca ha sido éste capaz de detenerse en el mundo sensible, perceptible, por el contrario, siempre lo ha trascendido remontándose a un mundo invisible*(13).

Trascender era otra de mis necesidades. Estaba frente a mi espiritualidad y aún cuando no me sentía totalmente segura, por la fuerza de mis esquemas mentales adquiridos anteriormente y de perfil claramente materialista, me permití la posibilidad de enfrentar nuevos sentimientos y nuevas realidades.

Entiendo espiritualidad como la tendencia del hombre a trascender lo sensible buscando significaciones que están más allá. Comparto la aseveración de A. Brunner cuando dice que " el conocimiento del hombre no se detiene en lo objetal ya que la realidad misma no se detiene en su materialidad". En lo más profundo de mí existía una gran esperanza porque como afirma Worringer⁽¹⁴⁾ "nuestro conocimiento de los fenómenos no es cabal hasta cuando comprendemos que lo que parecía límite no es sino una transición y de golpe nos hacemos cargo de la relatividad de todo". Mi esperanza, lo sabría más tarde, estaba llena de contradicciones como la vida misma. Pensaba que hallaría grandes respuestas y hallé grandes silencios, pero en éstos silencios me sentiría mejor.

En ese momento comprendí que mi necesidad de pintar era también una necesidad de trascender la realidad visible. Como lo mencioné anteriormente, pintaba para evadir una realidad que no entendía, para crear un mundo que me compensara. Tal vez las palabras son un poco diferentes, pero en esencia corresponden a lo mismo. Tal vez antes la palabra trascender no significaba nada para mí. Hoy en día encuentro una gran analogía entre éstas dos posiciones, la diferencia está en que ahora las entiendo un poco más, entendimiento que surgió a raíz de experiencias vivenciales y no solamente de elucubraciones teóricas.

Cuando anteriormente mencioné que buscar la naturaleza es buscar el origen, me refería a la toma de posición del hombre respecto a la realidad total. El sentimiento religioso fué su primera manera de relacionarse con el mundo, porque respuestas a las cuestiones fundamentales sobre el sentimiento de la vida, sólo pueden tomar formas religiosas*(15) y según afirma A. Brunner, "la religión ha pretendido dar una idea del mundo, pero no una idea físico-astronómica, sino una idea del significado de la existencia".

El mismo autor explica que la forma mítica del conocimiento ha precedido al conocimiento filosófico. El sentimiento religioso le ha abierto el camino y le ha proporcionado el contenido, contenido que la filosofía ha aplicado luego críticamente: el contacto primitivo con el ser, el espíritu, la vida y la materia. Para Brunner la filosofía se diferencia de la experiencia religiosa porque excluye el *momento sensible* y concreto. Este es el momento en el que *yo vivo*, mi individualidad, el que siento ahora y el que quiero trascender. "Este momento sensible es el que da origen al rito, al símbolo y al arte, porque es necesario aprehender, compartir y expresar ese momento sensible que es la vida, pero la vida de cada uno de nosotros"*(16).

Con éste concepto me siento plenamente identificada. Una concepción del mundo donde no esté yo íntegramente involucrada no me resulta satisfactoria, porque sólo puedo aprehender y percibir a través de mi existencia, mi ser busca involucrarse, comprometerse. Todo aquello que está fuera de mi *momento sensible* se enajena.

En la isla tuve un cambio radical. Allí me senti totalmente libre de pintar a mi antojo y las condiciones geográficas y animicas me permitieron hacer propuestas totalmente diferentes. Era la primera vez que me arriesgaba a experimentar con otro tipo de tratamiento pictórico. Me di

cuenta, entre otras cosas, que hasta entonces lo que yo había hecho era "colorear" formas previamente dibujadas. Ahora boceteaba la tela con el pincel sin definir mucho el dibujo y al empezar a pintar aplicaba capas gruesas de pigmento que modelaban las formas. Sentí que estaba empezando a entender realmente las cualidades del color y de la materia, es decir, de la pintura.

Los temas que seleccioné en este periodo fueron figura humana y naturaleza viva. Hacía por lo menos seis años que no pintaba figura humana pero la población de la isla, con su inmensa sonrisa y su alegría de vivir me incitaron. Su vestuario al igual que las telas que utilizaban de cortinas o de puertas fueron otro motivo para representar. Eran telas hechas de retazos de diferentes diseños con un gran colorido y con motivos naturalistas de flores y de vegetación en general.

Hice algunos retratos de mujeres vestidas con sus atuendos festivos y los fondos eran telas de retazos. Tanto figura como fondo estaban igualmente saturados de formas orgánicas y de color, pero la (s) figura (s) no tenía movimiento, era estática y relajada; eran los fondos de flores los que se movían, los que representaban la vitalidad orgánica y las figuras eran estados de ánimo. Pinté frutos y flores que yo misma recogía, pinté caracoles, aves, lagartijas, etc... Todas estas imágenes estaban llenas de luz y de colores puros y pastosos. La luminosidad y la calidez del sol, al igual que obliga a la gente a usar poca ropa dejando al descubierto la piel húmeda y empapada de salitre y de otros olores, me obligó a dejar el volumen y las sombras. Mi pintura era ahora casi plana, pastosa, de colores cálidos y de fuertes contrastes. No tenía nada que ver con la pintura de interiores, melancólica y taciturna que realizaba pocos meses antes. Yo sentía la grandeza de la vida al lado de la naturaleza y compartía esa felicidad con los isleños; allí la vida era sencilla, llena de misterios, donde la noción de transitoriedad y de movilidad era algo natural.

En la isla me pinté por primera vez a mí misma dentro de un entorno que describía dónde estaba y con qué elementos me relacionaba. Ya había hecho anteriormente algunos autoretratos pero éstos se limitaban a la representación del torso, sin una ubicación específica u otros elementos que dieran mayor información.

Estas telas reflejaban a mi modo de ver, la reconciliación que había logrado con la vida y una relación armónica con la naturaleza y con la gente.

Podría tratar de explicar la pintura que elaboré en la isla como naturalista, narrativa y autobiográfica pues en ella dejé plasmadas mis experiencias vivenciales y el cambio de temática y de técnica alcanzan a reflejar los cambios conceptuales y emocionales que viví. Era claro para mí que esta nueva propuesta pictórica tenía que seguir desarrollándola pues había varios puntos que estaban lejos de estar solucionados. Intuí también que este proceso sería difícil pues el tiempo que tenía para pintar en la isla no era suficiente y que al retornar a Bogotá todo volvería a cambiar aunque ya no sería tampoco igual. Cómo conservar esas imágenes? Cómo sentir la luz que mi ciudad no tenía? Cómo mantener la paz que había conocido? Cómo guardar en mi alma la proximidad sensible de la naturaleza? No lo sabía pero estaba segura que ya no era la misma persona y que de alguna manera encontraría alternativas para mantener algunos de los recursos y elementos que había descubierto.

Ver ilustraciones No 3 y 4.

Citas bibliográficas.

- 1- Fanny Schuller, "La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia", Tesis de maestría, Biblioteca de San Carlos, 1991.

- 2- Anais Nin, Paris en 1903-1977. Residió en Barcelona hasta 1914 fecha en que se trasladó a Nueva York. Autora de varios diarios de infancia y de varias novelas pero su obra más reconocida son sus Diarios.
- 3- Anais Nin, "Diario 1" (1931-1934), Edición Bruguera, Barcelona 1984.
- 4- Fanny Schuller, "La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia", Tesis de maestría, Biblioteca de San Carlos, 1991.
- 5- John Berger, "Modos de ver", Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona ,pág. 156-
- 6- Fanny Schuller, "La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia", Tesis de maestría, Biblioteca de San Carlos, 1991.
- 7- W. Worringer, "Abstracción y Naturaleza", Brevarios del Fondo de Cultura Económica. México-Barcelona
- 8- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987
- 9- August Brunner, " La religión ", Editorial Herder, Barcelona 1963.
- 10- Bertrand Russel, " La conquista de la felicidad "
- 11 - W. Worringer, " Abstracción y Naturaleza", Brevarios del Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.
- 12- A. Brunner, "La Religión", Editorial Herder, Barcelona 1963.
- 13- A Brunner, "La religión", Editorial Herder, Barcelona 1963
- 14- W. Worringer, "Abstracción y Naturaleza", Breverios del Fondo de Cultura Económica.
- 15- André Malraux, cita sacada de "El libro de las religiones", Edición Altea, Madrid 1989.
- 16- A. Brunner, "La Religión", Editorial Herder, Barcelona 1963.

Capítulo 2.

LA TIERRA DE LOS MEXICAS.

*"...Hechizos, encantos, sortilegios y brujerías
centelleaban en las negras pupilas de Moteczuma.
Los mexicanos sientan fluir otra vida gobernada por los
dioses, por los espíritus..."*

S. de Madariaga.

2.1. El sentimiento religioso.

Llegué a México en Enero de 1994, pocos meses después de mi estancia en la isla.

Al retornar a mi ciudad natal, me sentí extraña y asfixiada. Sabía que necesitaba respirar aires de otras culturas y seguir confrontándome en otros espacios.

Mi viaje a la tierra de los mexicas fue un tanto circunstancial pero la idea de tocar una tierra ancestral, cargada de profunda historia y llena de lugares mágicos y míticos me sedujo inmediatamente. Soñaba con el momento en que estuviera parada en la cima de la pirámide del sol, los brazos extendidos hacia el cielo. Soñaba un encuentro con los dioses.

Mi primera reacción al llegar a esta ciudad fue aislarme. Durante los dos primeros meses estuve prácticamente encerrada en mi casa leyendo. Supongo que en parte esto se debió al miedo que me produjo la idea de estar en la ciudad más grande del mundo, sobre todo después de haber estado viviendo en una isla que no alcanzaba los dos mil habitantes. Otra causa de este "retiro" fue el sentimiento de haberme desprendido otra vez de todo, pero en esta ocasión el desprendimiento era total pues estaba en otro país y me encontraba totalmente sola. La soledad siempre me ha inducido a la introspección y estando conciente de mi movimiento interno no sospeché las vivencias y los

cambios que se aproximaban pues me hallaba en un país donde la religión ha ocupado un puesto de primer orden desde tiempos pre-hispanicos.

Tenía claro dos objetivos principales a cultivar en México: proseguir una búsqueda interna y el desarrollo de mi pintura.

Empezé estudiando la obra de artistas como Gauguin, Rembrandt y Matisse, artistas por los cuales siempre he sentido una gran atracción.

De Gauguin me interesó particularmente y ahora lo podía entender mejor, su búsqueda por ubicar al hombre al mismo nivel frente a la naturaleza como parte de una armonía cósmica y el deseo de enlazar vida y fantasía*(1). Sus pinturas funden al hombre con la naturaleza en imágenes que evocan un mundo intangible que remiten más allá de lo representado donde cada elemento hace parte de un todo. Por esta razón sus telas son como evocaciones místicas reiteradas por el estaticismo de sus personajes, por composiciones equilibradas, ordenadas y ensimismadas. Este equilibrio genera sensaciones de reposo y serenidad donde personas, animales, objetos se convierten en símbolos de un mundo en paz y en armonía.

Por otro lado, el manejo de formas decorativas en la pintura siempre me ha llamado fuertemente la atención, motivo por el cual me acerqué también a la obra Matisse quien utilizó también el lenguaje de la decoración persiguiendo que éste expresara espiritualidad mediante el uso del color puro y de arabescos abstractos*(2).

Respecto a la obra de Rembrandt, me llamó la atención en particular la propuesta de representar instantes inmóviles, posturas momentáneamente estáticas, gestos de reflexión, de meditación, de introspección que le confieren a su pintura ambientes llenos de misterio y de misticismo que se perciben después de una larga observación. La relación entre percepción y contemplación es aquí

muy interesante. Producir imágenes sobre personajes en actividades internas me interesaba porque invita al espectador a reflexionar sobre las reflexiones de quien está viendo; el espectador capta la acción mediante su propia percepción pues la actividad que reconoce en el cuadro es de la misma naturaleza que ejecuta al mirarla porque está realizando, sin darse cuenta, la misma acción del personaje representado*(3). Creo que la contemplación en la vida y en el arte es una de las herramientas más eficaces para lograr experiencias de carácter místico. Como dice J. Berger, observar desinteresadamente algo puede darle vida a un sentimiento que reconocemos al instante como nuestro porque lo que observamos puede tener las mismas proporciones que nuestra vida*(4) y aquello que alcance tales dimensiones adquiere un sentido espiritual.

Al haber revisado éstos tres artistas me di cuenta que existía muy claramente un denominador común: una búsqueda por manifestar emociones que tienen que ver con experiencias místicas, una necesidad de acercarse a lo intangible, a lo trascendente, lo mismo en lo que yo estaba incurriendo. Me interesé por el estudio del sentimiento religioso aisladamente de cualquier religión específica. Con éstas indagaciones logré concretar algunas ideas que me inquietaban y aquí fué donde mi gran esperanza se convirtió en silencio, un silencio que me hizo entender y aceptar mi condición humana.

August Brunner expone que desde sus inicios la religión tiene que ver con la búsqueda de bienestar del hombre (entiéndase como la búsqueda de sobrevivencia) por lo tanto tiene que ver con la *totalidad de su ser* y toda experiencia que toque al hombre desde lo más profundo de su ser adquiere un carácter religioso. Si el hombre hecha de menos su "salud" es porque se siente inseguro de mantenerla y por lo tanto no siente su vida totalmente fundamentada. Pienso que el

hombre no puede fundamentar realmente su existencia, fundamenta su acción y su obrar pero esto no es suficiente. Es decir, el hombre no se basta a sí mismo ni puede sustentarse sólo en sí mismo. Este sentimiento de insuficiencia lo ha hecho remitirse al concepto de un absoluto sobre el cual no tiene ningún poder. El hombre está condicionado por su propia incondicionalidad.* (5)

El haber entendido esa sensación mía de que la vida pende de un hilo se debe a una incapacidad humana de garantizar su propia existencia, me hizo comprender el origen del sentimiento religioso y la necesidad de trascender. Al trascender nuestra temporalidad, llegamos a la noción de absoluto que para mí correspondería a ese orden cósmico mencionado en el capítulo anterior.

La religión es para A. Brunner, concepto que comparto, una tentativa de adaptarse a la realidad, a una realidad total que no es exclusivamente tangible y que no se limita a lo visible.

Brunner sigue explicando que lo *absoluto* el hombre lo experimenta al mismo tiempo con miedo y con fascinación y frente a esa realidad ha sido importante para su destino el terreno de lo invisible, tratando de estar en armonía con ese mundo a través de ritos y de ceremonias religiosas. Estos sentimientos de trascendencia, concluye el autor, se han manifestado en toda cultura forjando la base de toda civilización, razón por la cual son tan reales como el mundo visible.

Siguiendo con los planteamientos de A. Brunner, la religión no tiene como finalidad primaria responder a cuestionamientos teóricos o resolver problemas; surge de la experiencia de una realidad que está en el espíritu y en la psiquis del ser humano pues él es el único que ha desarrollado el concepto de transitoriedad. Según Oswald Spengler en su libro *La decadencia de Occidente*, el hombre es *tiempo* porque es el único que conoce la muerte. Todos los demás seres viven sus vidas sin entender sus límites, sin conocer su sentido. Viven con una conciencia

circunscrita al presente. Cuando el hombre conoce la muerte llega a su corazón el *terror cósmico* porque siente su inmensa soledad en el universo y toda religión, toda ciencia natural, toda filosofía y todo arte han tenido acá su punto de partida.

Según Spengler, "el hombre primitivo atónito e impotente ante la muerte quiso conjurar y penetrar ese mundo de la extensión que continuamente amenazaba con aniquilarle. Esto constituye una defensa instintiva que yace en las profundidades de lo inconsciente y es ella quien define o señala el comienzo de la vida personal " cuando el sentimiento del yo y el sentimiento del mundo se confrontan. Toda actitud frente a la vida y toda producción es el resultado de ésta confrontación. Es por ésta razón que el filósofo afirma " que las cosas no son realmente reales en el mundo, porque tiene un sentido que depende de cómo nos *aparecen* en nuestra intuición".

Bajo esta perspectiva, entendí que la posición de cada ser humano frente al mundo es causal y totalmente subjetiva y éste hecho me llevó a reafirmar que sólo puedo hablar de mí misma y por mí misma, idea que reitera mi posición autobiográfica frente al hecho artístico, bien que todos los seres humanos compartimos preguntas y temores similares.

El haber aceptado la existencia de un absoluto o de un orden cosmológico me hizo sentir tranquila ante la "angustia existencial" que experimentaba anteriormente, fué como delegarle concientemente mi existencia a un movimiento superior. Como dice un antiguo proverbio " a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César ". Por el contrario, pienso que si está en mis manos asumir las consecuencias de mis actos creyendo que de ellos depende lo que yo logre hacer de mí misma y mi propósito es ser cada día un mejor ser humano en medio de un mundo complicado, donde los valores éticos y espirituales se han confundido, donde la soledad es cada vez

mayor, donde la vida ha perdido su vital significación y se ha convertido en un movimiento masivo e inerte para el beneficio de una inmensa minoría gobernante que persigue su bienestar y poderío antes que buscar los derechos de todo ser humano de los cuales depende toda sociedad sana, justa y sobre todo humana.

En vista de tales circunstancias opté por *transformar la tierra en lugar de dejar el corazón* en un estado de desasosiego y de escepticismo inútil. Transformar la tierra sería algo así como explorar otros campos ajenos a la percepción visual, porque al transformar esquemas visuales, es decir, racionales, se pueden descubrir o intuir otras relaciones en el mundo que justificarían o harían más comprensible esta extraña vida. Muchos podrán decir como Marx, que "la religión es el opio del pueblo", versión con la cual estoy totalmente de acuerdo pero entendiendo acá la religión como institución con poder de manipulación y no como un sentimiento humano, real o imaginario, pero necesario para quienes lo tangible y comprobable no es suficiente.

El siglo XX se ha caracterizado por un sentimiento de malestar colectivo, por una profunda y general incredulidad que se ha manifestado muy claramente en las vanguardias artísticas de éste siglo. El modernismo, el positivismo y el materialismo como sistemas filosóficos entraron en crisis y con ellos viene una visión de la realidad desencantada donde el progreso y la tecnología no son ninguna garantía, como bien lo demostraron las dos guerras mundiales. La fe ciega en la razón y en la capacidad de dominar la naturaleza en pos de un mejoramiento humano y social, también demostraron su ineficiencia. El hombre contemporáneo se ha enfrentado a una crisis total de valores que yo considero sigue vigente todavía.

La reacción a este clima de malestar produjo una mirada retrospectiva. Las vanguardias se replantearon, entre otros aspectos, hasta qué punto el lenguaje artístico satisfacía las necesidades espirituales de aquella época y encontraron en pensadores idealistas como Hegel una alternativa a sus inquietudes. Hegel plantea un sistema que propone el desarrollo del espíritu a través de diferentes etapas en las que el hombre toma conciencia de sí mismo; para él, el arte puede ser una de estas fases pues permite el reconocimiento del espíritu en lo sensible. Por otro lado las teorías de Nietzsche sobre una filosofía irracional también influyeron sobre las concepciones que se estaban germinando. Se dudaba de las grandes construcciones racionales y se propuso un conocimiento basado en el espíritu y la introspección; era la elevación de los sentidos y del instinto, de las pasiones y de la voluntad por encima de la razón, admitiendo a su vez la incognoscibilidad parcial de la realidad.

Se replanteó y se exaltó en varios movimientos (Fauvismo, Expresionismo Alemán, Dadáismo, Surrealismo, Expresionismo Abstracto y Arte Conceptual) la subjetivización en el arte a raíz, en parte, de los enunciados de Freud sobre el inconsciente y el individuo y se estudió la teoría de Worringer en *Abstracción y naturaleza*, libro publicado en 1908 que retoma las teorías de Lipps sobre la "proyección sentimental" o *Einführung*, las cuales coinciden en varios aspectos con las propuestas de Kandinsky en su publicación *De lo espiritual en el arte*, dos propuestas con claras inclinaciones metafísicas y con antecedentes orientales.

Este era el clima espiritual a principios de este siglo, clima que yo considero no ha cambiado mucho pues todavía seguimos debatiéndonos en la lucha entre intuición y razón, pero tal vez con una mayor certeza de que la razón no es el único ni el mejor método de conocimiento y de

desarrollo como lo han demostrado oriente y las cosmologías indígenas de América y de todo el mundo.

Goethe decía que toda época de crisis se manifiesta a través de la subjetivación en el arte y épocas de optimismo se caracterizan por tendencias y producciones objetivas. Quizás tenga razón.

Creo que hoy en día y desde los inicios del siglo XX, el artista tiene derecho a situarse frente al arte según sus necesidades, sean éstas la expresión de sí mismo o la expresión de una causa. Para mí la función del arte es, mientras mis necesidades no cambien, la manifestación de mi interioridad, de mi subjetividad y dentro de ella, el sentimiento religioso está desempeñando un rol importante pues corresponde a procesos vivenciales como consecuencia de movimientos internos.

Carl Yung*(6) dice que " la finalidad del artista moderno ha sido dar expresión a su visión interior, al fondo espiritual de la vida y del mundo porque la manera que puede reconciliar al hombre con su mundo es un arte de comunión por medio del cual éste pueda reconocer su propia imagen sin forma en el mundo", declaración con la que estoy plenamente de acuerdo.

2.2. El barroquismo religioso y los azulejos mexicanos.

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos*(7).

Algunas de nuestras percepciones visuales nos afectan especialmente porque aquello que vemos tiene alguna relación con nuestro movimiento interno*(8); es como el encuentro de dos notas dispersas que al unirse vibran al unísono.

Cuando empecé a conocer la ciudad de México D.F. y sus alrededores me sentí inmediatamente atraída por las iglesias y catedrales barrocas. En Colombia había experimentado una sensación

similar, pero mi país está lejos de tener un barroquismo tan decisivo, cualitativa y cuantitativamente hablando. Al detenerme a observar las fachadas y los interiores de estas iglesias me sentía plena, tanto desde el punto de vista estético, como vivencial. Experimenté algo que me parecía "perfecto": era la unión de lo bello, del placer sensorial acompañado de un ambiente sacro. Era la elevación del espíritu a través de las formas sensuales, orgánicas y los colores.

Las formas barrocas, afirma el historiador A. Hauser*(9) son abiertas, libres, vitales, palpitantes e inaprehensibles; buscan dar la sensación de lo ilimitado e indefinido. Es una concepción de la vida como un devenir constante donde lo permanente y lo determinado es rechazado. Es el despertar del sentimiento de lo inagotable e incomprensible, es un *estremecimiento metafísico*.

La fuerza visual de la imagen barroca la sentí avasalladora. Después de la iconoclastia de la Reforma, la iglesia decidió reafirmar el valor intrínseco de la forma, produciendo imágenes contundentes, demostrativas, retóricas, simbólicas y formas exuberantes "con un impulso vital que animaba la materia hasta elevarla al cielo"*(10). Estas decisiones en el tratamiento de las formas artísticas fueron muy eficaces; el arte cumplía la función de móvil para una experiencia mística con el objetivo de catequizar.

Según explica Humbolt*(11), " el Cristianismo preparó los espíritus para que buscasen en el orden del mundo y en las bellezas naturales el testimonio de la grandeza del Creador ". El Barroco era un arte hecho para Dios pero también para actuar sobre los hombres, para ofrecerles una enseñanza y para conmovierlos.

No es mi interés cuestionar la función certera o no del estilo Barroco pero sí reconocer que me sentí totalmente afectada por su carácter místico el cual experimenté desde la primera vez que lo ví, por su sensualidad, su monumentalidad, su eclecticismo y por el tratamiento de las formas

decorativas, formas que no se quedan en una propuesta meramente formal, sino que son formas cargadas con un alto contenido religioso.

Santiago Sebastian afirma en su libro *El Barroco Iberoamericano* que es probable que la belleza de la flora y la fauna americana fué asumida por los españoles como señal de una tierra prometida, como Edén o como El Dorado. No es difícil aceptar ésta declaración teniendo en cuenta la diversidad y la exuberancia de la naturaleza americana tan diferente de la europea. La naturaleza es representada en el mundo cristiano y en especial en sus colonias, como testimonio de las grandezas de Dios, como manifestación de una naturaleza vital, en continuo movimiento, prolifera, sensual y hermosa. De aquí se desprenden los aires paganos del Barroco Iberoamericano, mezcla que a mi parecer lo hace todavía más fascinante porque combina una experiencia espiritual con el placer y el goce terrestre y sensorial*(12).

Según declaraciones de Francisco de Maza*(13) " quien se quede en la superficialidad de creer que es pura decoración y no vea en ésta integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el Barroco."

Teniendo en cuenta cuál era mi disposición anímica y espiritual al acercarme al arte Barroco mexicano veo claro por qué su sentimiento y sus formas estimularon mi vida y mi producción plástica.

Al visitar la Iglesia de San Francisco de Acatpetle (Puebla), su fachada completamente forrada en azulejos quedé perpleja. Azulejos amarillos, azules, verdes y tierras. Formas abstractas geométricas y orgánicas combinadas de múltiples maneras, formas de flores y árboles repetidas una y mil veces, imágenes de animales, de corderos y pájaros, nichos con esculturas en piedra de

santos y de personajes bíblicos. Realmente alucinante. Sentí como si la vida estuviera allí declaradamente presente, palpitante y sentimientos de admiración y respeto me infundieron. No sabía qué era lo que tanto me impactaba, si el trabajo humano de concebir y de construir esos diseños, o el bombardeo de formas y colores, o la sensación de grandeza y humildad que me producían, o la incapacidad de aprehender tantas imágenes simultáneamente, o el deseo del cristianismo por ser totalmente devastador a causa de una fe profundamente arraigada con ese afán de evangelizar a toda costa, borrando todo pasado y todo vestigio de grandes culturas que tenían sus propios valores y creencias. Seguramente fue una experiencia global teniendo en cuenta tan denso contenido histórico, estético y religioso de ésta arquitectura.

La iglesia Tonantzintla (Puebla) y la de Santo Domingo (Oaxaca) también me parecieron impresionantes. La primera, por su fachada revestida de azulejos rojos y azules pero mucho más sencilla y pintoresca que la de San Francisco. Esta iglesia me pareció especial porque tiene elementos cristianos (barroquismo) y elementos indígenas (esculturas de santos elaborados en un estilo muy *naif*, naturalista, con poco acabado y un gran colorido) muy bien adaptados los unos a los otros. Acá el sincretismo religioso y formal es evidente. El interior, al igual que la de Santo Domingo, está totalmente recubierto de tallas en madera policromada y de decorados en lámina dorada. Estos ornamentos se encuentran en cada milímetro del espacio interior, abarcando techos, cúpulas y paredes laterales, lo que me hacía sentir que no había opción, que inevitablemente éste ambiente me atrapaba y me emocionaba.

2.3. La antigua Academia de San Carlos.

Desde que empecé a pintar he sido figurativa y gracias a las investigaciones que he realizado para la elaboración de esta sustentación teórica, he podido entender y confirmar mi figuración, aspecto que trataré con más detalle en el capítulo III.

Cuando ingresé a la Antigua Academia de San Carlos sentí que había llegado a un espacio donde la pintura figurativa mantenía un puesto vigente y válido y que allí podría desarrollar mi pintura sin presiones vanguardistas o de otro género.

Siempre he pensado que los artistas colombianos se esfuerzan demasiado por estar al mismo nivel del arte europeo y norteamericano. El estar a la par con las vanguardias es, a mi modo de ver, una gran necesidad en mi país, necesidad que las instituciones de arte y cultura (salones nacionales, concursos, ect...) fomentan muchísimo. Aquello que no pretenda ser original, conceptual, instalaciones o performances, no es, en términos generales, bienvenido.

Pienso que esta actitud se debe en parte, a que en Colombia no ha existido un movimiento artístico de gran envergadura como sí sucedió con el muralismo mexicano, quien, en mi opinión, dejó una gran tradición pictórica y figurativa. Esta tradición artística está sostenida por un pasado tan profundo que debe de ser difícil de negar. La historia mexicana es a mi juicio contundente, los antecedentes son palpables e imponentes y existe un sentimiento claro de procedencia que algunas naciones latinoamericanas no tienen. Por eso han buscado identificarse con expresiones europeas que a mi parecer siempre serán ajenas a nuestra idiosincrasia y a nuestras necesidades.

Habiendo ingresado al taller del maestro Antonio Salazar y deseosa de empezar a pintar, me sentía bastante confundida pues no sabía muy bien por dónde empezar. Deseaba rescatar algunos de los

elementos que había trabajado en la isla pero sentía así mismo que pretender pintar de la misma manera no tenía sentido pues ya no estaba allí.

Revisando mis diarios fotográficos de los lugares que había visitado en México, noté que algunos de los azulejos mexicanos tenían formas muy similares a la de las telas de la isla aún cuando el color fuera diferente. Este elemento me permitiría seguir con el tratamiento pictórico que deseaba mantener aparte del significado religioso que también me interesaba desarrollar y así fué como el azulejo fué el punto de partida en mi nueva producción.

En el transcurso del primer semestre hice algunas pinturas de 1.55 x 1.35 cms. Fué una producción bastante reducida porque en el proceso del cambio de estilo tuve muchas complicaciones. Cada tela la relizaba de dos a tres veces, era una lucha constante. En realidad era la primera vez que el pintar se convertía en una tregua, en un acto de resolver problemas y no sólo de oficio y de meditación ensimismada. En el fondo de mí sabía qué era lo que quería pero las imágenes que concebía o que intula estaban más allá de lo que mis manos podían realizar. Esta sensación todavía la conservo.

La temática que trabajé en éste periodo fué también autobiográfica: una mujer mirándose a sí misma, buscando y experimentando estados místicos. Para ubicarme dentro del contexto mexicano me serví de los azulejos o de personajes con rasgos indígenas que me acompañaban en ambientes que deseaba fueran misteriosos, llenos de simbolos sacados de las iglesias y que paulatinamente fui reinterpretando. Así mismo seleccioné esculturas de artistas mexicanos, cerámica de talavera y algunos collages de fotografías. Me interesaba lograr espacios silenciosos, situaciones confusas, ambientes íntimos y me acerqué sutilmente a la sexualidad. Quería que el espectador tuviera que mirar por largo tiempo para leer todos los elementos que veía, quería que él tuviera

que realizar, a través de la contemplación, una actividad similar a la que estaba viendo: la meditación, la reflexión. Deseaba a través de mi obra que aquel que la viera sintiera deseos de adentrarse en sí mismo y de mirar una realidad interior porque pienso que ésta es la única alternativa para recuperar los valores perdidos en esta época moderna o posmoderna. El regreso al *ser* está siendo inevitable y esta mirada retrospectiva sólo puede empezar a un nivel individual.

Aparte de los azulejos, seguí trabajando la ornamentación de formas orgánicas en el estampado de los vestidos de los personajes representados y cada vez las telas se fueron saturando de formas y de colores; cada vez me aproximaba más a una pintura "barroca" en cuanto a la diversidad de elementos, la repetición de los mismos, la carga simbólica, las escenas un tanto teatrales, la luz artificial y la presencia reiterada de formas vegetales.

La composición seguía siendo tradicional, buscando siempre el equilibrio entre las formas y un cromatismo que cada vez contrastaba más. Trabajaba con una paleta de colores puros, tratando de alejarme del modelado del volumen que había vuelto a aparecer. Sin darme cuenta, en las primeras telas, caí en el tratamiento académico de las figuras. En estas pinturas mezclaba resoluciones con volumen (rostros y objetos) y formas totalmente planas (telas y fondos). Me debatía en cómo llegar a la planimetría pero la costumbre y cierto dominio del volumen convencional, a parte del miedo que implica cambiar, no me dejaban. Combinaba también pintura pastosa y directa, más naturalista, con zonas veladas y más realistas.

Añadí collage de fotografías y de postales sobre iconografía cristiana. La postal del Corazón de la Virgen de los Dolores (retablo del siglo XVII, que se encuentra en el Centro de Arte

Contemporáneo) se convertiría más adelante en una gran fuente para mi trabajo, al igual que el uso de otras postales.

Sin embargo sentía que quería seguir cambiando, que era menester trabajar más y sobre todo, que necesitaba profundizar conceptualmente en mis propuestas.

Paradójicamente me acerqué a éste estado a raíz de la muerte de mi padre.

Ver ilustraciones No 5, 6 y 7.

Citas bibliográficas.

- 1- Ingo F. Walter, "Gauguin", Editorial Benedikt Taschen, Alemania 1992.
- 2- Volkmar Essere, "Matisse", Editorial Benedikt Taschen, Alemania 1993.
- 3- Michael Bockemuhl, "Rembrandt", Editorial Benedikt Taschen, Alemania 1994.
- 4- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987.
- 5- August Brunner, "La Religión", Editorial Herder, Barcelona 1963.
- 6- Carl Jung, "El hombre y sus símbolos", Gráficas Rogar, Madrid 1992.
- 7- John Berger, "Modos de ver", Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- 8- W. Worringer, "Abstracción y Naturaleza", Breverios del Fondo de Cultura Económico, México-Buenos Aires
- 9- Arnold Hauser, "Historia social de la literatura y del arte" Tomo 2, Editorial Labor, S.A. Barcelona 1988.
- 10- "Arte y mística del Barroco". Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, catálogo de la exposición realizada en el Colegio de San Idelfonso en México D.F. en 1994.

11- "Arte y mística del Barroco".

12- "Arte y mística del Barroco".

13- "Arte y mística del Barroco".

Capítulo 3.

UN ALTO EN EL CAMINO.

*Conejo, luna, tierra.
Cenizas bajo la piel,
magia o alquimia.*

3.1. El silencio de la muerte.

Mi padre murió una mañana que recordaré toda mi vida.

Al día siguiente de enterarme de su fallecimiento viajé a mi país. Era la primera vez que me enfrentaba a la muerte y ella sacudió las fibras más profundas de mi ser.

Al devolverme a la ciudad de México me sentí confundida. Aquellos días en Colombia parecían un sueño. Volví a experimentar la sensación de no hallarme en la realidad. La muerte significó para mí el derrumbamiento de muchos de mis pensamientos y el cuestionamiento y revaloración de varios principios. Una experiencia vivencial es mucho más real y compleja que cualquier conocimiento teórico. Aunque siempre había reflexionado sobre la muerte y últimamente sobre la incognoscibilidad de la vida y de la realidad, quedé perpleja ante ese vacío y ese silencio tan profundo que deja el paso de la muerte.

El sentimiento que más me trastornaba era sentir que amaba *algo* que ya no existía. ¿Qué era lo que yo seguía amando, un recuerdo, una ausencia, un alma, un pasado o a mi padre? ¿Qué era la vida, un instante entre dos eternidades, el sueño de los dioses o una calabaza? La relatividad de todo cuanto acontece y existe se manifestó a mi alma y a mi pensamiento. Lo pequeño puede no serlo, lo que veo puede ser diferente, lo que existe desaparecerá, la irrealidad puede ser lo real, todo se mueve, todo cambia, no hay nada definido ni eterno. El devenir de la vida se convirtió para mí en

alquimia, en magia. Definitivamente había secretos insondables. Secreto será siempre aquello que se quede sin respuesta.

Paradójicamente reconocí en la muerte algo natural. Al ver sus ojos cerrados, me vi a mí misma, vi mi propia muerte y la del género humano. Por mi mente pasaron siglos enteros de civilizaciones desaparecidas, de hombres y mujeres que habían vivido, sufrido, amado, luchado y muerto. Pero éstos pensamientos eran más bien orgánicos, eran intuitivos, viscerales, estaban en mis células, porque al sentirlos los reconocí como míos, como de todos los seres humanos.

A través de la muerte amé la vida. Recordé la noción de ciclo, de orden, de movimiento, que en realidad, lejos de tranquilizarme, me produjo rechazo, incompreensión, rebeldía, miedo. Pero al mismo tiempo me sentí más fuerte en medio de mi debilidad, me sentí más humana. Era algo nuevo con lo que tenía que aprender a vivir. Comprendí las palabras de A. Brunner*(1) cuando afirma que el ser humano es un ser paradójico, condicionado por su propia incondicionalidad, incapaz de fundamentar su existencia o su muerte.

El amar *aquello* que no existía materialmente, que no entendía y que extrañaba me acercó al sentimiento y a cierta noción de lo sagrado. Era necesario materializar de alguna manera *eso* que había sucedido. Era la única alternativa que existía para mantener cerca *algo* que ya no lo estaba. Para demostrar o manifestar el amor y el dolor que sentía necesitaba un "intermediario" físico, tangible, un puente que llevara mis sentimientos a algún lado. Era vital hacerme presente y que éste acto fuera palpable, reconocido, sentido. De ésta manera me aproximé al sentido del símbolo, del rito. Era el intento de objetualizar, de trascender lo sensible para que se uniera con lo material porque que el hombre necesita *algo* que acompañe al pensamiento*(2), porque el pensamiento sólo no puede llegar *hasta allá*.

Al decir que nunca olvidaría el día en que mi padre murió, estoy dándole un sentido sacro pues lo sagrado es también aquello que se recuerda y que se repite en fechas específicas como queriendo recuperar o rescatar el acto primigenio*(3). Este acontecimiento primigenio es el que he deseado recuperar y mantener con la pintura, reiterándolo, examinándolo, reviviéndolo y sobre todo, exaltándolo. Es un rito.

Termino éste tema con las siguientes palabras: tratar de explicar lo inefable es ir en contra de su propia esencia. Espero haber logrado a través de mi obra, que es justamente la serie que presento en la exposición, expresar algo cercano a lo que viví.

3.2. Indagaciones teóricas. El proceso creativo.

Cuando volví a la escuela sentí que era incapaz de pintar. Necesitaba antes que nada reordenarme. Pensé que sería más fácil dedicarme a leer. Me sentía agotada y no era capaz de concebir una imagen que no fuera la de la muerte y tampoco me sentía en condiciones de posarme ante ella. Era suficiente con llevarla dentro de mí.

Decidí aproximarme al estudio del proceso creativo. De hecho éste tema lo veníamos trabajando en el seminario de Investigación Visual. Me pareció completamente válida la idea y la necesidad de acercarse, como creadora, a mi proceso creativo. Esto era totalmente nuevo para mí.

Juan Acha*(4) dice que uno de los problemas a los que se enfrenta el artista actual es la falta de *realismo* porque desconoce su realidad social y desconoce la realidad psíquica de su proceso creativo. Indica a su vez, que el error está en negar las "oposiciones complementarias" o pares dialécticos de la realidad misma. Es decir, la teoría y la práctica, la conciencia y el inconsciente, la objetividad y la subjetividad, el presente y el pasado. Se desconoce a sí mismo la dependencia

mutua de las operaciones sensoriales (manuales y vivenciales) hacia las sensitivas (mentales y fantásticas) propuestas que me parecieron totalmente convincentes.

Entendí parte del proceso creativo, como cierta teorización del mismo para conocer las debilidades, los aciertos y las fallas de la producción, al igual que ciertas relaciones de empatía y de asociaciones, con el fin de concientizarlas y convertirlas en herramientas de trabajo.

Al leer extractos de una tesis titulada "La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia" hecha por Fanny Schuller, una ex-alumna de la Academia de San Carlos en 1991 encontré muchos puntos que me hicieron reflexionar sobre mi obra y especialmente sobre mi actitud hacia el acto creativo. Me encontraba en una situación muy propicia para aprehender ideas nuevas ya que parte de mis esquemas mentales estaban en duda como consecuencia de la muerte de mi padre (que actuó como catalizador) y de las experiencias y conocimientos que había adquirido hasta la fecha.

Parte del desarrollo creativo se obtiene logrando flexibilidad tanto en el pensamiento como durante el acto de pintar. A esto se le denomina fluidez, es decir, una capacidad de generar un gran número de ideas diferentes y por lo tanto de búsquedas diferentes. Adicionalmente el proceso debe implementarse con investigaciones al respecto de lo que se está trabajando para que las posibilidades de conocimiento y de interpretación se amplíen. Uno de los aspectos más importantes para mí fué acercarme al concepto de transformación, de conceder nuevos significados o de descontextualizar un objeto o una imagen atribuyéndole funciones diferentes. Al desintegrar o modificar las funciones "reales" de los elementos se establecen nuevas relaciones y nuevas jerarquías. Al leer éstas ideas comprendí que necesitaba romper con algunas actitudes

mentales que se habían convertido en disposiciones tradicionales, en comportamientos rígidos y poco creativos que me aprisionaban. Había logrado ampliar mi visión del mundo intelectual y vivencialmente pero quería que ésto se reflejara en mi pintura pues sabía que mi producción no se caracterizaba por ser muy creativa y por otro lado, ésta ya no satisfacía mis expectativas.

Me dí cuenta que al trabajar en una tela me encasillaba dentro de ella sin permitirme otras versiones, otras interpretaciones de la misma idea, otras posibilidades de ejecución. No permitía que ningún acontecimiento que se diera durante el proceso modificara la versión global y original. Pretendía ser la única que tomaba decisiones y no dejaba hablar a la tela o a las formas que surgían, es decir, al proceso. Si algo se me salía de las manos luchaba hasta volver a encuadrarlo dentro de mis limitantes, dentro de mis pautas. Pensar en términos opuestos o contradictorios se me ha dificultado. Buscaba soluciones que fueran lógicas, relaciones que se adaptaran a las relaciones del mundo objetivo.

Mis diarios fueron los primeros que empezaron a registrar toda clase de ideas y sobre todo de imágenes. Los anteriores eran más literarios y los que realizaba y realizo actualmente son compilaciones visuales donde trastoco el orden establecido y me arriesgo a ir más allá de mis concepciones y de mis prejuicios. Gran parte de la obra que hice posteriormente surgió de éstos diarios a través de los cuales me aproximé el factor lúdico. El no permitirme cambios o variantes en el proceso de mi obra, desde su boceto hasta su ejecución, no me permitía desarrollar una relación con mi trabajo donde el juego también fuera participe. Jugar, término que yo interpreto como salirse de los márgenes lineales, permite que la fantasía y la creatividad se manifiesten porque cada elemento se convierte en una *ficha comodín* que puedo mover a mi antojo delegándole la función que yo desee, subvirtiendo las jerarquías convencionales y poder así

proponer imágenes que se alejen de lo ya conocido, de lo ya establecido pues pienso que tanto el productor como el espectador necesitan ver o experimentar cosas que les permitan ir más allá. El arte no debe ser, en mi opinión, el reflejo de lo que ya existe, sino debe de ser propositivo y subversivo.

Creo que uno de mis principales problemas ha consistido en un lineal y racional reordenamiento de la información acumulada para la creación de una pintura. Si mi elección de temas se basa en los acontecimientos vivenciales y sus repercusiones, hechos hasta cierto punto aleatorios y espontáneos, el reagrupamiento, la selección y el reordenamiento de ésta información ha sido, podría decir, racional, controlada, analítica. El haber entendido éste aspecto del proceso creativo me dejó ver, entre otros aspectos, el por qué de la falta de emotividad o de espontaneidad en mi obra.

También me llamó la atención la declaración del Dr Perkins*(5), en su estudio sobre la creatividad, porque expone que dentro de las propuestas planteadas debe haber una pregunta, un problema involucrado. La imagen que nada se pregunta, dice él, es una ilustración que nada resuelve ni propone. Lo que se representó es una afirmación, es algo que no se duda y que por lo tanto está muerto. Esta idea me pareció muy interesante pues era justamente mi tendencia y a partir de entonces se convirtió en un propósito a perseguir porque se parece a la vida misma.

Antes de explicar cuáles fueron las opciones que encontré para distanciarme de éstos patrones que creo han limitado mi labor creativa (capítulo V), es necesario comentar otras fuentes teóricas que han sido de gran importancia para mí.

3.3. Abstracción y Naturaleza.

Abstracción y naturaleza es la tesis que W. Worringer presentó para su doctorado de Historia de Arte en 1908 en la ciudad de Munich.

En el prefacio de la primera edición el autor declara : "Después de dos años de la aparición de ésta obra, es natural que ya no esté de acuerdo con todos los detalles de mi razonamiento. Pero las ideas fundamentales del libro han cobrado mayor robustez en el curso de mi evolución espiritual y espero que en otras publicaciones podré darles una fundamentación cada vez mejor y más madura."

En el prefacio de la reimpresión de 1948 comenta: " Cuarenta años han transcurrido desde que nació éste trabajo... []...Una prueba inequívoca de que éste estudio sigue siendo actual es que sus teorías se hayan aplicado en seguida en la práctica de los movimientos artísticos militantes. Sin saberlo, había sido yo en aquel entonces un *medium* para ciertas necesidades del tiempo" y complementa éstas palabras con un interrogante: " Con un interés que no es sino el de una persona atenta a la historia de su época, simplemente espero la contestación a una pregunta: quisiera saber si éste libro todavía tiene algo que decir al que busca".

Buscando, encontré una gran afinidad con algunas de las teorías expuestas por Worringer y personalmente opino que es un texto que sigue siendo vigente. Me atrevería a afirmar que las necesidades espirituales no han cambiado considerablemente hasta nuestros días. Es obvio que conceptos como los que expone Worringer sólo habrán de interesarle a aquellos, que como yo, tengan inclinaciones metafísicas y panteístas.

Worringer desarrolla en su libro *Abstracción y proyección sentimental* (título original) teorías basadas en una estética psicológica que pretende buscar características del espíritu para encontrar respuestas al proceso creativo.

Expondré a continuación las ideas de éste libro que me interesaron y que me ayudaron a entender mi propuesta figurativa-naturalista al igual que mi inclinación por las formas decorativas orgánicas.

Worringer denomina *proyección sentimental* a un "auto-goce" objetivado. Lo que se busca es encontrar las relaciones que experimenta el espectador con el objeto artístico observado, así mismo que establecer el por qué del estilo (figurativo o abstracto) del artista. Yo me limitaré a exponer los aspectos concernientes al naturalismo.

El "auto-goce" objetivado es gozarse a uno mismo en un objeto sensible, proyectándose en él, penetrándolo con el sentimiento. Lo que se proyecta en el objeto observado a través del sentimiento es vida y vida es actividad interna que implica un movimiento. La *proyección sentimental* es el resultado de lo percibido por los sentidos y la actividad interna que esto conlleva. Si el movimiento interno (ánimo, psiquis, espíritu) concuerda con el movimiento de lo observado, el resultado es placer estético. Dicho en otras palabras, cuando lo observado satisface nuestras necesidades espirituales, sean éstas de cualquier índole, establecemos una relación de empatía con el objeto. Experimentamos entonces bienestar, libertad y placer. La función del arte naturalista es, según Worringer, el reconocimiento de nuestra vida en las cosas. Es la proyección del yo y el vínculo del yo con la naturaleza. Se busca *ser* en lo estético. Estas teorías concuerdan con mis necesidades sensibles y espirituales mencionadas anteriormente, razón por la cual comparto totalmente las propuestas del autor.

Una obra de arte refleja la *voluntad artística* o necesidad psíquica de un pueblo o de una persona. La necesidad estética corresponde a la necesidad de expresar el estado psíquico en la que el hombre se encuentra frente al cosmos. Es la expresión de la posición frente al mundo y esto equivale al sentimiento vital. Es por lo tanto un encuentro con la naturaleza.

Una de éstas necesidades puede ser la *proyección sentimental* que se manifiesta en lo orgánico-realista, en el naturalismo. La representación de lo orgánico es real porque quiere estar lleno de vida y no porque pretenda simplemente apegarse a la realidad. Se busca la belleza de lo vital.

En el naturalismo el valor de la imagen reside en la vida que contenga y lo que le da ésta cualidad es nuestro sentido vital cuando logramos dejar plasmado algo de nosotros mismos, algo que tiene que ver con nuestras necesidades psíquicas. La necesidad por lo orgánico corresponde a una relación de comunión con la naturaleza, de amistad, de exaltación de lo vital. Se proyecta hacia afuera la independencia y la perfección de la vida. La obra debe tener su propio sentimiento vital que es el mismo de quien la crea.

Finalmente Worringer define el naturalismo como " el ansia de abrirse a la felicidad brindada por el misterioso poder de la forma orgánica que permite al hombre gozar en ella su propio organismo. Es una proyección de su propia realidad".

Siempre he sido figurativa, siempre he pintado a la naturaleza y siempre la he amado.

Algunas etapas de mi trabajo han reflejado más éste sentimiento que otros, pero siempre ha sido ésta mi constante.

El estudiar *Abstracción y Naturaleza* me sirvió para comprender algo que nunca me había cuestionado, por qué era yo figurativa y no abstracta? La figuración ha sido en mí algo totalmente natural y reiterativo. Hasta el momento no he deseado o no he necesitado acercarme a la pintura abstracta.

La propuesta de que al mirar o producir algo lo que se busca es proyectarse y reflejarse me es afín. Anteriormente había mencionado que siempre miramos la relación de las cosas con nosotros mismos. Aquello que me gusta es aquello con lo que me siento identificada, es aquello que posee algo de lo que yo poseo. Aquello que produzco, también. Las imágenes o las cosas que no me afectan son aquellas que siento lejanas a mí, a mi manera de concebir y entender la vida, el mundo.

Creo en el naturalismo porque siento que la naturaleza es el principio, el origen de todo lo que existe, porque yo misma soy naturaleza. Ella es para mí la manifestación más contundente de la vida. Es ella quien me hace sentir viva y es por ella que amo la vida. Siempre he pensado que el alejamiento de la naturaleza nos roba el alma, nos hace perder los vínculos primarios, nos aleja de nuestra esencia.

El espíritu se eleva ante las magnificencias de la naturaleza y se estremece ante sus atrocidades. La naturaleza es la dueña del mundo y de la vida.

Necesito la imagen figurativa para poder expresarme, para poder verme y reflejarme.

Respecto a la ornamentación orgánica, Worringer expone que corresponde a una representación puramente formal que apela a los sentimientos estéticos. El ornamento geométrico es una línea muerta porque representa las leyes constitutivas de la materia inanimada, no en sus formas

exteriores, sino en las formas absolutas, en sí mismas. Existe una relación entre el observador y éstas formas que es intelectual.

El historiador explica que " lo que se manifiesta en un cuadrado no tiene ninguna relación con nuestro organismo, no es ninguna condición de vida orgánica, no nos gusta porque sea una manera de existencia agradable, sino un caso preferido de nuestro intelecto " que también corresponde a la expresión de una necesidad psíquica.

Por otro lado, las formas decorativas orgánicas son tendencias naturalistas y simbólicas que representan las leyes orgánicas de la apariencia. La relación que se establece aquí es biológica, vital.

Según Lipps de quien Worringer fué discípulo, " los productos de regularidad orgánica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma o porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma".

Todo depende de las necesidades psíquicas del individuo.

Creo que del mismo modo como expliqué el porqué de la pintura figurativa, podría explicar el sentido y la utilización de las formas decorativas orgánicas presentes en mi trabajo.

En primer lugar me brindan la posibilidad de manejar una paleta muy diversa de colores puros, pero lo que más me interesa formalmente, es la aplicación directa del pigmento y cierta pastosidad. Tal vez porque sólo en éstos elementos he logrado un tratamiento espontáneo y directo. Con ellos no siento la necesidad de modelar y son las únicas formas que se escapan del volúmen. Pintando flores, hojas o líneas ondulantes sin la preocupación de similitud o de realismo,

me siento libre. Esta sensación la estoy logrando paulatinamente con la figura y con los objetos porque ellos todavía me conducen a una resolución relativamente realista.

En segundo término la decoración vegetal exalta tanto mi espíritu como mis sentidos. Al igual que las formas orgánicas que decoran las iglesias barrocas, éstas me recuerdan las maravillas de la naturaleza, me acercan a una experiencia mística y me atraen sensualmente. Una policromía armónica es como una hermosa cacofonía, es un grito que el alma reclama y un tiempo de descanso.

Las formas decorativas me inducen a la contemplación por sus cualidades vitales y me permiten un alejamiento momentáneo del pensamiento racional, proporcionándome serenidad y expansión. La contemplación estética es para mí una posibilidad de huir de la angustia del pensamiento y del conocimiento racional porque en ésta acción no se duda ni se teme. Allí, en ese "mirar-siendo", no hay responsabilidad, ni preguntas. La contemplación ayuda a escapar de la condición humana.

Lograr que el espectador sienta éstos estados es una de mis búsquedas y de mis propuestas. Procurar el *no saber* intelectual puede generar en el espectador experiencias de carácter íntimo que pueden generar posteriormente en reflexiones metafísicas.

3.4. La obra de Julio Galán.

Sería imposible pasar por alto la influencia que ha tenido en mí la obra de Julio Galán. Visité la retrospectiva que ofreció el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México en 1994 sobre la obra de éste artista mexicano. Experimenté una gran alteración al observar cada una de las telas

expuestas. El impacto visual y emocional fué muy fuerte. Hasta entonces no me había sentido tan perturbada por toda una exposición.

En una primera instancia, sentí una analogía por el tema autobiográfico; su pintura se alimenta de las circunstancias y experiencias que seguramente han dejado huellas en su vida.

Según Sergio Pitó, quien escribió en el catálogo de ésta muestra un ensayo titulado *La lección del sí y del no*, "la soledad de su obra dada la ausencia de otros protagonistas, le permite al artista intentar un diálogo distinto consigo mismo y con el mundo " y ésto es lo que a mí también me interesa.

Desde otro punto de vista, la combinación de imágenes decorativas con imágenes violentas me llamó instantáneamente la atención. No sólo las imágenes eran violentas, el contenido lo era aún más, pero todo estaba revestido de formas agradables, de imágenes sencillas y aparentemente obvias. Su obra me pareció totalmente emocional, llena de misterio, muy arriesgada y propositiva. Admiré su capacidad de romper la tela, de introducir cualquier tipo de elemento que le fuera necesario, de manchar, chorrear, pegar, escribir, etc... y sobre todo de poder mirarse a sí mismo tan profundamente, cuestionando y criticando los dogmas y las tradiciones con las que se ha formado.

Opino que en sus propuestas Julio Galán toca aspectos mágicos y emotivos que tienen que ver directamente con el ser humano porque todos tenemos contradicciones, estados anímicos y mentales que no entendemos pero que nos afectan y muchas veces nos manipulan. La manera en como éste pintor subvierte el orden de los elementos alimentó mi capacidad de fantasía y me hizo totalmente partícipe. Como dice Sergio Pitó, " aunque los elementos que aparecen en sus pinturas

no signifiquen nada en particular, nos obligan a inventar posibles relaciones entre los personajes y las cosas ". Pienso que del reordenamiento de los elementos, del complejo ambiente muchas veces saturado y confuso, surge el carácter mágico tan especial en su trabajo.

Sin embargo, como bien lo explica Pitó, " los elementos visibles no pretenden aleccionarnos o ilustrarnos, sólo hacernos partícipes de un registro emocional ". La parte invisible en la obra de Julio Galán es la que más me interesó.

Después de mirar repetidas veces algunas de sus pinturas me di cuenta que la sutileza con la que logra coordinar elementos contradictorios y manejar a un nivel casi subliminal las tensiones que éstos generan, era lo que tanto me atraía de su obra. Sergio Pitó explica esta experiencia argumentando que en la obra de Galán existen movimientos interiores contradictorios que se combaten entre sí. La fascinación que experimenté al ver estas telas, se debía al encuentro de emociones pendulares, extremas. Era angustia y felicidad al mismo tiempo, belleza y violencia, objetividad e introspección, placer y dolor. Todo allí era placido y terrible a la vez.

Desde entonces y después de reflexionar sobre este tema, entendí que porqué mi alma vibró con estas imágenes : mi movimiento interno halló eco en ellas porque siempre me he debatido entre el bien y el mal, porque la naturaleza humana es contradictoria y paradójica, porque la belleza también puede hacer sufrir y el sufrimiento puede alcanzar estados de éxtasis.

Finalizo este capítulo citando una frase de Eleanor Heartney sacado del ensayo *El fruto amargo de Julio Galán* publicado en el mismo catálogo: " El fruto amargo de Galán es el reconocimiento de nuestro aislamiento esencial respecto de los objetos de nuestro deseo, cualesquieran que sean. Su aparente narcicismo es expresión de la naturaleza quimérica de todos los vínculos

humanos. Todos estamos perdidos en el laberinto, luchando con anhelo y temor por lograr un atisbo del mundo inaccesible que está más allá."

Fruto, amargo, aislamiento, deseo, quimérico, laberinto, anhelo, temor y mundo inaccesible, son conceptos que percibí en su obra y con los cuales he convivido, al igual que con algunos de sus opuestos.

Estos planteamientos son algunos de los que deseo transmitir a través de mi expresión plástica, porque son *humanos, demasiado humanos**(7).

Citas bibliográficas.

- 1- August Brunner, "La Religión", Editorial Herber, Barcelona 1963.
- 2- A. Brunner, "La Religión", Editorial Herder, Barcelona 1963.
- 3- Thomas J.J. Altizer, "Mircea Eliade y la dialéctica de lo sagrado", Ediciones Marova. S.L. Madrid 1972.
- 4- Juan Acha, "Introducción a la creatividad", Editorial Trillas, S.A. de C. V, México D.F. 1992.
- 5- Fanny Schuller, "La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia", Tesis de maestría, Biblioteca de San Carlos, 1991.
- 6- W. Worringer, "Abstracción y Naturaleza", Brevarios del Fondo de Cultura Económico, México-Buenos Aires.
- 7- Referencia a la obra de Nietzsche "Humano, demasiado humano".

Capítulo 4.

RIESGO O ABSTINENCIA.

Necesidad de cambios y rupturas.

*El arte es un mediador entre
lo que nos es dado y lo que deseamos.
John Berger.*

Después del "alto en el camino" que tuve que realizar para asimilar todo lo que la vida me estaba enseñando, tanto vivencial como intelectualmente, retomé mi quehacer pictórico con una fuerza que no había experimentado hasta entonces y sobre todo con una necesidad de expresar que hervía dentro de mí. Ya era hora de sacar las emociones encerradas y de poner en práctica las propuestas conceptuales y técnicas que estaba madurando.

4.1. Planteamientos temáticos, iconográficos y simbólicos.

En ésta segunda etapa de mi proceso la expresión autobiográfica se fortaleció y el tema predominante fué el dolor. Quería seguir trabajando sobre aspectos religiosos y en ésta ocasión cierta iconografía cristiana empezó a aparecer en la pintura. Ya no buscaba solamente la manifestación de mi estado interior. El acercamiento a las imágenes cristianas se debió a que tuve la oportunidad de viajar por algunas ciudades de México (San Miguel de Allende, Guanajuato, Oaxaca, Puebla, Taxco) y paulatinamente fui acumulando dentro de mí una densa carga de drama y de dolor causada por las esculturas y las tallas de Cristo que veía en las iglesias mexicanas, incluyendo por supuesto las de México D.F.

El desgarramiento físico y emocional de éstas representaciones me estremecía cada día más, me hacía reflexionar sobre el Cristianismo y sobre la idiosincrasia apasionada y trágica de los pueblos latinoamericanos. Después de la muerte de mi padre sentí que la iconografía cristiana me servía como elemento de trabajo pues expresaba clara y patéticamente el dolor surgido del amor, de la soledad y de la muerte. Así fui como me apropié del corazón de la Virgen de los Dolores atravesado por siete puñales. Me sentía totalmente cercana a esta imagen, estéticamente me gustaba, la vivía, la entendía y por otro lado, yo también era María.

Siempre he sentido una extraña analogía con la Virgen María porque ella es el símbolo occidental de la mujer, en especial creo yo, de la mujer latinoamericana. María la mujer, la sufriente, la dulce María, la madre. La mujer como símbolo de pasión y de dolor, de soporte, de apoyo, de fe, de incondicionalidad. El amor materializado, el dar, el estar hasta el fin.

Al conocer la muerte conocí el amor sublime amando algo que materialmente no existía, sentimiento que experimenté como puro y totalmente abstracto. Esta vivencia me acercó aún más a la idea de la Virgen. No fue el hijo quien murió, pero sí el padre. La imagen de orden, de protección, el símbolo masculino, la autoridad, lo objetivo, la relación intelectual, se derrumbó. Y al igual que la Virgen de los Dolores y la Virgen de la Soledad, que corresponden al desdoblamiento psicológico de la misma persona, la primera en el momento de la muerte, la segunda después de la misma, yo sufrí la pérdida y el dolor de la desaparición y la soledad que esto conlleva posteriormente.

Al mirar algunas fotos que tomé el día de la cremación de mi padre (extraña ansiedad de dejar todo registrado fotográficamente...) me di cuenta que una fotografía en especial coincidía increíblemente con las imágenes de la Virgen de los Dolores. La expresión del rostro, la posición y

tensión de las manos, el manto sobre la cabeza y las flores eran una versión inequívoca, para mí, de aquella virgen.

Era absolutamente indispensable rescatar aquellos instantes para que no se perdieran en la memoria o en el vacío. Sentía la necesidad de realizar un acto de redención, porque " lo que se recuerda ha sido salvado de la nada " (1).

De igual manera seguí trabajando con los azulejos pero éstos también sufrieron algunas modificaciones. Quería conservar el formato y el espacio cuadrado independiente porque sentí que en cada uno de ellos podía representar una idea por separada y de alguna manera conectada con las otras. No tenía la capacidad de pensar y de sentir con alguna "estructura", sino que aparecían sentimientos e imágenes aisladas pero íntima e incomprensiblemente ligadas. Quería pintar como estaba sintiendo y me di cuenta, escribiendo en mis diarios, que al no construir frases gramaticales, cada palabra se convertía en una emoción. Lo que escribí resultó muy emotivo e intenso y me pregunté si lo mismo ocurriría con la pintura. Decidí intentarlo y además, si estaba buscando expresar esos momentos de dolor que había y que seguía viviendo, utilizando como referencia una fotografía, necesitaba conservar esa huella directa sacada de lo real. Según John Berger*(2) la memoria no es lineal y aquellas imágenes que pretendan hablar de un hecho pasado tampoco deben serlo. Lo lineal correspondería una imagen que simplemente ilustrara una idea con un principio y un final definido. Si la memoria es radial, es decir llena de asociaciones, las imágenes que necesitaba tenían que surgir de asociaciones buscadas en la memoria, en el pasado, asociaciones que debían de conducir hacia el mismo acontecimiento. Anteriormente había recurrido al azulejo por su simbología religiosa, sin embargo ahora necesitaba mis propios símbolos, necesitaba reinterpretarlos para que pudieran acercarse a lo que sentía, a lo que quería expresar.

De ésta manera los azulejos se convirtieron en asociaciones, en cuadrados que tenían dentro de sí imágenes, símbolos que, al igual que la muerte y la vida, no tienen ni principio ni fin.

Leí acerca del símbolo y entendí qué era lo que estaba buscando, porque era lo mismo que estaba sintiendo. Jean Chevalier*(3) explica que los símbolos son "ideas-fuerzas" donde se materializa el drama perpetuo de la naturaleza y de la vida y operan en lo atemporal y lo relativo. Así mismo representan un factor de esencia y por ello están en el umbral del *no ser*. Esto significa el retorno al *no saber* que lo interpreté como una mirada a lo desconocido y un quedarse mudo ante lo inefable. *No somos* cuando olvidamos lo que sabemos y admitimos, como bien lo describe Carlos Castaneda*(4), que "es estúpido creer que el mundo es solamente como lo vemos".

Al *dejar de ser*, me encontré flotando dentro de lo misterioso e in-aprensible y surgieron relaciones que no tenían orden lógico, ni aparente. Me sentí cerca de lo mágico, de lo supramundano, experimentando una noción de orden que no sabía explicar. Según palabras de Chevalier, " la expresión simbólica traduce los esfuerzos del hombre por descifrar y dominar un destino que se le escapa ". Si algo había penetrado mi existencia, era ese destino inatrapable, esa realidad indeterminada. Con éstas reflexiones, reiteré mi decisión de trabajar con el símbolo como un elemento de expresión. Entiendo parcialmente la simbología como el uso recursivo de analogías y metáforas visuales en el caso de la pintura.

Dentro de la necesidad de cambios que estaba sintiendo, la más importante era empezar a romper el orden de las cosas, modificar las relaciones entre los elementos y alejarme de la realidad objetiva.

Dicho en otras palabras, quería abrirme a espacios conceptualmente diferentes que me permitieran el acceso a otro tipo de imágenes donde pudiera subvertir el orden establecido tan determinado por la razón y la lógica.

La necesidad que tenía de reinterpretar el mundo, más el deseo de ser más creativa, estimularon mi imaginación y por primera vez entré en el mundo de la fantasía. Entendí que la fantasía es una representación mental, una capacidad de construir situaciones, imágenes, etc... distorsionadas; es un reordenamiento de la realidad en el pensamiento, utilizando elementos reales, pero reordenándolos en un sistema particular. Comprendí, como consecuencia de lo anterior, que la lógica y el raciocinio coherente limitan las representaciones novedosas y propositivas porque le pone fronteras a la imaginación, a esa hermosa cualidad del ser humano para salirse de lo conocido y explorar otros campos y otras dimensiones. Sentí que la pintura me ofrecía la posibilidad de inventar, de reconstruir y de especular. Comprendí con mayor claridad el significado de crear, de buscar, de soñar, de desear, porque el arte permite la existencia de la utopía y es ella, la utopía, la que nos ofrece posibilidades, opciones de transformación, ilusiones y nuevas búsquedas.

Comprendí que la utopía es un derecho necesario y real para el ser humano porque buscamos ansiosamente trascender, romper los límites y soñar con lo que pudiera ser. Es el hombre moderno y su imperio de la razón el que ha querido hacer de la utopía un imposible; por eso ahora nos sentimos decepcionados, traicionados y angustiados, tratando de romper los barrotes que aprisionan nuestra alma y nuestro espíritu.

Al igual que John Berger*(5), para mí el arte se convirtió en un "mediador entre lo que nos es dado y lo que deseamos". Pintar es un acto de redención.

4.2. Un acercamiento a la planimetría.

Había mencionado anteriormente que a raíz de mi estancia en la isla me aproximé a la planimetría pictórica. Desde entonces he deseado mantener parcialmente éste tratamiento. Después de dos años de intentos creo que me estoy acercando a un planteamiento formal que considero empieza a ser coherente con mis propuestas conceptuales.

La cantidad de radiación solar me acercó al color plano porque tanta luz lo aplanaba y yo deseaba conservar las formas y los colores como los experimentaba : escenas llenas de calidez, de colores puros y contrastes fuertes en ambientes amables, fraternales y sencillos como son los del Caribe. Quería que mis representaciones fueran también sencillas, claras y descomplicadas. Quería que los Isleños tuvieran una lectura rápida de lo que veían porque así es como ellos ven la vida, elemental, sin situaciones confusas y densas. En parte por eso sustituí las formas complejas por formas suaves y reduje la información anatómica y estructural. Esta simplificación, como explica Gombrich*(6), hace que las posibilidades de emitir especulaciones sean menores porque la imagen ya ha sido descodificada y el esfuerzo que tiene que realizar el espectador es menor.

En México ya no absorbía una luz tan fuerte pero la búsqueda de imágenes y ambientes místicos me condujo también a la representación plana desde un punto de vista diferente. Aún cuando decidí conservar una paleta fuerte y contrastada , porque el color latinoamericano es así de todas maneras y porque el cromatismo ha sido lo que me ha mantenido cerca y fiel a la pintura, las imágenes que deseaba evocar pretendían tener un carácter espiritual y por lo tanto cercanas al concepto de *absoluto*. Worringer*(7) explica que la planimetría busca alejar aquello que enturbia y debilita la expresión de la individualidad de lo que se está representando. Lo que importa es la búsqueda de lo vital en sí mismo, es decir, del concepto y no la vitalidad de lo orgánico. El volumen

implica la subjetivización del objeto mientras que la planimetría pretende el enajenamiento del yo. Este enajenamiento es necesario cuando se necesita liberar al objeto de su relatividad para lograr representaciones que generen quietud. Así se resalta el carácter de lo *absoluto* y se desplaza la noción de transitoriedad que produce, en ciertas almas, angustia. Worringer denomina ésta voluntad artística como *agorafobia espiritual* que nace de una organización mental necesaria para apaciguar el espíritu en medio del "caos" de lo relativo.

En las pinturas que inicié después del fallecimiento de mi padre indagaba sobre imágenes que remitieran a lo transitorio de la vida, a lo incognoscible de la misma y para esto recurrí al símbolo y a un reordenamiento de los elementos de la realidad objetiva. Pero necesitaba así mismo formas que me permitieran trascender y urgar en lo absoluto pues mi ser estaba atormentado y quería tocar, a través de la pintura, la posibilidad de lo absoluto, de lo eterno, de lo que no muere, de lo que deseaba que aún estuviera por ahí. Worringer me ayudó a entender que la necesidad de la planimetría se debe a una ansiedad de calmar el espíritu, de independizar ciertas imágenes del contexto de lo viviente orgánico para trasladarme a un nuevo espacio donde aquella noción orgánica (que ya no lo era) no tuviera el riesgo de desaparecer. Creo que es por ésta razón que la figura humana que estoy pintando ha sido resuelta casi planimétricamente. Pretendo algo permanente, inmóvil, sagrado, hierático, pero rodeado de vida en movimiento. No sabría explicar porqué estoy resolviendo la figura humana planamente y los objetos no... Supongo que estoy viviendo un periodo intermedio en el cual estoy reordenándome o simplemente estoy planteando la dialéctica de la vida, la paradoja eterna, los contrastes complementarios.

La mezcla de elementos puramente orgánicos y de elementos cercanos a la planimetría la interpreto como la manifestación de mi amor hacia la vida y la naturaleza, sentimiento que denomino como "biológico" unido a una angustia conceptual sobre el tiempo y la relatividad.

4.3. Recuperación del boceto y del accidente.

En algunas telas realizadas noté que el boceto tenía algo que me gustaba y que después desaparecía. Me gustaba la actitud con la que dibujaba los primeros trazos. No me preocupaba por el acabado, trataba de resolver la composición del espacio y buscaba los movimientos y expresiones de los elementos. El dibujo del boceto resultaba suelto, franco y emotivo. Eran líneas fuertes y expresivas surgidas de la espontaneidad. Boceteando, todo mi cuerpo participaba y permitía que todo sucediera. Los errores no los enmendaba instantáneamente, salpicaba, manchaba y chorreaba la tela por todos lados. Nunca he podido pintar limpiamente, al contrario, me gusta sentir la libertad de ensuciar, de garabatear, de equivocarme pero pensaba siempre que posteriormente iba a arreglar todo, a ordenarlo. En ese arreglar noté perdía la espontaneidad que había logrado porque entonces predominaba la razón y la esquematización. Entendí que confiaba más en la construcción que en la expresión, por eso terminaba "reorganizando" después de bocetear.

Una de mis búsquedas era lograr salirme de éstos patrones de conducta porque necesitaba y quería una pintura más gestual y pensé que si esto lo lograba en el boceto debería entonces conservar parte de él e incorporarlo a la totalidad. Estaba dejando que el proceso me propusiera y me estaba soltando, permitiéndome especulaciones y otras posibilidades.

Pensé que ésta alternativa me ayudaría a elevarle la emotividad a la obra y a alejarme un poco de mi linealidad. Decidí entonces recuperar algunos elementos del boceto, generalmente dibujos o imágenes que normalmente hubieran desaparecido porque ya no correspondían a la composición final. En algunos casos los dejé medio mimetizados entre otras figuras, en otras ocasiones los incorporé evidentemente.

A partir del momento en que asumí ésta posibilidad, me dediqué a bocetear persiguiendo un dibujo que tuviera calidad y expresión de antemano para aprovecharlo en su totalidad y así fue como se integró también a la pintura el factor dibujo, aunque ya existían antecedentes en los decorados orgánicos y en los azulejos.

Por otro lado pero dentro de la misma idea, decidí dejar en algunos casos, la huella de las líneas compositivas y estructurales hechas en carboncillo o en óleo. Este efecto me sirve para definir y aislar las formas del fondo confiriéndoles un carácter individual y al mismo tiempo proporcionarles una adherencia a la superficie que las vuelve más plásticas y claras, porque aún cuando la materialidad de la pintura prevalece, el dibujo no desaparece totalmente. Podría decir que uní la línea y el dibujo buscando darle un mayor "cuerpo" y elocuencia a las formas y a los espacios.

Después de ésta experiencia surgieron más opciones. Traté de concientizar lo que ocurría durante el proceso de cada pintura y algunas de las diferentes etapas me sugirieron cosas. Me atraí cierto momento en que la tela estaba manchada pero no había resuelto todos los elementos. Normalmente trabajé las partes casi independientemente las unas de las otras y no el conjunto simultáneamente, hecho que suele ser un error pues me concentro mucho en una área, que

a menudo tengo que cambiar después, ya que las otras partes empiezan a afectarla, lo que además de hacerme perder tiempo, deteriora la cohesión general. Cuando ciertas partes estaban definidas y otras no, sentí que ésta diferenciación le daba riqueza al conjunto pues había diferentes resoluciones y diferentes estados de ánimo, lo que permitía diversas lecturas y diferentes emociones.

De éstas elucubraciones resultaron propuestas como dejar en algunos espacios la tela imprimada con una capa pictórica mínima donde se percibe la textura de las fibras textiles, condensar en otras áreas el pigmento, trabajar empastes aislados, algunos con veladura, otros no, dejar líneas, dibujos, contornos o manchas. Algunas formas las hacía modelando la luz, otras las dejaba inacabadas en aguadas o apenas boceteadas. Cada resolución de las partes debería de ser elocuente y convincente por sí mismas. Creí que de ésta forma intensificaba el poder visual y significativo de cada imagen y lograba un conjunto con más lecturas.

Al leer un poco sobre la obra de Francis Bacon*(8), éste artista concibe la mancha surgida del accidente como huellas emocionales, como marcas involuntarias que afectan el sistema nervioso más que al cerebro. Si se logra desarrollar el accidente, ésta imagen es real y sugerente y se le da, según Bacon lo denomina, una *narración a la apariencia*. Es decir, la superficie del cuerpo sufre el accidente de las marcas que se le inflingen y su imagen se distorsiona. De ésta forma " el espectador descubre la apariencia de las cosas a través o por encima de las huellas que sufre. Cuando éstas marcas aparecen en la tela, son manchas de una superficie que ha tocado realmente el cuerpo".

Los accidentes bien aprovechados pueden ser elementos que le proporcionen a la obra un contenido más emocional, contenido surgido no del pensamiento sino de la intuición y del

instinto. Debido a mi tendencia racional y organizadora, consideré que utilizar éstos recursos me ayudarían a ir rompiendo con mi rigidez y equilibrarían mi trabajo, aparte de enriquecerla plástica y conceptualmente.

4.4. Introducción del collage.

Empezé a utilizar el collage como recurso expresivo y plástico desde hace algún tiempo. Los objetos y las imágenes (postales, fotografías) poseen cualidades inherentes que consideraba no era menester reproducir en la pintura. Por el contrario lo que deseaba era mantener y recuperar las cualidades del "original" para aprovecharlas introduciéndolas en la tela. Este recurso, al igual que el uso del accidente o mancha, también aumenta el carácter plástico de la obra con variantes visuales, táctiles y conceptuales.

He pretendido por medio del collage, rescatar cierto tipo de iconografía popular y artística alimentándome de lo ya existente porque dichos objetos tienen un alto valor simbólico creado por la sociedad de consumo, por la religión y por el arte mismo. Aprovechaba éstos elementos para evitarle a la pintura lo que no le corresponde (reproducción gratuita) y para manipular los significados que éstos encierran. Digo manipular porque lo que deseaba era recurrir al collage para modificar el significado o la función inicial del objeto o de la imagen, dándole otra categoría, otras cualidades, es decir, otras funciones.

Llegué a los cuadrados de plástico brillantes (elementos de mercería) por analogía con los azulejos. Después de pintar azulejos con imágenes sacadas de la iconografía cristiana quería buscar otras formas de representar los azulejos, expandiendo las posibilidades que éstos me ofrecían plástica y simbólicamente y buscar otras formas de representación. Algunos materiales de mercería

podían reemplazar los azulejos puesto que éstos plásticos tienen la misma estructura, son producidos en serie y se puede construir con ellos redes similares a la de los mosaicos. La brillantez del plástico y los colores vivos me acordaron de las "instalaciones" religiosas populares, en especial los de la Virgen de Guadalupe. Al utilizarlos traté de hacer alusión a retablos religiosos, a altares que enmarcan y exaltan santos, vírgenes, etc... con un gusto popular y muy mexicano a mi manera de ver. También quise remitirme a los decorados orientales donde el brillo, la transparencia y la luminosidad son factores sensoriales de alto poder de afectación espiritual en espacios sagrados, al igual que la decoración barroca, que aunque utilizada de manera diferente, intensifica efectos ópticos y subliminales con el fin de abrumar y sorprender buscando voluptuosidad y riqueza.

Otro elemento que incorporé a la obra fueron las gotas plásticas que se convirtieron en llanto, en lluvia de dolores, en lágrimas de sangre, en lágrimas azules que simbolizan deseos imposibles. Estas gotas se convirtieron en las hojas azules de las rosas azules, acompañadas de lágrimas del mismo color. Un elemento semióticamente transformado y trasladado a un plano totalmente simbólico.

Respecto al collage de fotografías-postales, me fui interesando por la imaginería de los ángeles sacada en la mayoría de los casos de obras de arte del Renacimiento y del Romanticismo, iconografía que se ha puesto muy de moda y que se consigue exclusivamente en lugares como el Museo de Arte Moderno, el Centro de Arte Contemporáneo y boutiques sofisticadas. En éste caso trabajé con elementos de un gusto burgués que utiliza éste tipo de producción para aludir a un tipo de comunicación "culto", para manejar prototipos artísticos que a

mi parecer caen dentro de una cursilería estéticamente aprobada. Me interesa rescatar la imagen del ángel como mediador entre Dios y el mundo, como seres de un mundo supramundano que tienen la función de proteger, de ejecutar las leyes y que simbolizan también las aspiraciones humanas insatisfechas e imposibles*(9). Creo que es por esta razón que los seres celestiales nos gustan, porque disfrazados de dulzura nos recuerdan lo que no tenemos, lo que deseáramos y lo que no podemos ser.

Sin embargo muchas de estas imágenes no tienen para mí un significado preciso; busqué que cada espectador pudiera especular al respecto inventando él mismo las relaciones entre los elementos para que la experiencia visual se convierta en un juego estético y conceptual.

Otro aspecto que he deseado exponer a partir del collage, es crear un juego visual donde la pintura se confunda con la realidad. Es introducir un "pedazo de realidad", un objeto verdadero para establecer una comparación entre la consistencia de la pintura y la del objeto. Busco que este paralelismo no sea del todo evidente, sino que se funda para interrogar hasta qué punto la pintura es tan real como el objeto. La realidad plástica debe de ser, según mi opinión, de indiscutible realidad porque aún cuando la pintura figurativa es una ilusión óptica, es una ilusión real pues la experimentamos visualmente de la misma manera como percibimos la realidad objetiva.

Ver ilustraciones No 8, 9, 10, 11 y 12.

Citas bibliográficas.

1- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987.

- 2- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987.
- 3- Jean Chevalier, "Diccionario de los símbolos", Editorial Herder, Barcelona 1993.
- 4- Carlos Castaneda, "Las enseñanzas de Don Juan", Fondo de Cultura Económico Bogotá 1980.
- 5- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987.
- 6- E.H. Gombrich, "Arte, percepción y realidad", Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires.
- 7- W. Worringer, "Abstracción y Naturaleza", Brevarios del Fondo de Cultura Económico.
- 8- John Berger, "Mirar", Editorial Hermann Blume, España 1987.
- 9- Jean Chevalier, "Diccionario de los símbolos", Editorial Herder, Barcelona 1993.

CONCLUSIONES.

Después de un año y medio de estar trabajando en el taller de pintura y de deambular por los corredores y otros talleres de la escuela, siento mi obra más estructurada al igual que mis propuestas conceptuales, porque San Carlos me ofreció la posibilidad de conformarme continuamente con alumnos y maestros y esto hizo que desde el inicio, estuviera cuestionando mi obra mi actividad y mi compromiso como creadora.

Como consecuencia de esta experiencia, asumi la producción artística como una actividad interdisciplinaria en la que es necesario abarcar varios aspectos simultáneamente. Por un lado, profundizar en las raíces y en los orígenes de la idea primigenia, buscando asociaciones, evocaciones, analogías, etc. Explorar diferentes representaciones o soluciones de las mismas, no sólo para hacer una selección, sino también para permitir la aparición de otros elementos que complementan la versión original o que la modifiquen parcial o totalmente. Por eso es importante estar al tanto de las propuestas de otros artistas sobre temas análogos y buscar información de todo género sobre el asunto en cuestión. En otras palabras, es importante mantener una actitud despierta y alerta en todo momento, sabiendo que en una esquina de la calle, un libro, en una imagen de una pared cualquiera o en un súbito recuerdo causado por una determinada sensación, están vivos los elementos que nutren el trabajo del artista. Es de la vida misma, de la cotidianidad y de la producción ajena que se saca la "materia prima" para la creación.

A este respecto, en el IV Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (Guadalajara, 1995) se debatió sobre el "multiculturalismo individual" como consecuencia de la modernización, en la cual la dislocación del "ser" ha sido inevitable. Encontré una reiteración de este planteamiento en la obra de Italo Calvino (Seis propuestas para el próximo milenio) en la cual el autor expone que la realidad psíquica o interna del hombre moderno está conformada por realidades fragmentadas que tienen su origen en la interferencia e influencia de los medios de comunicación, es decir, en las percepciones visuales cotidianas.

Nuestra sociedad, netamente visual, ha saturado la memoria y el inconsciente de imágenes y conceptos de diferentes épocas y de diferentes culturas. Este eclectisismo interno e intelectual me llevó a revisar mi posición como productora plástica porque concibo una propuesta artística como una actividad en la que el autor asume la responsabilidad de comprometerse consigo mismo y con los demás, compromiso que ha de estar fundado principalmente en una honestidad vivencial ya que en estos momentos de crisis la falta de identidad y de "reconocimiento" es un factor de gran debilitamiento moral, emocional e intelectual que, corroborado por la falta de claridad en los valores de la vida y en sus jerarquías (lo que equivale a una confusión en las búsquedas personales) la única posibilidad que resta es, a mi juicio, lograr a través del arte, una comunicación concreta de *ser* a *ser*, tratando de rescatar lo humano por medio de confesiones, de evocaciones y de expresiones sinceras que remitan a experiencias humanas.

Estas reflexiones se sumaron a una necesidad de justificar más profundamente mi propuesta autobiográfica.

En el mismo foro, encontré en la ponencia del Sr. Donald Kuspit (crítico de arte y filósofo de E.E.U.U.) ideas que coincidían con mis inquietudes.

Es importante anotar que dicha ponencia fue muy debatida, causando polémica entre diferentes curadores presentes, especialmente entre los latinoamericanos, ya que confrontaba y cuestionaba la idea general del pluralismo latinoamericano como identidad cultural.

La propuesta en cuestión se denominó "*La función psicoestética del arte*" que consiste, a través de la creación y del arte, en procurar un crecimiento psíquico o interno que genere empatía con uno mismo debido a la desarticulación causada por la sociedad de consumo. Para tal propósito, el arte ofrece la posibilidad de crear a uno mismo logrando así una integración libre entre el *ser* y la sociedad, entre el *ser* y la cultura. Por lo tanto, según el Sr. Kuspit, la función del arte hoy en día es psicológica porque permite catalizar las diferentes identidades existentes en el individuo a través de la observación del yo, de un yo que denominé a su vez "*identidad collage*". El derecho y la necesidad del hombre moderno es el de poder adaptarse a una sociedad extrañamente compleja, buscando en esta adaptación libertad interna y el desarrollo del sentimiento del "*ser*" tan confuso y contaminado actualmente. Según afirma el Sr. Kuspit, es menester fundirse emocionalmente con lo que se ve, con lo que se escucha y con lo que se piensa porque este mundo es un mundo de inevitable asimilación. La base del problema es un problema ontológico (el ser como causa final). Preocupada por la posibilidad de caer en un discurso meramente ilustrativo de mis vivencias personales (que utilizo como recursos para dicha empatía entre mi identidad y mi sociedad)

me cuestiono la necesidad de lograr un mensaje que vaya más allá de lo anecdótico, sin olvidar mi interés y mi necesidad de partir de una pintura vivencial como testimonio de un ser y de una época.

Desde el inicio de este trabajo mi propuesta artística ha sido la de generar entre el espectador y la obra un diálogo interno que conduzca a una reflexión personal, a un cuestionamiento sobre la trascendencia y sobre la relación del hombre con un cosmos parcialmente incognosible y apabullador. Partiendo de la idea que el espectador busca involuntariamente asociaciones personales que lo identifiquen con lo observado, es posible, por medio de tales asociaciones, obtener un mensaje retroalimentador con el objeto de que el observador enriquezca la visión de sí mismo y del mundo. En otras palabras, la función que deseo darle a mis planteamientos artísticos, es la de generar, por medio de una experiencia plástica, una comunicación emocional, sensible y trascendental que posibilite a una vuelta al *ser* a una comunicación ontológica como alternativa de humanización, proyectando, según palabras del maestro Julio Chávez (El Warholote N° 10), la esencia del ser humano, por medio de una subjetividad que “debe tener una forma que remita a esquemas (o asociaciones) simbólicas contenidas en la cultura”.

Después de estas reflexiones sería importante tratar de evaluar hasta qué punto he podido lograr el tipo de mensaje y de comunicación que deseo. Sin embargo, no me siento en condiciones de hacer una auto-evaluación de mi trabajo debido a que todavía me siento inseguro del proceso que he emprendido pues no logro identificar a donde ha de llevarme.

A pesar de esto, siento que estoy evolucionando rápidamente y que más adelante, tras proseguir con las investigaciones y con la experimentación podré concretar plástica y conceptualmente las ideas y las búsquedas que estoy desarrollando.

Trataré en todo caso de hacer una evaluación de la muestra pictórica que presento para la maestría. En primer lugar, considero haber logrado una expresión de mi individualidad en la cual no existe una clara identidad sino que corresponde a expresiones multifacéticas, en las cuales sin embargo el tema predominante ha sido el dolor, la muerte y la trascendencia como fuerzas que ascienden y descienden entre lo invisible del origen, la manifestación y la sublimación. De esta manera creo haber logrado en algunas telas como: "*Las dolores de María*", "*Una ofrenda para el silencio*" y "*El dolor de las rosas*", expresiones con cierta carga emocional que remiten a evocaciones reflexivas gracias a la contemplación estética y a las asociaciones posibles que genera la simbología utilizada (iconografía cristiana, animales, hojas y collage, etc...)

La apropiación del símbolo como recurso expresivo me ha permitido fabricar imágenes con las que me siento involucrada. Tal identificación, me ha ayudado a desarrollar un lenguaje conceptual que empiezo a sentir propio, pues considero que un lenguaje personal depende de una relación profunda entre las imágenes o formas creadas y la realidad (es) interna (as) e intelectuales de quien las produce.

Otro aspecto que me preocupa referente al lenguaje pictórico es la relación entre las imágenes, los símbolos y las formas en general. Entiendo el arte como un lenguaje con el cual puedo transformar y transformarme. Creo que anteriormente mi pintura era una ilustración del orden objetivo de la realidad externa en donde yo no aportaba ni alteraba el orden o la relación entre los elementos. Paulatinamente he logrado atribuirle cualidades y funciones

significativas a los animales, a los objetos y los seres humanos porque comprendí que una de las maneras de ir más allá de lo representado es especular y subvertir el orden "real" a partir de descontextualizaciones, de asociaciones y de analogías. A este respecto, he logrado expresiones más propositivas ya que ahora mis pinturas no se limitan a una copia torpe de la realidad externa y de su movimiento aparente, sino que conciben y anhelan una "recreación". De todas maneras, para mí el arte se convirtió en el rechazo del mundo tal cual es porque ¿qué sentido tiene repetir lo que vemos y sabemos? ¿Cuál sería realmente la función del arte y de la creación si me limito a reproducir el mundo exterior sin afectarlo?

Por tal razón busco combinar elementos del mundo real e irreal (o mejor invisible) tratando de fundir los límites de la fantasía y de la lógica para producir imágenes que contengan lecturas más amplias que le permitan al espectador (y a mí misma) relacionar los diferentes elementos para crear otro tipo de jerarquías, es decir, otro tipo de realidades.

Respecto a las consideraciones formales de mi obra, he tenido que sacrificar parte de la técnica verista que manipulaba anteriormente para buscar los efectos de espontaneidad y de accidente que pretendo, buscando exaltar el carácter emocional de mi pintura. A pesar de ello, o quizás por eso mismo, siento que estoy definiendo un lenguaje plástico personal, caracterizado por una resolución casi plana de la figura humana como búsqueda de cierta sacralidad, de una "palidez trascendental" y de un hieratismo que trato de intensificar con composiciones rígidas. Por otro lado y como propuesta simultánea, formas decorativas orgánicas, para confrontar formas absolutas con formas vivientes, relativas: esto con el objeto de manifestar lo profano-sensual y lo sacro, como elementos que coexisten dialécticamente. Lo orgánico tiene un tratamiento naturalista, vital con una carga matérica densa y una rápida ejecución para exaltar el movimiento y el ritmo de lo orgánico, de lo cambiante.

A esto puedo sumar otra inquietud. Me preocupa obtener diferentes resoluciones plásticas de cada elemento para lograr versatilidad estética con el fin de enriquecer táctil y visualmente la pintura.

Sé que tengo fallas al respecto pues no he logrado obtener un acabado integral. En pinturas como "*Los 7 dolores de María*", "*Yo soy como tú me estás viendo I*" y "*¿Aún estás por ahí?*", algunos elementos se ven mejor resueltos que otros.

Es importante para mí lograr un resultado global homogéneo porque cuando cada parte constitutiva está bien planteada plásticamente el impacto visual es más contundente y permite que la obra sea interesante en su totalidad, lo que disminuye el riesgo de caer en una pintura estrictamente decorativa, riesgo latente en mis propuestas ya que tengo una fuerte inclinación por lo formal y lo estético.

En el caso de la pintura "*Bodegón femenino con escultura*", creo haber logrado parcialmente esto. A pesar de ser un trabajo cargado de formas decorativas, el conjunto es interesante porque al observarlo detenidamente se descubre que no todas las partes son iguales sino que existen variaciones formales y simbólicas que nutren el conjunto. Así mismo considero haber logrado un tratamiento bastante homogéneo y diverso que mantiene el ojo del espectador dinámico.

En la obra "*Los dolores de María*" tuve problemas al respecto ya que tratando de conservar parte del boceto inicial y de romper con ciertos esquemas tradicionales, traté de resolver cada elemento de manera diferente, adjudicándole a cada uno texturas y modelados diferentes. Pienso que éste trabajo es interesante pero creo que no logré la atmósfera que estaba buscando y que el conjunto tiene algunas dislocaciones formales. El problema es complejo. Consiste

en resolver cada parte según sus propias necesidades (función, intención) y según las jerarquías que se desee otorgar. Esto es porque una pintura es una imagen en la que habitan imágenes principales y secundarias que al estar relacionadas entre sí, es decir, integradas y potencializadas en su carácter expresivo, producen una representación final sólida, estructurada y coherente.

Desde otro punto de vista siento tener tener fallas con la relación entre el contexto y la figura porque concentro mi atención en el personaje principal minimizando parcialmente los otros elementos. En algunas telas como "*¿Aún estás por ahí?*" se perciben recortadas las figuras y ciertas relaciones entre las partes no han quedado integradas. Creo que esto se debe a que olvido analizar los espacios que se generan entre una forma y otra, entre un contorno y el fondo. Estos vacíos formales determinan "*áreas subliminales*" que actúan y afectan negativamente el conjunto al no haber sido bien resueltas, es decir, bien integradas. Encuentro este problema importante porque la extensión que le suelo conceder al fondo (generalmente monocromo) es considerable y porque deseo que allí se encuentre parte del contenido emocional, aprovechando el efecto psicológico del color y su comportamiento matérico.

Finalmente, como derivación de este trabajo y de las reflexiones que ha implicado, han surgido nuevas opciones.

La primera de ellas consiste en replantear el tema autobiográfico como tal, ya que de todas maneras aquellos que creamos siempre plasmamos allí parte de nosotros mismos y de los que vivimos. De alguna manera esto corresponde a que ahora me siento relacionada conceptualmente con mi trabajo y seguramente el hecho de haberme visto a mí misma en mi

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

pintura me ayudó para afianzar mis lazos con ésta (sintiéndome más segura de mis búsquedas), para recuperar mi "*identidad collage*" y para enfocar más libremente algunas ideas que me han remitido a otras.

En primera instancia, llegué al formato de 25 x 25 cm. como derivación conceptual de los azulejos y porque pensé que sería interesante independizar la iconografía y simbología utilizada en mi obra, para observar así sus cualidades aisladamente y confrontar su comportamiento y función significativa como iconografía cultural. En esta serie de más o menos 30 bastidores busco que cada uno contenga una idea, una metáfora o una emoción y que al reunir las (aprovechando las posibilidades del mosaico) se establezca un concepto polifacético sobre el dolor, el cristianismo, la espiritualidad, el amor y la muerte, pero de manera sutil para que se pueda sujetar a especulaciones. Estas pequeñas telas me están permitiendo confortar así mismo el collage de fotografías, postales, posters u objetos. Cada vez me inclino con mayor decisión a utilizar elementos pre-existentes con el fin (además de confrontar la realidad del objeto y la realidad pictórica, tema tratado en el capítulo 4) de manifestar la existencia de esa realidad fragmentada derivada de las imágenes de masas. Aprovecho entonces estas imágenes identificables culturalmente ya que pertenecen a aquellas realidades fragmentadas y compartidas socialmente. El eclecticismo es inevitable. Por otro lado, dichas imágenes me proporcionan material adicional que condensan significados que me posibilitan una mayor o mejor expresividad.

Por otro lado, el factor repetición (reproducir casi la misma imagen varias veces) está cobrando valor en mis propuestas, porque por medio de la reiteración se manifiesta la obsesividad de mis inquietudes, además de que corresponden a un concepto más moderno en el tratamiento de las imágenes derivadas del Pop de los 60's y de los medios de

comunicación masiva. En la obra titulada "*Yo soy como tú me estás viendo II*" traté de plantear una relación entre cristianismo (el personaje es una monja), feminidad y versatilidad. Es una imagen de mí misma en diferentes estados alternados, opuestos, exagerados, que van desde la rabia, el dolor, la melancolía, el deseo y la culpa. Creo que no he resuelto todavía esta serie y siento que hace falta algún elemento que concrete más mi idea para que la obra no se limite a variantes faciales y expresivas que no plantean un concepto claro y que se queden solamente en impresiones visuales agradables por la reiteración, el movimiento y el cromatismo.

La segunda opción es la de experimentar con otro tipo de materiales. En la colectiva *He aquí mis hijos América* realizada en mayo de este año en la Galería de San Carlos, me atreví a presentar mis diarios como parte de la muestra proponiendo una pequeña instalación. Antes no había entendido que aquellos libros eran también obra y esto me permitió concebir producciones diferentes alejándome del bastidor y del óleo.

Como remembranzas de asimilación de mi estadia en México y de todo lo que allí aconteció cambiando mi visión del mundo, pretendo al llegar a Colombia, realizar una serie titulada "*Bocetos de la memoria*". En ella quiero sacar de los originales algunas ideas, reproduciendo ciertas imágenes en papel, con aguadas, lápiz, carbonillos, tinta, textos y collage. De alguna manera esto correspondería a la ampliación de los originales pero permitiendo que en el proceso sucedan modificaciones o alteraciones. La idea es conservar la factura del boceto libre, espontánea, lúdica, con una ejecución rápida, no preelaborada en donde la noción del diario permanezca (reflexiones, inquietudes, elucubraciones, etc...) También sería interesante fotografiar algunas páginas y ampliarlas a un formato grande. Esta propuesta sería más

coherente que tratar de reproducirlos. De todas maneras lo que quiero plantear es la voluntad de incurrir en la experimentación plástica y extender las posibilidades de expresión artística en un mundo donde, cada vez son más variadas las formas de comunicación visual.

Para concluir, es necesario recordar que el proceso en el cual me encuentro en este momento está en plena evolución y que seguramente al obtener ciertas soluciones conceptuales y plásticas que estoy buscando, aparecerán otras necesidades, otras alternativas y otras inquietudes. Las perspectivas en el campo de la creación son infinitas, impredecibles y van, en mi opinión, paralelos a la vida misma. Quizás algún día converjan en un punto de equilibrio, habilidad y lucidez. Lo que estimula actualmente es considerar la elaboración de esta tesis como la afirmación de una actitud de experimentación, de investigación y de reflexión, que me posibilite seguir observando mi proceso creativo. Hoy en día tengo la certeza de que algunas de las verdades a las cuales tenemos acceso respecto al conocimiento del ser y de su relación con el mundo y también respecto a las manifestaciones de la creación, se hallan allí, en el proceso, escondidas, palpitantes y fértiles, condensando las pulsaciones vitales del creador, para que éste las encuentre y las manifieste.

NOTAS ACLARATORIAS

- En la introducción de esta tesis, abordo cuál es la intensión expresiva de mi labor plástica y hago mención de "mi voluntad artística" (página 2), término que hace referencia a la teoría de W. Worringer en *Abstracción y Naturaleza* el autor explica este término como *estilo*. El estilo corresponde a la necesidad de expresar la manera cómo un individuo o grupo se relaciona con el cosmos, es decir, su posición frente al mundo tema desarrollado posteriormente en el capítulo 3.3, pág. 50.
- En el capítulo 1.1 explico para qué pintaba y afirmo que una de las razones era que estaba "equilibrando fuerzas internas" (pág. 6). Me parece necesario aclarar que este término surgió en la terapias de psicoanálisis que estaba realizando. Allí entendí que la pintura me ofrecía, entre otras cosas, la posibilidad de equilibrar (sin resolver) movimientos opuestos que yacían en mi interior.
- En el capítulo 1.2 expongo que inicio mi proceso de "reconocimiento (pág. 9) mirando a mi alrededor". Aca sería necesario aclarar dos cosas. La primera, es que utilizo la palabra "reconocimiento", como un volver a conocerse porque inevitablemente ya existía cierto conocimiento de mi misma. En este "reconocimiento" (vuelta al ser) se da automáticamente una mirada introspectiva observando las relaciones entre lo interno y lo exterior, es decir, un autoconocimiento.

- En este mismo capítulo hablo sobre mis "estados biológicos y anímicos" (pág. 11) que afectan inconscientemente mi cuerpo, mi mente y mis emociones. En este punto sería bueno referirme rápidamente al libro *Psicología femenina* (Editorial Alianza, Madrid, 1977) escrito por la Dra. Karen Horney, en el cual la autora explica el problema de la tensión pre-menstrual (pág. 111), tensión que se da por efectos biológicos (segregación de hormonas de progesterona) que unidos a cargas emocionales generan cambios de ritmos fisiológicos y psíquicos constantes en todas las mujeres pero variables según condiciones particulares.
- Así mismo, en la pág. 12 afirmo que "inicié un proceso de reconciliación con mi feminidad otorgándole a la afectividad el lugar que le correspondía". Creo que el tiempo en el que está conjugado el verbo corresponder se presta a confusiones; el tiempo adecuado sería el presente (que le corresponde) pues algunas líneas después explico cual es el lugar correspondiente: "Reconoci, acepté y valoré mi necesidad de involucrarme sensiblemente con cualquier actividad..." (pág. 13).
- En el capítulo 2.2 utilicé la expresión "barroquismo decisivo" (pág. 34) mientras que lo que quise decir es "barroquismo incisivo", como no lo es el barroco en Colombia.
- En el capítulo 2.3 menciono que seleccioné esculturas de artistas mexicanos para utilizarlas como elementos simbólicos en mi trabajo. En realidad solo hago referencia a una escultura de Toledo titulada *Guaje con Pájaro* (bronce), la cual he repetido en otra tela por su craga erótica ya que su forma es totalmente fálica.

- En el capítulo 3.2 hablo de "romper actitudes mentales" (pág. 45). Este término está mal utilizado ya que no existen "actitudes mentales" sino "esquemas mentales", y por otro lado una actitud no se puede romper mientras que un esquema si.
- En la conclusión del capítulo 3.4 digo: " Estos planteamientos son algunos de los que deseo transmitir a través de mi expresión plástica porque son *humanos, demasiado humanos* (pág. 56). Escogí esta expresión porque quise hacer una analogía con la obra de Nietzsche la cual posee el mismo título ya que esta expresión corresponde perfectamente a los planteamientos de "*humanidad contradictoria*" que desarrolló en ese capítulo y porque paradójicamente era el libro que mi padre estaba leyendo en el momento de morir.
- En el capítulo 4.2, pág. 62, es necesario entender "radiación solar" por "cantidad de luz solar".
- En el capítulo 4.4 expongo que "he pretendido por medio del collage rescatar cierto tipo de iconografía popular..." (pág. 67). No es cierto que a través del collage rescate yo tal iconografía, más bien, a través de él manipulo dicha iconografía.



Ilustración No 1



Ilustración No 2



Ilustración No 3

Bodegón
Óleo
100 x 70 cm
1992

Bodegón
Óleo
100 x 70 cm
1992

Bodegón
Óleo
20 x 100 cm
1992



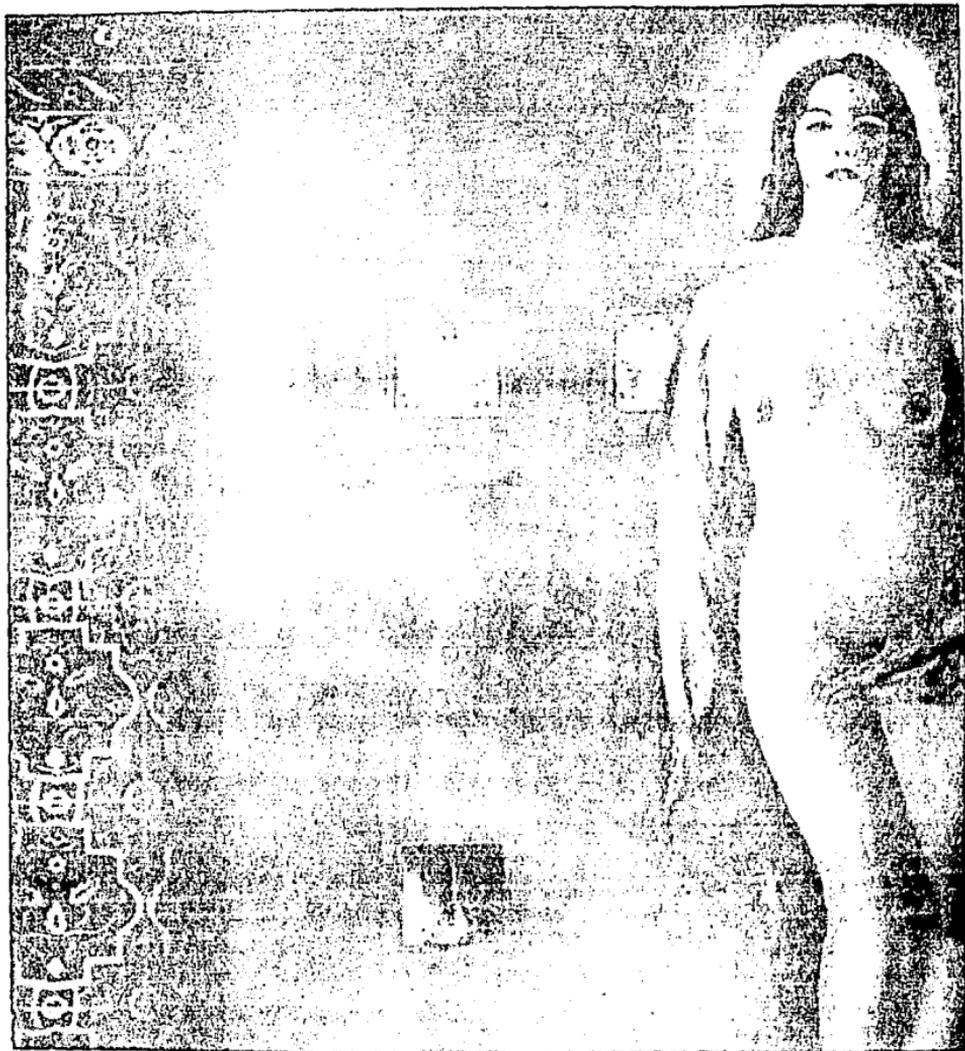
Ilustración No 3'

Retrato
Óleo
100x70 cm
1993

Ilustración No 4

Retrato
Óleo
100x70 cm
1992





Yo soy como tú me estás viendo I.

Oleo sobre tela, collage

155 X 135 cm

1995

Ilustración No 5

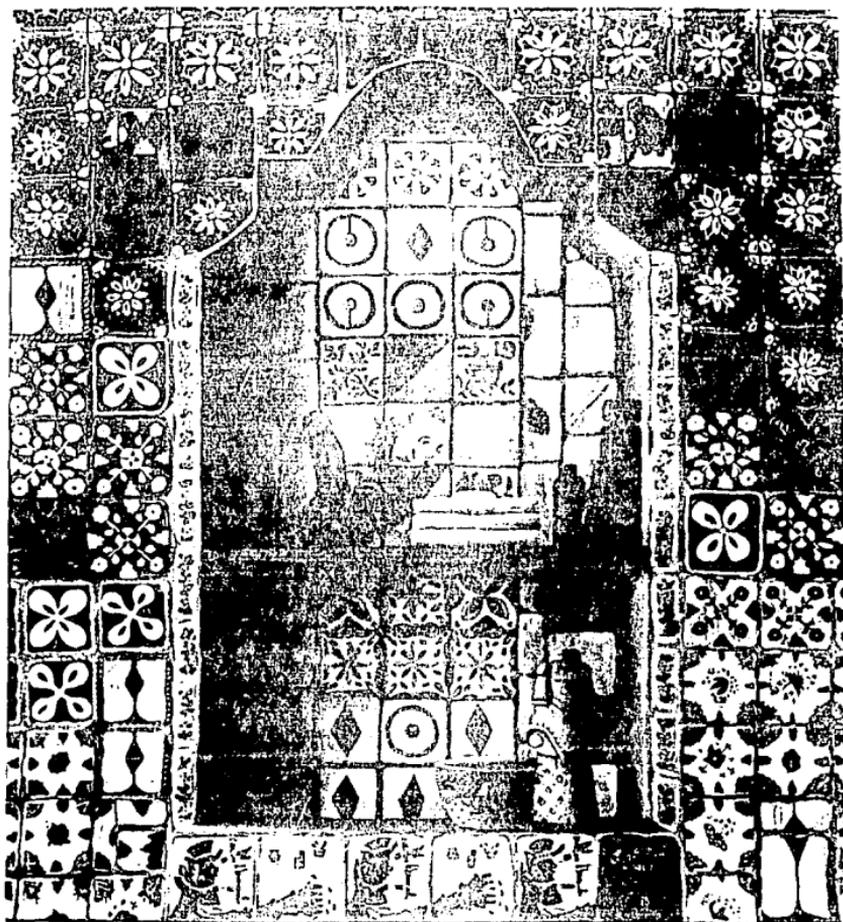


Principio sin fin, ¿aún estás por ahí?

Óleo sobre tela

135 x 155 cm

1995



Bodegón femenino con escultura.

Oleo sobre tela, collage

155 X 135 cm

1995

Ilustración No 7



Los dolores de Maria.
Oleo sobre tela, collage
155 X 135 cm
1995.

Ilustración No 8



Los siete dolores de María.
Oleo sobre tela, collage
155 X 135 cm
1995

Wittgenstein, M. V.



El dolor de las rosas
Oleo sobre tela collage
120 X 120 cm
1995



Una ofrenda para el silencio.

Oleo sobre tela, collage

120 X 120 cm

1995

Ilustración No 11

Yo soy como tú me estás viendo II.
Oleo
25 x 25 cm
1995



Iconos de la memoria.
Oleo collage
25 x 25 cm
1995



Bibliografía

NIN ANAIS

Diario I (1931-1934)

Editorial Bruguera S.A. Barcelona.

DEL CONDE TERESA

Frida Kahlo-La pintora y el mito.

Instituto de investigaciones Estéticas.

Monografía de arte, México 1992.

CATALOGO DE LA RETROSPECTIVA DE JULIO GALÁN.

Marco, Museo de Arte Moderno de Monterrey, 1994.

ACHA JUAN

Introducción a la creatividad artística.

Editorial Trillas, México D.F.

GARDNER H.

Arte, mente y cerebro.

Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires

FANNY SCHULLER SLOMIANSKY

La importancia de la expresión plástica para el desarrollo del pensamiento creativo en la infancia

Tesis de maestría, Biblioteca de San Carlos, 1991.

BERGER JOHN

Mirar.

Editorial Hermann Blume, España 1987.

BERGER JOHN

Modos de ver.

Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

PANOFSKY ERWIN

El significado en las artes visuales.

Editorial Alianza Forma, S.A. Madrid.

GOMBRICH E.H.

Arte, percepción y realidad.
Ediciones Paidós, Buenos Aires.

GOETHE

Memorias de mi vida. Poesía y verdad, Tomo I:
Colección Universal, Talleres "Calpe", Larra, Madrid

OSWALD SPENGLER

La decadencia de occidente, Tomo I.
Editorial Osiris, Santiago de Chile 1935.

W. WORRINGER

Abstracción y Naturaleza.
Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires

ARNOLD HAUSER

Historia Social de la Literatura y del Arte, Tomo 2.
Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1988.

CATALOGO ARTE Y MISTICA DEL BARROCO.

Colegio de San Idelfonso, México 1994.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SANTIAGO SEBASTIAN

El barroco Iberoamericano.
Editorial Encuentro, S.A, Madrid 1990.

GIMFERRER PERE

Magritte.
Ediciones polígrafa, S.A. Barcelona 1986.

INGO F. WALTER

Gauguin.
Editorial Benedikt Taschen, Alemania 1992.

VOLKMAR ESSERE

Matisse.
Editorial benedikt Taschen, Alemania 1992.

MICHAEL BOCKEMUH.

Rembrandt.
Editorial benedikt Taschen, Alemania 1994.

ECO HUMBERTO

Le definición del arte.

Ediciones Martinez Roca, S.A.,Barcelona 1990.

ECO HUMBERTO

Cómo se hace una tesis.

Editorial Gedisa,S.A. Barcelona.

BLAVATSKY H.P.

La Doctrina Secreta, Volúmen IV

El simbolismo arcaico de las religiones del mundo y de la ciencia.

Editorial Kier,S.A. ,Buenos Aires.

RACIONERO LUIS

Textos de estética Taoista.

Editorial Alianza S.A. ,Madrid 1983.

SCHURE EDUARDO

Los grandes iniciados.

Ediciones Universales,Bogotá.

SANCHEZ LARA ROSA MARIA

Los retablos populares. Exvotos pintados

Instituto de Investigaciones Estéticas,México 1990.

Monografía de arte.

BRUNNER AUGUST

La religión.

Encuesta filosófica sobre bases históricas.

Editorial Herder,Barcelona 1963.

THOMAS J. J. ALTIZER

Mircea Eliade y la dialéctica de lo sagrado.

ediciones Marova, S.L Madrid 1972

CHEVALIER JEAN Y GHEERBRANT

Diccionario de los símbolos.

Editorial Herder,Barcelona 1993.

CIRLOT JUAN EDUARDO

Diccionario de símbolos.

Editorial Labor 1978

JUNG CARL

El hombre y sus símbolos.
Gráficas Rogar, Madrid.

D.T. SUZUKI Y ERICH FROMM

Budismo Zen y psicoanálisis.
Fondo de Cultura Económica, Bogotá 1964

REVISTA ARTES DE MEXICO

Número 24, 1994.

OTRAS FUENTES

Diarios personales 1983-1995

Retiro de meditación Budismo Zen
México, Puebla 1994.

Psicoanálisis con el Doctor Carlos López.
México D. F. 1995

XIII Coloquio Internacional de Arte.
Arte y violencia.
San Miguel de Allende, Guanajuato, 1994.

Seminario Las poéticas artísticas del siglo XX.
Profesor Eduardo de la Fuente (Cuba).
Centro de Investigaciones Estéticas.
UNAM 1994